

داستان تخیلی؛ ماهیت، تاریخچه، درونمایه و سبک نگارش

دکتر غلامرضا ذات‌علیان*

مروارید دادور**

چکیده

مقاله حاضر حاصل مطالعه ای است در زمینه داستان تخیلی سنتی اروپایی بعنوان یک گونه ادبی، ماهیت و مشخصاتش، تاریخچه شکل‌گیری آن، بستر فرهنگی و اجتماعی اش، موضوعاتی که درون مایه آن را تشکیل می‌دهند و سبک روایی و نوشتاری آن. پس از بررسی معنای لغوی امر تخیلی و چگونگی ورود آن به دنیای ادبیات، از تاریخچه و ریشه‌های پیدایش این گونه ادبی در نیمه دوم قرن هجدهم و شکوفایی آن در نیمه اول قرن نوزدهم سخن گفته شده و نویسندگان بنام این سبک ادبی با نگاهی گذرا به آثارشان معرفی شده‌اند. پس از بررسی حوزه‌هایی که داستان تخیلی در آنها گام برمی‌دارد، موضوعات اصلی این داستان و ارائه نمونه‌هایی از بکارگیری این موضوعات در آثار ادبی نویسندگان بنام سبک تخیلی، چرایی تفاوت این گونه ادبی با داستانهای شگفت‌انگیز و عجیب مورد بحث قرار گرفته است. در ادامه به سبک نگارش داستان تخیلی، فرم روایی آن و طبقه‌بندی کلی موضوعی این گونه ادبی پرداخته شده است. در هر بخش از مقاله با توجه به موضوع بحث به نمونه‌هایی از آثار نویسندگان بنام سبک تخیلی ارجاع شده است. در پایان از سرانجام این سبک و تغییر مسیر آن در قرن بیستم سخن به میان آمده است.

واژگان کلیدی: داستان تخیلی، گونه ادبی، سبک نگارش.

*استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران

**دانش آموخته مقطع دکتری رشته زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران

تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۸/۷ تاریخ پذیرش مقاله: ۸۸/۱۱/۲۱

مقدمه

ایرن بزیر^۱ در مقاله "داستان تخیلی - تغزل امر مبهم" چنین می گوید: "داستان خیالی برگردانی است از تجربه ای غیر واقعی که توسط مرزهای خرد انجام می گیرد. داستان خیالی نادرستی منطقی قضایای پایه خود را بر اساس فرضیه ای ماورای طبیعی یا غیر دنیوی توجیه می کند، بگونه ای که انگیزه واقعگرایانه شخصیتها از آن اصل غیر واقعی ناشی شده باشد. با کنار هم گذاشتن دو احتمال خارجی، یکی تجربی و دیگری فرا تجربی که هر دو برای توصیف پدیده ها ناکافی هستند، وجود پدیده ای به ذهن القا می شود که در ساختار طبیعت و ماورای آن نمی تواند وجود داشته باشد" (بزیر، ۱۹۷۴: ۹۲-۱۲۳).

"هر متن تخیلی می تواند بر طرحی ساده بنا شود که در آن یک پرسوناژ و یک پدیده رو در روی یکدیگر قرار می گیرند. این پدیده می تواند هر آن چیز خارجی باشد که با میانجی گری حواس بر ضمیر شخصیت نقش می بندد یا هر آن تجربه

درونی باشد که رد خود را بر ضمیر شخصیت بر جای می گذارد و حواس وی را شدت و قدرت می بخشد. به زبانی دیگر "هر آنچه برجسته، جدید یا شگفت انگیز بنظر رسد." (لغت نامه هاشت^۱)

"داستان تخیلی در آخرین منزلگاه خود بر رو یا رویی یک پرسوناژ تک افتاده با یک پدیده که می تواند خارج از وی یا درون وی باشد، ماورا طبیعی یا طبیعی باشد، تکیه می کند ولی لازم است که موقعیت یا برخورد بوجود آمده تضادی ژرف با چارچوب فکری و روش زندگی شخصیت داشته باشد و این چارچوب و روش را بطور کامل و طولانی مدت زیر و رو کند" (مالریو، ۱۹۹۲: ۴۹).

داستان تخیلی چیست؟

هنگام سخن گفتن از امر تخیلی نخست باید آنرا تعریف کرد چرا که معنی ابتدایی آن دستخوش تغییراتی شده است. از آنجا که این واژه به مرور زمان کاربردهای مختلفی پیدا کرده است، معنی حقیقی آن خدشه دار شده است. از طرفی نیاز به دقت در گفتار، کاربرد این واژه را محدود می کند و این محدودیت بیش از هر چیز در کاربرد خاص این واژه بعنوان گونه ادبی^۲ جلوه گر می شود. از طرف دیگر در بسیاری از محصولات ادبی از تخیل بهره بسیاری برده شده و بدین ترتیب داستان تخیلی راه خود را به سمت مقصد نهایی اش پیدا کرده است.

واژه تخیلی^۳ برگرفته از لغت خیال^۴ است (همانطور که واژه رمانتیک برگرفته از واژه رمان است) همچنین واژه یونانی خیال "phantasia" به واژه لاتین خیال "fantasia" تبدیل شده است. واژه قرون وسطایی خیال "la fantaisie" به قوه تخیل انسان و تمام محصولات این قوه اشاره می کند. در آغاز واژه خیالی به جهانی اشاره می کرد که از واقعیت گریخته یا آنرا به شیوه ای خاص جلوه گر کرده بود.

2-Dictionnaire Hachette

3-genre littéraire

4-fantastique

5-fantaisie

از اسم خیال صفت تخیلی ساخته می شود. از قرن چهاردهم به بعد واژه تخیلی به معنایی مورد استفاده قرار می گیرد که در تمام دوره کلاسیک نیز کاربرد دارد. در این دوره از واژه تخیلی جهت توصیف محصولات قوه تخیل آدمی استفاده می شود و شاخه ای معنا شناسانه را تشکیل می دهد که در آن امور عجیب، خارق العاده و گراف به تناوب جلوه گر می شوند.

از آن پس واژه تخیلی جهت توصیف امر دیوانه وار^۱ یا نامعقول^۲ نیز بکار گرفته می شود. در پایان قرن هجدهم و دوره رمانتیسزم، این واژه وارد ادبیات می شود. شارل نودیر^۳ (۱۷۸۰-۱۸۴۴) در مقاله مشهورش با عنوان "از داستان تخیلی تا ادبیات" نگاشته شده در سال ۱۸۳۰ به داستان تخیلی عنوان گونه ادبی می دهد (نودیر، ۱۸۳۰)

تاریخچه این گونه ادبی

نخستین نوشتار نظری مهم که بلافاصله بعد از آن مقالات انتقادی ۱۸۲۸ و ۱۸۲۹ نوشته شده است به والتر اسکات^۴ و ژان ژاک آمپر^۵ تعلق دارد. در این نوشتار، نویسندگان بر مشخصه ای پایدار در موجود بشری تاکید می کنند. این مشخصه که می تواند آفریده تصورات، نگرانیها، درد ناشی از موقعیت نامطمئن، کاستی ها و احساس سقوط بشر باشد، وی را بر آن می دارد که نتواند خود را با شگفتی و زیبایی افسون کننده قرون وسطی راضی کند.

از این پس تفاوتی اساسی رخ می نمایاند: امر شگفت انگیز^۶ سمت و سویی فوق طبیعی دارد که پیش فرض آن ایمان کورکورانه به معجزات و شگفتی ها است. بقول

6-fou

Y-insensé

۸-Charles Nodier

۹-Walter Scott

۱۰-Jean-Jacques Ampère

۱۱-le merveilleux

تودوروف^۱ "امر شگفت انگیز امری ماورای طبیعی است که بدون دانستن علتش مورد پذیرش قرار گرفته است. همانطور که امر عجیب^۲ امری ماورای طبیعی است که علت آن قابل توضیح می باشد. امر تخیلی^۳ تردیدی است که گریبانگیر انسانی می شود که تنها به قوانین طبیعی باور دارد ولی با رخدادی بظاهر فوق طبیعی رو برو شده است" (تودوروف، ۱۹۷۰: ۸۷)

بدین ترتیب داستانهای پریان از رونق می افتند و دیگر نمی توانند مردم را مجذوب کنند. با از رونق افتادن آنها داستانهای تخیلی جانی دوباره می گیرند و در این راه از کمک سایر شکل‌های ادبی از جمله سبک نگارش و فضای رمانهای سیاه یا گوتیک با ریشه انگلیسی نیز بهره می برند. نیاز انسانی به داستان تخیلی باید با سبک نگارشی جدید ارضا شود.

نخستین اثری که می توان آنرا داستان تخیلی نامید داستان "شیطان عاشق" اثر ژاک کازوت^۴ (۱۷۹۲-۱۷۱۹) است که در سال ۱۷۷۲ نگاشته شده. این نویسنده بیشتر در انگلستان تاثیر گذار بوده تا روی نسل آینده رومانتیکها. البته نروال^۵ وی را یکی از خدایان ادبی خود می شمارد ولی موج اصلی را ترجمه قصه های هوفمان نوشته لو او وایمار^۶ در سال ۱۸۲۹ ایجاد می کند. استفاده از جهان تخیلی، نه فقط بعنوان یک سبک نگارش، مورد پذیرش قرار می گیرد. این امر بدین معناست که در داستان تخیلی، خواننده بجای غرق شدن در جهانی که در آن منطق انسانی حاکم نیست (یعنی تنها ایمان کورکورانه به امر شگفت انگیز حاکم است)، با دنیایی شبیه دنیای خود روبرو می شود، دنیایی که منطقی و جبری است ولی عناصری اخلاکگر، در آن دست به ایجاد آشفتنگی می زنند. داستان تخیلی که بدین شکل خلق می شود، در تناوب زمانی جهان شناخته شده شکافی ایجاد می کند. سرآغاز این شکاف زمانی، موجود، چیز یا رخدادی

1 -todorv

2- l'etrange

3- le fantastique

4- Jacques Cazotte, 1772, Le Diable amoureux

5-Nerval

6- Loève-Weimars, 1829, des contes d'Hoffmann

است که بنظر می‌رسد هم به جهان ما تعلق دارد و هم به جهانی دیگر که در عین حضور درد آورش، رمز آلود و تعریف ناشدنی است.

بدین ترتیب داستان تخیلی از دل فرهنگ مدرن پدیدار می‌شود، فرهنگی که شناخت علمی را در خود جذب کرده و نگاهش به جهان روشنگر و افسون زدا است. داستان تخیلی را می‌توان واکنشی دانست برابر تظاهرات علم و خرد. این ضد جریان، در تفکر جادویی و در حوزه‌های مشترک کمال‌گرایانه‌ای چون انرژی روح، مبادلات بین زندگی و مرگ و نیروهای رمزآلودی که ما را احاطه می‌کنند، پناه می‌جوید. شکل‌های اجتماعی این واکنش را می‌توان در گرایش به ارتباط با ارواح و روحگرایی^۱ دهه ۱۸۶۰ مشاهده کرد.

داستان تخیلی با بهره‌بردن از ماورای طبیعت بعنوان ماده سازنده اش جهانی را در نظر می‌گیرد و خود را به معیارهای آن پایبند می‌سازد. سپس بر اساس آن معیارها خود را متفاوت، عجیب و متمایز جلوه‌گر می‌نماید. بدین ترتیب به برکت اشراق‌گرایی^۲ قرن هجدهم، نخستین شکوفایی داستان تخیلی در این قرن رخ داد و پس از آن "رنسانس امر نابخردانه"^۳ شکل گرفت (کاستکس، ۱۹۶۷: ۱۶۷-۱۶۸). پیروزی فلسفه و نظامی‌گری منطق‌گرایانه، نیاز معکوس بازگشت به اسطوره‌های التیام‌بخش و پناه‌بردن به امر رازآلود را در پی داشت. در اشراق‌رمز آلود سوئدنبورگ^۴ (۱۶۸۸-۱۷۷۲)، سنت مارتین^۵ (۱۷۴۳-۱۸۰۳) و پاسکوالی^۶ (۱۷۱۰-۱۷۷۴) جهان مادی ما تمثیلی از جهان روحانی در نظر گرفته شده است و این دو جهان با یکدیگر در ارتباطی تنگاتنگند. جهت برقراری این ارتباط، تزکیه نفس، راه انداختن فرقه‌های روحانی و فرآیندهایی از این دست، ضروری است. در کنار این دانش باطنی، خواب‌مغناطیسی حیوانی مسمر^۷ (۱۷۳۴-۱۸۱۵) نظریه جذب جهانی^۱ را مطرح می‌کند. در این نظریه

1-spiritisme

2-illumisme

3-rennaissance de l'irrationnel

4- Swedenborg

5- Saint-Martin

6- Pasqually

7- Mesmer

مایعی مغناطیسی در کهکشان در حال گردش است. بدین ترتیب مسمریسم^۲ در خانه های مردم عادی به جریان مد روز تبدیل می شود. به این جریانهای فکری باید ماجراجویانی چون کازانووا (۱۷۲۵-۱۷۹۸)^۳، کالیوسترو^۴ (۱۷۴۳-۱۷۹۵) و کنت رازآلود سن ژرمن^۵ را (که در ۱۷۴۸ درگذشت ولی ادعای فنا ناپذیری داشت) نیز افزود. در این قرن تابلوی رنگارنگ تخیل در حاشیه عصر روشنگری بتمامی جلوه گر می شود. چنین است که قرن هجدهم دیگری رخ می نمایند که بازتابش از بازتاب قرن فلاسفه بسیار متفاوت است.

داستان تخیلی بنوبه خود بحرانی را نشان می دهد. تاریخچه این گونه ادبی از ۱۸۳۰ آغاز شده و به ادبیات پایان قرن نوزدهم، سورئالیسم و داستان علمی-تخیلی معاصر تقسیم می شود و موفقیتش با آن چالشهای بزرگ تاریخی که نوشتار و محصولات ادبی را به حرکت واداشته اند، همزمان است.

داستان تخیلی رابطه ای هستی شناسانه را بیان می کند و مرزها را در می نوردد و همزمان طغیانی است بر علیه خرد و برای اینکه خود را تثبیت کند باید واقعیتها را برآشوبد. در قرن نوزدهم، به شرایطی که روابط علمی و منطقی انسان در جهان ایجاد کرده اند، غنای ناشی از نوسازی امر نابخردانه، زیر و رو شدن امور یقینی حاصل از انقلاب (فرانسه) و ارتقای امر خیالی به پشتوانه رومانیکها را نیز باید افزوده شود. داستان تخیلی به بیان جدیدی از "من" بدل می شود و نیاز جامعه را به نوشتاری که مطابق نظر نودیر در ۱۸۳۰ باید معیار رستگاری جامعه باشد، برآورده می سازد. "اگر روح بشر نتواند پس از رویارویی با حقایق نفرت انگیز جهان واقعی در زیبایی و درخشش رویاهایش لختی بیاساید، این عصر عاری از خیال انسان را بیش از پیش به ورطه ناامیدی خواهد کشاند و بدین ترتیب جامعه نیازش را به فروپاشی و خودکشی به شکلی ترسناک به نمایش خواهد گذاشت" (نودیر، ۱۸۳۰)

1-l'attraction universelle
2- Mesmérisme
3- Casanova
4- Cagliostro
5- comte de Saint-Germain

بدین ترتیب بیان شکوهمند ادبی در داستان تخیلی قرن نوزدهم، بقلم نویسندگان چون نودیور (۱۷۸۰-۱۸۴۴)، موپاسان^۱ (۱۸۵۰-۱۸۹۳)، گوتیر^۲ (۱۸۱۱-۱۸۷۲)، مریمه^۳ (۱۸۰۳-۱۸۷۰)، باربی دور ویلی^۴ (۱۸۰۸-۱۸۸۹) و ویلیر دو لیل آدام^۵ (۱۸۳۸-۱۸۸۹)، تجلی می یابد. البته داستان تخیلی وامدار نویسندگان ارجمند دیگری نیز می باشد. از جمله بالزاک^۶ که از این قالب ادبی برای بزرگنمایی قدرت فکر و روان و ترجمان دیدگاهش نسبت به اجتماع و کارکرد آن، بهره می جوید. نمونه ای از چنین کاربردی در داستان "چرم ساگری" قابل مشاهده است.

موپاسان در ۷ اکتبر ۱۸۸۳ در ستونش در روزنامه گلو^۷ از خاموشی گونه ادبی داستان تخیلی سخن می گوید. سخن موپاسان شاهی است بر اینکه دوران طلایی داستان تخیلی در ادبیات موجودیتی واقعی داشته است. به گفته موپاسان: "بیست سال دیگر امر غیر واقعی حتی در نظر مردم غامی نیز وحشت انگیز نخواهد بود. بنظر می رسد خلاقیت ادبی بعد، شکل و معنایی دیگر پیدا کرده باشد و در اینجاست که پایان ادبیات تخیلی رقم خواهد خورد."

البته تاریخ ادبیات نشان می دهد که بدینی موپاسان چندان هم بجا نبوده است. چرا که قرن بیستم سنت داستان تخیلی را حفظ کرد ولی آنرا تغییر شکل داد. مشکلات مدرنیته، تراژدیهای تاریخی و پیشرفت معجزه آسای علم، همه و همه داستان تخیلی را غنا بخشیدند و آنرا به سمت استقلال بیشتر یعنی آنچه در گونه ادبی علمی-تخیلی (یا در سایر حوزه های هنری مثل فیلم ترسناک) رخ می دهد، هدایت کردند. این فرآیند با جستجوی قدرتی همراه است که در این گونه ادبی نهفته است. البته باید توجه کرد که نوادگان داستان خیالی سستی بسیار پیچیده ترند.

1-Guy de Maupassant

2-Gautier (La Morte amoureuse, 1836) - (Lokis)(La Vénus d'Ille)

3-Mérimée

4-Barbey d'Aureville

5-Villiers de l'Isle-Adam

6-Balzac, 1831, La Peau de Chagrin, Pocket Classiques, n°6017.

7-Gaulois

در سالهای دهه ۱۹۷۰ پس از انتشار "مقدمه ای بر ادبیات تخیلی" اثر تزوتان تودوروف و چاپ دیدگاه مخالف ایرن بزیر (بزیر، ۱۹۷۴: 122-92)، گونه ادبی داستان تخیلی دستخوش تغییراتی بنیادی شد. از میان آثار متاخری که در این زمینه منتشر شده است مقاله "مسیرهای ادبی" نوشته جوئل مالریو (۱۹۹۲) از دقت و روشنی شایان توجهی برخوردار است (مالریو، ۱۹۹۲: 23).

درون مایه^۱ و سبک نگارش (نوشتار^۲) داستان تخیلی سنتی

موضوعات اصلی داستان تخیلی سنتی در دستگاه مختصاتی وارونه تعریف می شوند که قادر است خود را بازتعریف کند یا آرایشی جدید بیابد. این دستگاه مختصات واژگونه بین خداوند و شیطان، ابلیس را بر می گزیند. برای مذهبیون قرون وسطا، شیطان موجودیتی واقعی و دیر پا داشت. تاثیر و جلوه فروشی شیطان نقطه آغازین موضوعات تخیلی بیشماری بود از جمله: وسوسه، تسخیر، جمع های شبانه جادوگران، جن گیری، سوزاندن جادوگران و شیطان پرستان و مانند آنها. بدین ترتیب شیطان بدل به پرسوناژی تخیلی می شود که زیر نقاب و در پناه اسطوره آرمیده است. شیطان در زبان و شعر تخیلی حضوری دائمی دارد. وی که از رحمت الهی نا امید شده به انسان تصویری وعده می دهد که همزمان اغواگر، نوستالژیک و جذاب است. بدین ترتیب، اسطوره سازان رمانتیکی چون هوگو^۳، بودلر^۴ یا رمانتیکهای کم اهمیت تری چون پتروس بورل^۵ یا فیلوته اندی^۶، ظهور می کنند. "شاهزاده تاریکی"^۷ نمادی است از موقعیت انسانی. شیطان در اسطوره فاوست^۸ بعنوان وسوسه گر و رهایی بخشی میرا نقش آفرینی می کند. شیطانی که تجسم شرارت و سرکشی است ضیافت قرن را

1-thématique

2-écriture

3-Hugo

4-Baudlaire

5-Pétrus Borel

6-Philothée O'Neddy

7-Le Prince des Ténèbres

8-Faust

مجلس گردانی می کند. حضور مادی یا استعاره‌ی شیطان وی را از اعتبار ادبی تمام و کمالی برخوردار می کند.

در پاره ای از داستانهای تخیلی آشفته‌گی های شخصیت قهرمان داستان منشا بروز شر است. من درونی قهرمان داستان از هم می پاشد، دو گانه می شود و در اثر دیوانگی به خاموشی می گراید. هویت انسانی پرسوناژ به خطر می افتد. از پو^۱ تا موپاسان همزاد قهرمان در بسیاری از داستانها حضور دارد. بدین ترتیب متن مسئولیت نشان دادن بی اطمینانی شکنجه آور شخصیت داستان، آشکار کردن رازهای پنهان درونی اش، فروپاشی مبانی مورد پذیرش و تمایلات وی را می پذیرد.

گوتیر شیفته مردگانی است که سخن می گویند، زنانی جوانی که رابطه عاشقانه نا موفقی آنها را با راوی داستان پیوند می زند. میل و نفرت، تردستی های زمان، جذبه ای که راز و رمز زنانه می آفریند و سرانجامش ارتکاب گناه است (داستانهای خیالی یهودی-مسیحی منابع سرشاریند که الهام بخش گوتیر هستند)... کتاب "مرگ عاشقانه"^۲ نگاشته شده در ۱۸۳۶ نمونه خوبی از چنین داستانهایی است.

اشیا، حتی اعضای بدن (داستان "دماغ" اثر گوگول^۳) می توانند زندگی اسرار آمیزی بیابند، نمادی از جهانی دیگر باشند، پی در پی تغییر شکل دهند. این موجودات به تصویر درآمده و متغیر که هر یک حال و هوای خود را به فضای داستان تحمیل می کنند، قابلیت‌های بی انتهای ادبیات را نشان می دهند همانگونه که بیانی خیره کننده از قدرت استعاره هستند.

داستان تخیلی ارکستری است که در آن مخلوقات خیالی به هم‌نوازی می پردازند. اشباح، خون آشامان، گولها و هیولاها نظم موجود و جهانی را که به دنیای ما عمق و غنا می بخشد وسعت می دهند. این موجودات مرموز بخوبی نمایانگر قدرت تخیلند و با نشان دادن آنچه نگران کننده، شرارت بار و عجیب است، مخاطب را به شک و تردید

1-Edgar Poe
2-Gautier, 1836, La Morte amoureuse
3-Gogol, Le Nez

دچار می‌کنند. مخاطب نمی‌داند باور کند یا شک کند؟ این فرآیند پرسش و پاسخ است که به داستان تخیلی ساز و کار می‌بخشد. در واقع این اشباح و امور تاریک و مبهم نشان از دوگانگی و تضادی همیشه حاضر و شکست‌ناپذیر دارند: تضاد بین مرگ و زندگی، بین هستی و نیستی. بدین ترتیب جهان مبهم و درک آن ناممکن می‌شود. این موقعیت مناسبی است که دستمایه آفرینش ادبی قرار می‌گیرد و شاید چنین تضادهایی جوهر اصلی ادبیات باشند.

بدون شک با ژرف‌تر اندیشیدن در می‌یابیم که اگر در چارچوب آفرینش ادبی انسان به آنچه واقعاً هست بدل شود، ادبیات نمی‌تواند به حیات خود ادامه دهد. داستان تخیلی مرزهای ممنوع را در می‌نوردد، جنبه‌های مخفی را آشکار می‌کند و قسمتهای تیره و تاریک شخصیت ما را که بر آمده از ضمیر ناخودآگاهمان است، به نمایش در می‌آورد. جستجوی روانکاوانه می‌تواند پرده از دغدغه‌های ذهنی و غرایز سرکوب شده‌ی ای بردارد که داستان تخیلی ترجمان آنهاست. داستان تخیلی همزاد آدمی است و از دنیایی ورای ما سخن می‌گوید. پیکر بندی داستان تخیلی به نویسنده اجازه می‌دهد نقطه دیدی وارونه اختیار کند و با تکیه بر انحراف ذاتی امر تخیلی آنچه که مجذوب‌کننده همیشگی ماست را توضیح دهد و بنگارد.

داستان تخیلی تعادل را بر هم می‌زند و موجودات را از واقعیت دور می‌کند. اینچنین است که تردید ظاهر می‌شود و اگر تنها به بعضی از اجزای داستان شک داشته باشیم، دیگر بخشهای آن نیز زیر سوال می‌روند. بر اساس تعریف ساده تودوروف: "داستان تخیلی، دودلی و تردیدی است که پس از رویارویی موجودی که جز قوانین مادی طبیعت نمی‌شناسد با رخدادی ماورای طبیعی در وی ایجاد می‌شود." (تودوروف، ۱۹۷۰: ۸۷) متن تخیلی این چنین ساخته می‌شود و نشانه موفقیت آن اینست که بتواند ما را از این جهان به جهانی دیگر ببرد. داستان تخیلی در وضعیت آرمانی اش سرگیجه آور است و به ما اجازه می‌دهد مفاهیم را از یکدیگر بهتر باز شناسیم. در صورت پذیرش ماورای طبیعت، به حوزه ادبیات شگفت‌انگیز وارد شده

اید و در صورتیکه وسوسه شوید بدون حل کامل چیستان آنرا تفسیر کنید و تا پایان متن موفق به این کار نشوید به وادی داستان تخیلی قدم گذاشته اید و اگر در انتها، پرده از رازها برکنار شود و ماورای طبیعت ناپدید گردد شما در محدوده داستان های عجیب هستید. اینگونه است که داستان تخیلی و شگفت انگیز از یکدیگر فاصله می گیرند و داستان تخیلی و عجیب به یکدیگر نزدیک می گردند. اندکی بی توجهی نویسنده را نا آگاهانه از یک حوزه به حوزه ای دیگر پرتاب می کند.

متن تخیلی نمی تواند با جمله "یکی بود یکی نبود..." آغاز شود. برای خلق هنرمندانه تر داستانی با روایت تخیلی، لازم است با توضیحاتی که در آغاز داستان داده می شود چارچوبی ساخته و پرداخته شود. اگر داستان پریان با منطقی که به داستان شگفت انگیز تعلق دارد پیش رود و سرانجامش مبهم باشد، حرکت داستان تخیلی ناگهانی خواهد بود و در انتهای نیاز به پرسش و پاسخ خواهد داشت. با طرح هر پرسش در روایت وقفه ای ایجاد می شود که ادامه داستان را دشوار و آنرا شکننده می سازد. می توان در داستان تخیلی از چرخشی سخن گفت که تمایل دارد آشفتگی و ابهام داستان را برطرف کرده و آنرا منظم سازد و در نهایت خرد را پیروز گرداند. متن تخیلی به پایانی اطمینان بخش گرایش دارد در حالی که معمایی که تا پایان داستان حل نشده باقی می ماند، این آرامش و اطمینان را از بین می برد. اگر این معما حل شود داستان تخیلی به داستانی عجیب بدل می شود.

بین داستان تخیلی و داستان پلیسی رابطه مادر و فرزند برقرار است. در هر دو گونه ادبی پرسش و پاسخی جریان دارد. داستان پلیسی با داستان تخیلی آغاز می شود ولی نتیجه اش آنرا از داستان تخیلی متمایز کرده و در عین ابهام و پیچیدگی شخصیتی چون شرلوک هولمز^۱ به داستانی عجیب تبدیلش می کند. اگر در پایان داستان پلیسی نکاتی ابهام آمیز باقی بمانند، نمی توان بر اساس تعریف دقیق گونه ادبی داستان فوق را پلیسی نامید. لازم است کاربری داستان تخیلی و داستان پلیسی را از یکدیگر تفکیک

1-Sherlock Holmes

کرد و دومی را بیشتر داستانی عجیب دانست تا تخیلی. در داستان پلیسی یک بازی یا مساله ذهنی در جریان است. البته رنگ آمیزی داستان پلیسی نیز می تواند طوری باشد که به آن رنگ و بویی تخیلی دهد (ماجراهای هری دیکسون اثر ژان ری^۱).

گونه ادبی تخیلی فرم کوتاه قصه یا داستان را ترجیح می دهد. چرا که در این فرم استفاده از امر خیالی ساده تر است، امکان تمرکز وجود دارد، رخدادهای سریعتر اتفاق می افتند و ابزارهای بیان ساده ترند. ساختار آن که بسادگی قابل خلاصه کردن است، قادر است خواننده را شگفت زده کرده و به سرعت توجه وی را جلب نماید. لازم است که خواننده مشتاق دانستن پایان داستان باشد. نویسنده یا خود راوی و گوینده داستان است یا پرسوناژی را مامور می کند که تجربه شخصی وی یا آنچه را که شاهد آن بوده است، روایت کند.

می توان تصور کرد که فرم کوتاه با شرایط جدید قرائت اثر ادبی سازگارتر است: از جمله گسترش مخاطبین و گوناگونی وسایل ارتباط با آنها (مثلا: پا ورقی روزنامه ها، تکثیر نشریات و ...). شهادت مریمه در مورد اثرش لوکی^۲ بلافاصله خواننده را در موقعیت طغیان قرار داده و سطح توقعش را بالا می برد. به گفته وی: "من در این اثر عجیب ترین و وحشتناک ترین سوژه ای را که می توانستم انتخاب کردم." بنابراین لازم است از تمام قابلیت های داستان برای خلق تجربه ای منحصر به فرد یا بحرانی شدید استفاده شود. اینگونه است که زیبایی شناسی داستان تخیلی فشرده و فشرده تر می شود.

داستان تخیلی بشکلی اعجاب انگیز خلاقیت و ابتکار نویسنده را نشان می دهد. چرا که وی جهان واقعی را یکجا گرد می آورد و بکمک تنها توانایی خود یعنی تخیلش، آنرا پشت سر می گذارد. نویسنده با تمام نیروهای دنیایی که بشکلی نمادین و در قالب نوشتار فرمانروای آنست ارتباط دارد. داستان تخیلی از ظرفیت بالایی برخوردار است و می تواند بسادگی با طنز شوخ (آثار مریمه) و طنز سیاه (سورئالیستها)

1-Jean Ray, Les aventures d'Harry Dickson

2-Mérimée, Lokis

بیامیزد. با وحشت و ترس همگام شود، به مرزهای جنون گام نهد و از تمام انحرافات لذت برده و حتی تا مدح بی رحمی پیش رود (ویلیه دو لیل آدام). داستان تخیلی، رویا و کابوس فضاهایی بی انتها پیش رو دارند.

بنابراین بر اساس طبقه بندی کلی ارائه شده توسط روژه کلوا در "تصاویر"^۱، موضوعات کلی گونه ادبی تخیلی عبارتند از:

- پیمان با شیطان (مثال: فاوست گوته^۲)
- روح دردمندی که برای رهایی خود باید کار ناتمامی را به پایان برساند (مثال: ملموت اثر ماتورین^۳)
- مرگ که شکل انسانی دارد در میان زندگان ظاهر می شود (مثال: شبیح مرگ سرخ اثر آلن پو^۴)
- چیزی غیر قابل تعریف و نامرئی که سنگینی می کند و حی و حاضر است.
- خون آشامان
- مجسمه، آدمک، زره یا آدم آهنی که ناگهان جان می گیرد و خودسرانه عمل می کند (مثال: ونوس جزیره^۵ اثر مریمه)
- نفرین جادوگری که مرضی لاعلاج و ماورای طبیعی ایجاد کرده است (مثال: رد حیوان وحشی^۶ اثر کیپلینگ)
- زن شبیح گونه، که از دنیایی دیگر آمده و اغواگر و در عین حال میراست (مثال: شیطان عاشق^۷ اثر کازوت)
- جابجایی قلمروهای رویا و واقعیت (مثال: اورلیا^۸ اثر نروال)

1-Roger Caillois, 1966, Images, images

2-Goethe, Faust

3-Maturin, Melmoth

4-Edgar Poe, Le Spectre de la mort rouge

5-Mérimée, La Vénus d'Ille, Histoires de monstres et de revenants, Pocket Classiques, n°6267.

6-Kipling, La Marque de la bête

7-Jacques Cazotte, Le Diable amoureux

8-Nerval, Aurélia, collection de Pockets classiques, n°6109

- اتاق، آپارتمان، طبقه، خانه یا خیابانی که از فضای عادی جدا شده باشد.
- توقف یا تکرار زمانی (مثال: نسخه خطی پیدا شده در ساراگوس^۱ اثر پوتوکی)

آستروفسکی در مقاله "داستان تخیلی و واقع‌گرایانه در ادبیات"^۲ از ساختار داستان واقع‌گرایانه، طرحی کلی ارائه می‌دهد. در این طرح، شخصیتها که روان بعلاوه جسم یا فضای بعلاوه ماده هستند در کنشی گرفتارند که توسط نیرویی خارجی یا درونی هدایت می‌شود و این کنش بعلت یا هدفی خاص و در زمانی خاص رخ می‌دهد.

| | | | | |
|-----------|----------------|----------------|------------|---------|
| شخصیتها | گرفتار در کنشی | | | |
| جسم | روان | هدایت شده توسط | علیت | در زمان |
| ۱ | ۲ | ۵ | ۶ | ۸ |
| جهان اشیا | | | و یا/اهداف | |
| ماده | فضا | | ۷ | |
| ۳ | ۴ | | | |

بر اساس طرح فوق، داستان تخیلی با فروپاشی یک یا چند عنصر از این هشت عنصر اصلی ایجاد می‌شود. گاهی نمی‌توان از هویت پرسوناژ مطمئن بود، اشیا زندگی مستقلی پیدا می‌کنند یا ناپدید می‌شوند، کنش‌ها دیگر تابع قواعد علت و معلولی نیستند، زمان دیگر خطی نیست و مانند آن.

با نگارش مجموعه‌های داستانی، شکل داستان تخیلی امروزی می‌شود و بیشتر بر لحظات ترس شدید قهرمانانی تمرکز می‌کند که اکثر اوقات سر نترسی دارند. بر

1-Potocki, Le Manuscrit trouvé à Saragosse
60-Ostrowski, The Fantastic and the Realistic in Literature, 1966

اساس شهادت قهرمان داستان "نامه یک دیوانه"^۱ اثر مویاسان و همانگونه که در "یک دیوانه"^۲ بیان شده است: "ما تنها توسط چیزهایی با یکدیگر ارتباط برقرار می کنیم که حواسمان آنها را ناقص، غیر قابل تایید و ناتوان ارزیابی می کند بدین ترتیب آنچه که ما را در بر گرفته است بکمک حواس ما قابل اثبات نیست."

در "چه کسی می داند؟"^۳ اشیای بسیار آشنا قدرتی شیطانی پیدا می کنند. در برابر این نیروهای مهاجم خارجی فرار تنها راه نجات است ولی این سفر به آوارگی و از خود بیگانگی می انجامد. چرا که قهرمان داستان در واقع از خود می گریزد. با پناه بردن به عقلانیت می توان آرامش اندکی ایجاد کرد ولی با پیشرفت روایت این آرامش نابود می شود. برای دستیابی به آرامش واقعی نیاز به پدیده ای است تخیلی که جوهر درونی داستان باشد هر چند خود این پدیده از واقعیت زاده شده باشد (ژنگامبر، ۲۰۰۳، ۹۰-۷۰).

نتیجه گیری

در اواخر قرن ۱۸ و اوایل قرن ۱۹، داستان تخیلی بشکل طغیانی در برابر چیرگی علم و خردگرایی، از دل فرهنگ مدرن پدیدار می شود. داستان تخیلی از ماورای طبیعت، شیطان، انرژی روح، جادوگری، مبادلات بین زندگی و مرگ، امور غیر قابل تعریف و نامرئی، خون آشامان، هیولاها، اشیایی که ناگهان جان می گیرند، اشباح، جابجایی قلمرو رویا و واقعیت، توقف و تکرار زمانی و سایر نیروهای رمزآلودی که ما را احاطه کرده اند، بعنوان ماده سازنده اش استفاده می کند و با نشان دادن آنچه نگران کننده، پلید و عجیب است، مخاطب را به شک و تردید دچار می کند. این فرآیند شک و تردید و پرسش و پاسخ است که به داستان تخیلی ساز و کار می بخشد. در واقع این امور تاریک و مبهم نشان از دوگانگی و تضادی همیشه حاضر و غلبه ناپذیر دارند مثل

1-Maupassant, Lettre d'un fou
2-Maupassant, un fou?
3-Maupassant, Qui sait?

تضاد بین مرگ و زندگی و بین هستی و نیستی. بدین ترتیب در جهانی که مبهم و درک آن ناممکن است امکان آفرینش ادبی فراهم می شود. داستان تخیلی مرزهای ممنوع را در می نوردد، جنبه های مخفی را آشکار می کند و قسمتهای تیره و تاریک شخصیت انسان را که بر آمده از ضمیر ناخودآگاهش است نمایش می دهد. داستان تخیلی ترجمان دغدغه های ذهنی و غرایز سرکوب شده ای است که جستجویی روانکاوانه می تواند پرده از آنها بردارد. داستان تخیلی همزاد آدمی است و از دنیایی ماورایی سخن می گوید و پیکر بندی آن به نویسنده اجازه می دهد نقطه دیدی وارونه اختیار کند. امر تخیلی نشان از شک و تردیدی دارد که انسان باورمند به قوانین طبیعی در مواجهه با رخدادی فوق طبیعی به آن دچار می شود در حالی که امر شگفت انگیز امری ماورای طبیعی است که بدون دانستن علتش مورد پذیرش قرار می گیرد و امر عجیب نیز امری ماورای طبیعی است که علت آن قابل توضیح می باشد.

گونه ادبی تخیلی فرم کوتاه قصه یا داستان را ترجیح می دهد. چرا که در این فرم متمرکز، سرعت روی دادن رخدادها و سادگی ابزارهای بیان، استفاده از امر خیالی را ساده تر می کنند. ساختار فشرده و قابل خلاصه کردن داستان خیالی کوتاه قادر است خواننده را شگفت زده کرده، توجه وی را جلب نموده، وی را مشتاق دانستن پایان داستان کند. نویسنده یا خود راوی و گوینده داستان است یا پرسوناژی را مامور می کند که تجربه شخصی وی یا آنچه را که شاهد آن بوده است، روایت کند. این فرم کوتاه که با شرایط جدید قرائت اثر ادبی سازگارتر است از تمام قابلیت های داستان برای خلق تجربه ای منحصر به فرد یا بحرانی شدید استفاده می کند.

داستان تخیلی که با فروپاشی یک یا چند عنصر از عناصر اصلی ساختار داستان واقعگرایانه شامل شخصیتها (روان بعلاوه جسم یا ماده بعلاوه فضا)، کنش، قوانین علت و معلولی و زمان ایجاد می شود، قادر است خلاقیت و ابتکار نویسنده را بخوبی نمایش دهد. چرا که وی بکمک قوه تخلیش از جهان واقعی فراتر می رود و بر تمام نیروهای دنیایی که بشکلی نمادین و در قالب نوشتار فرمانروای آنست تسلط دارد. داستان تخیلی

از ظرفیت بالایی برخوردار است و می‌تواند بسادگی با طنز شوخ و طنز سیاه بیامیزد و همگام با وحشت و ترس به مرزهای جنون گام نهد.

مشکلات مدرنیته، تراژدیهای تاریخی و پیشرفت معجزه آسای علم در قرن بیستم، همه و همه داستان تخیلی را غنا بخشیده اند و آنرا به سمت استقلال بیشتر هدایت کرده اند بطوری که این گونه ادبی قدرتمند را می‌توان پدر سورئالیسم و داستان علمی-تخیلی معاصر دانست.

Archive of SID

فهرست منابع

1. Bessière Irène , Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain, Larousse, collection «Thèmes et textes», 1974, pp. 92-123.
2. Castex P.G. , Le Conte fantastique en France de Nodier a Maupassant, Paris, Corti, 1951, réédition 1967, pp. 121-167.
3. Gengembre Gérard , Le Horla de Guy de Maupassant , Mots Clés, Thèmes et Citations, 2003, pp. 70-90.
4. Malrieu Joël , Le Fantastique, Hachette coll. «Supérieure», 1992, p. 49.
5. Malrieu Joël , Le Fantastique, Hachette coll. «Contours Littéraires», 1992, p.23.
6. Nodier Charles , Du fantastique en littérature, «Parcours critique», «Au fil du texte», 1830.
7. Todorov Tzvetan , Introduction à la littérature fantastique, Le Seuil, 1970, p. 87

Archive of SID