Archive of SID

ژانر وهمناک: شگرف و/ شگفت در *فرج بعد از شدت*

ابوالفضل حُرّی
مربی دانشکدهٔ علوم انسانی دانشگاه اراک

چکیده
این جستار دو گونهٔ ژانر فانتاستیک/ وهمناک، یعنی شگرف و/ در مقابل شگفت و تعیین میزان کارآمدی این ژانرها را در تعیین نوع ادبی حکایت‌های کوتاه ***فرج بعد از شدت*** (باب‌های هفتم، هشتم و نهم از جلد دوم) بررسی می‌کند. ابتدا به تعریف واژهٔ وهمناک، و سپس به پیشینهٔ آن اشاره می‌شود. در ادامه، از رهیافت ساختاری تودروف به وهمناک سخن به‌میان می‌آید. در نگرش تودروف، وهمناک ناممکنی است که به کمک علل طبیعی یا فراطبیعی ممکن می‌شود؛ از این‌رو، شیشهٔ عمر بس ناپایدار آن با برطرف شدن شک و ترس خواننده شکسته، و وهمناک به یکی از دو حوزهٔ مجاور خود یعنی شگرف و/ یا شگفت وارد می‌شود. در این مقاله ضمن اشاره به برخی حکایت‌های ***فرج بعد از شدت***– که در ژانرهای شگفت و شگرف و نیز ژانر «کرامات» قرار می‌گیرند– گفته می‌شود که در این داستان‌ها، تردید شخصیت و یا خواننده به یکی از دو روش زیر برطرف می‌شود: یا برای رخدادهای به‌ظاهر عجیب داستان‌ها دلایل عقلانی و منطقی ایراد می‌شود (گونهٔ شگرف) یا اینکه معلوم می‌شود رخدادها در دنیایی غیرواقعی رخ داده است (گونهٔ شگفت). در پایان، به یافته‌های پژوهش اشاره می‌شود: ۱. توجه به شخصیت مرکزی داستان؛ ۲. رویدادها را راوی حکایت می‌کند، امّا حوادث از دیدگاه شخصیت مرکزی دیده می‌شود (راوی– کانونی‌گر)؛ ۳. دیدگاه خواننده با دیدگاه راوی و شخصیت اصلی یکی است.

واژه‌های کلیدی: وهمناک، شگرف، شگفت، *فرج بعد از شدت*، تنوخی، تودروف.

تاریخ دریافت: ۸۷/۶/۱۶ تاریخ پذیرش: ۸۸/۱/۲۵

www.SID.ir

Archive of SID

بیان مسئله، متغیرها و پرسش تحقیق

زمینهٔ اصلی بحث، پرداختن به قلمرو فانتاستیک/ وهمناک[۱] (به‌منزلهٔ ژانری ادبی به‌تعبیر تودروف[۲] و روشی ادبی به‌تعبیر جکسون[۳]) و حوزه‌های فرعی وابسته به آن، یعنی شگرف[۴] و شگفت[۵] و تعیین میزان کارآمدی این ژانرها در ژانربندی یا تعیین نوع ادبی حکایت‌های اخلاقی ***فرج بعد از شدت*** است. به‌نظر می‌آید دسته‌بندی تودروف و نموداری که او از وهمناک ارائه می‌دهد، با اندکی اصلاحات و افزودن یکی دو عامل بدان، می‌تواند در ژانربندی داستان‌های ***فرج بعد از شدت*** کارآمد باشد. نمودار تودروف چنین است:

نمودار رابطهٔ وهمناک با شگرف و شگفت

شگرف	وهمناک شگرف	وهمناک شگفت	شگفت

در این نمودار، خط وسط بیان‌کنندهٔ ژانر وهمناک است که به‌دلیل ناپایداری آن بهتر است به‌صورت گسسته ترسیم شود. تودروف حوادثی را که علل طبیعی دارند شگرف، و رخدادهایی را که علل فراطبیعی دارند شگفت می‌نامد. به‌نظر می‌آید داستان‌های ***فرج بعد از شدت*** از آنجا که مجموعه داستان است، فقط به حوزه‌های وهمناک: شگرف و شگفت محدود نمی‌شود؛ اگر به عناوین باب‌های سه مجلد نگاه کنیم، درخواهیم یافت که این باب‌ها موضوعاتی گوناگون و البته اعجاب‌انگیز را در خود جای داده‌اند و اگر داستان‌های این کتاب را روی پیوستاری درنظر آوریم، از محاکاتی‌ترین[۶] یا به‌تعبیری واقعی‌ترین داستان‌ها تا غیرمحاکاتی یا شگفت‌ترین داستان‌ها طیف‌بندی می‌شوند. البته ژانر وهمناک: شگرف/ شگفت بیشترین بسامد را دارد و این‌سو و آن‌سو این ژانرها نیز ژانرهای بی‌شمار دیگر از تاریخی[۷] و فانتزی[۸] گرفته تا گوتیک[۹]، گروتسک[۱۰]، معمایی[۱۱]، ترسناک، رئالیست جادویی[۱۲]، فابلی، تمثیلی، نمادین و غیره قرار گرفته است. به‌بیانی دیگر، لازم است هر داستان را با توجه به ویژگی‌های اختصاصی ژانری که بدان وابسته است و البته واکنش خواننده بررسی کرد. در این مقاله، آن دسته از داستان‌های ***فرج بعد از شدت*** بررسی می‌شود که در ژانر وهمناک جای می‌گیرد. البته، این سخن بدان معنا نیست که داستان‌های وهمناک این کتاب ویژگی(های) سایر ژانرها را ندارد؛ زیرا

www.SID.ir

Archive of SID

همان‌گونه‌که تودروف هم می‌گوید شیشهٔ عمر وهمناک بس ناپایدار است و با اشاره‌ای می‌شکند و به یکی از دو حوزهٔ مجاور خود یا حتی سایر حوزه‌ها متمایل می‌شود. امّا نکتهٔ آشکار این است که برای اینکه وهمناک، وهمناک باقی بماند، از عناصر سایر ژانرها به‌ویژه گوتیک، گروتسک، رئالیسم جادویی و ترسناک بیشترین بهره را می‌برد. بنابراین، پرسش اصلی مقاله این است که به چه میزان رهیافت ساختارگرایانهٔ تودروف در ژانربندی حکایت‌های برگزیدهٔ ***فرج بعد از شدت*** کارآمد است. برای پاسخ به این سؤال، نخست به پیشینهٔ بررسی‌های وهمناک و نیز کتاب ***فرج بعد از شدت***، و سپس به دیدگاه ساختارگرایانهٔ تودروف در داستان‌های ***فرج بعد از شدت*** به‌منزلهٔ ادبیات وهمناک اشاره می‌شود.

پیشینهٔ مطالعاتی بحث

پیشینهٔ پژوهش دربارهٔ وهمناک، شگرف و شگفت در ایران به یکی دو مقالهٔ تألیفی از خوزان (۱۳۷۰)، حری (۱۳۸۵) و مجموعه‌مقالهٔ ترجمه‌ای در شمارهٔ ویژهٔ فصلنامهٔ ***سینمایی فارابی*** (۱۳۸۳) محدود می‌باشد که در چند سال اخیر منتشر شده است. نگاهی گذرا به برخی آثار، از جمله داستان‌های ***دیـن‌شناختی***، ***هـزار و یک‌شب***، ***اسطوره‌ها و افسانه‌ها*** نشان می‌دهد آفرینش این‌گونه آثار در ادبیات ایران منشأ و پیشینه‌ای کهن دارد. مسئله اینجاست که هنوز این آثار – آن‌چنان که غربیان آثار خود را کاویده‌اند- از دیدگاه نقد و نظریه‌های نوین ادبی و زبان‌شناختی بررسی نشده و ظرافت‌ها و زیبایی‌های آن‌ها در هاله‌ای از غبار فراموشی و گمگشتگی فرو رفته است. در مغرب‌زمین وضع به‌گونه‌ای دیگر است: هم این‌گونه آثار شناسایی، تعریف و دسته‌بندی شده، هم اینکه این ژانربندی‌ها از دیدگاه رویکردهای نوین نقد و نظریهٔ ادبی بررسی و تحلیل شده است.

تبارشناسی واژهٔ وهمناک

معادل فروید[۱۳] برای شگرف، همان‌گونه که گفتیم، واژهٔ آلمانی Das Unheimlish است که تودروف در زبان فرانسه معادل L'etrange (تودروف، ۱۹۷۰: ۳۰) را به‌جای آن پیشنهاد می‌کند که معادل Strange در زبان انگلیسی است و مترجم انگلیسی کتاب

www.SID.ir

Archive of SID

تودروف آن را به Uncanny (هوارد[۱۴]، ۱۹۷۳: ۴۱) ترجمه کرده است. ***فرهنگ فارسی هزاره*** معادل‌های «غیرطبیعی، غیرعادی، غریب، عجیب، مرموز و ناشناخته» را برابر آن برگزیده است. (حق‌شناس، ۱۳۸۰: ۱۸۴۲) به‌ظاهر برگزیدن معادلی در زبان فارسی که این معناها را دربرگیرد، اندکی دشوار است. خوزان واژهٔ «شگرف» را پیشنهاد کرده است (خوزان، ۱۳۷۰: ۳۴) که مناسب به‌نظر می‌آید. «فانتاستیک از واژهٔ لاتین Phantasticus به‌معنای مرئی‌سازی یا تجلی می‌آید.» (جکسون، ۱۹۸۱: ۱۳). فرهنگ‌های زبان فارسی ازجمله ***هزاره*** معادل‌های «خیالی، تخیلی، غیرواقعی، واهی، موهوم، عجیب، باورنکردنی، افسانه‌ای، خارق‌العاده» و غیره را برگزیده‌اند (حق‌شناس، ۱۳۸۰: ۵۵۰) که جملگی وجوه گوناگون و گاه همگون واژهٔ فانتاستیک را نشان می‌دهند. امّا معادلی که در زبان فارسی همهٔ این وجوه را دربرگیرد، دیریاب است. خوزان معادل «وهمناک» را پیشنهاد می‌کند. (۱۳۷۰: ۳۳) چنین می‌نماید معادل «وهمناک» تا حدودی ماهیت وهم‌گونه، مرموز، واقعی و در عین حال خیالی این‌گونه آثار را روشن‌تر نشان می‌دهد. برای واژهٔ Marvelous نیز معادل «شگفت» برگزیده شده است (همان، ۳۴).

به‌سوی تعریف ژانر وهمناک

ژانر وهمناک که جکسون آن را روشی ادبی[۱۵] می‌داند تا یک ژانر و آن را میان دو روش متضاد شگرف و محاکاتی قرار می‌دهد (جکسون، ۱۹۸۱: ۲۲)، به‌دلیل ماهیت دوگانهٔ خود که دائم میان خیال و واقعیت در تب و تاب است، و به‌دلیل اینکه از عناصر سایر ژانرها نیز بهره می‌برد، با این ژانرها و روش‌های ادبی مرز مشترک طولانی دارد. برای نمونه، وهمناک با فانتزی و گروتسک هم هم‌پوشانی دارد و هم از آن‌ها جداست. فانتزی ورود به قلمروِ تخیل است؛ اما گروتسک نوعی نگاه خلاقانه و از زاویه‌ای عجیب و غریب به واقعیت است. فانتزی واقعیت را واژگون می‌کند؛ اما گروتسک واقعیتِ بیگانه‌شده و معناباخته است. «گروتسک یک ساختار است، جهانی بیگانه‌شده است، جهان خود ما که تغییر ماهیت داده است» (کایسر، ۱۸۴ در جکسون، ۱۹۸۱: ۶۴)؛ اما وهمناک مرز میان امر واقعی و موهوم. نکته اینجاست که این امر موهوم هم می‌تواند زاییدهٔ خیال و پندار باشد و هم از واقعیت سرچشمه بگیرد؛ اما واقعیتی که بنا بر عوامل

www.SID.ir

Archive of SID

گوناگون اندکی غیرعادی و اغراق‌شده به‌نظر می‌آید. وهمناک بر ابهام میان عناصر گروتسک مبتنی، و از رئالیسم جادویی نیز متمایز است. اول اینکه، وهمناک یک گونهٔ ادبی است؛ اما رئالیسم جادویی جریان یا گرایش هنری است. در رئالیسم جادویی جهان و واقعیت کیفیتی رؤیاگونه دارد، ولی به‌شیوه‌ای عینی، دقیق و ساده بیان می‌شود (منتون[۱۶]، ۱۹۸۲: ۴۱۲)؛ اما وهمناک با رخدادها و اشخاص فراطبیعی یا غیرطبیعی سر وکار دارد و در واقع، اشخاص، فضاسازی داستان و از همه مهم‌تر چگونگی بازنمایی اطلاعات (زاویهٔ دید) عناصری کارسازند. بنابراین، وهمناک با آنچه تودروف آن را «دید مبهم»[۱۷] می‌نامد (تودروف، ۱۹۷۳: ۳۳) نیز در ارتباط است. نویسنده به‌گونه‌ای از زاویهٔ دید استفاده می‌کند که حوادث به چشم خواننده مبهم و مرموز جلوه می‌کند. دید مبهم به نمود کلامی متن وابسته است و به شرط اول از سه شرط تحقق وهمناک (ر. ک به زیر) بستگی دارد: «متن می‌بایست خواننده را وادار کند تا جهان اشخاص داستان را چونان جهان افراد زنده در نظر گیرد و میان استدلال طبیعی و فراطبیعی حوادث دچار شک و تردید شود.» (همان‌جا). وهمناک از همین شک و تردید است که زاده می‌شود. به‌هر روی، وهمناک سر باززدن از امور واقع و ممکن است. امری غیرواقعی است؛ اما در عین حال از امر واقع نشئت می‌گیرد. در اصل وهمناک و امر واقع یک روح‌اند در دو بدن؛ از هم جدایی‌ناپذیرند و ماهیت وهمناک هم به این دوگانگی بستگی تام دارد. اما وهمناک – همان‌گونه که گفته شد– ژانری بس ناپایدار است و شیشهٔ عمرش با برطرف شدن شک و ترس خواننده می‌شکند و –به‌ترتیب زیر– به یکی از دو حوزهٔ مجاور، خود یعنی شگفت یا شگرف وارد می‌شود:

نمودار گذار وهمناک به مرزهای مجاور

شگفت محض	وهمناک شگفت	وهمناک	وهمناک شگرف	شگرف محض

به‌دیگر سخن، در حوزهٔ وهمناک شگرف نه فقط شک خواننده، بلکه ترس او نیز از میان خواهد رفت، حال اینکه در قلمرو وهمناک شگفت ترس خواننده به شگفتی بدل می‌شود. از این‌رو، در داستان‌های ***فرج بعد از شدت*** تا هنگامی که خواننده دربارهٔ حوادث داستان دودل است، روایت در حوزهٔ وهمناک یعنی حدّ میانهٔ شگرف و شگفت

www.SID.ir

Archive of SID

باقی می‌ماند. اما همین‌که خواننده تصمیم می‌گیرد حوادث (حتی حوادث عجیب و غریب) داستان را با پاسخ‌های طبیعی یا فراطبیعی توجیه کند، آن اثر در حوزهٔ شگرف یا شگفت قرار گرفته، به‌صورت وهمناک شگرف یا وهمناک شگفت درمی‌آید. اما عمر حوزهٔ شگرف/ شگفت دیری نمی‌پاید؛ زیرا خواننده با بازگشت به واقعیت و از سوی دیگر نویسنده با نمودن تعبیری تمثیلی یا استعاری از داستان‌ها -که در ***فرج بعد از شدت*** در قالب «فصل» و همراه با اشعار فارسی و عربی است- درصدد تفسیر معنای داستان‌ها برمی‌آیند و در پی آن، روایت به حوزهٔ تمثیل وارد می‌شود. تا زمانی‌که خواننده در پی معنای دوم (معنای تمثیلی) نرفته، روایت وهمناک است، در غیر این صورت، روایت اصلاً وهمناک نیست و در حوزهٔ تمثیل قرار می‌گیرد. بنابراین، نمودار پیشین برای همخوانی با داستان‌های ***فرج بعد از شدت*** به‌ترتیب زیر دستکاری می‌شود:

نمودار گذار وهمناک به مرزهای مجاور و ورود به حوزهٔ تمثیل

تمثیل شگفت	***شگفت محض***	*وهمناک شگفت*	***وهمناک***	***وهمناک شگرف***	***شگرف محض***	***تمثیل شگرف***

هنگامی‌که خواننده در یافتن علت یا علل طبیعی و یا فراطبیعی حوادث روایت‌های ***فرج بعد از شدت*** در شک و تردید است، داستان‌ها وهمناک‌اند؛ اما همین‌که درمی‌یابد رخدادهای روایت در جهانی غیر از دنیای واقعی رخ داده‌اند و علل طبیعی و یا فراطبیعی دارند، وهمناک به‌ترتیب به یکی از دو حوزهٔ مجاور خود یعنی شگرف (علل طبیعی) و یا شگفت (علل فراطبیعی) وارد می‌شود. در واقع همین‌که خواننده به واقعیت آشکار برمی‌گردد و یا نویسنده برای سطح ظاهری رخدادهای روایت معنایی برمی‌سازد، داستان‌ها به یکی از دو حوزهٔ تمثل وارد می‌شوند: تمثیل شگرف برای داستان‌های شگرف و تمثیل شگفت برای داستان‌های شگفت.

درآمدی بر داستان‌های *فرج بعد از شدت*

کتاب ***فرج بعد از شدت*** را قاضی محسن تنوخی (متوفی قرن چهارم) در اصل به زبان عربی نوشته است و محمد عوفی (متوفی اوایل قرن هفتم) و اسعد دهستانی (متوفی

www.SID.ir

Archive of SID

قرن هفتم) هر یک جداگانه آن را به فارسی برگردانده‌اند. اسماعیل حاکمی نسخه‌های کتاب را گردآوری و به‌گونه‌ای پیراسته در سه مجلد و در مجموع دوازده باب تصحیح کرده است. آن‌گونه‌که پیشتر گفته شد، داستان‌های این دوازده باب در ژانرها مختلف ادبی قرار می‌گیرند و گردآوری آن‌ها زیر ژانری واحد از جمله وهمناک: شگرف و شگفت ناممکن است. با این حال، به‌نظر می‌رسد برخی داستان‌های باب‌ها از جمله ششم و به‌ویژه هفتم تا نهم را بتوان از رهگذر آموزه‌های وهمناک تودروفی بررسی کرد. سازگان صوری عمدهٔ داستان‌ها از این قرار است که با مقدمه‌ای آغاز می‌شود که خواننده در آن با عرف و رسم مألوف داستان‌ها، راوی، زمان و مکان معرفی‌شده و شخصیت اصلی و حادثه‌ای که برای او رخ داده آشنا می‌شود. سپس داستان اصلی می‌آید که خود بر سه بخش است: وضعیت پایدار اولیه که در آن هیچ حادثه‌ای رخ نمی‌دهد و همه‌چیز طبیعی به‌پیش می‌رود تا اینکه برای شخصیت داستان اتفاقی می‌افتد و روایت وارد وضعیت نامتعادل می‌شود و سرانجام به طریقی- اغلب به مشیت الهی و به‌گونه‌ای شگرف و شگفت- از مهلکه جان سالم به‌در می‌برد و این همان مرحلهٔ متعادل ثانویه است. این سه مرحله یا وضعیت، با تعریف تودروف از روایت نیز همخوانی دارد: گذار از مرحلهٔ متعادل (که در آن همه‌چیز عادی است) به مرحلهٔ نامتعادل (که شگرف و شگفت است) و سرانجام به مرحلهٔ متعادل ثانوی. عناوین عمدهٔ باب‌ها نیز با این تعریف همخوانی دارد:

۱. باب ششم: در احوال کسانی که به شدت محنت مبتلا بودند و از روح (و راحت) جدا، و به رویای صادق آن غم، به شادی و آن بند به آزادی بدل گشت (هجده حکایت).
۲. باب هفتم: در حکایت جماعتی که به حادثه‌ای سخت و واقعه‌ای سهمناک گرفتار شدند و یا به درویشی و فقر مبتلا گشتند و خدای تعالی بر دست کسی که از او می‌ترسیدند و از جایی که چشم نداشتند، ایشان را از آن ورطه، خلاص و از آن مضیق، مناص ارزانی داشت (۴۸ حکایت).
۳. باب هشتم: در حال کسانی که به کشتن نزدیک شده، نجات یافتند و مرگ با خود مقرر کرده، حیات دیدند (پانزده حکایت).

www.SID.ir

Archive of SID

۴. باب نهم: در جماعتی که به ملاقات حیوانی مهلک امید از حیات ببریدند و به سببی از اسباب نجات یافتند و به مراد رسیدند (دوازده حکایت).

۵. باب دهم: در حکایت جماعتی که به علت عسر و بیماری سخت مبتلا بودند و بعد از آنکه از حیات نومید گشتند از لطایف صنع باری تعالی *ناگاه* (تأکید از من است) شفا یافتند (هجده حکایت).

نگاهی به عناوین و درون‌مایهٔ داستان‌ها، گذار از وضعیت متعادل اولیه به نامتعادل و دوباره به متعادل را نشان می‌دهد. در پایان داستان‌ها نیز بخشی با عنوان «فصل» می‌آید که همان نتیجه‌گیری اغلب اخلاقی از داستان‌ها و آراسته به اشعار عربی و ترجمهٔ فارسی است. اگر از دیدگاه تودروف به داستان‌ها بنگریم، آنچه وهمناک: شگرف و شگفت است، به وضعیت نامتعادل مربوط می‌شود: حادثه‌ای برای شخصیت داستان رخ می‌دهد و خواننده نیز همانند گوینده در کش و قوس حوادث دودل می‌ماند که حادثه چگونه به‌پایان می‌رسد. در واقع، خواننده اندکی درنگ و تعجب می‌کند که آیا آنچه می‌خواند علل طبیعی یا فراطبیعی دارد؟ آیا این حوادث واقعی یا غیرواقعی‌اند؟ اثر وهمناک تا وقتی وهمناک باقی می‌ماند و خواننده در شک و دودلی و البته ترس به‌سر می‌برد که آیا این همه واقعیت دارد یا خیر؟ آیا این حوادث بنا بر دلایل عقلی و علل طبیعی توجیه‌پذیرند (شگرف) یا دلایل فوق‌طبیعی و متافیزیکی (شگفت)؟ همین‌که خواننده سرانجام وهمناک را با یکی از علل طبیعی یا فراطبیعی توجیه و تبیین کرد، وهمناک به حوزهٔ مجاور خود یعنی شگرف یا شگفت وارد می‌شود؛ از این‌رو، دیگر تنها وهمناک نخواهد بود، بلکه از این پس یا وهمناک شگرف است یا وهمناک شگفت. وهمناک مرزی میان دو قلمرو همجوار یعنی شگرف و شگفت است. تودروف در نموداری که ارائه می‌دهد، حدود وهمناک را با خطوط پررنگ نشان داده است؛ اما چون وهمناک عمری بس ناپایدار دارد و ژانری خود- بایسته[۱۸] نیست (تودروف، ۱۹۷۵: ۴۲)، پس بهتر است این همجواری و همنشینی شتاب‌زده با خطوط کم‌رنگ یا حتی بریده‌بریده به‌نمایش درآید. نکتهٔ مهم دیگر که تودروف هم بدان اشاره می‌کند (همان، ۴۲-۴۳) این است که وهمناک به پایان‌بندی داستان‌ها نیز بستگی دارد. اگر این‌گونه باشد، پس تمام داستان‌ها به‌تعبیری وهمناک‌اند، در صورتی که این‌گونه نیست. به‌دیگر

www.SID.ir

Archive of SID

سخن، از آنجا که آثار ادبی کلیت‌هایی ساختارمند هستند کـه وحـدت انـداموار دارنـد، پایان‌بندی را نمی‌توان از آن‌ها حذف کرد. درواقع، عناصر اثر ادبـی بـه‌گونـه‌ای بـه‌هـم تافته و انداموار به هم وابسته‌اند که حـذف یـا نادیـده انگاشـتن یکـی برابـر اسـت بـا فروریختن سازگان اثر ادبی. بنابراین، ویژگی‌های وهمناک باید در کلیت اثر بازتاب یابد و با حذف پایان‌بندی داستان‌ها نمی‌توان ژانر وهمناک ایجاد کـرد. پـس هرگـاه وقـایع عجیب، ترسناک و دیرباور یا اصلاً باورناپـذیر داسـتان را بتـوان در چـارچوب قـوانین طبیعت توجیه کرد، وهمناک به سوی شگرف گرایش می‌یابد که بر ترس خواننده و نـه تردید او تأکید می‌کند، و هرگاه وقایع علل فراطبیعی بیابند و خواننده امـر فراطبیعـی را به‌منزلهٔ امر فراطبیعی بپذیرد، وهمناک وارد حوزهٔ شگفت می‌شود که بر شگفتی خواننده تأکید می‌کند. به‌هر حال، برخی ویژگی‌های ادبیات وهمناک پیشنهادی گِری[۱۹] (۲۰۰۶: ۵) را در برخی داستان‌های ***فرج بعد از شدت*** می‌توان ردیابی کرد:

۱. توجه به یک شخصیت مرکزی؛ در بیشتر داستان‌های ***فـرج بعـد از شـدت*** جهـان داستان، رخدادها و سایر آدم‌ها فقط در پیوستگی با ایـن شخـصیت حـائز اهمیـت است. البته داستان این شخصیت را راوی‌ای نقل می‌کند که در بیشتر داستان‌ها یکی از «ثقات» (فرد معتمد) است یا شخـصیتی تـاریخی و شـناخته‌شـده دارد. انتخـاب راوی با این ویژگی‌ها به این دلیل است که خواننده ذره‌ای به روایت او شک نکنـد تا نویسنده بتواند اعتماد خواننده را به ناقل داستان یا شخصیت افـزایش دهـد. ایـن امر برای ایجاد حسّ تردید و دودلی در خواننده ضـروری اسـت؛ زیـرا خواننـده از یک‌سو می‌داند این داستان را راوی‌ای بسیار مورد اعتمـاد یـا شخـصیتی تـاریخی و مشهور نقل کرده است، پس می‌تواند داستان را باور کند و از دیگر سـو، بـا گـوش خود حوادثی را می‌شنود که باور و تبیین آن با علل طبیعی و عقلانی کاری اگـر نـه ناممکن، بسیار دشوار است. این شخصیت، محور تمام ماجراهاست.

۲. رویدادها را راوی حکایت می‌کند؛ امّا حوادث از دیدگاه شخـصیت مرکـزی دیـده می‌شود و رنگ و لعاب ذهن او را دارد. به‌دیگر سخن، داستان‌ها از زبان راوی و بـا صدای او، امّا از زاویهٔ دید شخصیت اصلی دیده می‌شود (راوی- کانونی‌گـر). ایـن

www.SID.ir

Archive of SID

ویژگی با شرط دوم تودروف همخوانی دارد مبنی بر اینکه راوی- کانونی‌گر نیـز در داستان دچار شک و تردید می‌شود.

۳. دیدگاه خواننده با دیدگاه راوی و شخصیت اصلی یکی است. یکسانی دیدگاه‌هـا در خواننده حس همذات‌پنـداری و همـدلی احـساسی را بـه شخـصیت برمـی‌انگیـزد (هم‌ارز با شرط سوم تودروف) که در ایجاد تعلیق نقـشی مـؤثر دارد. ایـن ویژگـی به‌همراه سایر موارد در خواننده احساس شگرف و یا شگفت را برمی‌انگیزد.

سازوکارهای ادبیات وهمناک در داستان‌های *فرج بعد از شدت*

تودروف در سال ۱۹۷۰ م. با نگارش کتاب ***وهمناک: رویکردی ساختاری به ژانری ادبی***، زمینهٔ تحلیلِ ساختاریِ اثر وهمناک را به‌منزلهٔ متنی ادبی فراهم آورد. او پس از بررسی مسائل گونه‌های ادبیِ در پرتو نظریهٔ فرای[۲۰] در فصل اول (۳-۲۳)، ژانر وهمناک را در فصل دوم به‌دقت بررسی می‌کند. تودروف بر این باور است وهمناک از عدم قطعیت میان امر واقع و موهوم ناشی می‌شود. آن‌گاه که خوانندهٔ آشنا با قوانین طبیعت در رویارویی با حادثه‌ای به‌ظاهر عجیب و فراطبیعی، به‌ناگاه میان خیال و واقعیت درنگ می‌کند و بذر شک و دودلی به حوادث داستان را نسبت به خود می‌کارد، ژانر وهمناک شکل می‌گیرد (تودروف، ۱۹۷۰: ۲۵). به‌دیگر سخن، وهمناک از شک و تردید خواننده به حوادث می‌آید و همین‌که حادثه توجیه طبیعی یا فراطبیعی پذیرفت، عمر وهمناک نیز تمام می‌شود. از نظر تودروف، جوهر وهمناک در این جمله خلاصه می‌شود: «دیگر داشتم باور می‌کردم... .» (همان، ۳۱). او در ادامه این پرسش را مطرح می‌کند که چه کسی در داستان دوددل است؟ از نظر تودروف، ابتدا شخصیت اصلی داستان است که دچار شک و تردید می‌شود (همان‌جا).

نمونهٔ اول: حکایت اول از باب نهم

در این حکایت (تنوخی، ۱۳۶۳: ۹۴۰/۲) داستان ابراهیم خواص می‌آید که پس از غرق شدن کشتی، با عده‌ای در جزیره‌ای *متروک* (تأکید از من است) پناه می‌گیرند و چون گرسنگی غلبه می‌کند، جملگی تصمیم می‌گیرند برای رفع گرسنگی و یافتن آذوقه نذر کند. ابراهیم نذر می‌کند که گوشت فیل نخورد. اندکی بعد همراهان ابراهیم بچه فیلی را شکار می‌کنند و از ابراهیم می‌خواهند او نیز بخورد. ابراهیم با یادآوری نذر خویش از

www.SID.ir

Archive of SID

خوردن پرهیز می‌کند. اندک زمانی نمی‌گذرد که مادر بچه فیل سرمی‌رسد و با بو کشیدن درمی‌یابد همراهان ابراهیم بچه‌اش را خورده‌اند. این در حالی است که فیل ابراهیم را بر پشت خود سوار کرده، او را نزدیک روستایی بر زمین می‌گذارد و ابراهیم نجات می‌یابد. طرفه اینکه، وقتی ابراهیم داستان را برای دیگران بازگو می‌کند، همگی به شگفتی و تعجب می‌گویند آن جزیره تا اینجا فرسنگ‌ها فاصله دارد و *دودل* هستند (تأکید از من است) که داستان ابراهیم را باور کنند یا نه، به‌گونه‌ای که به‌نظر می‌آید ابراهیم هم به واقعی یا موهوم بودن داستان خود شک می‌کند. به‌دیگر سخن، هم ابراهیم در مقام شخصیت اول داستان و هم روایت‌شنوها (کسانی که داستان ابراهیم را می‌شنوند) و هم ما خوانندگان در این تردید باقی می‌مانیم که آیا آنچه ابراهیم گفته، واقعی است یا خیالی؟ و همان‌گونه‌که تودروف هم می‌گوید همین تردید و درنگ است که به حیات وهمناک استواری می‌بخشد.

نمونهٔ دوم: حکایت دوم از باب نهم

در داستان دوم از همین باب، حکایت عجوزی گفته می‌شود که در تب و تاب بازگشت فرزند جوانش که به مسافرت رفته، روزگار می‌گذراند. روزی ظهرهنگام، سائلی در می‌زند و او لقمه نان را از دهان خود گرفته، به سائل می‌دهد. مدت زمانی نمی‌گذرد که جوان از مسافرت بازمی‌گردد و از گفتنی‌های سفر به حادثه‌ای *شگفت* (تأکید از من است) اشاره می‌کند. می‌گوید در راه طعمهٔ شیری درنده می‌شود که به*ناگاه* (تأکید از من است) جوانی باهیبت از راه می‌رسد و او را از دهان شیر نجات داده، خطاب به شیر می‌گوید: «برو ای سگ! لقمه‌ای به لقمه‌ای.» (همان، ۹۴۷). بعدها مادر جوان درمی‌یابد زمان این حادثه همان روزی بوده که به سائل کمک کرده است. در این حکایت نیز خواننده دودل و سرگشته می‌ماند که آیا داستان گرفتار شدن جوان در چنگال شیر و سررسیدن آن جوان باشکوه از راه و نجات او واقعی است یا خیالی؟

اصلاح نمودار تودروف

در این حکایت‌ها، تا زمانی که خواننده در تردید میان واقعیت و خیال به‌سر می‌برد، داستان وهمناک است؛ اما شیشهٔ عمر وهمناک دیری نمی‌پاید و ابتدا مادر جوان و

www.SID.ir

Archive of SID

سپس نویسنده با ایراد دلایل دین‌شناختی، سعی می‌کنند تفسیری منطقی و پـذیرفتنی از داستان عرضه کنند. این تفسیر در نظر خوانندهٔ دین‌باور، باورپذیر است؛ امـا از دیـدگاه منطق حاکم بر جهان طبیعی امکان ندارد فیلی ابراهیم را بـر پـشت خـود سـوار کنـد و فرسنگ‌ها دورتر صحیح و سالم بر زمین بگذارد یا اینکه جوانی باشـکوه سـر برسـد و دیگری را از چنگال شیر نه فقط نجات دهد، که با شیر سخن هم بگوید. اینجاست کـه دسته‌بندی تودروف چالش‌پذیر می‌شود. از نظر تودروف، چون نمی‌توان داستان فیـل و ابراهیم یا جوان رهاشده از چنگال شیر را از نظر منطقی و قوانین طبیعـی جهـان مـادی توجیه کرد، این‌گونه داستان‌ها در زمرهٔ ژانر شگفت و وهمناک شگفت جای مـی‌گیـرد. امّا از دیدگاه دین‌شناختی، ایـن‌گونـه حـوادث فراطبیعـی و شـگفت در نظـر خواننـدهٔ دین‌باور، اموری باورپذیر و- حتی- عجیب و شگرف‌اند. به‌دیگر سخن، در داستان‌های دین‌شناختی که حکایت‌های ***فرج بعد از شدت*** اساساً بدان وابسته است، باور و اعتقـاد خواننده است که داستان را در زمرهٔ شگرف یا شگفت قرار می‌دهـد. در واقـع، نمـودار تودروف به‌طور کلی بیشتر با ادبیات گیتیانه سر و کار دارد؛ اما از نظـر دیـن‌شـناختی و قدسی آنچه شگفت مـی‌نمایـد، باورپـذیر و پـذیرفتنی جلـوه مـی‌کنـد. ایـن مـسئله را به‌گونه‌ای دیگر نیز می‌توان تبیین کرد. در داستان‌هـای دیـن‌شـناختی، باورپـذیر کـردن کنش‌ها برای خواننده در درجهٔ اول اهمیت قرار دارد، به‌گونه‌ای که شـاید بتـوان گفـت حقیقت‌مانندی یا باور کردن هر آنچه روی می‌دهد، مسئله و بحث اصلی این دسته آثار و از همه مهم‌تر آثار برانگیزانندهٔ امور قدسـی و مینـوی اسـت. دانـستن ایـن نکتـه بـه خواننده کمک می‌کند که حوادث پیش‌بینی ناشده و رخدادهای محیرالعقول یا شـگفت از نظر تودروف را طبیعی یا شگرف در نظر بگیـرد. در واقـع، از ایـن دیـدگاه نقـش و واکنش خواننده در انتساب شگرف و یا شگفت به اثر وهمناک اهمیت بی‌شماری دارد. به‌تعبیری، اینکه متن تأثیر شگرف ایجاد کند یا نه، نه فقط به نمـود کلامـی و نحـوی، بلکه به نوع قرائت خواننده از متن نیز بستگی دارد. البتـه نیـک مـی‌دانـیم کـه رخـداد داستان‌ها یا حتی آثار دین‌شناختی کمتر با قواعد جهان فیزیکی توجیه و تبیین می‌شـود. تودروف بدون اشاره به آثار دین‌شناختی، حقیقت‌مانندی امور فراطبیعـی را بـه‌گونـه‌ای دیگر مطرح می‌کنـد و آن‌هـا را تمثیلـی مـی‌نامـد. شـاید بـه‌تعبیـری، بتـوان حکایـات

www.SID.ir

Archive of SID

دین‌شناختی را عموماً و بسیاری از حکایت‌های اخلاقی ***فرج بعد از شدت*** را خصوصاً، در ژانری جدید جای داد و آن را ژانر کرامات یا معجزات نامید. پیش گمان اصلی در این ژانر که بیشتر داستان‌های دین‌شناختی و ازجمله قصص قرآنی را دربرمی‌گیرد، این است که نیرویی جاوید و همیشگی (و در اینجا خداوند) در مقام فعالی مایشاء دست‌اندرکار است، هرچه هست در ید و قدرت اوست، هر چه می‌خواهد انجام می‌دهد و این امر از عهدهٔ غیر او خارج است. این پیش گمان، بنیان و هستهٔ مرکزی داستان‌های دین‌شناختی و ازجمله اغلب حکایت‌های ***فرج بعد از شدت*** را تشکیل می‌دهد. البته در این میان چند استثنا نیز دیده می‌شود؛ برای مثال حکایت هفتم از باب هشتم که نمونه‌ای از وهمناک شگرف است که علل آن کاملاً مادی است و ارتباط چندانی با فعال مایشاء ندارد. این حکایت، نمونه‌ای ناب از وهمناک شگرف است. در حکایت‌های ***فرج بعد از شدت***، این خواست و ارادهٔ جاوید گاه به‌وسیلهٔ انسان و عوامل طبیعی ازجمله باد و شرایط آب و هوایی (حکایت پنجم از باب نهم، ۹۶۲-۹۶۳) و تاریکی شب (حکایت‌های نهم و یازدهم از باب نهم)، وحوش و به‌ویژه شیر درنده (حکایت‌های دوم، چهارم، پنجم، نهم، یازدهم و دوازدهم از باب نهم)، خزندگان و به‌ویژه عقرب و مار (حکایت ششم از باب نهم، حکایت اول از باب دهم)، پرندگان و به‌ویژه عقاب (حکایت هفتم از باب نهم)، حیوانات غول‌پیکر و به‌ویژه فیل (حکایت‌های هشتم و دهم از باب نهم) صورت می‌گیرد و گاهی به‌واسطهٔ دارو و درمان‌های پزشکی و علمی (تقریباً تمام حکایت‌های باب دهم) و گاه ترکیبی از هر دو. برخی از این پدیده‌ها را می‌توان با علل مادی و فیزیکی تبیین و توجیه کرد؛ برای نمونه در بسیاری از حکایت‌های شگرف و اعجاب‌انگیز باب دهم که در آن افرادی از بیماری‌های سخت و به‌ظاهر بی‌درمان نجات می‌یابند، بیماری‌ها به‌دست پزشکان بامهارت درمان می‌شود. به‌دیگر سخن، آنچه از دید افراد معمولی درمان‌ناپذیر و درنتیجه اعجاب‌انگیز است، از دیدگاه پزشکان درمان‌پذیر می‌باشد. تودروف از این پدیده‌ها که علل باورپذیر و طبیعی دارند به عنوان «شگرف یا وهمناک شگرف» یاد می‌کند که ما از آن به «کرامات شگرف» تعبیر می‌کنیم. برخلاف این، برخی پدیدها را نمی‌توان با علل طبیعی و محسوس تبیین کرد. این پدیده‌ها علل

www.SID.ir

Archive of SID

فراطبیعی دارند و باید آن‌ها را همان‌گونه پذیرفت که هستند (برای نمونه سوار شدن بر پشت شیر یا فیل، یا صحبت کردن با شیر درنده و...). تودروف از این پدیده‌ها به شگفت یا وهمناک شگفت یاد می‌کند و ما از آن به کرامات شگفت تعبیر می‌کنیم. البته نباید از خاطر برد که برخی پدیده‌ها که امکان رخ‌دادن آن‌ها از دیدگاه افراد معمولی اعجاب‌انگیز و شاید شگفت و ناممکن می‌نماید (برای نمونه درمان برخی بیماری‌ها)، از منظر اهل فن پیش‌پاافتاده و عادی است. تودروف ذیل انواع شگفت، از این نوع پدیده‌های شگفت به شگفت اغراق‌آمیز و نیز شگفت ابزاری یاد می‌کند (ر. ک. به مبحث انواع شگفت). این امکان منتفی نیست که کرامات شگرف و شگفت همانند وهمناک شگرف و شگفت به‌سوی مرزهای مجاور خود یعنی تمثیل وارد شده، به کرامات شگرف تمثیلی یا کرامات شگفت تمثیلی بدل شوند. با این اوصاف، می‌توان نمودار تودروف را به‌منظور سازگاری با حکایت‌های دین‌شناختی و در اینجا اغلب حکایت‌های مجلد دوم ***فرج بعد از شدت*** به شکل زیر اصلاح و دستکاری کرد:

نمودار دستکاری‌شدهٔ اولیه

تمثیل شگفت	***شگفت محض***	*وهمناک شگفت*	***وهمناک***	***وهمناک شگرف***	***شگرف محض***	***تمثیل شگرف***

نمودار اصلاح‌شدهٔ نهایی

کرامات شگفت تمثیلی	***کرامات شگفت محض***	*کرامات شگفت*	*کرامات*	***کرامات شگرف***	***کرامات شگرف محض***	***کرامات شگرف تمثیلی***

بر اساس نظر تودروف، می‌توان داستان ابراهیم یا جوان نجات‌یافته از دهان شیر را جزء متون تمثیلی قرار داد. البته، این تعبیر تاحدودی درست است؛ زیرا نویسنده نیز در پایان داستان‌ها زیر عنوانِ «فصل» سعی می‌کند تعابیری تمثیلی و بیشتر دین‌شناختی به‌کار برد. به‌عبارت دیگر، از یک‌سو تفسیر تمثیلی از داستان‌ها در واقع شکستن شیشهٔ عمر وهمناک است و از دیگرسو، تمام داستان‌های ***فرج بعد از شدت*** با «فصل» یعنی تفسیری تمثیلی به‌پایان می‌رسد. با این اوصاف، به‌نظر می‌آید تا زمانی‌که خوانندهٔ

www.SID.ir

Archive of SID

داستان‌های ***فرج بعد از شدت*** در کش و قوس حوادث داستان به‌سر می‌برد، داستان‌ها وهمناک است که ما از آن به کرامات یاد کردیم؛ اما همین‌که از داستان‌ها تعبیری تمثیلی عرضه می‌شود، ژانر وهمناک یا کرامات ناپدید می‌شود و تمثیل جای آن را می‌گیرد.

بنابراین، وهمناک به‌تعبیر تودروف و کرامت در داستان‌های دین‌شناختی و در اینجا ***فرج بعد از شدت*** نه فقط دال بر حادثه‌ای شگرف و شگفت است (حادثه‌ای که بذر تردید و دودلی را در دل و جان خواننده و قهرمان می‌کارد)، بلکه نوعی قرائت غیرشاعرانه و غیرتمثیلی اثر نیز به‌شمار می‌آید (تودروف، ۱۹۷۵: ۳۲)؛ هر چند در ***فرج بعد از شدت*** از بیشتر حکایت‌ها تعبیری تمثیلی نموده می‌شود. خلاصه اینکه، داستان‌های ابراهیم خواص و آن جوان و داستان‌هایی از این دست که در ***فرج بعد از شدت*** بی‌شمارند، آثاری وهمناک‌اند که در ژانر کرامات و معجزات نیز جای می‌گیرند. همین‌که خواننده درمی‌یابد رخدادهای این داستان‌ها در جهانی غیر از دنیای واقعی رخ داده‌اند، وهمناک/ کرامات وارد حوزهٔ شگفت می‌شود (وهمناک/ کرامات شگفت) و همین‌که خواننده به واقعیت آشنا برمی‌گردد و سعی می‌کند (یا نویسنده سعی می‌کند) برای سطح ظاهری رخدادهای روایت معنایی دست و پا کند، داستان‌ها به حوزهٔ تمثیل وارد می‌شود (کرامات/ شگفت تمثیلی). درمجموع، تودروف ژانر وهمناک را به سه شرط وابسته می‌داند:

> اول، متن می‌بایست خواننده را وادار کند تا جهان اشخاص داستان را همانند جهان افراد زنده در نظر گیرد و میان استدلال طبیعی و فراطبیعی حوادث دچار شک و تردید شود. دوم، چون شخصیت داستان نیز ممکن است دچار شک و تردید شود، نقش خواننده ـ دقیق‌تر گفته باشیم ـ اعتماد کردن به شخصیت در عین شک و تردید در متن است؛ آن‌چنان که این امر به صورت یکی از مضامین اثر درمی‌آید. سوم، خواننده از اثر وهمناک تفسیری تمثیلی یا شاعرانه ارائه ندهد. این سه شرط ارزش و اهمیت یکسان ندارند. نخستین و سومین شرط سرچشمهٔ واقعی ژانر وهمناک به‌شمار می‌آیند؛ ولی دومین شرط در برخی متون بازنمود ندارد. با این حال، اکثر نمونه‌ها از این سه شرط تبعیت می‌کنند (۱۹۷۵: ۳۳).

www.SID.ir

Archive of SID

به‌نظر می‌رسد این سه شرط در ژانر کرامات نیز مصداق دارد. درمجموع، رخدادهای عجیب و فراطبیعی شرط لازم وهمناک/ کرامات به‌شمار می‌آید، اما کافی نخواهد بود؛ یعنی گونهٔ وهمناک نقش‌ها و کارکردهای دیگری نیز ایفا می‌کند. این کارکردها در ژانر کرامات شگرف و شگفت، در پرتو یک مضمون اصلی قرار دارد: خداوند فعال مایشاء، و امر او همیشه غالب است و علل طبیعی (شگرف) و فراطبیعی (شگفت) جملگی از آن علت‌العلل سرچشمه می‌گیرد. تودروف دربارهٔ کارکردهای وهمناک -که البته تا حدودی در باب ژانر کرامات نیز مصداق دارد- نخست مسائل تحلیل ادبی را به سه جنبه تقسیم می‌کند: جنبهٔ معنایی، جنبهٔ کلامی متن و جنبهٔ نحوی. جنبهٔ معنایی از این می‌گوید که متن چگونه معنادار می‌شود و اینکه متن چه معنایی دارد؟ جنبهٔ کلامی متن، برجستگی اطلاعات به‌واسطهٔ وجه اطلاعات (میزان دقتی که گفتمان در نمایش جهان واقعی از خود نشان می‌دهد، زمانمندی که به رابطهٔ خط سیر زمانی جهان داستانی و جهان واقعی اشاره می‌کند، زاویهٔ دیدی که به‌واسطهٔ آن جهان داستانی نقل می‌شود و نیز کمیت و کیفیت اطلاعات گردآوری‌شده) و سبک اثر را بررسی می‌کند. جنبهٔ نحوی به چگونگی چینش عناصر بنیادین روایت، یعنی گزاره و چگونگی ترکیب‌بندی آن‌ها بر اساس دو اصل زمانی و منطقی از یک‌سو و مکانی- فضایی از سویی دیگر، و نیز توالی/ پی‌رفت و ترکیب‌بندی آن‌ها به سه صورت درونه‌گیری، زنجیره‌ای و متناوب اشاره می‌کند. سپس، تودروف با علم به سه عامل نشانه‌شناسی یعنی نحو، معناشناسی و کاربردشناسی، سه کارکرد/ سطح برای وهمناک در نظر می‌گیرد: سطح نحوی[۲۱]، معنایی[۲۲] و کاربردی[۲۳]. سطوح معنایی و کاربردی تودروف با مضامین شگرف مورد نظر ینتش[۲۴] و به‌ویژه فروید همخوانی دارد و از همین روست که دست‌کم بخشی از ادبیات وهمناک: شگرف و شگفت با روانکاوی و اندیشه‌های فروید سر و کار می‌یابد. وهمناک به‌لحاظ نحوی/ کلامی، مؤلفه‌های متن روایی از جمله زمان، مکان، راوی و سطوح روایت، زاویهٔ دید و به‌ویژه کانونی‌شدگی (که تودروف از آن به «دید مبهم» (همان، ۳۳) تعبیر می‌کند و به نوعی ابهام دامن می‌زند) و بازنمایی گفتار و اندیشه را سر و سامان می‌دهد و در داستان هیجان ایجاد می‌کند. تودروف در این سطح، توجه خود را به اهمیت راوی- کانونی‌گر و «کاربرد افعال ناقص و وجه‌نما[۲۵] برای به‌شک انداختن خواننده دربارهٔ ماهیت دقیق رخدادهای

www.SID.ir

Archive of SID

روایت‌شده» معطوف می‌کند (تودروف، ۱۹۷۵: ۳۸). به‌لحاظ معنایی، «وهمناک نقش همان‌گویانه[۲۶] دارد؛ یعنی جهانی را توصیف می‌کند که مخلوق جهان وهمناک است و بیرون از دنیای برساختهٔ زبان واقعیت ندارد و فقط به لطف ادبیات صورت واقع پیدا می‌کند.» (بورکهارت[۲۷]، ۲۰۰۳: ۳). از نظر کاربردشناسی، «وهمناک تأثیری خاص نظیر ترس، وحشت یا کنجکاوی را در خواننده ایجاد می‌کند.» (همان‌جا). تودروف این نقش را زیر عنوان مضامین وهمناک دسته‌بندی می‌کند. او در دو فصل جداگانه از کتاب خود، دو مضمون اصلی وهمناک، یعنی مضامین *خود* و *دیگری*[۲۸] را بررسی می‌کند. تودروف در فصل هشت (۱۲۴-۱۳۹) ذیل مضامین *دیگری* به تغییر ماهیت‌های میل[۲۹] اشاره می‌کند. درون‌مایهٔ میل ممکن است دچار تحولات بی‌شماری شود و تقریباً تمامی این دگرگونی‌ها فحوای اجتماعی ویژه‌ای را به ذهن می‌رساند: روابط غیراخلاقی، سادیسم و حتی مرگ. درمجموع، می‌توان گفت بورکهارت نیز همین نظر را دارد که مضامین ادبیات وهمناک تقریباً به مضامین شگرف مانند است؛ زیرا مضامین شگرف در زمان و مکان واقعی رخ می‌دهد و به صورت وهمناک درمی‌آید. این کارکرد وهمناک با کارکرد روان‌شناختی شگرف مورد نظر فروید همخوانی دارد که پیشتر اشاره شد. اما نکتهٔ مهم اینجاست که این مضامین با آنچه در حکایت‌های ***فرج بعد از شدت*** آمده است، همخوانی چندانی ندارد. در این کتاب همان‌گونه که از عنوان آن پیداست، افرادی به رنج و بلایی گرفتار می‌شوند، چنان‌که امید از همه‌جا می‌برند، سپس از جایی که اصلاً انتظار ندارند، دستی از سرآستین غیب بیرون می‌آید و آنان را از «آن مضیق، مناص ارزانی می‌دارد» (باب هفتم)؛ یا اینکه افرادی به درد و مرضی صعب‌العلاج گرفتار می‌آیند و بعد از لطایف صنع باری‌تعالی ناگاه شفا می‌یابند (باب دهم) و غیره. از این‌رو، به‌نظر می‌آید داستان‌های دین‌شناختی ازجمله بیشتر حکایت‌های ***فرج بعد از شدت*** با مضامین *خود* و *دیگری* مورد نظر تودروف سازگاری چندانی ندارد و لازم است در بررسی این حکایت‌ها به مضامین دیگری توجه کرد که خاستگاه دین‌شناختی دارند؛ هرچند در برخی حکایت‌ها می‌توان جلوه‌ای از مضامین خود و دیگری را ردیابی کرد. تودروف، در فصل پایانی کتاب، کارکردهای وهمناک را بازمی‌نماید. مهم‌ترین کارکرد اجتماعی وهمناک زیرپا گذاشتن برخی محدودیت‌هاست که در حکایت جوان اهل رمله بدان اشاره می‌شود. تودروف بر اساس همین کارکرد، بر این باور است که

www.SID.ir

Archive of SID

روانکاوی جایگزین دست‌کم بخشی از ادبیات وهمناک شده است. به‌گفتهٔ او، «هر اثر جدید ژانر را دچار تغییر می‌کند. شاید این دقیقاً همان اتفاقی باشد که بر سر شگفت علمی آمده است؛ ژانری که امروزه آن را داستان علمی-تخیلی می‌نامیم.» (تودورف، ۱۹۷۵: ۵۶).

ژانر شگفت

تودروف ژانر شگفت را بر اساس باورپذیری خواننده به پنج دسته تقسیم می‌کند (همان، ۵۴-۵۷). یکی، شگفتی که توجیه منطقی ندارد: شگفت تبیین‌ناشدنی[۳۰]؛ دوم، شگفتی که به‌لحاظ ابعاد و اندازه از آنچه برای خواننده آشناست، بسیار بزرگ‌تر است[۳۱]؛ سوم، شگفتی که به شگفت اغراق‌آمیز نزدیک است و به ناآشنایی خواننده با آن پدیدهٔ شگفت مربوط می‌شود[۳۲]؛ چهارم، شگفتی که امکان انجام آن با وسایل کمکی نبوده، اما امروزه این امکان فراهم شده است: شگفت ابزاری[۳۳]؛ پنجم، شگفتی که در زمان‌های قدیم انجام آن از امور شگفت بوده است، اما امروزه با پیشرفت‌های علمی به‌آسانی انجام می‌شود: شگفت علمی[۳۴]. شگفت علمی به ژانر علمی‌تخیلی دامن می‌زند. به‌نظر می‌آید از دیدگاه تودروف بیشتر حکایت‌های باب نهم شگفت‌های تبیین‌ناشدنی‌اند؛ هرچند از نظر خوانندهٔ دین‌باور این حکایت‌ها -دست بالا- اعجاب‌انگیز و شگرف‌اند و خواننده آن‌ها را باور دارد.

وهمناک شگرف

حکایت هفتم از باب هشتم ***فرج بعد از شدت*** (تنوخی، ۱۳۶۳: ۲/ ۸۸۹-۸۹۸) نمونه‌ای از ژانر وهمناک است که به حوزهٔ وهمناک شگرف می‌گراید و با تفسیر نویسنده به شگرف تمثیلی بدل می‌شود. راوی در این حکایت، داستان یکی از ثقات را نقل می‌کند که در جوانی به *شهری عجیب*[۳۵] وارد می‌شود که رمله نام دارد:

«یکی از ثقات حکایت کند که در غرهٔ صباح عمر و بدایت جوانی مرا عزیمت آن افتاد که شهر رمله مطالعه کنم و آنچه از اوصاف پسندیدهٔ آن شهر شنیده بودم، معاینه ببینم. پشت بر اهل و وطن آوردم و *تنها* روی بدان شهر نهادم...» (همان، ۸۸۹). از آنجا

www.SID.ir

Archive of SID

که در شهر جایی برای استراحت شبانه نمی‌یابد، *از روی اتفاق*، گـذارش بـه *گورسـتان* شهر می‌افتد. در *نیمه‌های شب* درمی‌یابد که کسی در کار نبش قبرهاست:

> از *وحشت* آن موضع و خـستگی راه هنـوز در خـواب نـشده بـودم کـه احـساس حرکت جانوری دیدم و چون (احتیاط کردم) حیوانی بود در جثه و هیئت از سگی بزرگ‌تر، *گمان بردم* که گرگ است و چون نیک تأمل کردم آن حیوان مـی‌رفـت و چون *محتزری* (به چپ و راست) التفات می‌کرد و (به یکی) از آن گنبدها می‌رفت و بیرون می‌آمد و به هر سو می‌نگریست و *احتیاط* و *تجسسی* که از دواب و سباع معهود نباشد (از او مشاهده می افتاد) (همان، ۸۸۹-۸۹۰).

جوان غریبه با *ترس و لرز* نبّاش را تعقیب می‌کند. نبّاش در شهر بـه خانـه‌ای وارد می‌شود و جوان برای نشان کردن خانه، روی در آن علامتی می‌گذارد. صـبح فـردا کـه جوان برای شناسایی نباش می‌آید، درمی‌یابد نباش کسی جز دختر قاضی شـهر نیـست و... .

فضا و صحنه‌پردازی داستان (تنها، عجیب، گورستان شهر، نیمه‌های شب، وحـشت، خستگی، گمان بردن، ترس و لرز، نباشی و غیره) زمینهٔ ذهنی خواننده را برای ورود بـه دنیای داستانی و باور رخدادها فراهم می‌کند. زاویهٔ دید نیز به‌گونه‌ای انتخاب شـده کـه این باورپذیری را بیشتر می‌کند. در واقع، این داستان هم راوی بیرونی دارد کـه داسـتان ثقه را نقل می‌کند و هم راوی درونی. این راوی درونی را کانونی‌گر[۳۶] نیز نامیده‌اند. ثقه همان فردی است که حوادث داستان از نگاه او روایت می‌شـود و او آینـه‌گـردان ذهـن راوی است. این امر کمک می‌کند فضای داستانی رنگ ذهنی او را یابد و رخدادها نیـز از صافی ذهن کانونی‌گر در اختیار خواننده قرار بگیرد. از این‌رو، ایـن مقولـه‌هـا یعنـی صحنه‌پردازی و زاویهٔ دید یا کانونی‌شدگی[۳۷] در کنار سایر مـوارد -کـه پیـشتر آن‌هـا را ذیل نمود کلامی و نحوی متن ادبی قرار دادیم- جملگی شرط اول وهمنـاک را تحقـق می‌بخشند: خواننده باور می‌کند که جهان داستانی این روایـت جهـانی واقعـی اسـت و اشخاص و رخدادهای واقعی دارد. شرط دوم وهمناک - «شخصیت داستان نیز ممکـن است دچار شک و تردید شود»- از سویی با دومین نقش اثر ادبی (نقـش نحـوی) و از دیگر سو، با سومین نقش (نقش معنایی) اثر پیوند دارد. نقش نحوی به روابـط درونـی (روابط منطقی، زمانی و وجهی) میان اجزای اثر ادبی می‌پردازد. تا زمانی‌که گـزاره‌هـای راوی بر مبنای حدس اشخاص داستان بنا می‌شود، شرط دوم بـا نقـش نحـوی ارتبـاط

www.SID.ir

Archive of SID

می‌یابد. پیشرفت داستان طبق قاعده بر حدس‌ها، گمان‌ها، شک‌ها و تردیدهای ثقه استوار است. در واقع، ثقه نیز مدام در شک و تردید است که به‌راستی چه اتفاقی در حال رخ دادن است. در این میان، خواننده (واقعی یا مستتر) باید به شخصیت اعتماد کند و در همان حال که شک و تردید او در داستان بازنمایی شده است، آن‌ها را بپذیرد و باور کند. راوی، گام نخست را برای جلب اعتماد خواننده به شخصیت برداشته است: «یکی از ثقات حکایت کند...» ثقات «جمع ثقه و به‌معنای معتمد و شخص طرف اطمینان» آمده است (عمید، ۱۳۶۳: ۶۵۸). بنابراین، راوی از خواننده می‌خواهد در اصالت و استوار بودن حکایت ثقه شک نکند و با او این‌همانی و همذات‌پنداری برقرار کند. شرط دوم از این‌رو که به بازنمایی شک و تردید شخصیت در روایت می پردازد، با نقش معنایی پیوستگی دارد. در واقع، این بازنمایی به‌صورت یکی از مضامین داستان نیز درمی‌آید. مضامین هر اثر در نقش معنایی مطرح می‌شود. تا بدینجا می‌توان گفت شخصیت- راوی بخشی از نقش نحوی اثر به‌شمار می‌آید. حال اگر شخصیت این شک و تردید را به حوادث پیش‌آمده در روایت آشکار کند (و در نتیجه به یک مضمون بدل شود) نقش‌های نحوی و معنایی (هردو) در هم می‌آمیزند. بنا بر شرط سوم وهمناک، یعنی قرائت غیرتمثیلی، این داستان تا به سرانجام نرسیده هیچ معنای تمثیلی ندارد؛ اما همین‌که نویسنده در پایان از آن تعبیری تفسیری عرضه می‌کند، داستان از وهمناک شگرف خارج شده، به شگرف تمثیلی وارد می‌شود:

> در این حکایت دو فایده است: اول، تنبیه جماعتی را که از مکرمت محروم مانده باشند... چنان‌که قاضی رمله را مشاهده افتاد به سبب تغافل از حال فرزند... و دوم، آن است که مرد عاقل بداند که از آزردهٔ خود مرهم جستن و از دشمن (دوستی طمع) داشتن... از قضیهٔ عقل و طریق خرد دور می افتد... (تنوخی، ۱۳۶۳: ۸۹۹/۲).

پیشتر گفته شد تودروف دوگونه مضمون را می‌پذیرد: مضمون خود و مضمون دیگری. از آشکارترین مضامین این حکایت، پرداختن به محرمات و ممنوعیت‌های حاکم بر جامعه است. نکته اینجاست که دختر قاضی شهر و درنتیجه قاضی شرع، ممنوعیتی را انجام می‌دهد و در واقع این شکستن و زیرپا گذاشتن نوعی واکنش در برابر محرمات و ناپسندهای جامعه است؛ زیرا این کار از سوی دختر انجام شده که در آن زمان کاری بس گستاخانه بوده و دیگر اینکه این دختر از اهالی عادی شهر نیست، بلکه دختر قاضی شهر و شرع است. به‌یقین انجام این کار از سوی دختر کسی که خود

www.SID.ir

Archive of SID

امرکننده به معروف و نهی‌کننده از منکر است، ناپسند و ناپذیرفتنی است. در این حکایت، دختر قاضی شهر با لباس مبدل «پوست در پوشیدی و آن دستوانه آهنین در دست کردی و چهار دست و پای چون سباع و بهایم می‌رفتمی» (همان، ۸۹۴) به نباشی مشغول است (که از نظر جامعه مذموم است، به‌ویژه وقتی دختر قاضی شرع آن را مرتکب شده باشد) و «قریب سیصد کفن جمع کرده است». نکته جالب در کار دخترک این است که می‌گوید «چند سال است تا مرا هوس نباشی در دل افتاد... و نه آنکه مرا این کفن‌ها به‌کار می‌آمد یا از آن حسابی برگرفته‌ام و یا از انجام آن فعل لذتی می‌یافتم.» (همان‌جا). «هوس نباشی» نوعی واکنش به احساسات زنانهٔ ازیادرفته یا سرکوب‌شدهٔ اوست. در واقع، نباش دختر قاضی شهر و شرع است و قاضی از نظر پایهٔ اجتماعی مهم‌ترین فرد جامعه به‌شمار می‌آید و وابستگان نزدیک نیز ناگزیر باید شأن او را حتی به قیمت سرکوب کردن عواطف خود نگه دارند. اکنون، دختر قاضی به کاری دست زده که هم از نظر جامعه ناپسند است و هم انجام دادن آن فقط به دستور قاضی صورت می‌گیرد. در واقع، دختر علیه محدودیت‌هایی سر به شورش برداشته که جامعه و نیز پدرش بر او تحمیل کرده است. به‌نظر می‌آید پدر و جامعه زنانگی او را فراموش کرده‌اند. راوی اعتراف می‌کند: «دختری دیدم چون ماه شب چهارده در غایت حسن و جمال که جنس او در نیکویی کمتر دیده بودم.» (همان، ۸۹۲). دختر که چنین ستم می‌بیند بر دست خود که به‌گفتهٔ راوی- شخصیت «اثر حنا بر آن پیدا بود و انگشتری زرین در انگشت وی و دستی در غایت لطف و نازکی و نرمی»، «دستوانه‌ای آهنین به شکل دستوانه‌های بازداران که از پوست دوزند» می‌سازد و با این دستوانه گورها را می‌شکافد و بر محدودیت‌ها برمی‌آشوبد. شخصیت زنانهٔ دخترک در این داستان در مقام ابژهٔ میل، روح شیطانی (روحیهٔ پرخاشگری) می‌یابد: «کنون که از من‌متوحش گشتی جز آنکه این چیز تمام کنم و خود را از شر تو ایمن گردانم چاره‌ای نیست.» (همان، ۸۹۷). البته در اینجا امکان تبدیل ابژهٔ میل وجود دارد: میل وخواهش دخترک برای مطرح کردن زنانگی به نبّاشی و مرده‌پرستی بدل شده است. زنانگی دخترک با ازدواجی زورکی نه فقط فروکش نمی‌کند، بلکه قوی‌تر هم می‌شود.

www.SID.ir

Archive of SID

نتیجه‌گیری

پیشتر گفته شد زمینهٔ اصلی بحث، پرداختن بـه قلمـرو فانتاسـتیک/ وهمنـاک بـه‌منزلـهٔ ژانری ادبی- به‌تعبیر تودروف- و حوزه‌های فرعی وابسته به آن یعنی شگرف و شگفت و بازنمایی میزان کارآمدی این ژانرها در ژانربندی یـا تعیـین نـوع ادبـی حکایـت‌هـای اخلاقی ***فرج بعد از شدت*** است. از میان رویکردهای گوناگون به وهمناک، به دیـدگاه ساختارمبنایانهٔ تودروف دربارهٔ وهمناک اشاره شد. به‌نظر می‌آید دسته‌بندی تـودروف و نموداری که او از وهمناک ارائه می‌دهد، با اندکی اصلاحات و افـزودن یکـی دو عامـل بدان، می‌تواند در ژانربندی داستان‌های ***فرج بعد از شدت*** کارآمد باشـد. داسـتان‌هـای ***فرج بعد از شدت*** از آنجا که مجموعه‌داسـتان اسـت، فقـط بـه حـوزه‌هـای وهمنـاک: شگرف و شگفت محدود نمی‌شود و اگر داستان‌های این کتـاب را روی پیوسـتاری در نظر آوریم، از محاکاتی‌ترین یا به‌تعبیری واقعی‌ترین تا غیـرمحاکـاتی یـا شـگفت‌تـرین داستان‌ها طیف‌بندی می‌شوند که البته ژانر وهمناک/ کرامات: شگرف/ شگفت بیـشترین بسامد را دارد. به‌هر روی، برخی ویژگی‌های ادبیـات وهمنـاک: شـگرف و شـگفت در برخی داستان‌های ***فرج بعد از شدت*** بـدین شـرح اسـت: الـف) توجـه بـه شخـصیت مرکزی داستان؛ این شخصیت محور تمام ماجراهاست. ب) رویدادها را راوی حکایـت می‌کند؛ امّا حوادث از دیدگاه شخصیت مرکزی دیده می‌شود و رنگ و لعاب ذهن او را دارد (راوی- کانونی‌گر). ج) دیدگاه خواننده با دیدگاه راوی و شخصیت اصـلی یکـی است؛ همین یکسانی دیدگاه‌ها، حس همذات‌پنداری و همدلی احساسی خواننده را بـه شخصیت برمی‌انگیزد که در ایجاد تعلیق و هول و ولا نقـشی مـؤثر دارد. ایـن ویژگـی به‌همراه سایر موارد در خواننده احساس شگرف را برمی‌انگیزند.

آنچه بیان شد درآمدی کلی بر ادبیات فانتاستیک بود و نیک پیداست که پرداختن به تمام جنبه‌های ادبیات وهمناک در این مجال نمی‌گنجد. بحث کامل و دقیق‌تر به مجالی گسترده‌تر سپرده می‌شود.

www.SID.ir

Archive of SID

پی‌نوشت

1 . Fantastic
2 . Todorov
3. Jackson
4 . Uncanny
5 . Marvelous
6 . Mimetic
7 . Historical
8 . Fantasy
9 . Gothic
10 . Grotesque
11 . Enigmatic
12 . Magic Realist
13. Freud
14. Howard
15 . Literary Mode
16. Menton
17. Ambiguous Vision
18. Autonomous
19. Gray
20. Northrop Frye
21. Syntactic
22. Semantic
23. Pragmatic
24. Yentesh
25. Modal Verbs
26. Tautology
27. Burkhart
28. Themes of the Self and of the Others
29. Desire
30. Unexplained Marvelous
31. Hyperbolic marvelous
32. Exotic Marvelous
33. Instrumental Marvelous
34. Scientific Marvelous

۳۵. همهٔ تأکیدها که به صورت ایرانیک آمده، از من است.

36. Focalizer
37. Focalization

گاهی در داستان به جملاتی برمی‌خوریم که از آن راوی نیست؛ یعنی بنا بر فاصله‌ای که راوی از فضا و اشخاص داستانی دارد، بالطبع نمی‌تواند آن سخنان را بر زبان رانده یا بدان اندیشیده باشد. به دیگر سخن، لازم است میان زاویهٔ دید (چه کسی می‌بیند؟) و صدا (چه کسی می‌گوید؟) تمایز قائل شد که بدان اشاره می‌شود. در این‌باره که روایت از آن راوی است اما اندیشه و افکار به اشخاص تعلق دارد، شگرد تازه‌ای مطرح می‌شود که از آن به *کانونی‌شدگی* یاد می‌کنند.

www.SID.ir

Archive of SID

منابع

- تنوخی، محسن بن علی. (۱۳۶۳-۱۳۵۵). ***فرج بعد از شدت***. ترجمهٔ حسین بن اسعد دهستانی (قرن ۷). به‌کوشش اسماعیل حاکمی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- حری، ابوالفضل. (۱۳۸۵). «وهمناک در ادبیات کهن ایران». ***مجلهٔ پژوهشی زبان‌های خارجی دانشگاه تهران***. ش ۳۴. صص ۶۱-۷۶.
- حق‌شناس، علی‌محمد. (۱۳۸۰). ***فرهنگ معاصر هزاره***. تهران: فرهنگ معاصر.
- خوزان، مریم. (۱۳۷۰). «داستان وهمناک». ***نشر دانش***. ش ۶۵. صص ۳۳-۳۷.
- فارابیز. (۱۳۸۳). ***نشریهٔ سینمایی فارابی وابسته به مرکز سینمایی فارابی***، دورهٔ ۱۴. ش ۱.
- عمید، حسن. (۱۳۶۳). ***فرهنگ عمید***. تهران: امیرکبیر.
- ***فارابی***، دورهٔ ۱۲. ش ۱. صص. ۶۳-۹۴.
- Borghart, Pieter & Madelein Christophe. (2003). "The Return of the Key": The Uncanny in the Fantastic. *Image & Narrative* (Online Magazine of the Visual Narrative).Vol. 4. pp.1-10. [June 2008]. Available in http://<www.imageandnarrative.be>
- Freud, Sigmund. (1955)."The Uncanny." The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmunnd Freud. Vol .XVII. London: Hogarth Press Ltd: 219 - 256. Available in <http://www-rohan.sdsu.edu/~amtower/uncanny.html>
-Gray, Richard T. (2006). "Freud and the Literary Imagination". Lecture Notes: Freud, "The Uncanny" (1919). *German 390/ Comp.Lit. 396/CHID 498/ English 363.*
Personal URL PP. 1-5.
-Jackson, Rosemary. (1981). *Fantasy: The Literature of Subversion*. NY: Methuen Press.
-Menton, Seymour .(1982). "Jorge Luis Borges, Magic Realist". *Hispanic Review*. Vol. 50. No. 4. [Autumn, 1982], pp. 411-426. Stable URL: http://links.jstor.org/sici?sici=00182176%28198223%2950%3A4%3C411%3AJLBMR%3E2.0. CO%3B2-N
-Todorov, Tzvetan. (1975). *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre***.** Trans. Richard Howard. Ithaca (NY): Cornell UP.

www.SID.ir