داستان تخیلی و گونه‌های وابسته[1]

دیترِ پتْزُلْد[2]
ترجمهٔ محمود حسن‌آبادی

۱

داستان تخیلی مدتها قلمرو مجلات و انجمنهای ادبی بود، ولی از هنگـامی که معلمین دانشگاهی و جوامع فرهیخته بر روی آن دست گذاشته‌اند، مسائلی مطرح شده که در میان این مسائل مسئلهٔ تعریف این گونـهٔ ادبی، از همـه فریبنده‌تر است. اگر داستان تخیلی چیزی نیست که به سادگی به عنـوان داستـان تخیلی به فروش رود، پس چیست؟ به کدام مفهوم می‌توان آن را یك **گونه** خواند؟ اگر آن یك **گونه** است، تاریخچهٔ آن چیست؟

تا این تاریخ، آثار زیادی، در حد یك دوجین کتاب، به زبان انگلیسی و تعدادی به زبانهای دیگر برای پاسخ به این سؤالها نوشته شده است؛ به علاوه، شماری مقالات دوره‌ای نیز هست که با همین مساله سروکار دارند. آنچه بیشتر از همه روی مشاهده‌گر این تحقیق و بررسی تأثیر می‌گذارد، دامنهٔ عدم تجانس آنهاست. اگر نویسنده‌ای اظهار کند که تخیل به عنوان یك **گونه** تنها از دههٔ ۱۹۶۰ وجود داشته، دیگری ادعا می‌کند که این موضوع بین سالهای ۱۸۸۰ تا ۱۹۵۷ گل کرده است؛ و حتی دیگـری، به طور ی قاطـع، مقـام **گونه** بودن را از خیال نفی می‌کند. اصطلاحاتی مانند تخیلی، ذهنی و وهمی به روشهای بسیار مختلف و بعضی وقتها مخالف یکدیگر، به کار برده شده‌اند. دربارهٔ اینکه چه کتابهایی نمونهٔ واقعی داستان تخیلی است و نیز دربارهٔ ارتباط داستان تخیلی و دیگر **گونه‌ها**، مانند داستان علمی، داستان پریان، داستانِ قرون وسطایی (غیرواقعی)، اختلافات فراوانی وجود دارد.

در اینـجـا ممکن است چنین فرض شود که ما برآنیم تا کوشش دیگری را برای حل مسائلی که افراد شایستهٔ بسیاری قبلاً سعی در حل آن داشتـه‌اند، انجام دهیم. به هر حال، ما به نظرها و پیشنهادهای فراوانی نیاز داریم تا درستی و کارایی آنها سنجیده و بررسی شود، مگر اینکه توضیح دهیم تا این معضل را به کناری نهیم که این عمل ـ به نظر من ـ گریزی شرم‌آور از مقابل دشمن است.

اظهارات زیر را نباید بیشتر از طرحی که محتاج شاخ و برگ دادن است، تلقی کرد (حتی به عنـوان پیشنهـادهـایی از این نوع). و من امیدوارم این اظهارات انگیزه‌ای را برای افزایش تحقیقات بیشتر فراهم کند.

۲

قسمتی از این مشکل در ابهام کلمهٔ خیال[3] نهفته است. فرهنگ انگلیسی آکسفـورد، بیش از هفت معنی متمـایز و شماری فراوان از اشتقاقات را ذیل این کلمه آورده است. تعریفِ ـ «یك گونه از تصنیفات ادبی» تنها در ویرایش سال ۱۹۷۲ ظاهر شد، و اولین شاهد مثال آن در فرهنگ، عنوان» مجلهٔ داستان خیالی و علمی «سال ۱۹۴۹ بود. اینکه انتظار داشته‌باشیم که توافقی عمومی دربارهٔ این مشکل حاصل شود، مطمئناً عملی غیرواقعی خواهد بود. امّا ما حداقل به این نیاز داریم تا آگـاه باشیم که نویسنـدگان هنگامی که دربارهٔ خیال صحبت می‌کنند، ممکن است معانی مختلفی را اراده کنند. به رغم تعریف فوق، و وجود کتابهای معروفی مانند «خیال مدرن» از مَنلاو[4] و «خیال دورهٔ ویکتوریا» از پریکت[5] می‌خواهم درخواست کنم که اصطلاحِ ادبیات خیالی یا وهمی (این دو برای همـهٔ مقاصد عملی می‌توانند مترادف شمـرده شونـد)، به عنوان اصطلاحی که بر مجموعهٔ معینی از متون دلالت دارد، به کار برده شود؛ بنابراین، اصطلاح خیالی را برای معانیی مثل «هنر خلاق جزء»، «حرکت فطری ادبیات» یا «فعالیت طبیعی انسان» به کار می‌برم.

ما همچنین باید بدانیم که بعضی از نویسنده‌ها کلمهٔ **خیالی**[6] را به سادگی به عنوان صفتی مشتق شده یا مربوط به **خیال** به کار می‌برند، حال آنکه دیگران اساساً تحت تأثیر نفوذ مکتب انتقادی فرانسه، این لغت را در مفهومی محدودتر به کار می‌برند و آن را منحصراً برای ادبیات گوتیك (قـرون وسـطایی و غیرواقعی) و دیگـر گونه‌های غیرواقعیِ وابسته استفاده می‌کنند. از این اغتشاش می‌توان به اشکال گوناگون جلوگیری کرد: با نگه داشتن کلمهٔ فرانسوی **Fantastique** موقعی که این مفهوم محدود مورد نظرات (همچنانکه هیوم انجام داد)، یا با پذیرفتن پیشنهادی که کلیتون[7] ارائه داد (که من در این مقاله انجام می‌دهم). او کلمهٔ خود ساختهٔ **Fantasmatic**[8] را پیشنهاد کرد که بنا به دلایلی بعداً دربارهٔ آن سخن خواهم گفت.

درس دیگـری که از وجـود این کوششها در راه تعریف کلمه باید آموخت، این است که داستانِ جنایی نمی‌تواند منحصراً با اصطلاحاتی چون موضوع، شکل یا وظیفه تعریف شود. اگر چه همهٔ این جنبه‌ها برای فهم این **گونـه** اهمیتی خاص دارند، به دلیل اینکه مقولاتی را فراهم نمی‌سازند تا در یك روش کلاً منظم به کار برده شوند، در درجهٔ سوّم اهمیّت قرار می‌گیرند. هرگونه بر شمردن صفات نمونه، در معرض خطر قرار دادی بودن قرار دارد. آیا موقعیتهای خیالی است که داستان تخیلی را از دیگر گونه‌ها جدا می‌سازد؟ آیا این موقعیتها باید مخلوقاتی داستـانی مانند اژدهاها و اسبان شاخدار را در برداشته باشد؟ غولهای چشم حشره‌ای چطور؟ اگر حقیقت دارد که سحر و جادو کلید اطلاعات اصلی خیال است، آیا این بدین معنا است که «دکتر فاستوس[9]» یك

اثر خیالی است و «واتر شیپ‌داون[۱۰]» نیست؟

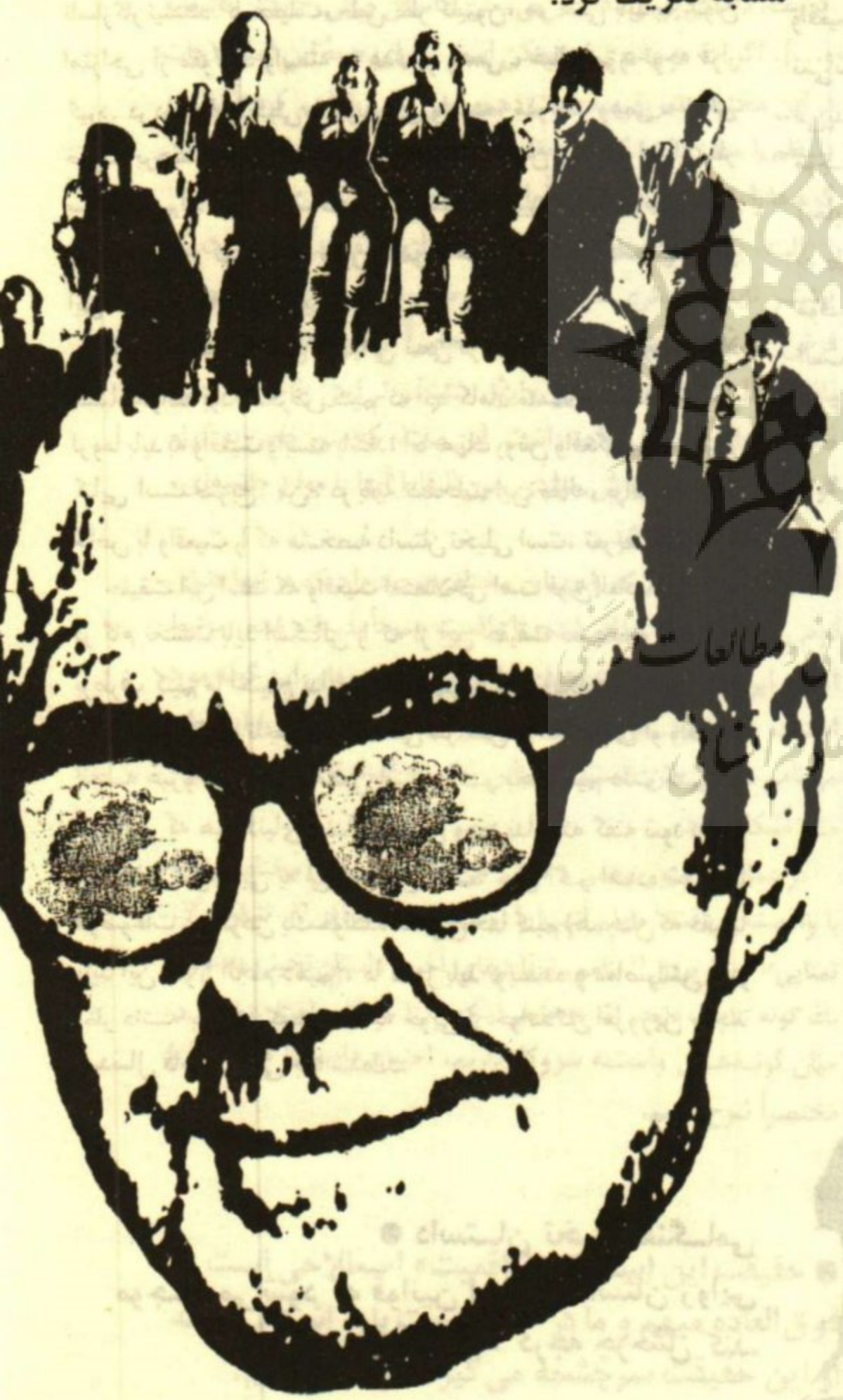
خیال، می‌تواند خواننده را به شرکت در بازی فرا خواند، آن‌چنانکه ایروین[۱۱] معتقد است، اما این مطلب به یك معنا می‌تواند در مورد کل ادبیات مصداق داشته باشد. بنا به نظر رابکین[۱۲]، یك داستان خیالی واقعی، قوانین اساسی‌اش را، باید بارها و بارها تغییر دهد؛ در حالی که خیال تقریباً باید در همه جا به طور تنگاتنگ حاضر باشد، داستان خیالی هنگامی موجود می‌شود که قوانین اساسی داستان‌روایی تا ۱۸۰ درجه چرخش کند. خیال می‌تواند شگفتی‌زا شود، که این شگفتی می‌تواند از «حیرتی خام، از چیزی شگفت تا حس معنایی نهفته در راز، یا حتی «الهی بودن باشد، یا می‌تواند نباشد؛ که حداقل تا حدّ زیادی به خواننده و نیز به متن وابسته است. این نمی‌تواند خواننده‌ای باشد که مَنلاو در نظر دارد، چرا که بسیاری از متون پس از برخورد با چیز شگفت‌انگیز، به عنوان یك چیز کاملاً عادی، این شگفتی را پس می‌زنند.

همان‌طور که کتابهای رابکین و هیوم [۱۳] نشان داده‌اند، راههای فراوانی وجود دارد که در آنها یك متن ادبی می‌تواند از «واقعگرایی» و «انعکاس واقعیت» جدا شود. این ادعا که همهٔ آن‌متون جلوه‌های خیال هستند (خیال به معنای ادبیات)، واژهٔ **گونه** را تا حد یك واژهٔ بی‌معنا پایین می‌آورد. داستان تخیلی، آشکارا یکی از چندگونه‌ای است که واقعگرا نیستند؛ به این معنا که سعی نمی‌کنند طبیعت را تقلید کنند. بنابراین ، داستان خیالی نباید به طور مجرّد تعریف شود، بلکه آن‌را باید فقط در ارتباطش با دیگر گونه‌های مشابه تعریف کرد. به منظور دیدن اینکه چگونه آن گونه‌ها با یکدیگر تفاوت دارند، ابتدا باید پیدا کنیم که آنها چه وجوه مشترکی دارند.

۳

گفتن اینکه داستان خیالی یکی از چندین گونه‌ای است که صفت مشخصه‌شان امتناع از تقلید طبیعت است، احتیاج به این دارد تا آن‌را تعریف و تحدید کنیم؛ زیرا اصطلاح «تقلید طبیعت» اگرچه در زمان ریشه دوانده، دقیق نیست. ادبیات نمی‌تواند موضوعات واقعی را به روشی که یك مجسمه‌ساز می‌تواند مجسمه‌ای را مانند شخص زنده شکل دهد، تقلید کند. همچنانکه اغلب اشاره شده (مثلاً توسط ایسر[۱۴])، هر داستان تخیلی، تصاویر شخصیتهای متقابل و مکانهای جغرافیایی را در ذهن خواننده خلق می‌کند؛ به طوری که در ترکیب با هم، دنیای جداگانه‌ای را تشکیل می‌دهند. من با گسترش و توسعه دادن ابداعِ مشهور تو لکین [۱۵]، باید این مجموعهٔ شخصیتها و اعمال و موقعیتهای خیالی را که توسط مقولات ادبی به وجود می‌آیند، یك **دنیای**

● داستان تخیلی، آشکارا یکی از چندگونه‌ای است که واقعگرا نیستند، به این معنا که سعی نمی‌کنند طبیعت را تقلید کنند. بنابراین، داستان تخیلی نباید به طور مجرّد تعریف شود، بلکه آن را باید فقط در ارتباطش با دیگر گونه‌های مشابه تعریف کرد.



دوّم بنامم.

این دنیای دوّم، یك هیئت وجودی دارد که اصلاً با دنیای واقعی متفاوت است؛ امّا من تا بدانجا پیش نخواهم رفت که بگویم آن دنیا کاملاً مستقل یا خود مرجوع است. به علاوه، آن دنیا یا تطابقِ قوانینی خاص که به عنوان قوانین حاکم بر دنیای طبیعی پذیرفته شده‌اند، می‌تواند با آنچه ما آن را به عنوان واقعیت در نظر می‌گیریم، شباهت کاملی داشته باشد. من با پذیرفتن پیشنهاد کلیتون، می‌خواهم داستان را تقلیدهایی از طبیعت بنامم، در معنایی **اندیشمند و هدفمند** (**noematic**)، اصطلاحی که من پیشنهاد می‌کنم، باید جایگزین اصطلاح فرسوده و مبهم واقعگرا شود. من دوباره با تبعیت از کلیتون اصطلاح خود ساختهٔ **Fantasmatic** (**خیالی و وهمی**) را به جای اصطلاحی کاملاً متضادِ اصطلاح فوق، به کار می‌برم؛ بدین‌ترتیب، از ابهام کلمهٔ **خیالی** که قبلاً به آن اشاره کرده‌ام، اجتناب می‌کنم. انواع مقوله‌های **اندیشمند وهدفمند** و **وهمی ـ خیالی** متقابلاً ناسازگار نیستند. در حقیقت، طبق نظر کلیتون، هر متنی باید به عنوان امتزاجی از مقولات **وابسته به هدف** و **وهمی ـ خیالی** مورد توجه قرار گیرد. در داستان تخیلی و گونه‌های وابسته، مقولات **وهمی ـ خیالی** صرفاً برجسته‌تر از گونه‌های واقعگرای داستان نیستند، اما از نظر ساختار مهم‌اند، چرا که شخصیت کل متن را تعیین می‌کنند. من از این پس اصطلاح کوتاه شدهٔ متونِ **وهمی ـ خیالی** را، برای داستانهایی از این گونه، به کار خواهم برد.

اگرچه متون وهمی ـ خیالی سعی در تقلید طبیعت ندارند، کاملاً اشتباه خواهد بود که فرض کنیم که آنها کاملاً مستقل هستند. آنها نیز لزوماً باید به واقعیت وابسته باشند، امّا به یك روشِ واقعگرا یا نه، بیشتر کنایی است صریح. من، در بقیهٔ صفحات این مقاله، برآنم تا ارتباط خاص با واقعیت را که مشخصهٔ داستان تخیلی است، تعریف کنم.

حقیقت این است که **واقعیت** اصطلاحی است فوق‌العاده مبهم و ما در گام نخست باید اِشکالی را که از این حقیقت سرچشمه می‌گیرد، برطرف کنیم ما احتیاج نداریم تا در پیچیدگیهایِ افکارِ فلسفی، به طور عمیق، فرو رویم تا بفهمیم که تلقی هر کس از آنچه برای او واقعی و آنچه غیرواقعی است، نسبی است. اگر بخواهیم دقت کنیم، در می‌یابیم که هیچ دنیایِ ابتداییِ خاص وجود ندارد که گفته شود دنیای دوّمِ داستانِ روایی به آن مرجوع است. حتی اگر آماده شویم تا موضوعات را با فرض یك خوانندهٔ معمولی جدا کنیم (همچنان که حقیقتاً باید این کار را انجام دهیم)، ما هنوز باید نویسنده و معاصرانش را در نظر داشته باشیم، کسانی که به خوبی از خوانندگان امروزین با چند صدسال فاصلهٔ زمانی جدا شده‌اند.

من در این نکته تردید دارم که این معضل بتواند حل شود، زیرا حتی توسل به یك خوانندهٔ آرمانی مورد نظر و یك نویسندهٔ مشابه مورد نظر، نمی‌تواند موضوعات را در همهٔ اسباب و زمینه‌ها روشن کند. مثالی را از «درام» وام می‌گیریم: در نمایشنامهٔ «هملت»، روح هملت مطمئناً واقعی است، همچنین ساحره‌ها در «مکبث»؛ امّا در مورد خنجری که مقابل مکبث ظاهر می‌شود، چطور؟ در اجرای نمایش، بیننده ممکن است آن را ببیند یا نبیند (منوط به تصمیم کارگردان)، امّا خوانندهٔ نمایشنامه مطمئناً آن‌را نمی‌تواند ببیند و گفتگوی مکبث با خودش سرنخ معینی به ما نمی‌دهد.

حقیقت این است که از نظرگاه کلّی، این مثال بیشتر «نکته‌گیری برای طفره رفتن» و نیرنگی را آشکار خواهد کرد، به این خاطر که هیچ کس حتی در خواب هم «هملت» و «مکبث» را صرفاً به این دلیل که در این دو نمایشنامه، ارواح، ساحره‌ها و خنجرهای وجود دارد، به عنوان داستانی تخیلی در نظر نمی‌گیرد. این که شکسپیر و خوانندگان به واقعیت ارواح و ساحره‌ها اعتقاد داشتند یا نه، واقعاً به این بحث مربوط نمی‌شود. ما از این روی عنوان پذیرفته شدهٔ تراژدی را در این جا می‌پذیریم که نظر خاصِ ادبیاتی را که در ذات خود متون قبل از ۱۷۰۰ موجودات، پذیرفته‌ایم. پیش از این تاریخ، اصول ادبیات تقلیدی (نمایش) اگر چه از زمان ارسطو به صورت نظری مطرح شده بود، اما به طور جدی عملی نشده بود. همچنان که هیوم اخیراً بیان داشته، آن موقع این گونه تلقی می‌شد که ادبیات، آن گونه که با آرمان مربوط است، با واقعیت مربوط نیست. تنها با ظهور نوول و تراژدی بورژوا بود که اصول ادبیات تقلیدی در سطحی بسیار کم بر ادبیات غرب مسلط

● داستان تخیلی هنگامی موجود می‌شود که قوانین اساسی داستان روایی تا ۱۸۰ درجه چرخش کند.

شد. بنابراین ما چند گونهٔ **وهمی ـ خیالی** داریم که قبل از ۱۷۰۰ شکوفا شده‌اند (مانند فابلها و رمانهای شوالیه‌ای)؛ به علاوه، شمار فراوانی از متون وجود داشتند که وجههٔ خوبی ـ اگر نه مسلط ـ از مقولهٔ وهمی ـ خیالی داشتند؛ امّا عموماً به عنوان داستان تخیلی تلقی نمی‌شدند.

به نظر می‌رسد که برای تخیلی بودن، داستان احتیاج به بیان بریدنی آگاهانه یا حتی طغیانی بر اصول ادبیات تقلیدی دارد. چنین عکس‌العملی در مقابل واقعگرایی نمی‌توانست قبل از دورهٔ رمانتیك به وقوع پیوندد، زمانی که نظریه‌ای روشنفکرانه و اساساً عملگرا نسبت به واقعیت شایع شده بود، همچنان که اکنون نیز هست؛ و از طرف دیگر، قاعدهٔ کلّی و روشن قرن هیجدهم، مبنی بر اینکه ادبیات باید طبیعت را تقلید کند، به طور اساسی و جدی مورد تردید قرار گرفته بود. شرط اصلی برای داستان تخیلی، نگرش است که بنابر آن حیوانات و موجودات نافوق طبیعی ـ بجز خدا ـ وجود عینی ندارد (یعنی نویسنده و خواننده در آن سهیم هستند)، در حالی که در همان حال باز بر این مطلب تأکید می‌ورزد که با وجود این، هنر این حق را دارد تا چنین موجوداتی را فرا خوانده و توصیف کند. چنین تصور رمانتیکی از هنر، اغلب این فکر را در بردارد که باانجام این عمل، هنر تا حدی قادر می‌شود که به طور عمیقتر یا کنایی‌تر، دربارهٔ همان واقعیتی که اصولش را منکر می‌شود، نظریه بدهد.

در بعضی موارد، طغیان در برابر قیود ادبیات تقلیدی کاملاً به روشنی در متن اظهار شده است، اما در همهٔ متون نیست. به علاوه، آشکار است که داستان تخیلی، جدای از متحیّر ساختن خواننده، توافق ضمنی بین نویسنده و خواننده در مورد رابطهٔ بین دنیای دوّم داستان روایی و درك مشترك از دنیای نخستین را فاش می‌کند. این مطلب، نویسنده را قادر می‌سازد تا دنیاهایی شبیه دنیای پریان و ظاهراً مستقل بنا کند که در آنها چیزهای شگفت‌انگیز مانند چیزهای معمولی نشان داده شده است و هیچ تعجب و حیرتی را در شخصیتهای داستان یا در نقل کننده سبب نمی‌شود.

چنین نظریهٔ تاریخی‌ای نسبت به داستان تخیلی، به ما اجازه می‌دهد تا فرض کنیم که نمونه‌های این نوع ادبی حقیقتاً مدتها قبل از آنکه نامش اختراع شود، وجود داشته است. در نتیجه، ما حتی با مشکل تصمیمگیری مواجه شده‌ایم که کدام یك از متون طبق این تعریف، داستان تخیلی هستند؟ حقیقت این است که مجموعهٔ وسیعی از متون داستانی در قرن نوزدهم هست که آشکارا از مقولهٔ **وهمی ـ خیالی** استفاده کرده‌اند. همچنین، مجموعه‌ای از عنوانهای پذیرفته شده نیز موجود است و برای طبقه‌بندی این متون به کار می‌رود (مانند داستان گوتیك، داستان پریان، داستان بی‌معنی، داستان خیالی، داستان عاشقانه و...). اگر چه به وضوح غیرممکن است تا برای همهٔ این اصطلاحات در این مختصر تعریفی به دست دهیم، من سعی خواهم کرد تا نظری منظم را مطرح کنم که این نظر ما را قادر می‌سازد تا ارتباطهای این گونه‌ها را با یکدیگر و خصوصاً با داستان تخیلی ببینیم.

البته، یك روش منظم برای **گونه** مستلزم طبقه‌بندیهایی است که بیشتر ثابتهای نظری هستند تا متغیرهای تاریخی. نیازی نیست تا فرض کنیم که چنین طبقه‌بندیهایی منحصراً در هر متنی نمود خواهد یافت؛ البته یك داستان روایی، بیشتر ترکیبی خاص از چنین طبقه‌بندیهایی را در بر خواهد داشت. این مسئله که متن خاص به کدام **گونه** تعلق دارد، با پذیرش مواردی چون التقاط آنها یا مواردِ حاشیه‌ای، ثابت و مُدلل خواهد شد.

من بر این باورم که راههای مختلفی وجود دارد که در آنها دنیای دومی که توسط متن خلق شده، با واقعیتِ عموماً پذیرفته شده، مرتبط است. این باور می‌تواند به عنوان ملاکی بر طبقه‌بندیهای این **گونه** مورد استفاده قرار گیرد. این طبقه‌بندیها و روشها ـ که من آنها را این طور می‌نامم ـ ذاتی متن هستند، بنابراین شایسته است تا از طریق تجربهٔ متن آشکار شوند.

در عمل، در متون **وهمی ـ خیالی** می‌توان چهار روش مختلف ارتباط با واقعیت را یافت. مایلم آنها را روشهای **انحرافی**[16]، **تناوبی**[17]، **تمنایی**[18] و **کاربردی**[19] بنامم. تنها دوتای آخر با داستان تخیلی به عنوان یك **گونه** تناسب دارند، امّا به خاطر اینکه ما با جایگاه داستان تخیلی در میانِ گونه‌های وابسته سروکار داریم، احتیاج داریم تا همهٔ آنها را مختصراً شرح دهیم.

● حقیقت این است که «واقعیت» اصطلاحی است فوق‌العاده مبهم و ما در گام نخست باید اشکالی را که از این حقیقت سرچشمه می‌گیرد، برطرف کنیم.

۱. اگـر متنی در روش انحرافی، با واقعیتِ پذیرفته شده، مربوط باشد، دنیای دومش آن‌چنان‌شکل یافته که گرایش دارد تا تصور خواننده را از واقعیت و حس امنیتی که بر پایهٔ آن‌نهاده شده به مبارزه دعوت کند. چنین دنیاهـایی تا وقتی که عنصری عجیب و غیرقابل تبیین سطح آرامشان‌را نشکسته، دنیاهایی عادی و واقعی به نظر می‌رسند. به علاوه، متونی از این است برای اینکه وابسته به هدف ظاهر شوند و واقعیت واقعی را نشـان دهند ـ گرچه تا حدی مرموز ـ، باید زحمت زیادی را متحمل شوند. ما در اینجا، به تعبیر تودورف، در قلمرو مرموز بودن و **وهمی ـ خیالی** بودن هستیم. گونه‌های تیپیك که در آنها ارتباط انحرافی با واقعیت حکمفـرمـاست، شامـل داستان گویتك داستانِ ترسناك، و نویسندگان تیپیك شامل پو، هوفمن و کافکا هستند.

۲. روش تناوبیِ ارتباط با واقعیتِ مختص ادبیات آرمانگرا و داستان علمی ناب است. در اینجا، دنیاهای دوم که توسط متن خلق شده، به هنگـام غلبـهٔ این روش، به عنـوان جانشینهایی برای واقعیت موجود انگاشته می‌شوند و ما توسط فعالیتهای ذهنی عقلانی، مانند تحلیل و استقرا، آن‌هم بدون‌در هم شکستن قوانین پذیرفته شدهٔ طبیعت، به آنها می‌رسیم. از آنجا که دنیاهای دوم مبتنی بر این اصل، به منظور امکان پذیر جلوه کرده از نظر فرضیه بنا شده‌اند، از عنصر ماورای طبیعی ـ معمولاً ـ کاسته می‌گردد یا اصلاً موجود نیست؛ هر چند این دنیاها، از آنچه ما واقعیت می‌نامیم، بسیار دور هستند. آنچه در این روش جنبهٔ جوهری دارد، مطلوبیت یا وحشت دنیای دوم نیست، بلکه حیاتِ بالقوهٔ آن است که از مقدماتیِ چند قیاس شده است؛ مقدماتی نظیر پیشرفت تکنولوژیکی و سرشت انسان. نظرگاه اصلی را می‌توان این گونه بیان کرد که «این دنیا [دوم]، ممکن است خارج از دنیای آشنای ما موجود باشد یا از آن‌برگرفته شده و یا از آن‌زاده شده است».

۳. در عمل، روش تناوبی، غالباً با روش تمنایی ترکیب می‌شود. نکتهٔ اصلیِ تمنایی این است که «این دنیا [دوم]، بهتر از دنیای شناخته شده و آشنای ماست». جذابیّت این متون آن است که آنها تمایلات انسان‌را بدون‌توجه به امکان‌ارضای آنها در زندگی واقعی، بیان می‌کنند. احتمـالاً درست است اگر بگوییم کلّ ادبیات عنصر معینی از ارضای تمایلات را در خود دارد، امّا گونه‌های ادبی وجود دارند که تنها با اولین هدفشان فراخواندن یا ارضای تمایلات خاص در خواننده است و وظیفهٔ اصلیِ این گونـه‌هـای ادبی، ارائـهٔ گریز خیالی از فشارهای دهشتبار واقعیت است. این گونـه‌ها، متضّمن این نکته‌اند که دنیا به طرزی غیرقابل اجتناب، ناقص است؛ چرا که هیچ گاه به انسان اجازهٔ ارضای عمیقترین تمایلاتش را نمی‌دهند، اما این گونه‌های ادبی بر این وضع شورش نمی‌کننـد و سعی در آشتی دادن خواننده با سرنوشتش ندارند. بسیاری از این گونه‌ها، گریزوار، عامرانه **اندیشمند و هوشمند** هستند، نظیر: هرزه نگاری، داستانهای عشقی یا انواع و اقسام داستانهای پلیسی.

به خلاف افـراط سطحی در خیالپـردازی که مشخصـهٔ این متون است، گونه‌های وهمی ـ خیالی، مثل داستانهای پریان یا داستانهای خیالی، تمایلات عمیقتر و جوهریتر، همچون تمایل به جوانی و قدرت و نیروی ابـدی و نیز دنیای مهـربان یا برگشت به دوران معصومیت کودکی یا امنیت جنینی یا تمایل به نوعی حیات که در هماهنگی کامل با طبیعت است، یا نظایر آن‌را منعکس می‌کند.

اینجا، در این مقام نیستیم تا نظر بدهیم که آیا ادبیات تمنایی ذاتاً پست‌تر از گونه‌های دیگر ادبی است یا نه. به ناچار، نکتهٔ مبهمی باقی می‌ماند و تصمیمگیری دربارهٔ آن، همان‌قدر که به خوانند، به متن نیز وابسته است.

۴. عنصـر ارضای تمایلات، به شکل فرار، به داستانهای پریان و داستانهای خیالی، تا هر اندازه مهم باشد، بسیاری از این متون‌چیزی بیش از ارضـای خیالی تمایلات را به ما می‌دهند. دنیاهای سوم آنها ممکن است با واقعیت روزمره تفاوت اساسی داشته باشند، اما به هر حال، آنها توسط قوانینی کنترل می‌شوند یا مجسم کنندهٔ اصولی هستند که با واقعیت نیز سروکار دارند. متون‌این گونه از روش کاربردی پیروی می‌کنند که نوعی ارتباط بین دنیاهای اول و دوم را در خود دارد.

روش کاربردی، در عمل، در برگیرندهٔ دامنهٔ گسترده‌ای از امکانات است: از ارتباط عقلانی و خشك تمثیل ناب گرفته (در «قلعهٔ حیوانات» ناپلئون، استالین و اسنوبال و تروتسکی است) تا ارتباطی که در سطوح پایین تجرید قابل تشخیص است («سالار رینگ»، دربارهٔ قدرت محض و قهـرمـان پروری است). ما، احتمـالاً تحت تاثیر تولکین، سعی می‌کنیم داستانهای روایی و تمثیلی را که غالبا پیامهای واضح و عظی یا طنزی را دارند، از داستانهای تخیلی جدا سازیم، اما قایل شدن این تمایز، در عمل، مشکل است؛ چرا که حتی تمثیلهای به ظاهر ساده، چندین سطوح معنایی دارد و حتی مبهمترین داستان‌سمبولیك، خود را در معرض تفسیرهای تمثیل گونه قرار می‌دهد، هر چند نیل به «مقصود غالب نویسنده» مشکل است، داستانهای پریان‌و داستانهای خیالی هر دو در قسمت انتهـایی این سطوح باید یافت شونـد. آنهـا را از آن‌رو کاربـردی می‌نامیم که از طریق خودِ ساختـار داستـان‌روایی و انبوه شخصیتها، تجربیات اساسی انسان‌را بیان‌می‌کنند و این همان‌چیزی است که مکتب یونگ دوست دارد آن‌را الگوهای اسطوره‌ای بنامد.

از این دیدگاه، در واقع، شباهت زیادی بین داستان کلاسیك پریان (سحرآمیز) و داستان خیالی یا سحرگونه وجود دارد و دومی ذاتاً شکل پیچیدهٔ «احساسی» داستانِ پریان‌است. تفاوت ماهوی بین داستانهای پریان و داستانهای تخیلی این است که اولی به این علت که اساساً جزئی از عنصر شفاهی است، در قید قوانین نسبتاً خشك صوری طول و ساختار و شخصیتهای و موقعیت است، حال آنکه دومی نسبت به این قیود استقـلال بیشتـری دارد؛ هرچند داستانهای پریان دنیای دومی محدود و کاملاً روشمند را خلق می‌کنند و تقریبا تنها با مسائل شخصی ماننـد رقابت خویشاوندی، تضادهای اودیپی و بلوغ جنسی ـ سروکار دارنـد، داستـانهای تخیلی می‌توانند قلمروشان‌را گسترش دهند و به موضوعات اجتماعی و سیاسی و فلسفی و مذهبی بپردازند. متون‌تخیلی نظیر آنهایی که توسط جورج لك دونالد[۲۰]، تولکین، س. لوییس[۲۱]، اورسلا لگوین[۲۲] خلق شده‌اند، و نقدهای زیادی را برانگیخته‌اند، از لحاظ موضوعات فوق‌الذکر غنی هستند.

به‌طـور خلاصـه، اگـر چه همـهٔ گونه‌های وهمی ـ خیالی صفت مشخصه‌شان این حقیقت است که دنیای دومشان، به طور پرمعنی و مهم، با واقعیتِ دیده شده تفاوت دارد، اما تفاوتهای صوریشان‌می‌تواند به ارتبـاطات اساسی مختلف بین دنیاهای دومشان و واقعیت برگردد.

یادآوری این نکته مهم است که این ارتباطات به ندرت در یك شكل ناب، در هر متنی، نمود یافته‌اند. آنچه ما معمولاً می‌یابیم، ترکیبی است از دو یا چند شیوه که هم شامل شماری فراوان از گونه‌ای ادبی است و هم فقدان اشتباه انگیز تشابه و تجانس را در داخل بیشتر گونه‌ها شامل می‌شود. با وجود این، معمولاً یك روش یا مجموعه‌ای از روشها غالب و مسلط خواهد بود؛ بنابراین، این امر مشخصات عمومی یك گونه و هویت کلی هر متنی را تعیین می‌کند.

مثلاً، دنیاهای دومی که توسط داستانی آرمانگرا خلق شده، صفت مشخصه‌شان ترکیبی از روش تناوبی و تمنایی است؛ زیرا به طور معقول بنا شده‌اند و در همان حال بیان کنندهٔ تمایلات انسان، مانند عدالت، نظم و ثبات اجتماعی هستند. اگر عنصر تمنایی در همان ترکیب قویاً غالب باشد، ما می‌توانیم به دنیای رؤیایی نمایش فضایی برسیم. **دستوپیاهای**[۲۳] ادبی و داستانهای فجایع دنیوی، هر دو، نتیجهٔ ترکیب و اجتماع روش تناوبی و روش هیجان‌انگیز انحرافی هستند، حال آنکه داستان علمی جدی که دربارهٔ موقعیت انسان در جهان نظریه پردازی می‌کند ـ اغلب با تفمق فیلفی قابل ملاحظه ـ با آمیزشی قوی از شیوهٔ کاربردی و شیوهٔ اساسی تناوبی به وجود آمده است.

همان طور که قبلاً اشاره شد، به نظر من، داستان تخیلی نتیجهٔ اجتماع دو روش تمنایی و کاربردی است. جایی که روش تمنایی غالب شود، داستانهای بسیار قاعده‌مند. از نوع شمشیر و سحر، به دست می‌آوریم که این نوع داستانها به خواننده اجازه می‌دهد تا در رؤیاهای قوی و شکست‌ناپذیر بودن قهرمان داستان، یا زیبا و سحرآمیز بودن قهرمان‌زن‌داستان، غرق شود. دیگر قراردادهای این گونهٔ جزئی، مانند صحنهٔ شبه قرون‌وسطایی، نظم سلسله مراتبی جامعه، تمایز اشکاربین خوب و بد، اهمیت جادوگری و حتی طرحهایی که بر جدایی دنیای داستانی تأکید دارند، خواننده را به گریز از پیچیدگیهای زندگی واقعی دعوت و تشویق می‌کند. از دیگر سو، در متونی که روش کاربردی غلبه دارد، مسائل زندگی روزمره به سادگی کنار گذاشته نمی‌شوند، بلکه بیشتر تغییر شکل می‌یابند یا به مسائلی اساسی مانند جایگاه بشر در جهان، ماهیت خیر و شر، اصول اخلاق یا امکان‌عمل قهرمانانه تبدیل می‌شوند.

بعضی از اغتشاشات دربارهٔ ماهیت داستان تخیلی می‌تواند به این علت باشد که روش کاربردی چنین طیف وسیعی از تجسیمهای رسمی را در برمی‌گیرد. جایی که همه چیز گفته شده و انجام یافته است، از بیان حقیقت هیچ گریزی نیست که در این ناحیه (داستان تخیلی)، احتمالاً مرزها مبهمتر و متغیرتر از مرزهای دیگر گونه‌های ادبی وجود دارند. اما، به هر حال، من گمان نمی‌کنم که وظیفهٔ یك فرضیهٔ کلی این باشد که قسمتهایی غیرقابل نفوذ خلق کند. هر نظریه‌ای دربارهٔ گونه‌های ادبی، به عنوان سیستم ارتباطات، می‌تواند برای فهم مشخصات عمومی یك گونهٔ ادبی و درك کیفیت بی‌نظیر یك متن سودمند باشد.

پانویسها

۱. این مقاله در فصلنامهٔ Modern Fiction Studies ، بهار ۱۹۸۶، جلد ۳۲، شمارهٔ ۱، صص ۲۰ ـ ۱۱

2. Dieter Petzold

4. Manlove
5. Prickett
6. Fantastic
7. Clayton

۸. این کلمه در فرهنگ انگلیسی به فارسی آریانپور، **وهمی و خیالی** ترجمه شده است.

9. Doktor Faustus
10. Water Ship Down
11. Irwin
12. Rabkin
13. Hume
14. Iser
15. Tolkien
16. Subversive
17. Alternative
18. Desiderative
19. applicative
20. George MacDonald
21. S. Lewis
22. Ursula Le Guin

۲۳. دستوپیا (dystopia) مقابل اتوپیاست.

منابع

1. Bergmann, Frank. «**Under the Sign of the Unicorn,s Head: Adult Fantasy and Contemporary America**». *Amerikastudien / American Studies* 19 (1974): 50-57.

2. Gaillois, Roger. *Au Coeur du fantastique*. paris: Gallimard, 1965.

3. Clayton, David. «**On Realistic and Fantastic Discourse**». *Bridges to Fantasy*. Ed.

4. George E. Slusser, et al. **Carbondale: Southern Illinois UP**, 1982. 59-77.

5. Hempfer, Klaus W. *Gattungstheorie*. UTB 133. Munchen: Fink, 1973.

6. Hume, Kathryn. *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. London: Methuen, 1984.

7. Irwin, W.R. *The Game of the Impossible: The Rhetoric of Fantasy*. Urbana: Uof Illinois P, 1976.

8. Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens: Theorie «asthetischer Wirkung*. Munchen: Fink, 1976.

9. Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Methuen, 1981.

10. Lewis, C.S. «**On Three Ways of Writing for Children**». *Of other Worlds: Essays and Stories*. Ed. Walter Hooper. London: Bles, 1966, 22-34.

11. Manlove, C.N. *Modern Fantasy: Five Studies*. Cambridge UP, 1975.

12. «On the Nature of Fantasy». *The Aesthetics of Fantasy Literature and Art. Ed.*

13. Roger C. Schlobin. ***Notre Dame: U of Notrx Dame P, 1982. 16-35.***

14. Mobley, Jane. ***«Toward a Dafinition of Fantasy Fiction»***. *Extrapolation* 15 (1974): 11-128.

15. Pesch, Helmut W. *Fantasy: Theorie und Geschichte einer Literarischen Gattung. Forchheim: Eigenverlag, 1982.*

16. Prickett, Stephen. Victorian Fantasy. Hassocks: Harvester, 1979.

17. Rabkin, Eric S. *The Fantastic in Literature*. Princeton UP, 1976.

18. Todorov, Tzvetan. *Introduction à La Littérature Fantastique*. Paris: Scuil, 1970.

19. Tolkien, J.R.R. «**On Fairy – Stories'**» *Tree and Leaf. Smith of Wootton Major. The Homecoing of Bearhtnoth*. London: Allen, 1978. 11-79.

20. Foreword. *The Fellowship of the Ring*: Being the first of «*The Lord of the Rings*». London: Allen 1974. 7-10.