داستان وهمناک

مریم خوزان

راهروان وهم را راه هزارساله باد
(حافظ)

تعیین نوع ادبی هر متن روایی به عوامل گوناگونی بستگی دارد، ازجمله اینکه وقوع رویدادها در عالم واقع ممکن است یا نه. مثلا واقعیت را در شعر نمی‌توان اساس تعبیر و تبیین متن قرار داد، زیرا در شعر زبان مجازی خود در خارج از حیطهٔ واقعیت عمل می‌کند. همچنین اگر اثری قابل تعبیر تمثیلی باشد، واقعی بودن رویدادهای آن دیگر مورد نظر نیست.

صرف‌نظر از هر تعریفی که برای تمثیل (allegory)در نظر بگیریم، برخی معتقدند که تمثیل روایتی است که معنای دیگری باید از آن به دست آورد و معنای سطح نخستین (معنای ظاهری) آن اصلاً مطرح نیست، و گروهی معتقدند که هر دو سطح معنایی مورد توجه است؛ یعنی تمثیل هم معنای ظاهری خود را دارد و هم معنای دیگری می‌توان از آن استنتاج کرد، البته به شرط آنکه اشاره‌های واضحی به وجود معنای دوم در اثر باشد.

روایتهای تمثیلی متعددی در ادبیات کهن فارسی وجود دارد. یکی از آن روایتها حکایت «گنبد سیاه» از هفت پیکر نظامی است.[1] در این حکایت سخن از ملکی سیاهپوش به میان می‌آید که سرگذشتش از این قرار است: روزی ملک به مردی که سر تا پا سیاهپوش است برمی‌خورد و علّت آن را جویا می‌شود. مرد می‌گوید: این را از من مپرس که چنین پرسشی در حکم تقاضای دیدن سیمرغ است. اما بعد از اصرار ملک، مرد سیاهپوش نشانی شهری را در ولایت چین به او می‌دهد، به نام شهر مدهوشان و تعزیت خانهٔ سیاهپوشان، که مردمانش جامه‌های سیاه به تن می‌کنند، و می‌گوید که هر که بادهٔ این شهر را بنوشد سیاهپوش می‌شود. مرد سخنی بیشتر نمی‌گوید. ملک عازم آن شهر می‌شود و در آن جا به قصاب جوانمردی برمی‌خورد و از او علّت پوشیدن جامهٔ سیاه را می‌پرسد. قصاب ابتدا از جواب دادن امتناع می‌ورزد، امّا سرانجام تسلیم می‌شود و شبی ملک را به خرابه‌ای می‌برد و هر دو در آن جا پنهان می‌شوند. در خرابه سبدی وجود دارد که به طنابی متّصل است. قصاب به ملک می‌گوید که در سبد بنشیند. طنابِ سبد بر گردن ملک قرار می‌گیرد و سبد به حرکت درمی‌آید و او را آن قدر بالا می‌برد که از فشار طناب به حال خفگی می‌افتد. سرانجام گره طناب به میلی می‌رسد و همان جا متوقف می‌شود و ملک میان زمین و آسمان معلق می‌ماند. پس از مدتی، مرغی عظیم‌الجثه بر میل می‌نشیند و ملک ترسان و نگران از اینکه چه بر سرش خواهد آمد پای مرغ را می‌گیرد و مرغ او را به باغ خرّمی چون باغ ارم می‌برد که جمعی از پریرویان در آنجا گردش می‌کنند. پس از مدتی پریزاده‌ای نکوروی متوجه حضور او می‌شود و می‌گوید:

که ز نامحرمان خاک‌پرست
می‌نماید که شخصی این جا هست

و یکی از ملازمانش را به سراغ ملک می‌فرستد تا از او پرس و جو کند. ملک به نزد بانو می‌رود و زمین را می‌بوسد و می‌خواهد پایین

حاشیه:

۱) نظامی گنجوی. هفت پیکر. به کوشش حسین پژمان بختیاری. تهران، ابن‌سینا، ۱۳۴۴، ص ۱۲۷ـ۱۰۲.

تخت او بنشیند، امّا بانو او را روی تخت، کنار خود، دعوت می‌کند. ملك اظهار می‌دارد که لیاقت چنین جایگاهی را ندارد، زیرا تخت بانو تخت بلقیس و شایستهٔ سلیمان است. خادمی ملك را به سوی سریر راهنمایی می‌کند و پری می‌گوید که نزد من رازی است که تو باید از آن آگاه شوی. از او پذیرایی شایانی می‌کند و به او بادهٔ بسیار می‌نوشاند و شب‌هنگام یکی از کنیزانش را به سراپردهٔ او می‌فرستد. این ماجرا چندین شب تکرار می‌شود: ملك ناراضی مرتب از راز می‌پرسد و پریزاده وعده به آینده می‌دهد. تا اینکه شبی بر اثر اصرار ملك، پریزاده به او می‌گوید که اگر در طلب وصال منی لحظه‌ای چشمانت را ببند. ملك چشمانش را می‌بندد و چون باز می‌کند خود را در سبد می‌بیند. سبد ناگهان به حرکت درمی‌آید و به جای نخست بازمی‌گردد. مرد قصاب به ملك می‌گوید بر من نیز چنین گذشته است که سیاهپوش شده‌ام. ملك از مرد قصاب پرند سیاهی تقاضا می‌کند و او نیز به جمع سیاهپوشان می‌پیوندد.

در این حکایت اشاره‌های واضح و آشکاری، مثل باغ ارم و پریزاده و باده و نامحرم، بی‌تردید به معنای دومی دلالت دارد. البته این حکایت نمونه‌ای از تمثیل صریح نیست، ولی با توجه به اشاره‌های روشن نظامی به عاقبت کار:

من خام از زیادت اندیشی
به کمی اوفتادم از بیشی
صدهزار آدمی در این غم مُرد
که سوی گنج راه داند برد

این روایت در طیف تمثیل قرار می‌گیرد. و می‌توان چنین تعبیری از آن به دست داد که انسان خاکی در اصل متعلّق به عالم بهشت است و به علّت زیاده‌طلبی و اصرار در پی بردن به راز، از عالم بالا رانده می‌شود و در زمین دچار اسارت و سیاهی می‌گردد و در این هجران و دوری از اصل سیاهپوش و ماتم‌زده می‌شود.

در برخی روایتها نویسنده از وقایعی سخن به میان می‌آورد که امکان وقوع آنها در عالم واقع وجود ندارد یا دست‌کم چنین می‌نماید. در عین‌حال نمی‌توان آنها را به شیوهٔ تعبیر تمثیلی تفسیر کرد. از این جا بحث نوع ادبی دیگری به میان می‌آید که اصطلاحاً آن را «وهمناك» (the fantastic) می‌نامیم.

نوع ادبی وهمناك را تزوتان تودورف[۲] که از نظریه‌پردازان نامدار مکتب ساختارگرایی است، در فصلی از کتاب *وهمناك*[۳] با عنوان «شگرف و شگفت»[۴] به شیوهٔ تعبیر ساختارگرایانه مطرح می‌کند و در فصلهای دیگر کتاب به بحث دربارهٔ وجوه و ویژگیهای مختلف آن می‌پردازد.

از نظر تودورف، در یك اثر وهمناك شخصیت اصلی و خواننده، هر دو، در مورد احتمال وقوع رویدادها در عالم واقع دچار تردیدند. و تردید آنها به یکی از این دو طریق برطرف می‌شود: یا در پایان روایت، وقایع به ظاهر عجیب توجیه عقلانی می‌یابد و یا معلوم می‌شود که حوادث در عالمی غیر از عالم واقع رخ داده است. پس وهمناك نوع ادبی مستقلی نیست، زیرا هر قدر هم که تردید به طول انجامد، سرانجام مشخص می‌شود که رویدادهای باصطلاح فوق‌طبیعی غیرواقعی است یا واقعی. چنانچه رویدادها واقعی باشد، روایت در حوزهٔ نوع ادبی فرعی «شگرف» (the uncanny) واقع می‌شود و در صورت غیرواقعی بودن، در حوزهٔ نوع ادبی فرعی «شگفت» (the marvellous) قرار می‌گیرد.

همان‌طور که اشاره کردیم، تلقی تودورف از نوع ادبی وهمناك، ساختارگرایانه و مبتنی بر آراء فردینان دوسوسور[۵]، پایه‌گذار زبان‌شناسی جدید است. می‌دانیم که سوسور میان «زبان» و «گفتار» تفاوت قائل شده و زبان را نظامی مجرد و انتزاعی دانسته است. «اهمیت کار سوسور در این نیست که برای نخستین بار زبان را دارای نظام دانسته، بلکه در این است که به خصوصیتِ وابستگی و پیوستگی اجزای این مجموعه اشاره کرده و آن را جزو مهمترین اوصاف ذاتی زبان شمرده است.»[۶] به علاوه، به اعتقاد وی در هر نشانه‌ای رابطه میان صورت زبانی و مدلول آن صرفاً قراردادی و اختیاری است. از سوی دیگر هر صورت زبانی، مثلا «کلبه»، در چهارچوب نظام زبان و در کنار صورتهای زبانی دیگر نظیر «خانه» و «کاخ» و جز آن ارزش خود را داراست و اگر در معنی یا صورت این واژه تغییری حاصل شود یا این واژه به یکباره از زبان حذف شود، ارزش این واژه به واژه‌های یاد شده انتقال می‌یابد و در کلّ بر تمامی نظام زبان تأثیر می‌گذارد. بر این اساس، هیچ یك از اجزاء زبان را نمی‌توان جدا از دیگر اجزاء در نظر گرفت و همواره باید روابط متقابل آن را در درون نظام کلی زبان مدّ نظر داشت، زیرا هر جزئی از زبان ارزش و معنای خود را از دیگر اجزاء زبان کسب می‌کند.

تودورف نیز به همان ترتیب که سوسور هر عنصر زبانی را در ارتباط با سایر عناصر زبان قرار می‌داد، نوع ادبی «وهمناك» را کم و بیش به همان صورت کنار دو نوع ادبی همجوار آن، یعنی «شگرف» و «شگفت» قرار می‌دهد، و وجوه تشابه و تفاوت میان «وهمناك» و «شگرف» و «شگفت» را تعیین می‌کند. بدین ترتیب

«وهمناك» را مرزی میان دو نوع ادبی همجوار می‌داند و اظهار می‌دارد که در این سه نوع ادبی تأکید بر ابهام فوق طبیعی است و پایان روایت روشن می کند که اثر به کدام یك از این سه نوع ادبی تعلق دارد.

تودورف اساس «وهمناك» را بر شکی می‌داند که در شخصیت اصلی روایت و خواننده، یا دست کم در خواننده، نسبت به وقوع رویدادها در عرصهٔ واقعیت ایجاد می‌شود. بنابراین تنها تا وقتی که این تردید موجود است اثر ادبی به حوزهٔ «وهمناك» تعلق دارد. هرگاه وقایع در چهارچوب قوانین طبیعت توجیه‌پذیر باشد یا معلوم شود که محصول تخیّل و نتیجهٔ توهّم است، این تردید برطرف می‌شود. پس «وهمناك» در مرز دو نوع ادبی همجوار «شگرف» و «شگفت» واقع می‌شود؛ یعنی نویسنده در نوع ادبی «شگرف» رویدادها را در عین آنکه فوق‌طبیعی به نظر می‌رسد، در چهارچوب قوانین طبیعت توجیه می کند، و در نوع ادبی «شگفت» رویدادهایی فوق‌طبیعی رخ می‌دهد که از نظر قوانین طبیعت توجیه‌ناپذیر است.

بررسی دقیقتر این انواع ادبی همجوار نشان می‌دهد که دو نوع ادبی موقت میان «وهمناك» و «شگفت» از یك سو و «وهمناك» و «شگرف» از سوی دیگر، ظاهر می‌شود. بدین ترتیب روایتهایی در حوزهٔ این انواع ادبی فرعی واقع می‌شوند که تردیدی را که مشخصهٔ آثار «وهمناك» حقیقی است تا مدتی حفظ می کنند، امّا سرانجام به یکی از دو نوع ادبی «شگرف» یا «شگفت» می‌پیوندند:

شگرف	وهمناك ـ شگرف	وهمناك ـ شگفت	شگفت

در نمودار فوق موقعیت «وهمناك» در حالتِ محض خود با خط میانی که وهمناك ـ شگرف را از وهمناك ـ شگفت جدا می کند نشان داده می‌شود، زیرا این خط مبیّن ماهیت «وهمناك» است؛ یعنی «وهمناك» مرزی میان دو قلمرو همجوار است.

بنابراین «وهمناك» نوع ادبی فرّاری است، زیرا مثلاً کافی است که شخصیت داستان بگوید «از خواب که بیدار شدم...» و در نتیجه، عرصهٔ «وهمناك» پایان یابد. البته در مواردی، ابهام «وهمناك» تا فراسوی اثر نیز ادامه می‌یابد. به این معنی که نویسنده هیچ‌گاه روشن نمی کند که این وقایع در عالم واقع رخ داده است یا نه. و در نتیجه ابهام همچنان باقی می‌ماند. مثال بارز این مورد، رمان *The Turn of the Screw* اثر هنری جیمز است که تا پایان آن نیز خواننده متوجه نمی‌شود که در ملك قدیمی واقعاً ارواح رفت و آمد دارند یا معلم سرخانه‌ای که قربانی فضای رعب‌آور خانه شده دچار توهّم و خیال گشته است.

در نظریهٔ کلی نشانه‌ها، که شامل ادبیات نیز می‌شود، هر نشانه‌ای دارای سه نقش ممکن است: یکی نقش کاربردی که مربوط به رابطهٔ نشانه‌ها و استفاده‌کنندگان از آنهاست؛ دوم نقش نحوی است که مربوط به رابطهٔ نشانه‌ها با یکدیگر می‌شود و سوم نقش معنایی است که به رابطهٔ نشانه با مصداق خارجی آن مربوط می‌شود. تودورف معتقد است که متون وهمناك شاید ویژگیهای سبکی معینی نداشته باشد، اما بدون رویدادهای عجیب و فوق‌طبیعی حکم به وهمناك بودن یك اثر نمی‌توان کرد. البته منظور وی این نیست که در نوع ادبی «وهمناك» فقط رویدادهای عجیب وجود دارد، بلکه این‌گونه رویدادها از شروط لازم «وهمناك» است. تودورف برای آنکه این نظر خود را ثابت کند به بررسی نقشهای رویدادهای عجیب در متون وهمناك می‌پردازد که چون هر نشانه‌ای سه نقش دارد. اولین نقش عناصر وهمناك، نقش کاربردی آن، ایجاد تأثیری خاص مانند ترس و وحشت یا کنجکاوی صرف در خواننده است. دوّم نقش نحوی عناصر وهمناك، در خدمت روایت و حفظ هول و ولا (suspense) است. وجود رویدادهای فوق‌طبیعی سبب می‌شود که سازمان زنجیرهٔ علّی وقایع، پیچیده‌تر و متراکمتر شود. سوم آنکه وهمناك نقش «همان‌گویی» دارد؛ یعنی خودِ وصف با موصوف تفاوتی ندارد، زیرا «وهمناك» امکان توصیف جهانی وهمناك را ممکن می‌سازد، جهانی که بیرون از زبان واقعیتی ندارد.

تودورف بحث خود را عمدتاً به سومین نقش «وهمناك» معطوف می‌کند. بررسی مضمون متون وهمناك قرون گذشته نشان می‌دهد که وهمناك درواقع واکنشی است در برابر آنچه جامعه مذموم می‌شمرده و حتّی در برخی موارد مجازاتی نیز برای آن تعیین می‌کرده است. به دلیل وجود ممنوعیتهای اجتماعی و اخلاقی، شخصیتهای این گونه روایتها درگیر حوادثی می‌شوند که

حاشیه:

2) Tzvetan Todorov

3) *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, 1970 (*The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Translated by Richard Howard, London: The Press of Case Western Reserve University, 1973)

4) L' étrange, le merveilleux (The uncanny, the marvellous)

5) F. de Saussure

۶) ابوالحسن نجفی. *مبانی زبانشناسی و کاربرد آن در زبان فارسی*، تهران، ۱۳۵۸، ص ۱۰.

معمولاً از مقولهٔ محرّمات است. واکنش در برابر محرّمات، نقش اجتماعی وهمناك است. به همین دلیل روایتهای وهمناك مایهٔ کار مناسبی برای نقد روانکاوانه در قرن بیستم است. تودورف در اصل معتقد است که مطالعات علمِ روانکاوی و نیز ادبیاتی که نقد روانشناختی می طلبد، جای وهمناك را در قرن بیستم گرفته است. البته نوع جدیدی از آثار وهمناك نیز در قرن بیستم به وجود آمده است که تفاوت آن با آثار وهمناك قرون گذشته، مانند تفاوت میان تعریف قهرمان تراژدی کلاسیك و قهرمان تراژدی در عصر حاضر است که دیگر لزومی ندارد که از نجبا باشد و هر انسان معمولی می تواند قهرمان تراژدی باشد. به همین ترتیب در آثار وهمناك قرون گذشته رویدادهای وهمناك و فوق طبیعی وقتی که در زمینهٔ آنچه معمولی و طبیعی انگاشته می شد قرار می گرفت، غیرواقعی می نمود. مثلا «مسخ» از اصول وهمناك بوده است ـ جادوگری خود را به شکل حیوانی درمی آورد ـ اما در آثار کافکا رویداد فوق طبیعی دیگر تردیدی برنمی انگیزد، زیرا دنیایی که کافکا وضع می کند آن قدر آشفته و غریب است که هیچ رویدادی در آن عجیب و وهمناك به نظر نمی رسد. و اگر شخصیتی تبدیل به سوسك شود، خواننده دچار تردید نمی شود، تردیدی که از شروط اصلی وهمناك است.

تودورف شرط لازم دیگری برای متون وهمناك نیز قائل شده است. این متون نباید به انواع ادبی شعر و تمثیل تعلق داشته باشد. البته تودورف طیف وسیعی از انواع مختلف تمثیل را با نمونه‌های متعدد مطرح می کند. این طیف از تمثیل صریح تا تمثیل پنداری (illusory) را دربرمی گیرد. بنابراین حکایتهایی نظیر «گنبد سیاه» هرچند دارای رویدادهای فوق طبیعی است، چون با توسل به نمادهای عرفانی لایهٔ معنایی دیگری می توان برای آن یافت، یعنی تمنای فردوس و رسیدن به سرّ ازلی، در حیطهٔ نوع ادبی «وهمناك» واقع نمی شود. برای ادامهٔ بحث در زمینهٔ «وهمناك» و انواع ادبی همجوارش در ادبیات فارسی، نوع ادبی «شگرف» را انتخاب می کنیم (بررسی نوع ادبی «شگفت» که نمونه‌های آن را می توان در آثار هدایت، ازجمله «تخت ابونصر» یافت مستلزم بحث مشروحتری است). برای بررسی نوع ادبی «شگرف» حکایتی از باب هشتم *فرج بعد از شدّت*[۷] انتخاب شده است. البته این روایت با آنکه زمان تقویمی طولانی دارد، زمان روایتی آن کوتاه است. بنابراین آن تردیدی که در خواننده پدید می آید و مدت طولانی ادامه می یابد در این جا در مدت زمان کوتاهی برطرف می شود. به علاوه رویدادهای عجیب آن متعدد و گوناگون نیست. اما در کلّ، ویژگیهای لازم «شگرف» را دربردارد، بخصوص که دارای «حداقل روایت» است که بدون آن هیچ داستانی ممکن نمی شود.

روایت، حرکت از توازنی به توازن مشابه دیگر است که با یکدیگر یکسان نیستند. در ابتدای روایت همواره موقعیتی تثبیت شده وجود دارد که شخصیت از آن دور می شود؛ مثلاً نوجوانی که در خانواده‌ای زندگی می کند در یك اجتماع خُرد شرکت دارد که قوانین خاص خود را داراست. عدم توازنی یا توازنی منفی رخ می دهد که در نتیجهٔ آن نوجوان از خانواده جدا می شود. در پایان داستان، پس از آنکه موانع بسیاری را از سر راه برداشته و در این مدّت رشد هم کرده است به محفل خانوادگی بازمی گردد، و توازن مجدداً برقرار می شود، امّا دیگر همان توازنِ نخستینِ داستان نیست. و جوان نیز دیگر همان جوانِ سابق نیست. پس یك روایت ابتدایی شامل دو نوع رویداد است: نوع اوّل وضعیتی از توازن و عدم توازن را توصیف می کند و نوع دوّم نشانهٔ انتقال از یکی به دیگری است. این دو نوع رویداد به همان ترتیبی که ایستایی با پویایی و ثبات با تغییر و صفت با فعل متقابل است، با یکدیگر متقابل اند. اگرچه تشخیص آن غالباً دشوار است امّا هر روایتی این هستهٔ اصلی را در خود دارد.

حکایت از این قرار است که جوانی ـ که خود راوی حکایت است ـ برای دیدن شهر رمله و تحقیق دربارهٔ صحت آنچه در وصف آن شنیده است از خانواده جدا می شود و تنها به آن جا می رود. موقعیت مکانی و زمانی روایت کاملاً مساعد ایجاد ترس و ابهام است. زیرا راوی نیمه‌شب وارد شهر می شود و چون جایی را نمی شناسد به گورستان شهر می رود و وارد گنبدی می شود. از شدّت ترس از گورستان و خستگی راه خوابیده و نخوابیده متوجه جانوری می شود که با حرکات احتیاط‌آمیز به اطراف خود می نگرد و وارد یکی از گنبدها می شود و بازمی گردد و باز با احتیاط به اطراف خود نگاه می کند. راوی از این حرکات که از حیوانات بعید است دچار شك می شود و درصدد برمی آید که حقیقت حال را معلوم کند. حیوان در یکی از گنبدها گوری را می شکافد و راوی درمی یابد که وی نبّاش است. با شمشیر و سپر خود بی صدا وارد گنبد می شود. حیوان به او حمله می کند و بر صورتش چنگ می اندازد. راوی با ضربهٔ شمشیر خود پنجهٔ جانور را قطع می کند. جانور فریاد می زند: «لعنت بر تو باد که مرا کشتی!» و بسرعت می گریزد. راوی او را تعقیب می کند. جانور عجیب وارد شهر

می‌شود و پشت دری ناپدید می‌گردد. راوی روی در علامتی می‌گذارد تا روز بعد آن را بشناسد. بعد به گورستان می‌رود و پنجه را که در حقیقت دستکشی آهنین است که نبّاش آن را برای شکافتن گورها به کار می‌برده، پیدا می‌کند و دست را از دستکش بیرون می‌آورد. دست لطیف و حنابستهٔ زنی با انگشتری زرّین در انگشتی نمایان می‌شود. راوی از کردهٔ خود پشیمان می‌شود. شب را آن جا می‌خوابد. بامداد به شهر می‌رود و پس از پرس و جو درمی‌یابد که آن خانه متعلق به قاضی شهر است. مدّتی صبر می‌کند و پس از اتمام کارهای قاضی به نزد او می‌رود و ماجرا را بازمی‌گوید. قاضی دست بریده را نمی‌شناسد، امّا اظهار می‌دارد که انگشتر شبیه انگشتر دختر اوست و از راوی می‌خواهد که همراه او وارد خانه شود. در خانهٔ قاضی سفره می‌گسترند و قاضی از همسرش می‌خواهد که سر سفره بیاید، زن به علّت حضور نامحرم سر باز می‌زند، امّا اصرار قاضی تا حدّ تهدید زن به طلاق ادامه می‌یابد و لاجرم زن سر سفره حاضر می‌شود. قاضی از زن می‌خواهد که دختر را هم خبر کند، باز هم زن امتناع می‌کند و قاضی اصرار می‌ورزد تا دختر هم بناچار در آن جا حاضر می‌شود. دختر با دست راست لقمه‌ای غذا به دهان می‌گذارد. قاضی از او می‌خواهد که دست چپش را نشان دهد. دختر اظهار می‌دارد که دستش زخم شده و بر آن مرهم گذاشته است. باز هم قاضی اصرار می‌کند تا سرانجام مادر می‌گوید که دختر نیمه‌شب او را از خواب بیدار کرده و گفته است که دستش را بریده‌اند، او هم از ننگ رسوایی سکوت کرده و دست دختر را مرهم نهاده، بعد که علّت را از او جویا شده، دختر گفته چندسالی است که دچار وسوسهٔ کفن‌دزدی شده و از کنیزك خود خواسته است که برایش پوست بزی و دستکشی آهنین فراهم کند و هر روز که کسی وفات می‌کرده، گور او را می‌یافته و شب‌هنگام با هیأت مبدّل، چهار دست و پا مثل حیوانات، به گورستان می‌رفته و گور را می‌شکافته و کفن مرده را برمی‌داشته است، و اکنون حدود سیصد کفن دارد، و آنچه شب گذشته بر سرش آمده بر اثر نبّاشی بوده است. قاضی به دختر می‌گوید که تو باعث رسوایی خود و ما شدی و می‌افزاید که راوی همان مردی است که دست تو را قطع کرده است. دختر خشمگین می‌شود. قاضی از حال و وضع راوی می‌پرسد و به او می‌گوید که تو بر این کار زشت دختر ما سکوت کن و در ازای آن او را به عقد خود درآور و صاحب رفاه شو. راوی پیشنهاد او را می‌پذیرد و قسم می‌خورد که آن راز را آشکار نکند. سپس در حضور جمعی از معتمدان، دختر را به عقد راوی درمی‌آورند. با گذشت زمان، راوی به دختر علاقه‌مند می‌شود، امّا کینهٔ او همچنان بر دل دختر می‌ماند. تا اینکه یك شب راوی بر اثر سنگینی جسمی بر سینهٔ خود از خواب بیدار می‌شود و دختر را می‌بیند که بر سینهٔ او نشسته و قصد جانش را دارد. راوی ملتمسانه علّت را جویا می‌شود. دختر می‌گوید که تو فکر کرده‌ای چون دستم را قطع کرده‌ای باید مرا به بی‌سروپایی چون تو شوهر دهند و من هم بپذیرم؟ راوی می‌گوید حال که چنین است تو هم مرا قصاص کن. امّا دختر می‌گوید که چون راوی از او ترسیده است دیگر باید او را کشت. راوی به دختر می‌گوید که قصد تو این است که از دست من خلاص شوی، من هم ترا طلاق می‌دهم و بی‌آنکه به کسی چیزی بگویم از این شهر می‌روم. و پس از آنکه بر قول خود سوگند می‌خورد، دختر از روی سینهٔ او برمی‌خیزد و راوی به او می‌گوید که آن دو دیگر بر یکدیگر حرام‌اند. دختر صد دینار زر به راوی می‌دهد که خرج راه سازد و طلاقنامهٔ او را نیز بنویسد. راوی بی‌درنگ طلاقنامه را می‌نویسد و به دختر می‌دهد و از آن شهر می‌رود.

این حکایت هستهٔ اصلی روایت را داراست، زیرا توازنهای آغازی و پایانی داستان مشابه است و راوی در پایان از رمله به شهر خود بازمی‌گردد. ماجرای برخورد او با نبّاش و سپس ازدواج با آن دختر و سرانجام ترك او، در حقیقت رویدادهایی بوده که انتقال از توازنی را به توازنی دیگر ممکن ساخته است.

هنگامی که راوی آن حیوان عجیب را می‌بیند دچار حیرت می‌شود، امّا این رویدادها با اینکه فوق‌طبیعی به نظر می‌رسد واقعی است. به علاوه نبّاشی نیز ازجمله محرّماتی است که از نظر جامعه مذموم شمرده می‌شود، امّا از نظر روان‌شناختی قابل تأمل و بررسی است (نقش اجتماعی وهمناك).

نقش ادیی وهمناك نیز در این حکایت مشهود است. خواننده دچار ترسی توأم با کنجکاوی می‌شود و هول و ولا تا پایان داستان، هنگامی که راوی از مرگ رهایی می‌یابد، ادامه دارد. به علاوه داستان طرح پیچیده‌ای دارد و رابطهٔ علّی رویدادها کاملاً روشن است. رویدادها کنار یکدیگر و مجزّا از هم نیستند، بلکه درهم تنیده‌اند.

حاشیه:

۷) فرج بعد از شدت. از قاضی محسّن تنوخی (قرن چهارم هجری)، ترجمهٔ حسین بن اسعد دهستانی (قرن هفتم هجری)، به کوشش اسماعیل حاکمی، تهران، ۱۳۶۳ـ۱۳۵۵، ص ۸۹۸ـ۸۸۹