

وهمناک در ادبیات کهن ایران

ابوالفضل حری*

مربی گروه آموزشی زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه اراک، ایران

(تاریخ دریافت: ۸۵/۰۳/۲۷، تاریخ تصویب: ۸۵/۰۸/۲۰)

چکیده

پژوهش فروید با عنوان «شگرف» زیر عنوان ادبیات روان‌کاوانه مطرح می‌شود. این مقاله، دو اثر از ادبیات کهن فارسی را از دیدگاه گونه‌ی ادبی وهمناک بررسی می‌کند: گنبد سیاه از نظامی گنجوی که متنی شگفت است و حکایتی از فرج بعد از شدت (از تنوخی) که متنی شگرف است. این آثار زیر مجموعه‌ی نوع ادبی دیگری‌اند که وهمناک/فانتاستیک نام دارد و در آن ترس و تردید خواننده شرط اول محسوب می‌شود: بسته به این که خواننده حوادث داستان را به علل طبیعی نسبت دهد یا فراطبیعی، داستان به ترتیب زیر عناوین شگرف و شگفت قرار می‌گیرد. روایت فرج بعد از شدت، به محرمات و ممنوعیت‌های حاکم بر جامعه می‌پردازد. دختر قاضی شهر با عمل نباشی، ممنوعیتی را نقض می‌کند و علیه پدر و جامعه که زنانگی او را فراموش کرده‌اند، شورش می‌کند.

واژه‌های کلیدی: وهمناک، شگفت، شگرف، تمثیل، نظامی، فروید، همانگویی.

مقدمه

به ندرت پیش می‌آید که روانکاو احساس کند مجبور است پیرامون موضوعی زیبایی‌شناختی تفحص کند.... روانکاو با دیگر لایه‌های زندگی روانی سر و کار دارد و به انگیزه‌های فروخته عاطفی که معمولاً راه را برای مطالعه زیبایی‌شناسی هموار می‌کنند، کاری ندارد. اما گاهی پیش می‌آید که خود را به حیطه‌ای خاص از زیبایی‌شناسی علاقه‌مند می‌بیند و این حیطه معمولاً بسیار دور از دسترس است و از تیررس ادبیات تخصصی زیباشناسی هم به دور مانده است.

موضوع «شگرف» حیطه‌ای خاص از زیبایی‌شناسی است. بدون شک، شگرف با آنچه ترساننده است - با آنچه هراس و ترس ایجاد می‌کند - سر و کار دارد. نیز پر واضح است که شگرف مضمونی آشکارا تعریف‌پذیر ندارد. بنابراین «شگرف» با آنچه در کل ترس ایجاد می‌کند، مترادف است. کنجکاو ما از این روست که می‌خواهیم بدانیم این خمیرمایه مشترک که برخی چیزهای معین را که ترساننده‌اند در نظر ما «شگرف» جلوه می‌دهند، کدام است (Freud, 1919).

بحث و بررسی

آنچه آمد، دوبند آغازین یکی از تأثیرگذارترین نوشته‌ها در باب روانکاو و ادبیات وهمناک^۱ است. زیگموند فروید (Z. Freud) این مقاله را با عنوان «شگرف» ("Uncanny") در ۱۹۱۹ منتشر کرد. این مقاله که نمونه‌ای از نقد عملی و سویه‌گیری جدید در مباحث نظری ادبیات محسوب می‌شود، در حکم راهکار گرایشی است که بعدها زیر عنوان عمومی ادبیات و روانکاو از سوی خود فروید، شاگرد او، یونگ (C.G. Jung) و در دوره متأخر، از جانب نظریه‌پرداز مشهور جنبش پسا ساختارگرایی یعنی ژاک لکان (J. Lacan) و به‌طور اختصاصی زیر عنوان ادبیات وهمناک: شگفت/اعجاب

۱- نگارنده نتوانست معادلی بهتر از وهمناک که پیشنهاد مرحوم دکتر مریم خوزان است، برای واژه فانتاستیک بیابد که هم از واژه فانتزی متمایز باشد و هم این که تمام ویژگی‌های این گونه ادبی را به تعبیر تودرف نشان بدهد. معادل «وهمناک» تا حدودی ماهیت وهم گونه، مرموز، واقعی و در عین حال خیالی این گونه آثار را روشن‌تر نشان می‌دهد. نکته دیگر این که نگارنده در بررسی‌های خود به کتاب یا منبعی به زبان فارسی بر نخورد که درباره این گونه ادبی مطالب جامع و ارزنده‌ای ارائه داده باشد، هر چند این قلم مجموعه چند مقاله تألیفی و ترجمه را آماده انتشار دارد که در انتظار ناشر به سر می‌برد!

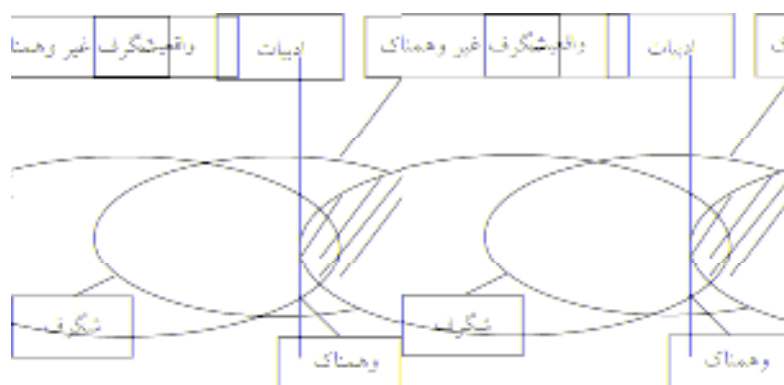
انگیز (Marvelous) و شگرف از جانب تزوتان تودروف- ساختارگرای بلغاری تبار مقیم فرانسه- دنبال شد (Todorov, 1975). اما در این مقاله به طور خیلی خلاصه، به حرف اصلی فروید از زبان بورکهارت (Borghart, 2003:2) اشاره می‌کنم:

فروید میان دو نوع تجربه، که تأثیری شگرف بر جای می‌گذارند، تفاوت قایل می‌شود: تجربیات زندگی روزمره و تجربیات حاصل از خواندن متون ادبی. تجربه کردن شگرف در زندگی روزمره منجر به ایجاد نوعی ترس در ناخودآگاه فرد می‌شود. در ادبیات، شگرف، در جهان داستان، در مضامین و شکل کلامی اثر ادبی تجلی می‌یابد. حجم مشابهی از آن‌چه که در ادبیات شگرف محسوب نمی‌شود، در زندگی واقعی- در صورت وقوع- شگرف خواهد بود.

این گفته بدین معناست که تأثیر شگرف در یک متن خاص در وهله نخست به نوع جهان خلق شده داستانی بستگی دارد. از آن‌جا که بازگشت مفاهیم سرکوب شده فقط زمانی امکان دارد که ناخودآگاه به نحوی فریب بخورد، رخدادهای داستان می‌بایست در بطن واقعیت روزمره که به ناگاه در تسخیر عنصری بیگانه درآمده، جای بگیرند. دومین شرط فروید برای ایجاد شگرف، «ریطوریکای شک» (Rhetoric of doubt) نام دارد. نویسنده می‌تواند درباره ماهیت دقیق پیش‌فرض‌هایی که جهان خیالی خود را بر آن استوار کرده، خواننده را ساعت‌ها در شک و تردید نگه دارد یا این‌که می‌تواند با زیرکی تا پایان، اطلاعات دقیق و مشخص را از او دریغ کند. سومین عامل وجود شگرف به مضامینی مربوط می‌شود که دست‌مایه آثار ادبی قرار می‌گیرند. اگرچه فروید به مضامین انگشت شماری اشاره می‌کند، اما فهرست این مضامین بی‌پایانند. بورکهارت (همان، ۷) ضمن ارائه نمودار زیر در خصوص رابطه و همناک و شگرف، می‌نویسد:

شگرف و همناک در بطن ادبیات و همناک (که خود بخشی از کل ادبیات است) یکدیگر را قطع می‌کنند. در محل تقاطع این دو گستره (که با هاشور مشخص شده) احساسات برانگیخته شده خواننده، شگرف می‌شود. در دیگر تقاطع ادبیات و شگرف، متونی قرار می‌گیرند که احساسات شگرف ایجاد

می‌کنند اما در ژانر وهمناک نمی‌گنجند. این نمودار نشان می‌دهد نه هر چیزی که تأثیر شگرف ایجاد کند، ادبیات است؛ و نه این که تمام داستان‌های وهمناک، احساسات شگرف بر می‌انگیزند.



نمودار وهمناک و شگرف

البته نمودار بالا که با اندکی دستکاری ارائه شده، چندان که باید حق مطلب را در خصوص شگرف و وهمناک ادا نمی‌کند و این نوشته امیدوار است این مسئله را اندکی روشن‌تر تبیین کند.

به سوی تعریف ژانر وهمناک

در تعریف ژانر وهمناک، نمی‌توان از کنار برخی واژگان مثل فانتزی (Fantasy) و گروتسک (Grotesque) سرسری گذشت. اما پرداختن به این واژگان که خود احتمالاً پای واژگان دیگر را هم به میان می‌آورند، از حوصله این مجال بیرون است. بی آنکه خواسته باشیم خود را در گرداب هایل تبارشناسی جزئی واژگان گرفتار کنیم، نقطهٔ عزیمت کار خود را تمایز میان دو نوع ادبیات قرار می‌دهیم: ادبیات محاکاتی و فانتزی؛ یعنی ادبیاتی که از واقعیت عینی و ملموس «تقلید» می‌کند و ادبیاتی که واقعیت ملموس را «تغییر» می‌دهد. هرگونه دور شدن از واقعیت و تغییر حقایق ملموس مورد قبول همگان، فانتزی نام دارد. البته این تعریف جامع به

نظر نمی‌آید، اما برای ورود به حیطهٔ وهمناک کارساز است. فانتزی، ورود به قلمرو تخیل است، اما، گروتسک، نوعی نگاه خلاقانه و از زاویه‌ای عجیب و غریب به واقعیت است. فانتزی، واقعیت را قلب می‌کند اما غیر واقعی بودن گروتسک از هم‌نشینی غیر عادی، زشت، مهوع، خنده دار و ترسناک امور متضاد و متجانس ناشی می‌شود. ویژگی‌های بنیادین گروتسک عبارت‌اند از برانگیختن خنده، انزجار و شگفتی. گروتسک، واقعیت بیگانه شده و معناباحته است. وهمناک/ فانتاستیک از واژهٔ لاتین *Fantasticus* به معنای مریی سازی یا تجلی می‌آید. وهمناک، امری غیر واقعی است. وهمناک حضوری موهوم دارد مثل شیخ که نه زنده است و نه مرده. وهمناک که با گروتسک وجوه اشتراک زیادی دارد به طوری که گاه آن دو را به جای یکدیگر به کار می‌برند، مرز مشترک میان ادبیات محاکاتی و فانتزی است. وهمناک، واقعیت را می‌گیرد و آن را می‌شکند. نامحتمل به احتمال درآمده است؛ ناممکنی که به کمک علل طبیعی یا فراطبیعی ممکن می‌شود. وهمناک، ترس، تشکیک و تردید میان امر واقعی و امر خیالی است. وهمناک در پاشیدن بذر ترس و شک و تردید در دل خواننده بر سر این که آیا آنچه می‌خواند واقعی یا خیالی است، دست به دامن گروتسک هم می‌شود. اما وهمناک، همان گونه که خواهیم گفت، ژانری بس ناپایدار است و شیشهٔ عمرش با برطرف شدن شک و ترس خواننده می‌شکند و از این رو وهمناک وارد یکی از دو حوزهٔ مجاور خود یعنی شگفت یا شگرف می‌شود. در زیر ژانر وهمناک و دوحوزهٔ شگفت و شگرف را در دو متن کهن فارسی از نزدیک بررسی می‌کنیم.

پیشینه نظری بحث

مطالعهٔ موردی گنبد سیاه و فرج بعد از شدت

زمینهٔ اصلی این نوشته، بررسی دو اثر از آثار کهن ادبیات فارسی از دیدگاه آموزه‌های فانتاستیک/ وهمناک (*Fantastic*) است که از جانب فروید و تزوتان تودرف ارائه شده است. اثر اول، داستان گنبد اول (گنبد سیاه) از هفت گنبد نظامی گنجوی (نظامی، ۷۸۶) است که از نظر تودرف، نمونه‌ای از متن «تمثیلی» (*Allegorical*) محسوب می‌شود. از این رو، این اثر جزو متون وهمناک قرار نمی‌گیرد. البته در خلال بررسی این متن نشان می‌دهیم که این «افسانه»- به تعبیر گنجوی- به تمامی عاری از ویژگی‌های وهمناک نیست و به تعبیری وهمناک

شگفت است، هرچند بنابر شواهد و نشانه‌های متنی، تمثیل در آن عنصر غالب به حساب می‌آید. اما اثر دوم، یعنی حکایت هفتم از باب هشتم فرج بعد از شدت، نمونه‌ای کامل از گونه‌ای ادبی است که تودرف آن را وهمناک شگرف در برابر شگفت می‌نامد. تودرف، شگرف و شگفت را که به تعبیری، نه تمثیلی صرف‌اند و نه شاعرانه صرف، زیر مجموعه نوع ادبی دیگری قرار می‌دهد که اصطلاحاً آن را «وهمناک» می‌نامد. در برخی روایت‌ها، مثل گنبد سیاه، نویسنده از رخدادهایی سخن می‌راند که وقوع آن‌ها در عالم واقع امکان ندارد یا چنین به نظر می‌آید. در عین حال این آثار تمثیلی نیز نیستند؛ چه نیک می‌دانیم تمثیل روایتی است که دو لایه معنایی دارد و میان اجزای دو لایه رابطه متناظر برقرار است. از نظر تودرف، در اثر وهمناک، شخصیت-راوی و خواننده/روایت‌شنو-هر دو-در باره احتمال وقوع رویدادها در عالم واقعیت مرددند. این تردید به یکی از دو طریق زیر برطرف می‌شود: در پایان روایت یا برای رخدادهای به ظاهر عجیب دلایل عقلانی و منطقی ارائه می‌شود (گونه شگرف) یا این که معلوم می‌شود که رخدادهای در دنیایی غیر واقعی رخ داده‌اند (گونه شگفت).

از این رو، در وهمناک، تردید خواننده شرط اول محسوب می‌شود. در واقع، خواننده اندکی درنگ و تعجب می‌کند که آیا آنچه می‌خواند علل طبیعی یا فراطبیعی دارد. آیا این حوادث واقعی یا صرفاً غیر واقعی‌اند؟ اثر وهمناک تا وقتی وهمناک باقی می‌ماند و خواننده در شک و دودلی و البته ترس به سر می‌برد که آیا این همه واقعیت دارد یا خیر؟ آیا این حوادث بنا بر دلایل عقلی و علل طبیعی توجیه پذیرند (شگرف) یا بنا بر دلایل فوق طبیعی و متافیزیکی (شگفت)؟ همین که خواننده در نهایت وهمناک را با یکی از علل طبیعی یا فراطبیعی توجیه و تبیین کرد، وهمناک وارد حوزه مجاور خود یعنی شگرف یا شگفت می‌شود و از این رو، دیگر صرفاً وهمناک نخواهد بود، بلکه از این پس، یا وهمناک شگرف است یا وهمناک شگفت. به لحاظ تاریخی نیز سیر حرکت از شگفت (فراطبیعی) به وهمناک (غیرطبیعی) به شگرف (طبیعی) بوده است.



نمودار رابطه وهمناک با شگرف و شگفت

وهمناک مرزی میان دو قلمرو همجوار شگرف و شگفت است. پس هرگاه وقایع عجیب، ترسناک و دیرباور یا اصلاً باورناپذیر داستان را بتوان در چارچوب قوانین طبیعت توجیه کرد، وهمناک به سمت شگرف متمایل می‌شود که بر ترس خواننده و نه تردید او تأکید می‌کند (فرج بعد از شدت)؛ هرگاه وقایع علل فراطبیعی بیابند و خواننده امر فراطبیعی را به منزله امر فراطبیعی بپذیرد، وهمناک وارد حوزه شگفت می‌شود که بر شگفتی خواننده تأکید می‌کند (گنبد سیاه). به دیگر سخن، در حوزه وهمناک شگرف، نه فقط تشکیک خواننده که ترس او نیز از میان خواهد رفت؛ حال آن که در قلمرو وهمناک شگفت، ترس خواننده به شگفتی بدل می‌شود:

در دنیایی که در واقع دنیای خود ماست... رخدادی به وقوع می‌پیوندد که نمی‌توان با قوانین همان دنیای دیر آشنا توجیه اش کرد. شخصی که آن رخداد را تجربه می‌کند، باید به یکی از دو پاسخ احتمالی متوسل شود... تا وقتی این عدم قطعیت پابرجاست، وهمناک نیز پابرجاست. به محض این‌که خواننده یک پاسخ یا پاسخی دیگر را برمی‌گزیند، وهمناک را به سوی گونه مجاور، یعنی شگرف یا شگفت ترک می‌کند... امکان تشکیک بین این دو، جلوه وهمناک را به وجود می‌آورد (تودورف، ۲۶-۲۵).

از این رو در گنبد سیاه، تا هنگامی که خواننده درباره علت سیاه‌پوش بودن ملک دو دل است، روایت در حوزه وهمناک یعنی حد میانه شگرف و شگفت، باقی می‌ماند. اما همین که خواننده تصمیم می‌گیرد حوادث (حتی حوادث عجیب و غریب) داستان را با پاسخ‌های طبیعی یا فراطبیعی توجیه کند، آن اثر در حوزه شگرف یا شگفت قرار گرفته و به صورت وهمناک شگرف یا وهمناک شگفت در می‌آید. اما عمر حوزه شگرف/ شگفت دیری نمی‌پایند، چرا که خواننده با بازگشت به واقعیت، در صدد یافتن معنای داستان بر می‌آید. از این رو، روایت وارد حوزه تمثیل می‌شود. تا وقتی که خواننده به دنبال معنای دوم (معنای تمثیلی) نرفته است، روایت وهمناک است، در غیر این صورت، روایت اصلاً وهمناک نیست و در حوزه تمثیل قرار می‌گیرد.

گنبد سیاه: شرح داستان

هفت پیکر حکایت حال و روز بهرام است. بهرام با کمک شیده و با رهایی از مرگ و پیری، در زمستان هفت گنبد (به نشانه هفت انجم آسمان) می سازد. آن گاه در هر هفت گنبد، هفت پیکر/ ماه را که پیش تر در غار دیده بود، از هفت اقلیم می آورد و ساکن آن جا می کند. لباس دخترکان را رنگی است هم رنگ گنبد، و رنگ هر گنبد به رنگ ستاره ای است. بهرام هر روز به یک گنبد می رود و از دخترک آن گنبد قصه ای نیوش می کند. شنبه روزی، بهرام به گنبد سیاه می رود که به رنگ سیاره زحل (به رنگ سیاه) است. نظامی بهرام را قصه نیوش دخترک هندو می کند:

آهوی ترک چشم هندو زاد نافه مشک را گره بگشاد

دخترک هندو برای بهرام، حکایت زنی سیاهپوش و او داستان شاه سیاهپوشان را روایت می کند که روزی مهمان غریبه ای بوده و غریبه برای شاه، از شاه مدهوشان قصه ای حکایت می کند:

گفت شهری است در ولایت چین	شهری آراسته چو خلد برین
نام آن شهر شهر مدهوشان	تعزیت خانه سیاهپوشان
مردمانی همه به صورت ماه	همه چون ماه در پرنده سیاه
هر که زان شهر باده نوش کند	آن سوادش سیاهپوش کند
آن چه در سرنبشت آن سلبست	گرچه ناخوانده قصه ای عجب است

(همان، ۱۵۱).

ملک خود عازم شهر مدهوشان می شود و در آن جا به قصابی جوانمرد بر می خورد و از او علت پوشیدن جامه سیاه را می پرسد. مرد قصاب پس از ساعتی درنگ، ملک را با خود به خرابه ای می برد و در آن جا هر دو چون پری، روی در نقاب می کشند. سپس قصاب سبیدی را که به طنابی متصل است پیش می آورد و از ملک می خواهد که در سبید بنشیند و جلوه کند بر آسمان و زمین. طناب سبید دور گردن ملک می افتد و سبید به حرکت در می آید. طناب بر گردن ملک سخت می آید، سرانجام گره طناب به میلی می رسد و ملک میان زمین و آسمان معلق

می ماند. سپس مرغی بر سر میل می نشیند:

مرغ پاگرد کرد و بال گشاد خاکیی را بر اوج برد چو باد.

مرغ از شب تا ظهر روز بعد راه می رود تا به مرغزاری می رسند. ملک بر گلی نرم فرود می آید و ساعتی به همان حال می ماند، و بعد به شرح روضه می پردازد. شب فرا می رسد و بعد فجر طالع می گردد. تا این که:

آمد آن بانوی همایون بخت چون عروسان نشست بر سر تخت

(همان، ۱۶۱).

پس از مدتی پری زاده نکوروی متوجه حضور او می شود. ملک با حوری رابطه دوستی برقرار می کند تا سی شب. مرد قصاب به ملک می گوید بر من نیز چنین گذشته است که سیاه پوش شده ام. ملک از مرد قصاب پرند سیاهی تقاضا می کند و او نیز به جمع سیاه پوشان می پیوندد:

با سکندر ز بهر آب حیات رفتم اندر سیاهی ظلمات

(همان، ۱۸۱).

ملک به زاهد، زن زاهد به دخترک هندو و او به بهرام می گوید که زان پس ملک سیاه پوشید.

گنبد سیاه: گنبد شگفت

روایت‌هایی از قبیل قصه‌های پریان، رمانس، جادو، بخش عمده داستان‌های علمی-تخیلی و داستان‌های فراطبیعت گرایانه‌ای از نوع گنبد سیاه که در ادبیات فارسی هم از آن‌ها سراغ کم نداریم، در حوزه گونه شگفت جای می گیرند: افسانه‌های برادران گریم، هانس کریستین اندرسن، جیو آر. آر. تالکین خالق *اریاب حلقه‌ها* و غیره. روایت گنبد سیاه به روش «دربری» (Embedding) است: ظهور هر شخص جدید در قصه، الزاماً سبب قطع داستان قبلی و آغاز داستان تازه‌ای می شود که در حقیقت توضیح حضور آن شخص است. هنگامی که خواننده در یافتن علت یا علل طبیعی (ودراین جا، فرا طبیعی) برای حوادث نقل شده روایت، در شک و تردید است، گنبد سیاه، اثری وهمناک است. به محض این که خواننده در می یابد

رخدادهای روایت در جهانی غیر از دنیای واقعی رخ داده‌اند، وهمناک وارد حوزه شگفت می‌شود و همین که خواننده به واقعیت ملموس بر می‌گردد و سعی می‌کند برای سطح ظاهری رخدادهای روایت، معنایی دست و پا کند، روایت گنبد سیاه وارد حوزه تمثیل می‌شود: حکایت دخترک هندو، در اصل یک روایت معرفتی یا به تعبیری یک جست و جوست اما نه جست وجوی یک شیئی، بلکه جست و جوی معنا: «دور افتادن از اصل وجود». بنابراین، وهمناک، گونه ادبی ناپایداری است و عمر آن به اندازه شک و تردید خواننده است. از این رو، وهمناک، منشوری از احتمالات است. پیداست که گونه وهمناک به نوع قرائت خواننده از متن بستگی دارد. بنابراین، مهم است که خواننده از پایان داستان چیزی نداند. در مجموع، وجود رخدادهای عجیب و فرا طبیعی شرط لازم وهمناک به شمار می‌آید اما کافی نخواهد بود؛ یعنی گونه وهمناک نقش‌ها و کارکردهای دیگری نیز ایفا می‌کند. تودرف با علم به سه مؤلفه نشانه‌شناسی یعنی نحو، معناشناسی و منظورشناسی (pragmatics) سه کارکرد برای وهمناک در نظر می‌گیرد.

به لحاظ نحوی/ کلامی، وهمناک پیرنگ روایت را سر و سامان می‌بخشد و در داستان هیجان ایجاد می‌کند. در این سطح، تودرف توجه خود را به اهمیت راوی و کاربرد افعال وجه نما (modal verbs) برای به شک انداختن خواننده درباره ماهیت دقیق رخدادهای روایت شده معطوف می‌کند. مهم‌ترین مشخصه نحوی، تأکید بر مؤلفه زمان و پیرنگ روایت است: از آن‌جا که در تجربه قرائت متن، بر کشف حقیقت تأکید می‌شود، به محض آن‌که خواننده دو فصل از اثر را بدون ترتیب بخواند، خاصیت وهمناک از میان می‌رود. به لحاظ معنایی، وهمناک نقش همان‌گویانه (tautology) دارد یعنی جهانی را توصیف می‌کند که مخلوق جهان وهمناک است و در بیرون از دنیای برساخته زبان واقعیت ندارد و فقط به لطف ادبیات صورت واقع پیدا می‌کند (گنبد سیاه). از نظر منظورشناسی، وهمناک تأثیری خاص، نظیر ترس، وحشت یا کنجکاوی را در خواننده ایجاد می‌کند. برای وهمناک از دیدگاه منظورشناسی، دست کم دو نقش در نظر می‌گیرند: نقش ادبی که خواننده از طریق پیرنگ و دیگر مؤلفه‌های داستان، دچار ترس، هیجان و اشتیاق می‌شود و از همین رو، به نوعی پالایش درونی نایل می‌آید و نقش اجتماعی، که در واقع، واکنشی است به آنچه در جامعه مذموم شمرده می‌شود. تودرف این نقش را زیر عنوان مضامین وهمناک دسته بندی می‌کند. او بر این باور است که

مضامین ادبیات و همناک تقریباً به مضامین شگرف شباهت دارد، زیرا مضامین شگرف در زمان و مکان واقعی رخ می‌دهند و به صورت و همناک در می‌آیند. نخستین مقوله از مضامین، شامل «مضامین شخصی» است: مسخ، وجود قدرت نامتناهی، موجودات فرا طبیعی و مسخ دوگانه روانی به دوگانه فیزیکی، و غیره. در این مقوله، مطلب اصلی امحای مرز میان جهان‌های مادی و روانی است: «انتقال از ذهن به ماده امکان پذیر شده است» (تودورف، ۱۱۴).

مقوله دوم، «مضامین دیگر» نام دارد. در یک کلام، می‌توان گفت که «شیطان فقط معادلی دیگر برای لیبدوست» (همان، ۱۲۷). در این منطق، شخصیت زنانه در مقام ابژه میل، روح شیطانی پیدا می‌کند. درون مایه میل ممکن است دچار تغییر و تحولات متعدد شود و تقریباً تمامی این تحولات، فحوای اجتماعی ویژه‌ای را به ذهن متبادر می‌کنند: روابط غیراخلاقی، سادیسم و حتی مرگ. این امر تبدیل ابژه میل را به جنازه توجیه می‌کند و این مسأله در عوض ارتباط با مرده بارگی را توضیح می‌دهد (ر.ک. به فرج بعد از شدت در همین مقاله). در واقع، مهم‌ترین کارکرد اجتماعی و همناک زیر پا گذاشتن برخی محدودیت‌هاست. تودورف بر اساس همین کارکرد، معتقد است که روانکاوی، جایگزین حداقل بخشی از ادبیات و همناک شده است. به گفته تودورف: «هر اثر جدید گونه ادبی را دچار تغییر می‌کند. شاید این دقیقاً همان اتفاقی باشد که بر سر «شگفت علمی» آمده است؛ چیزی که امروزه آن را داستان علمی-تخیلی می‌نامیم» (تودورف، ۵۶).

تا بدین جا دریافتیم که در گنبد سیاه، رویدادها، غیرواقعی و فراطبیعی (وهمناک شگفت) است. هر چند ابهامی که در نظم نظامی به کار رفته هیچ‌گاه معلوم نمی‌کند که این وقایع در دنیای خاکی واقع شده‌اند یا نشده‌اند. حال آن که وقتی علل حوادث داستان طبیعی باشند و حوادث در عالم واقع رخ دهند، و همناک به حوزه شگرف وارد می‌شود. حکایتی هفتم از باب هشتم فرج بعد از شدت (ج. دوم، ۸۹۸-۸۸۹) مبین این دیدگاه است.

فرج بعد از شدت: و همناک شگرف

حکایت هفتم فرج بعد از شدت (تنوخی، ق. ۴، ۸۸۹-۸۹۸) روایت است، چون هم داستانی را بازگو می‌کند و هم گذار از یک مرحله متعادل (که در آن همه چیز عادی است) به مرحله نامتعادل و سرانجام به مرحله متعادل ثانوی را نشان می‌دهد و از این روست که روایت

است. در این حکایت، راوی، داستان یکی از ثقات را نقل می‌کند که در جوانی به شهری عجیب (رمله نام) وارد می‌شود و از آنجا که در شهر جایی برای استراحت شبانه پیدا نمی‌کند، از روی اتفاق، گذارش به گورستان شهر می‌افتد. در نیمه‌های شب در می‌یابد که کسی در کنار نبش کردن قبرهاست. جوان غریبه با ترس و لرز نباش را تعقیب می‌کند. نباش در شهر به خانه‌ای وارد می‌شود و جوان برای گم نکردن خانه روی در خانه علامتی می‌گذارد. صبح فردا که جوان برای شناسایی نباش مراجعه می‌کند در می‌یابد که نباش کسی جز دختر قاضی شهر نیست. البته میان مرحله متعادل اولیه و ثانویه روایت، تفاوت زیادی وجود دارد: راوی پیش از آغاز سفر به «رمله» زندگی عادی و معمولی دارد؛ زیرا به محض آغاز سفر، وضعیت عادی راوی برهم می‌خورد، و اتفاقات و رویدادهای مختلفی را از سر می‌گذارند (مرحله نا متعادل) و سپس زندگی او دوباره حالت تعادل خود را بازمی‌یابد (گرچه راوی دیگر تجربیات زیادی کسب کرده و به سطح بالاتری از آگاهی رسیده است): «در حال خط و برات به وی دادم و پای در راه نهادم و سر خویش گرفتم» (۸۹۸).

فرج بعد از شدت یک راوی دارد که می‌تواند هم راوی واقعی باشد- قاضی محسن تنوخی- و هم راوی مستتر (implied narrator): «یکی از ثقات حکایت کند که...». در واقع، راوی مستتر، حکایت یکی از ثقات را نقل می‌کند که در جوانی ماجرابی را از سر گذرانده است. اما به درستی مشخص نیست که تمام حرف‌هایی که از این ثقه نقل می‌شود، عیناً از آن او باشد. به سخن بهتر، این داستان یک راوی دارد: هم او که داستان ثقه را نقل می‌کند و هم یک راوی درونی. این راوی درونی را، کانونی‌گر (focalizer)، یا به تعبیر هنری جیمز، «آینه‌گردان» (reflector) نیز نامیده‌اند. در واقع، ثقه، همان فردی است که حوادث داستان از نگاه او روایت می‌شود و او آینه‌گردان ذهن راوی است. بنابراین در یک کلام، مجموع این مقوله‌ها یعنی زمان، دیدگاه، لحن و سایر موارد، جملگی شرط اول وهمناک را تحقق می‌بخشند: خواننده باور می‌کند که جهان داستانی فرج بعد از شدت، جهانی واقعی با شخصیت‌هایی واقعی است.

شرط دوم وهمناک- «شخصیت داستان نیز ممکن است دچار شک و تردید شود»- از سویی با دومین نقش اثر ادبی (نقش نحوی) و از دیگر سو، با سومین نقش (نقش معنایی) اثر در ارتباط است. نقش نحوی به روابط درونی (روابط منطقی، زمانی و وجهی) میان اجزای اثر

ادبی می‌پردازد. تا هنگامی که گزاره‌های راوی بنا بر حدس اشخاص داستان بنا می‌شوند، شرط دوم، با نقش نحوی در ارتباط است. پیشرفت داستان فرج بعد از شدت علی‌الاصول بر حدس‌ها، گمان‌ها، شک‌ها و تردیدهای ثقة استوار است. در واقع، ثقة نیز مدام در شک و تردید است که به راستی چه اتفاقی در شرف وقوع 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، 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 ثقة و به معنی معتمد و شخص طرف اطمینان» (عمید، ۶۵۸) آمده است. بنابراین، راوی از خواننده می‌خواهد که در اصالت و موثق بودن حکایت ثقة شک نکند و از این رو، با او این همانی و همذات‌پنداری کند. شرط دوم از این رو که به بازنمایی شک و تردید شخصیت در روایت می‌پردازد، با نقش معنایی در ارتباط است. در واقع، این باز-نمایی به صورت یکی از مضامین اثر نیز در می‌آید. مضامین یک اثر در نقش معنایی مطرح می‌شوند. تا بدین جا می‌توان گفت شخصیت یک واحد صوری است و به معنای دقیق کلمه، بخشی از نقش نحوی اثر محسوب می‌شود. حال اگر شخصیت این شک و تردید را نسبت به حوادث پیش آمده در روایت ابراز کند (و در نتیجه به یک مضمون بدل شود) نقش‌های نحوی و معنایی (هر دو) در هم می‌آمیزند. بنا بر شرط سوم و همناک یعنی هیچ قرائتی از جمله قرائت شاعرانه و مثیلی از متن قابل قبول نیست؛ روایت فرج بعد از شدت هیچ معنای تمثیلی ندارد. پیش تر گفتیم که تودرف قایل به دوگونه مضمون است: مضمون شخصی و مضمون دیگری. از جمله بارزترین مضامین داستان فرج بعد از شدت، پرداختن به محرّمات و ممنوعیت‌های حاکم بر جامعه است. بحث این است که دختری - آن هم دختر قاضی شهر - ممنوعیتی را نقض می‌کند و در واقع این نقض نوعی واکنش در برابر محرّمات و مذمومات جامعه است. دختر قاضی شهر با لباس مدل «پوست در پوشیدی و آن دستوانه آهنین در دست کردی و چهار دست و پای چون سباع و بهایم می رفتی» (۸۹۴)) به کار نباشی (که از نظر جامعه مذموم است، آن هم از طرف یک دختر) مشغول است و «قریب سیصد کفن جمع کرده است». نکته جالب در کار دخترک این است که «چند سال است تا مرا هوس نباشی در دل افتاد... و نه آن که مرا این کفن‌ها به کار می‌آمد یا از آن حسابی برگرفته‌ام و یا از انجام آن فعل لذتی می‌یافتم» (۸۹۴). «هوس نباشی»، نوعی واکنش

به احساسات زنانه از یاد رفته یا سرکوب شده اوست. در واقع، نباش، دختر قاضی شهر است و قاضی از نظر مرتبه اجتماعی، مهم ترین فرد جامعه به حساب می آید و وابستگان نزدیک نیز بالاجبار باید شأن او را حتی به قیمت سرکوب کردن عواطف خود، رعایت کنند. حال دختر قاضی دست به عملی می زند که هم از نظر جامعه مذموم است و هم انجام چنین عملی فقط به دستور قاضی صورت می گیرد. در واقع، دختر علیه پدر و علیه جامعه سر به شورش بر می دارد. پدر و جامعه- هر دو- زنانگی او را فراموش کرده اند: «دختری دیدم (چون ماه شب چهارده در غایت حسن و جمال که جنس او در نیکویی کم تر دیده بودم) (۱۹۲). دختر که چنین جفا می بیند بر دست خود که «اثر حنا بر آن پیدا بود و انگشتری زرین در انگشت وی، و دستی در غایت لطف و نازکی و نرمی»، «دستوانه ای آهنین به شکل دستوانه های بازداران (که از پوست دوزند)» می سازد و با این دستوانه گورها را می شکافد و با این کار علیه پدر و جامعه بر می آشوبد. در این داستان، شخصیت زنانه دختر که در مقام ابژه میل، روح شیطانی (روحیه پرخاشگری) پیدا می کند: «کنون که از من متوحش گشتی جز آن که این چیز تمام کنم و خود را از شر تو ایمن گردانم چاره ای نیست» (۱۹۷). البته در این جا امکان تبدیل ابژه میل وجود دارد: میل و خواهش دختر که برای مطرح کردن زنانگی به نباشی و مرده پرستی بدل شده است. زنانگی دختر که با ازدواجی زورکی نه فقط فروکش نمی کند، بلکه قوی تر هم می شود. در این جا ارائه قرائتی روانکاوانه از داستان فرج بعد از شدت به تمامی منتفی نیست؛ چه نیک می دانیم که واکنش در برابر محرمات از جمله نقش های اجتماعی وهمناک است و این البته مجال دیگری می طلبد. بورکهارت (همان) موجزانه جمع بندی می کند:

از دیدگاه فروید، شگرف گونه ای است که طی آن بازگشت مراحل پشت سر گذاشته شده رشد، یا بازگشت عقده های سرکوب شده کودکی روی می دهد. بر همین اساس، معناشناسی متون وهمناک، بخشی از کل مضامین وهمناک است. دقیق تر این که، مضامین وهمناک از جمله مضامینی اند که ناخودآگاه را به طور غیرارادی تحریک می کنند، به طوری که منجر به برانگیختن تأثیری در هیأت ترس می شوند که به مراحل پشت سر گذاشته شده رشد یا عقده های کودکی مربوط می شود. اما نباید از خاطر دور داشت که نفوذ احساسات شگرف بر آدمیان یکسان نیست و به طرز سخن پردازی، معناشناسی

و نوع قرائت خواننده هم بستگی دارد.

نتیجه گیری

گفتیم گونه و همناک را اولین با فروید در مقاله‌ای با عنوان "شگرف" در ۱۹۱۹ معرفی می‌کند. این مقاله، حکم راهکار گرایشی را دارد که بعدها زیر عنوان عمومی ادبیات و روانکاوی از سوی خود فروید، یونگ و در دوره اخیر، از جانب ژاک لکان و به‌طور اختصاصی زیر عنوان ادبیات و همناک شگفت/ شگرف از سوی تودرف دنبال گردید. نیز، گفتیم لازمه تحقق گونه و همناک، وجود سه شرط است. نخست، متن باید خواننده را وادارد که دنیای شخصیت‌ها را به عنوان دنیای افراد زنده بپذیرد و را بین تبیین طبیعی و فوق‌طبیعی رخدادهای گفته شده، به تردید نگه دارد. دوم، لازم است شخصیت نیز این دو دلی را تجربه کند... و در حینی که این تردید در داستان بازنمایی می‌شود، خود تبدیل به یکی از مضامین اثر شود. سوم، خواننده باید از متن تفاسیر تمثیلی یا شاعرانه ارایه ندهد. شرط اول و سوم در واقع، گونه و همناک را بنیان می‌نهند؛ شرط دوم شاید در تمام متون تحقق پیدا نکند (تودورف، ۳۳). در ادبیات داستانی، شگرف وقتی ایجاد می‌شود که نویسنده تظاهر به واقع‌گرایی کند؛ اگر ما خوانندگان آن واقعیت را باور کنیم، موقعیت‌های واقعی برایمان نقل می‌شوند. تجربه شگرف در ادبیات به تمایز میان رویدادهای واقعی و اتفاقات و همناک بستگی دارد. نویسنده به حقیقت و حقیقت‌مانندی وعده می‌دهد اما سپس این قول و قرار را زیر پا می‌گذارد. از دیدگاه فروید، ویژگی‌های ادبیات شگرف بدین شرح است:

الف) توجه به یک شخصیت مرکزی؛ در جهان داستان، رخدادها و آدم‌ها فقط در رابطه با این شخصیت حائز اهمیت‌اند. این شخصیت، محور تمام ماجراهاست (ثقه در فرج بعد از شدت).

ب) رویدادها از دیدگاه این شخصیت مرکزی دیده می‌شوند و رنگ و لعاب روان او را دارند؛ این رخدادها، بازتاب‌های روان شخصیت مرکزی‌اند.

ج) از این رو، متن، کیفیت یک متن روایی را دارد که شامل آشکارگی و محتوای نهفته رؤیاست. در ناخودآگاه شخصیت اصلی، واقعیت و فانتاستیک در مقام یک کلیت به هم می‌آمیزند. این امر به برخی رویدادها صبغه‌ای نمادین می‌بخشد، چراکه نمی‌شود گفت کدام یک واقعی و کدام یک خیالی‌اند.

د) از نظر سبک‌شناسی، ادبیات داستانی شگرف مستلزم ترکیب سبک‌های روایی عینی و ذهنی است. بسیار پیش آمده است که خواننده در میانه انجام امر واقعی برای مثال خواندن روزنامه به رویدادهای خیالی برخورد می‌کند. اما این برخورد خود با دقت و جزئیات روایت عینی در ارتباط است.

ه) دیدگاه خواننده می‌بایست با دیدگاه شخصیت اصلی یکی باشند؛ رخدادها نیز می‌بایست از میان چشمان این شخصیت دیده شوند و در واقع روان این شخصیت می‌بایست کانونی‌گر باشد.

فقط زمانی که تمام این ویژگی‌ها تحقق یابد، شگرف از حوزه امر خیالی به درون تجربه دریافتی خواننده وارد می‌شود. با این حال، همان‌گونه که بورکهارت نیز از زبان فروید می‌نویسد، «نفوذ احساسات شگرف بر آدمیان یکسان نیست». به دیگر سخن، این که یک متن ادبی تأثیری شگرف ایجاد کند یا نکند، نه فقط به طرز سخن پردازی و معناشناسی، بلکه به نوع قرائت خواننده از متن هم بستگی دارد. این بدان معناست که اولاً در پرتو مشخصه‌های معنایی ذاتی متن، دسته بندی مجموعه‌ای از متون زیر عنوان «شگرف» دور از ذهن می‌نماید و در ثانی، شگرف، بدان صورت که تودرف مد نظر دارد، نمی‌تواند یک گونه پایدار ادبی به شمار آید.

کتابشناسی

تنوخی، محسن بن علی. (۱۳۶۳-۱۳۵۵). *فرج بعد از شدت*. مترجم، حسین بن اسعد دهستانی (قرن ۷). به کوشش اسماعیل حاکمی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

عمید، حسن. (۱۳۶۳). *فرهنگ عمید*. تهران: امیرکبیر.

نظامی گنجوی، محمد. (۱۳۶۳). *هفت پیکر؛ تصحیح وحید دستگردی*. تهران: نشر علمی.

Borghart, Pieter & Madelein Christophe (2003). "The Return of the Key: The Uncanny in the Fantastic". *Image & Narrative* (an e-magazine).

Freud, Sigmund (1955). "The Uncanny." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. XVII
London: Hogarth Press Ltd: 219 - 256. (1917 - 1919)

Todorov, Tzvetan (1975). *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*.
Trans. Richard Howard. Ithaca (NY): Cornell UP.