

گلستان خیال انگیز

بو طیفای ادبیات و همناک،

کرامات و معجزات

ابوالفضل حُرّی



نشرنی

این کتاب شامل دو بخش اصلی نظریه و عمل است. در بخش نظریه، دربارهٔ مبانی ژانر فانتاستیک/وهمناک در حوزه‌های مختلف از جمله فلسفه، روانکاوی و البته ادبیات بحث می‌شود. سپس کاربرد فانتاستیک در حوزهٔ روانکاوی و در آثار ینتش، لاکان، سیکسوا و در مقالهٔ «شگرف» بررسی می‌شود و همچنین تعبیر روانکاوانهٔ فروید از داستان «مرد شنی» اثر هوفمان نیز ارزیابی می‌شود. در پایان، به تفصیل رویکرد ساختاری وهمناک که تودوروف طرح کرده است، بررسی می‌شود و ژانر وهمناک به شگرف، شگفت و تمثیل و انواع فرعی‌تر تقسیم می‌شود.

در بخش عمل، اصول فانتاستیک در گزیدهٔ آثار ادبیات فارسی بررسی می‌شود. نخست برخی از حکایات باب‌های ششم تا دهم کتاب *فرج بعد از شدت* تحلیل می‌شود و در ادامه پیشنهاد داده می‌شود در بررسی این نوع داستان‌ها به جای فانتاستیک، از واژهٔ «گرامات» استفاده شود. پس از آن داستان‌های *هفت پیکر نظامی*، گزیده‌ای از *قصه‌های هنر/رویک‌سب* و برخی از حکایات کتاب *عجایب هند* رامهرمزی با توجه به رویکرد ساختاری تودوروف به فانتاستیک بررسی می‌شود. بخش دوم کتاب با تلقی داستان‌های *سورهٔ کهف* به‌منزلهٔ نوعی ادبیات «عجیب» یا «معجزات» به پایان می‌آید.



گلِ خستِ سالِ انگیز

مکتبہ اسلامیہ
لاہور

- سرشناسه: حرّی، ابوالفضل، ۱۳۵۱-
 عنوان و نام پدیدآور: کلک خیال‌انگیز: بوطیقای ادبیات وهمناک، کرامات و معجزات /
 ابوالفضل حرّی.
 مشخصات نشر: تهران، نشر نی، ۱۳۹۳.
 مشخصات ظاهری: ۲۹۶ ص.
 شابک: 978-964-185-376-3
 وضعیت فهرست‌نویسی: فیبا
 یادداشت: کتابنامه.
 موضوع: محاکات در ادبیات - ادبیات خیالی - ادبیات خیالی فارسی -
 وهم و خیال - ادبیات فارسی - تاریخ و نقد.
 رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۳ ح ۳ م ۵۶ / PN۵۶
 رده‌بندی دیویی: ۸۰۹/۹۱۲
 شماره کتابشناسی ملی: ۳۴۴۳۴۶۸

گلشن خیال انگیز

بوطیقای ادبیات و همناک،

گرامات و معجزات

ابوالفضل حُرّی



نشرنی



نشرنی

کلک خیال انگیز
بوطیقای ادبیات وهمناک، کرامات و معجزات
ابوالفضل حُرّی
عضو هیئت علمی دانشگاه اراک

ویراستار سارا کلهر
چاپ اول تهران، ۱۳۹۳
تعداد ۱۰۰۰ نسخه
قیمت ۱۶۰۰۰ تومان
لیتوگرافی باختر
چاپ اکسیر
ناظر چاپ بهمن سراج

تمامی حقوق این اثر محفوظ است. تکثیر یا تولید مجدد آن کلاً و جزئاً،
به هر صورت (چاپ، فتوکپی، صوت، تصویر و انتشار الکترونیکی)
بدون اجازهٔ مکتوب ناشر ممنوع است.

شابک ۳ ۳۷۶ ۱۸۵ ۹۶۴ ۹۷۸

www.nashreney.com

گر عشق نبودى و غم عشق نبودى
چندین سخن نغز که گفتی که شنودى؟
ور باد نبودى که سر زلف ربودى
رخساره معشوق به عاشق که نمودى؟

سهروردى
(مونس العشاق)



تقدیم به

دوست شفیق که الطافش همیشگی است؛

یاد و خاطرة مادرم و خواهرم

زحمات بسیار پدرم

دانشجویانم

و

لیلا، ریحانه، صدرا

فهرست مطالب

۱۵	تقدیر و تشکر
۱۷	کلیات
۱۷	مقدمه
۲۵	شکل‌گیری این کتاب
۲۶	درباره تبار و نضج تاریخی واژه «بوطیقا»
۲۸	تبار واژگانی Marvellous; Uncanny; Fantastique; Fantastic; Fantasy Marvels ...
۳۰	تبار واژگانی «وهمناک»، «شگرف» و «شگفت»
۳۱	ضرورت این کتاب
۳۲	پیشینه مرتبط با بحث
۳۳	نکته پایانی
۳۴	ساختار کتاب

بخش اول: نظریه

۳۹	فصل اول: نظریه انواع ادبی
۳۹	درآمد: تعیین ژانر انواع ادبی

۵۰	فصل دوم: فانتزی و فانتاستیک
۵۰	درآمدی بر فانتزی
۵۷	تبارشناسی واژه فانتاستیک/ وهمناک
۵۹	چند لحظه بیندیشیم: فانتزی، وهمناک، ژانر وهمناک/ امر وهمناک
۶۰	به سوی تعریف ژانر فانتاستیک/ وهمناک
۶۲	زایش امر وهمناک: یک نگرش
۶۴	فصل سوم: شگرف در روانکاوی و ادبیات
۶۴	پیشینه نظری و مطالعاتی ژانر شگرف در روانکاوی
۶۶	چند لحظه بیندیشیم: زیگموند فروید کیست؟
۶۷	ساختار مقاله شگرف فروید
۶۸	خط سیر اصلی داستان «مرد شنی» اثر هوفمان
۶۹	تعبیر فروید از داستان «مرد شنی»
۷۱	ضمیر ناخودآگاه جمعی
۷۴	تجلی اسطوره به واسطه کهن‌الگوها
۷۴	تجلی کهن‌الگو در آثار ادبی
۷۶	انواع کهن‌الگوها
۷۹	فرایند فانتزی در روانکاوی غیر یونگی
۷۹	شگرف در ادبیات از منظر فروید
۸۲	شگرف در روانکاوی قرن بیستم
۸۷	فصل چهارم: رویکرد ساختاری به وهمناک
۸۷	تروتان تودوروف کیست؟
۸۸	رویکرد ساختاری به وهمناک به منزله ژانر ادبی
۹۳	قرائت تودوروف از داستان «آئورلیا» اثر نروال
۹۹	نمونه آثار وهمناک
۱۰۰	ژانر وهمناک شگرف
۱۰۱	ژانر شگرف

فهرست مطالب ۱۱

۱۰۱	ژانر وهمناک شگفت
۱۰۴	قرائت بورکهارت از داستان «ورا»
۱۰۸	تمثیل و شاعرانگی
۱۱۰	گفتمان وهمناک محض
۱۱۴	جمع‌بندی

بخش دوم: عمل

۱۱۷	فصل پنجم: بوطیقای ادبیات وهمناک، معجزات و کرامات در عمل
۱۱۷	درآمدی بر ادبیات فانتزی در ایران
۱۲۲	درآمدی بر ادبیات وهمناک در ایران
۱۲۵	فرج بعد از شدت
۱۲۵	درآمدی بر داستان‌های فرج بعد از شدت
۱۲۷	فرج بعد از شدت: گفتمان قضاوقدر
۱۲۷	پیامدهای گفتمان قضاوقدری در جهان داستانی فرج بعد از شدت
۱۳۰	سازوکارهای ادبیات وهمناک در داستان‌های فرج بعد از شدت
۱۳۱	نمونه اول: حکایت اول از باب نهم
۱۳۲	نمونه دوم: حکایت دوم از باب نهم
۱۳۳	اصلاح نمودار تودوروف
۱۳۸	ژانر شگفت/کرامات
۱۳۹	نمونه اول: حکایت پنجم از باب نهم
۱۳۹	نمونه دوم: حکایت ششم از باب نهم
۱۴۰	نمونه سوم: وهمناک شگرف
۱۴۰	خلاصه داستان
۱۴۱	تحلیل داستان
۱۴۴	جمع‌بندی و نتیجه‌گیری
۱۴۶	هفت پیکر
۱۴۶	سازوکارهای ادبیات وهمناک در هفت پیکر نظامی گنجه‌ای

- ۱۴۹ خلاصه هفت گنبد
- ۱۵۰ هفت پیکر به منزله هفت روایت تو بر تو
- ۱۵۶ گنبد اول
- ۱۵۹ گنبد سیاه: گنبد شگفت
- ۱۶۶ گنبد بنفش از هشت بهشت دهلوی
- ۱۶۸ گنبد زرد: گنبد شگرف
- ۱۷۰ گنبد سوم: داستانی تمثیلی- اخلاقی
- ۱۷۱ گنبد سرخ: وهمناک گو تیک
- ۱۷۳ گنبد فیروزه‌ای: وهمناک محض
- ۱۷۸ گنبد صندلی: داستان تمثیلی
- ۱۷۹ گنبد سپید: شگرف کمیک
- ۱۸۰ جمع‌بندی بحث وهمناک در هفت پیکر
- ۱۸۱ هزارویک شب
- ۱۸۱ سازکارهای ادبیات وهمناک در گزیده‌ای از داستان‌های هزارویک شب
- ۱۸۱ آغاز داستان‌ها
- ۱۸۳ مقدمه
- ۱۸۳ پیشینه پژوهش در باب هزارویک شب
- ۱۸۴ گفتمان وهمناک جهان هزارویک شب
- ۱۸۸ شگرد داستان در داستان در هزارویک شب
- ۱۹۲ ژانر وهمناک: شگرف و شگفت در حکایات تو بر توی هزارویک شب
- ۱۹۳ نمونه اول: حکایت وهمناک «بازرگان و عفریت»
- ۱۹۷ نمونه دوم: حکایت «حمال یا دختران»
- ۱۹۸ نمونه سوم: حکایت «عبدالله بصری و زن او»
- ۱۹۹ نمونه چهارم: حکایت «ملاح و زن»
- ۲۰۰ نمونه پنجم: حکایت «صیاد و عفریت»
- ۲۰۱ نمونه ششم: حکایت «خیاط و احذب و یهودی و مباشر و نصرانی»
- ۲۰۲ نگاهی انتقادی به رویکرد تودوروف
- ۲۰۴ جمع‌بندی

۲۰۵	عجایب‌نامه‌نویسی
۲۰۵	سازوکارهای ادبیات و همناک در عجایب‌نامه‌ها
۲۰۵	درآمدی بر عجایب‌نامه‌نویسی
۲۱۰	تبار واژه عجایب
۲۱۱	تعیین ژانر عجایب‌نامه
۲۱۲	عجایب‌نامه‌ها به‌منزله ادبیات و همناک روایی
۲۱۳	خاستگاه گفتمان و همناک در غرب و عجایب‌نامه در شرق
۲۱۵	رویکرد ساختاری به عجایب‌نامه‌ها
۲۱۹	عجایب شگرف: گزارش‌های علمی / دانشنامه‌های طبیعی
۲۲۰	ژانر و همناک شگرف
۲۲۱	عجایب هند به‌منزله ژانر و همناک
۲۲۳	جمع‌بندی و نتایج
۲۲۴	داستان‌های سوره کهف
۲۲۴	ژانر کرامات در قصص قرآنی: با نگاهی به داستان‌های سوره کهف
۲۲۴	سنخ‌شناسی روایت‌ها/ قصص قرآنی
۲۲۸	کرامات و معجزات
۲۳۲	ژانر معجزات در قصص قرآنی
۲۳۲	مقدمه‌ای درباره سوره کهف
۲۳۳	روایت قرآن از داستان یاران غار
۲۳۵	سوره کهف
۲۳۶	شأن نزول داستان یاران غار
۲۳۷	پیشینه داستان یاران کهف در سایر منابع
۲۳۸	داستان یاران کهف به‌منزله ژانر معجزات
۲۴۴	داستان تمثیلی باغ‌داران دارا و ندار
۲۴۸	داستان موسی و خضر
۲۴۹	خلاصه داستان
۲۵۰	داستان ذوالقرنین
۲۵۲	به سوی مطالعات آتی عجایب‌نامه‌نویسی

- ۲۵۵ فصل ششم: جمع‌بندی
- ۲۵۵ نتیجه‌گیری و یافته‌ها
- ۲۵۷ به سوی مطالعات آتی
- ۲۵۹ پیوست‌ها
- ۲۵۹ پیوست اول: خلاصه‌ برخی حکایات کتاب فرح بعد از شدت
- ۲۶۸ پیوست دوم: برگزیده حکایات کتاب عجایب هند
- ۲۷۷ منابع
- ۲۸۵ منابع کلی درباره فانتزی
- ۲۸۵ ادبیات فانتزی؛ فانتاستیک
- ۲۹۴ گلچین‌های ادبی
- ۲۹۵ زندگینامه‌ها
- ۲۹۵ واژه‌نامه‌ها و دانش‌نامه‌ها
- ۲۹۵ منابع اینترنتی داستان‌های فانتزی
- ۲۹۵ نشریات
- ۲۹۶ موسیقی
- ۲۹۶ مجموعه‌های رادیو و تلویزیون

تقدیر و تشکر

در آغاز کلمه بود و کلمه نزد خدا بود.

اگر امروز این کتاب، در دستان خواننده است، حاصل زحمات همه کسانی است که مستقیم و غیرمستقیم مرا یاری داده‌اند. از این میان، «رفیق شفیق» بر صدر می‌نشیند که او را سزد.

اشاره به نام همه کسان البته در این مجال نمی‌گنجد. گرامی می‌دارم یاد مرحوم مریم خوزان را که مقاله‌اش دربارهٔ و همناک به سال ۱۳۶۸، اولین بارقه‌ها را در ذهن من آورد. علاقه‌ام را به تودوروف مرهون ترجمه‌های مدیا کاشیگر هستم. استادانم در دانشگاه علامه دوران پرباری را در زمان تحصیل (دههٔ ۷۰ شمسی) برایم رقم زدند. همکارانم در دانشگاه اراک که مشوق و همراه بوده‌اند. به‌ویژه یاد می‌کنم از آقای دکتر صباغی که بزرگوارانه نسخهٔ پیش از چاپ را خواندند و متن را از بسیاری از ناآراستگی‌ها پیراستند. از همکاران کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه اراک به‌ویژه آقایان محمدی، حیدری و... تشکر می‌کنم که فراتر از مسئولیت اداری‌شان کمک رساندند. و این همه میسر نشد الا در سایهٔ صبوری‌هایی که همسرم در خانه پیشه کرد و کار زندگی را سروسامان داد تا من کار این کتاب را سروسامان دهم. و همچنین از دانشگاه اراک که این کتاب در آن‌جا به‌بار نشست. در پایان از نشر نی، جناب آقای مزدرانی و سرکار خانم کلهر و به‌ویژه از جناب آقای همایی که این کتاب را با روی باز پذیرفتند و امکان چاپ آن را فراهم کردند تشکر و قدردانی می‌کنم.



کلیات

مقدمه

همان‌گونه که نیک می‌دانیم و در بخش اول نیز خواهیم گفت، ادبیات را به دو گونه کلی محاکاتی و غیرمحاکاتی تقسیم می‌کنند. ادبیات محاکاتی از واقعیت عینی و مصداق‌پذیر تقلید می‌کند و ادبیات غیرمحاکاتی واقعیت عینی و مصداق‌پذیر را تغییر می‌دهد. ژانر فانتزی گونه‌ای از ادبیات غیرمحاکاتی است که پا را از حدود و ثغور ادبیات واقع‌گرا فراتر گذاشته به مرزهای خیال و وهم وارد می‌شود. از این رو، هر گونه ادبی که مرزهای واقعیت عینی را درنوردد و به اقلیم اوهام و خیال وارد شود، فانتزی خواهد بود. به دیگر سخن، هر جا که واقعیت خیال شود و خیال رنگ و بوی واقعیت پذیرد با ادبیات غیرمحاکاتی سروکار داریم. این نوع ادبیات به یک یا چند گونه محدود نمی‌شود و از کم‌رنگ‌ترین ادبیات غیرمحاکاتی تا پررنگ‌ترین ادبیات غیرمحاکاتی طیف‌بندی می‌شود. کم‌رنگ‌ترین به ادبیات محاکاتی تنه می‌زند و پررنگ‌ترین با ادبیات محاکاتی وجه مع‌الفارق پیدا می‌کند. ادبیات وهمناک/ فانتاستیک نیز زیرگونه‌ای از ادبیات غیرمحاکاتی است که در ادامه به تفصیل از آن سخن خواهیم گفت.

آنچه در این کتاب می‌آید درآمدی است مقدماتی و البته ساده‌شده بر ادبیات فانتزی علی‌العموم و ژانر/ گونه فانتاستیک/ وهمناک علی‌الخصوص. ادبیات غیرمحاکاتی و انواع آن که عموماً آن را به منزله ادبیات فانتزی می‌شناسند گرچه در اصل با آن متفاوت است، در منابع و مآثر ادبی هر ملتی مسبوق به سابقه است.

قدمت این نوع ادبیات به قدمت ادبیات محاکاتی و به قدمت عمر قصه و قصه‌گویی است. قصه و قصه‌گویی از دیرباز همراه و هم‌نشین انسان بوده است و نبوده و نخواهد بود مردمانی که با انواع قصه‌ها دیرآشنا نباشند. در این جستار، قصد بررسی دقیق پیشینه تو بر توی قصه‌گویی را ندارم؛ چه از اهداف این کتاب نیست و دیگران و از جمله انوشه (۱۳۷۵) و خدیش (۱۳۸۷) بدان اشاره کرده‌اند. در این جا قصد این است که گونه‌ای قصه‌گویی را که عموماً آن را به فانتزی می‌شناسند، معرفی، توصیف، تحلیل و ارزیابی کنیم. البته باز همان‌گونه که پیداست قصه‌گویی فانتزی پیشینه‌ای به قدمت خود انسان دارد و شاید بتوان گفت از آن زمان که اجداد غارنشین ما حوادث روزمره خود را به کمک جادوی تخیل بر روی دیواره‌ها و سنگ‌ها نقش کرد یا بهتر است بگوییم از آن زمان که از امیال، خواهش‌ها، سوداها و امیدهایش، تصاویری را بر دیوارها حک کرد و سپس آن را با زبان بی‌زبانی برای هم‌نوعش نقل کرد، فانتزی پا به هستی گذاشت. نیک پیداست که دامنه این حوزه بسیار گسترده است و مجال نیست آن را تمام و کمال به معاینه درآوریم. از این حیث، در این جستار ما به سنت شفاهی قصه‌گویی واقعی و فانتزی کاری نداریم و حوزه بررسی را فقط به سنت مکتوب قصه‌نگاری^۱ (که البته خود سابقه‌ای هزار ساله دارد) و از آن میان، به قصه‌نگاری مکتوب مصنوع یافته^۲ و ساخته و پرداخته شده^۳ محدود می‌کنیم. در واقع، ما از قصه و قصه‌گویی در معنای مصطلح و رایج آن (که البته با روایتگری یا نقلی هم همپوشانی پیدا می‌کند) پا را فراتر می‌گذاریم و به حوزه روایتگری داستانی یا ادبیات داستانی روایی^۴ یا به بیان ساده‌تر، داستان روایی پا می‌گذاریم. در واقع، تفاوت قصه و داستان روایی همان تفاوت‌های دیرآشنا و کلاسیک است که جمله علاقه‌مندان ادبیات داستانی یا هرجویان داستان‌نویسی با آن آشنایی دارند. قصه زمان و مکان دارد، اما این زمان و مکان نه تشخیص یافته است و نه جنبه کارکردی دارد. ادبیات داستانی نه فقط صحنه‌پردازی مشخص دارد، بلکه به طرزی کارکردی نیز در داستان از آن استفاده می‌کند. قصه‌ها و از جمله قصه‌های عامیانه، نویسنده‌ای مشخص ندارند. ادبیات داستانی نویسنده‌ای مشخص و معلوم دارد و از همین رو، روایتی برساخته و

1. written tales

2. constructedness

3. artificial fabrication

4. narrative fiction

درهم تنیده است از تاروپود درهم پیچیده و البته به سامان عناصر و مؤلفه‌های زمان، مکان، شخصیت‌پردازی، زاویه دید و غیره. در قصه، خط سیر پی‌رنگ درهم تنیده نیست و معمولاً چینش عناصر از سامانی خاص تبعیت نمی‌کند؛ در داستان، پی‌رنگ درهم تنیده و حوادث به صورت‌های مختلف از جمله علی / معلولی، زمانی / مکانی و غیره پشت سرهم ردیف شده‌اند. در قصه، بر حوادث و رخداد‌های خارق‌العاده تأکید می‌شود. در داستان، حوادث ظاهراً ساده و پیش‌پاافتاده خواننده را به تفکر و تأمل دعوت می‌کند.... این فهرست اگر ادامه پیدا کند، درازدامن خواهد شد و ما را از بحث اصلی دور خواهد کرد. تمام بحث این است که حوزه بررسی این کتاب به ادبیات داستانی یا روایی غیرمحاکاتی در برابر محاکاتی (ر.ک.: به ادامه مطلب) علی‌العموم و ادبیات داستانی فانتاستیک / وهمناک علی‌الخصوص محدود خواهد بود. از این رو، هرگاه از ادبیات و همناک ذکر به میان می‌آوریم، منظور ادبیات / روایت داستانی و همناک یا وهمناک روایی^۱ است. ادبیات داستانی برساخته و روایتی به هم تافته از تاروپود خیال و واقعیت است که در آن نویسنده و خواننده عیناً در آنچه روایت می‌شود دچار شک و تردید می‌شوند. پرسشی که در این جا پیش می‌آید این است که اصلاً روایت چیست؟ هر آنچه داستانی را بازگو کند یا نمایش دهد روایت نام دارد و نقل حوادث بدین معنی است که روایت‌ها در برهه‌ای زمانی و به صورت متوالی و پیوسته روایت می‌شوند. این تعریف مسئله‌ای دیگر را نیز به میان می‌آورد: مراد از عمل روایت / روایتگری چیست؟ ریمون کتان خاطر نشان می‌کند: «واژه روایتگری اشاره دارد به ۱. فرایند ارتباط که در آن فرستنده روایت را در قالب پیام برای گیرنده ارسال می‌کند و ۲. ماهیت کلامی رسانه که پیام را انتقال می‌دهد» (ریمون-کتان، ۱۳۷۸: ۲). البته عمل روایت / روایتگری به این دو جنبه محدود نمی‌شود. در یک کلام، روایتگری به شیوه و چگونگی نقل داستان (شامل رخدادها، اشخاص و موجودات) در سطح متن روایت است که برخی از روایت‌شناسان آن را با طرح نهایی / پی‌رنگ / سوژه یکسان می‌دانند. اکنون روایت داستانی چیست؟ روایت داستانی جهانی برساخته از زبان است و داستان یا برساخت زمان‌مند مستلزم کنش

است و کنش نیز از رخدادها^۱ ناشی می‌شود و رخداد نیز اتفاق می‌افتد؛ یعنی از حالت و وضعیتی به حالت و وضعیتی دیگر تغییر می‌کند و این تغییر مستلزم گذشت زمان است. توالی^۲ پیوسته حالت‌ها توالی رخدادها را ایجاد می‌کند و روایت داستانی عبارت است از توالی رخدادها در بطن محور زمان. حال، رخدادها یا به نظم گاه‌شمارانه یا علی / معلولی یا هر دو با هم ترکیب شده و خرد-توالی‌ها^۳ را ایجاد می‌کنند؛ خرد-توالی‌ها نیز کلان-توالی‌ها و کل روایت داستانی نیز از به پیوستن کلان-توالی‌ها بر ساخته می‌شود. از این رو، ادبیات و همناک روایی نوعی روایتگری است که در آن مؤلفه‌های دو سطح داستان (شامل موجودات و صحنه‌پردازی) و متن (شامل راوی، روایت‌شنو، زاویه دید/ کانونی‌شدگی و بازنمایی گفتار و اندیشه) به گونه‌ای روایت می‌شوند که خواننده را در مرز میان باور خیال و واقعیت در حالت تعلیق نگاه می‌دارد. مادام که خواننده در مرز میان باور یا ناباوری قرار دارد، روایت و همناک است و گرنه به ترتیبی که خواهیم گفت، به یکی دو حوزه مجاور یعنی و همناک شگرف یا شگفت حرکت می‌کند. از این رو، رویکرد ساختاری تودوروف به و همناک: شگرف و شگفت ذیل همین بحث روایتگری و همناک است که تبلور می‌یابد.

با این اوصاف، در این کتاب به ترتیبی که ذیل «ساختار کتاب» خواهیم گفت، ادبیات فانتزی و زیرگونه آن ادبیات داستانی فانتاستیک یا و همناک را بررسی می‌کنیم. نمونه آثار ادبی مورد بررسی نیز در خصوص آثار غیرایرانی، به داستان «مرد شنی» اثر هوفمان نویسنده اوایل قرن بیستم آلمان، محدود خواهد بود که عمدتاً ینتش، فروید، سیکسو و جکسون بدان ارجاع داده‌اند و همچنین نمونه آثاری که تودوروف از میان آثار داستانی فرانسه بدان‌ها ارجاع داده است. از آن جمله است: «آئورلیا» اثر نروال و «ورا» اثر ویلرز. در خصوص آثار ایرانی، دلایلی خاص برای انتخاب آثار در میان نبوده است. اولویت اول انتخاب آثاری بوده که ویژگی‌های ادبیات و همناک را به طرز گویاتر، مشخص تر و مستدل تر بازتاب دهد. همچنین، سعی کرده‌ایم که از دوره‌های مختلف تاریخ ادبیات فارسی نمونه‌ها را انتخاب کنیم و

1. event

2. sequence

3. micro-sequence

در این میان البته جای بسیاری از آثار فانتزی از جمله برخی آثار مانند شاهنامه خالی است. از میان آثار کهن به هفت پیکر نظامی (که منظومه‌ای روایی^۱ است و از همین رو که در قالب منظوم است، یعنی قواعد و اصول شاعرانه بر آن حاکم است، عمر چندانی در ژانر و همناک ندارد و به ترتیبی که خواهیم گفت به منظومه‌ای تمثیلی بدل می‌شود) و چند حکایت برگزیده از کتاب فرج بعد از شدت قاضی محسن تنوخی، و برگزیده‌ای از کتاب عجایب هند ناخدا رامهرمزی که از سنت عجایب‌نامه‌نویسی در ایران است، ارجاع داده‌ایم. از میان آثار جدیدتر، به برگزیده‌هایی از قصه‌های هزارویک‌شب ارجاع داده‌ایم. نیک می‌دانیم که کتاب هزارویک‌شب نوعی ماشین روایت‌سازی است و موتور مولد بسیاری از ژانرها از جمله ژانر فانتزی و همناک است. در این میان، جای آثار معاصر ادبیات داستانی فارسی از جمله برخی از داستان‌های کوتاه هدایت مانند تخت ابونصر و ملکوت اثر بهرام صادقی از میان خیل آثار خالی است. این آثار جملگی از مسائلی سخن می‌گویند که چندان با واقعیت روزمره و متعارف مورد قبول همگان سازگاری ندارد و واقعیت را آن‌گونه که مرسوم است به تصویر نمی‌کشند و واقعیت را نه «تقلید» یا محاکات، بلکه «تغییر» می‌دهند. در این‌گونه آثار که کم‌تعداد هم نیست، خواننده در مرز میان واقعیت و خیال قرار می‌گیرد و نمی‌تواند تشخیص دهد که آیا آن‌چه می‌خواند واقعیت دارد یا ندارد. تشکیک میان امر واقع و خیال و همناک را پدید می‌آورد. اما عمر و همناک چندی نمی‌پاید و خواننده با تبیین علل امر اعجاب‌انگیز به دو مرز مجاور و همناک یعنی شگرف و شگفت حرکت خواهد کرد. نکته این‌جاست که در این آثار پدیده‌ای غیرطبیعی و اعجاب‌انگیز رخ می‌دهد.^۲ اگر خواننده این پدیدهٔ اعجاب‌انگیز را با علل منطقی تبیین کند، اثر به ژانر شگرف تعلق پیدا می‌کند و اگر خواننده پدیدهٔ فراطبیعی و عجیب را به همان صورت بپذیرد، اثر در حیطهٔ شگفت قرار خواهد گرفت. برای

1. narrative poetry

۲. البته اعجاب‌انگیزی و شگفتی‌سازی سایر انواع فانتزی‌ها و از جمله ادبیات بی‌معنایی (nonsensical literature) را نیز شامل می‌شود که خود نوعی فانتزی شوخ‌طبعانه، اما تأمل‌برانگیز است. همین قلم در کتابی دیگر ادبیات بی‌معنایی را با نگاهی به اشعار ادوارد لیر و نمونهٔ آثار فارسی در دست بررسی دارد.

نمونه، بسیاری از رخدادهای عجیب و غریب داستان‌های هژارویک شب یا کتاب عجایب هند (ر. ک.: به ادامهٔ مطلب) را می‌توان با علل طبیعی تبیین کرد. از این رو، این داستان‌ها در زمرهٔ شگرف جای می‌گیرند. اما برخی رویدادها را نمی‌توان با علل طبیعی تبیین کرد و لازم است این علل را همان‌گونه که هستند، بپذیریم. این داستان‌ها در زمرهٔ ژانر شگفت قرار می‌گیرند. برخی از این رخدادهای جنبهٔ ماورایی دارند و نیرویی فراطبیعی آن رخدادهای را ایجاد می‌کنند. نمونهٔ این رخدادهای در ادبیات عرفانی بیرون از شمار است. در این داستان‌ها، از شخصیت عملی خارق‌العاده سر می‌زند یا اصلاً عملی خارق‌العاده در داستان رخ می‌دهد. این نوع آثار در زمرهٔ کرامات جای می‌گیرند. عمدهٔ داستان‌های کتاب فرج بعد از شدت از این شمار است.

از دیگر سو، رخدادهایی یافت می‌شوند که گرچه به مسائل دنیوی زندگی بشر اشاره دارند، عمدتاً خاستگاه و منشأیی مینوی و وحیانی دارند. این آثار وحیانی دین‌شناختی که در همهٔ مذاهب وحیانی و به‌ویژه مسیحیت و اسلام، ریشه دارند به طرز اساسی و اصولی در دو کتاب سرآمد و والامد سنن مسیحی و اسلام، یعنی عهدین و قرآن، گرد آمده‌اند. این آثار در عهدین به داستان‌های معجزات مسیح و کرامات حواریون و در قرآن به قصص قرآنی مشهور عام و خاص‌اند. داستان‌های معجزات مسیح که اساساً از زبان حواریون نقل گشته‌اند، مجموعهٔ حوادث، کنش‌ها و سرگذشت‌های واقعی دوران پیامبری مسیح را روایت می‌کنند. این داستان‌ها که در قالب معجزات جای می‌گیرند، در گذار از مسیح به حواریون به شاگردان حواریون و همچون تا به قدیسن، پاپ‌ها، کشیشان و افراد برگزیده از معجزات به کرامات تغییر شکل داده است. نمونهٔ داستان‌های کرامات در سنت ادبیات انگلیسی و به‌ویژه ادبیات انگلیسی میانه، رنسانس و متافیزیک بیرون از شمار است که پرداختن بدان‌ها در این مجال نمی‌گنجد. حتی در سده‌های میانه، این نوع داستان‌های معجزات و کرامات گونه‌ای نمایشی را پدید آورد که به «نمایش رموزار»^۱ یا نمایش معجزه مشهور است. این نمایش از داستان‌های عهدین مایه می‌گرفت و مضامین آن به سه محور تقسیم می‌شد: الف) محور عهد عتیق که با نمایش بهشت عدن آغاز می‌شد و

تا حکومت آگوستوس سزار تداوم داشت. ب) محور عهد جدید که زندگی مسیح و حواریون را در بر می‌گرفت. ج) محور قدیسین که زندگی و مرگ یکی از قدیسین را تصویر می‌کرد. از دیدگاه زگورزلسکی (ر.ک.: به ادامه مطلب)، این داستان‌ها محاکماتی‌اند. از دیدگاه سندور (ر.ک.: به ادامه مطلب)، این داستان‌ها معمایی‌اند. این دیدگاه تودوروف، این داستان‌ها نه شگرف، بلکه شگفت‌اند. در یک کلام، این داستان‌ها، شگفت‌اند چون خواننده دین‌باور امر فراطبیعی این داستان‌ها را به منزله امر فراطبیعی پذیرفته است، همان‌گونه که اصول حاکم بر قصه‌های پریان را پذیرفته است. از این رو، نقش خواننده در تعیین ژانر این گونه داستان‌ها اهمیت دارد.

در برابر داستان معجزات مسیح و کرامات حواریون که با امور عجیب و فراطبیعی سروکار دارند، در سنت اسلامی و به‌ویژه در قصص قرآنی نیز به داستان‌هایی برمی‌خوریم که در نگاه نخست «عجیب» و، دست بالا را که بگیریم، «شگفت» به نظر می‌آیند؛ هرچند در چشم انسان مؤمن این داستان‌های عجیب از معجزات الهی است و خواننده امور فراطبیعی آن‌ها را به همان‌گونه که هست، می‌پذیرد و بدان باور دارد. از این رو، در چشم خواننده دین‌باور ممکن است این امور و داستان‌های اعجاب‌انگیز طبیعی جلوه کند.

با این مقدمه مطول می‌خواهم بدین نکته اشاره کنم که در میان داستان‌های دین‌شناختی داستان‌هایی یافت می‌شوند که به سبب نبود واژه‌ای بهتر آن‌ها را داستان‌های کرامات و در خصوص قرآن آن‌ها را معجزات می‌نامیم و مجموعه‌ای از این داستان‌ها را زیر چتر عمومی اصطلاح «ژانر کرامات و معجزات» مجموع می‌کنیم. در واقع، عنوان «ژانر کرامات یا معجزات» را در خصوص آثار دین‌شناختی، در برابر ژانر فانتاستیک پیشنهادی تودوروف ارائه می‌کنیم و با این کار قصد داریم اولین گام‌های کوچک را به سوی نوعی مطالعه نظام‌مندتر و مشخص‌تر ادبیات داستانی دین‌شناختی با تأکید ویژه بر قصص قرآنی و آثار مستقیم و غیرمستقیم متأثر و متأسی از آن برداریم.

از این رو، شاید برخی از خوانندگان با خواندن کتاب شگفت‌زده شوند و یا حتی برآشوبند و تغییر کنند و احکام سفت و سخت فقهی صادر کنند؛ می‌بینند داستان‌هایی در عالی‌ترین سطح دین‌شناختی مانند داستان‌های سوره کهف که هجدهمین سوره

قرآن کریم است، در کنار داستان‌هایی بحث می‌شوند که صبغهٔ دین‌شناختی آن‌ها کم‌رنگ است و یا این داستان‌ها در کنار نمونه‌های داستانی ادبیات غربی آمده که اصلاً در حوزهٔ دین‌شناختی قرار نمی‌گیرند. اما با طیب خاطر به این دسته خوانندگان یادآوری می‌کنیم که اصلاً خاطر پریشان نسازند؛ چراکه در این کتاب داستان‌های قرآنی جز به دیدهٔ تحسین و تحبیب دیده نشده‌اند و همهٔ بحث این است که در برابر ادبیات فانتاستیک که عمدتاً در غرب طرح‌ریزی و نظریه‌پردازی شده است، از ادبیاتی می‌توان سخن به میان آورد که در عین این‌که محاکاتی‌اند، یعنی در عالم واقع رخ داده‌اند یا رخ خواهند داد، عناصر شگفتی‌ساز نیز کم ندارند و اگر نخواهیم بنا به عللی از واژهٔ فانتاستیک استفاده کنیم، می‌توانیم واژهٔ ادبیات یا ژانر «معجزات» را جایگزین آن کنیم.

به نظر می‌آید دسته‌بندی تودوروف و نموداری که او از وهمناک ارائه می‌دهد، با اندکی اصلاحات و افزودن یکی دو مؤلفه بدان می‌تواند در تعیین ژانر اگر نه داستان‌های شگفت قرآنی، بلکه داستان‌های هزارویک‌شب و فرج بعد از شدت کارآمد عمل کند. این داستان‌ها و از جمله قصص قرآنی که در فرهنگ شرقی-اسلامی در زمرهٔ حکایت‌های مذهبی و دین‌شناختی قرار می‌گیرند، چندان که در شرق رواج دارند (و البته همان‌گونه که گفتیم در مغرب‌زمین نیز داستان‌های مربوط به حواریون و معجزات مسیح از این شمارند)، از تیررس قلمرو نظریه‌پردازی به دور مانده‌اند. به دیگر سخن، در برخی از حکایت‌های دین‌شناختی شرقی و یا اسلامی - دست‌کم در حکایت‌های اخلاقی برخی از باب‌های فرج بعد از شدت (باب نهم از جلد دوم مثال‌زدنی است) یا حتی برخی از داستان‌های از نوع کتاب *داستان راستان* (که خود شرح مبسوط‌تری می‌طلبد) - که از نظر تودوروف علل فراطبیعی دارند، یعنی در ژانر شگفت قرار می‌گیرند، دستی از سر آستین غیب بیرون می‌آید و گره از مشکل اشخاص داستان بر می‌گشاید. این گونه داستان‌های کرامات و معجزات در چشم خوانندهٔ دین‌باور - دست بالا را که بگیریم - اعجاب‌انگیز و شگفت‌اند. از این رو، به نظر می‌آید که در تعیین ژانر داستان‌هایی که دست‌کم دین‌شناختی‌اند توجه به واکنش خواننده و نقش او امری تعیین‌کننده است. از این رو، نگارنده بر این باور است که همنشینی برخی از داستان‌های دین‌شناختی و از جمله داستان‌هایی که در

سوره کهف آمده، راهی است برای شناخت و ورود به نظریه پردازی در حوزه ادبیات دین شناختی.

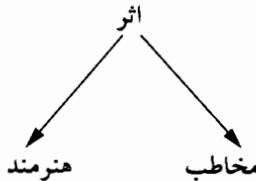
شکل‌گیری این کتاب

سبب آشنایی نگارنده با ادبیات غیرمحاکاتی به سال‌های دور برمی‌گردد؛ زمانی که برای اولین بار در مقاله «داستان وهمناک» اثر مرحوم خوزان با واژه وهمناک رویارو شدم. همچنین این مقاله مرا با هفت پیکر نظامی و کتاب فرج بعد از شدت و نیز شخص تزوتان تودوروف پیوندی دیرینه داد. از آن پس، من که شیفته بحث وهمناک شده بودم، با کتاب *درآمدی ساختاری به وهمناک* (۱۹۷۳) تودوروف آشنا شدم و این کتاب مرا با ژانرهای ادبی منبعث از وهمناک، یعنی شگرف و شگفت، آشنا کرد و این آشنایی البته هم‌زمان شد با ترجمه‌هایی که مدیا کاشیگر از مقاله‌های تودوروف ارائه می‌کرد. این آشنایی‌ها تا زمان تحصیل در دانشگاه (و البته تاکنون) ادامه پیدا کرد تا این‌که من نیز شخصاً چند مقاله درباره ادبیات غیرمحاکاتی و به‌ویژه وهمناک ترجمه کردم که در *فارابی و زیباشناخت به چاپ رسیدند*. اولین کار جدی من درباره وهمناک به مقاله‌ای علمی - پژوهشی برمی‌گردد که در سال ۱۳۸۵ در *مجله زبان‌های خارجی* دانشگاه تهران به چاپ رسید. مقاله دیگر من درباره وهمناک که اساس بخش اول این کتاب را تشکیل می‌دهد، در سال ۱۳۸۷ در *فصل‌نامه نقد ادبی* به چاپ رسید. در مجموع، نگارنده در این جستار کوتاه امیدوار است به زیبایی ساده و عامه‌فهم، خوانندگان را با مبحث ادبیات وهمناک: شگرف و شگفت آشنا کند و از رهگذر به کاربستن آموزه‌های این مبحث در چند اثر کلاسیک ادبیات فارسی و البته داستان‌های کوتاه و فشرده‌ای که در سوره کهف آمده است مسیر را برای گذار از وهمناک به سوی ژانر کرامات و معجزات (که خاص الهیات مسیحی و اسلامی است) هموار کند. در واقع، هدف این است که خواننده ایرانی ضمن آشنایی مقدماتی با مبحث وهمناک، این امکان را پیدا کند که اصول فانتاستیک را هم در چند اثر فارسی و دین‌شناختی از نزدیک مشاهده کند. نگارنده شخصاً امیدوار است این جستار کوتاه بتواند خواننده را به شوق آورد و راه را برای پژوهش‌های کامل‌تر و جامع‌تر هموار کند.

درباره تبار و نضج تاریخی واژه «بوطیقا»

واژه «بوطیقا» که معرب کتاب *Poetics* ارسطوست، در برهه‌های مختلف تاریخی معنای متعددی پیدا کرده است. اما عموماً آن را نظریه گفتمان ادبی محسوب می‌کنند که از گفتمان غیرادبی بازشناختنی است و برخی نیز صرفاً آن را به خود «نظریه»^۱ تعبیر می‌کنند. یک معنای بوطیقا همان‌گونه که از عنوان آن پیداست، عبارت است از نظریه‌ای درباره شعر و شاعری. برای نمونه، برخی مانند ارسطو معتقدند که در شاعری نه عروض و قافیه، بلکه محاکات اهمیت دارد که همان تقلید یا بازنمایی هنرمندانه کنش‌ها و رخدادهاست. برخی دیگر نیز اهمیت به ویژگی صوری وزن و قافیه می‌دهند که قصد تهییج و برانگیختن احساسات خواننده را دارد. در مجموع، به گفته بورگان بررسی سرشت، انواع و اقسام، شگردها، ساختار و اصول حاکم بر شعر، کارکردهایی که شعر را از سایر هنرها متمایز می‌کند، شرایطی که شعر را می‌آفریند و تأثیراتی که در خواننده و مخاطب می‌گذارد، از جمله مواردی است که در نظریه شعر بحث و بررسی می‌شود (بورگان، ۱۹۹۴: ۹۳۰). معنای دوم بوطیقا به الگوها و رویکردهای صوری مطالعه ادبیات نظر دارد. برای نمونه، رویکرد ابرامز (۱۹۵۳: ۳-۲۹) و الگوی ارتباطی یا کوبسن (۱۳۸۱)، دو مورد از جامع‌ترین الگوهای صوری محسوب می‌شوند. ابرامز در کتاب ارزش‌مند خود با عنوان آیین و چراغ، نظریه رماتیک و سنت نقادانه، موقعیت کلی اثر ادبی را در نمودار زیر ترسیم می‌کند:

جهان



نمودار موقعیت کلی اثر ادبی (ابرامز، ۶: ۱۹۵۳)

در برهه‌های مختلف تأکید روی یکی از مؤلفه‌های بالا بیش از سایرین بوده است: تأکید بر جهانی که اثر آشکار می‌کند نظریهٔ محاکات را پدید آورده و و گرایش بوطیقا به سمت نظریه‌های محاکاتی و واقع‌گرایانه بوده است. نظریهٔ دوم، تأکید را بر مخاطب می‌گذارد و بوطیقا نیز به جنبه‌های کاربردی اثر ادبی گرایش یافته است.^۱ برای نمونه، رویکرد فروید به بحث شگرف به همین تأثیرگذاری اثر ادبی بر مخاطب نظر دارد. رویکرد سوم، تأکید را متوجه پدیدآورندهٔ اثر می‌کند و بوطیقا نیز نظریه‌های بیانی یا رمانتیک را به معاینه درمی‌آورد. گرایش چهارم به خود اثر هنری اهمیت می‌دهد و بوطیقا نیز به نظریه‌های عینیت‌گرا و فرمالیستی تمایل می‌یابد. یا کوبسن الگوی خود را در یک جمله خلاصه می‌کند: فرستنده پیامی را در زمینه‌ای که کلامی است و از طریق رمزگانی که میان دو طرف مشترک اسما و به واسطهٔ مجرای ارتباطی برای گیرنده می‌فرستد.

براین اساس، بورگان (همان) سه رویکرد را در تاریخچهٔ سه‌هزار سالهٔ بوطیقای غربی از یکدیگر بازمی‌شناسد: ارسطویی، رمانتیک و عینیت‌گرا.^۲ بوطیقای ارسطویی تا قرن هجدهم امتداد می‌یابد و حماسه و وجه غالب است. در رویکرد رمانتیک، شعر تغزلی رواج دارد. در اوایل قرن بیستم، بوطیقا به عینیت‌گرایی (فرمالیسم روسی^۳، نقد نو آمریکایی^۴ و ساختارگرایی) و همچنین پدیدارشناسی، تمایل نشان می‌دهد. به نظر می‌آید رویکرد ساختاری تودوروف نیز در کتاب فانتاستیک: رویکردی ساختاری به ژانری ادبی (۱۹۷۵) که محل بحث این کتاب است، در بطن همین تمایل بوطیقای ادبی به ساختارگرایی مطرح می‌شود. ریختر (2010: VII)، دورهٔ رنسانس را سرآغاز توجه به بوطیقا می‌داند. بوطیقا در قرن نوزدهم به حوزهٔ اصلی علوم انسانی بدل می‌شود (همان). در مجموع، ریختر معتقد است بوطیقا از یک سو در تاریخ عمومی و نظریهٔ علم و علوم انسانی مشارکت دارد و از دیگر سو، با مطالعهٔ ادبی و مطالعهٔ نقد ادبی و تاریخچهٔ آن سروکار دارد.

۱. این نظریه که ابتداء به ساکن بر جنبهٔ تعلیمی شعر و مفید بودن اثر ادبی تکیه می‌کرد، بار دیگر در سدهٔ بیستم زیر عنوان نظریهٔ دریافت (reception theory) و نقد معطوف به واکنش خواننده (reader-response criticism) بروز پیدا می‌کرد.

2. objectivist

3. Russian Formalism

4. American New Criticism

هروشفسکی (در ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۲) بوطیقا را «مطالعه نظام‌مند ادبیات به منزله ادبیات» می‌داند. بلومان و همکاران فن شعر را اساساً یک فن یا هنر می‌دانند که «هم به معنای استعداد سرودن شعر است و هم به‌ویژه به نظام حاکم بر قواعد سرودن شعر اشاره می‌کند» (بلومان، ۱۳۷۷: ۲۵۰). احمدی بوطیقا را به شعر محدود نمی‌داند بلکه در معنای نظریه ادبی یا نظریه سخن ادبی... که گونه‌ای کنش فکری است، در نظر می‌گیرد (احمدی، ۱۳۷۰: ۷۱۰، با اندکی تغییرات).

در کل، اجماع نظر این است که بوطیقا را - دست‌کم در معنای امروزی - شناخت ساختار ادبی در نظر می‌گیرند. البته معانی متعدد و گرایش‌های مختلف بوطیقا که در بالا بدان‌ها اشاره کردیم، عمدتاً در ادبیات غربی رواج دارد. به‌نظر می‌آید بوطیقا در معنای مطالعه‌گفتمان ادبی و دستورالعمل شناخت آثار ادبی در شرق سیری متفاوت از غرب دارد که بورگان به تفصیل از آن سخن به‌میان آورده است. در کل بورگان معتقد است در غرب، بوطیقا با «محاکات»^۱ سروکار دارد و در شرق، با ادب غنایی^۲. با این اوصاف، هنگامی که از بوطیقای فانتاستیک سخن به‌میان می‌آوریم، منظورمان دستورالعمل و مجموعه قواعد حاکم نه فقط بر خود آثار فانتاستیک، بلکه بر نقد و نظریه ادبی ژانر فانتاستیک است که عمدتاً در غرب رواج دارد. به تعبیری، بوطیقای فانتاستیک اصول و مبانی شناخت نقد و نظریه فانتاستیک در مقام ژانر ادبی است. به‌نظر می‌آید بتوان - و یکی از اهداف این کتاب نیز این است - بوطیقای ادبیات داستانی و همناک را آن‌گونه که در غرب طرح‌ریزی و نظریه‌پردازی شده، با تسامح و رعایت و یژگی آثار فارسی و البته حک و اصلاح و تعدیل و تلطیف نمودارها در بررسی ادبیات داستانی و همناک فارسی نیز به‌کار بست.

تبار واژگانی Marvellous; Uncanny; Fantastique; Fantastic; Fantasy Marvels

تاریخ کاربرد واژه فانتزی به پیش از سال ۱۳۲۱ م. برمی‌گردد. هر نوع خیال‌پردازی و اوام و تصورات بی‌حد و حصر غیرواقعی را فانتزی می‌گویند. این واژه از واژه

1. mimesis

2. lyric

یونانی (*φαντασισμο*) با تلفظ (*fantasiosi*) می‌آید که معادل تخیل، اوهام و تصورات است. فرهنگ وبستر معادل این واژه را در زبان عربی، واژگان «تصور»، «ثمره من الثمرات الخیال»، «خیال جامع»، «خیال»، «ابداع»، «تصور» و «وهم الخداع» و در زبان فارسی «قوه مخیله»، «وهم»، «افسانه» و «نقشه خیالی» پیشنهاد کرده است. فانتاستیک نیز به معنای خیالی، وهمی و پندارین آمده است. این واژه به منزله ژانر ادبی وارد کردن عناصر فانتزی به داستانی است که در اصل بازنمایی امر واقع است. گاهی آن را با امر فراطبیعی یکسان می‌انگارند که در جای خود بدان اشاره می‌کنیم. این واژه و معادل فرانسه آن یعنی *fantastique* موضوع اصلی کتاب تودوروف و کتاب حاضر است. عجالتاً تودوروف آن را «آستانگی»^۱ امر طبیعی در نظر می‌گیرد که تشکیک میان امر واقع و امر ناواقع است که با شگرف و شگفت هم‌جواری است. فرهنگ وبستر *fantastique* را حد مابین فانتزی و رئالیسم جادویی قرار می‌دهد. در فانتزی، امر فراطبیعی در دنیای پندارین پذیرفتنی و باورپذیر جلوه می‌کند. در رئالیسم جادویی، پدیده‌های ظاهراً فراطبیعی، متعارف و طبیعی جلوه می‌کنند. در *fantastique*، خواننده میان باور و ناباوری در شک و تردید است. فانتاستیک از علمی - تخیلی نیز بازشناختنی است. علمی - تخیلی در زمان و مکانی متفاوت و به‌غایت دور دست از خواننده رخ می‌دهد و رخ داده‌های ظاهراً غیرمنطقی در چارچوب و فضای این ژانر پذیرفتنی جلوه می‌کند. در عوض، فانتاستیک با فضایی خاص در ارتباط است که در مواجهه با امور ناممکن حاصل می‌شود.

واژه *uncanny*؛ عربی: «غریب»، «خارق»، «مدهش»، «مُدهِیل»، «غرابه»؛ آلمانی: واژه *unheimlich*؛ یونانی: واژه *αφροσικος* با تلفظ *afusikos* فرانسه: واژگان *mystérieux*؛ *étrange* و *fantastique*؛ فارسی: «غریب»، «وهمی» و «غیرطبیعی».

واژه *marvelous*: این واژه از واژه فرانسه قدیم *merveilleux* می‌آید. سایر معادل‌ها عبارت‌اند از عربی: «مدهش»، «عجیب»، «باهر»، «اعجاز»؛ فرانسه: *merveilleux*؛ آلمانی: *phantastisch*؛ *wunderbar*؛ یونانی: *θαυμάσιος* با تلفظ *thaimasios*؛ فارسی: «عجیب»، «جالب»، «شگفت‌انگیز»، «حیرت‌آور»، «شگرف».

۱. *liminal*، لیمینال حدفاصل بین دو مرحله از زندگی فرد است. آیین تشرّف در بسیاری از قبایل ابتدایی از انواع آستانگی است.

واژه marvel: عربی: «عجیب»، «عجایب»، «معجزه»، «دهش»، «عجوبه»؛ فرانسه: merveilles؛ یونانی: θα μα با تلفظ tha ma.؛ فارسی: «در شگفت بودن».

تبار واژگانی «وهمناک»، «شگرف» و «شگفت»

وهمناک از اسم عربی «وهم» و پسوند فارسی «ناک» می‌آید. اسم «وهم» در فرهنگ معین در دو معنا آمده است: ۱. پندار و گمان. ۲. تصور چیزی را کردن بدون قصد و اراده، به‌دل‌گذشتن. در فرهنگ سخن آمده است: ۱. آن‌چه در خاطر می‌گذرد، پندار، خیال؛ ۲. آن‌چه دیده یا شنیده می‌شود و واقعیت ندارد، شبح؛ ۳. ترس، وحشت؛ ۴. تصور نادرست، خیال باطل؛ ۵. ذهن، مخیله؛ ۶. نیرویی در جانور که با آن امور غریزی را درمی‌یابد (در فلسفه قدیم). عبارات ترکیبی عبارت‌اند از «وهم‌آلوده»، «وهم‌زا»، «وهمناک» در معنای ترسناک: «وهمی»، «وهمیات»، «وهمیه». با اندکی دقت در معانی مختلف و نزدیک به واژه «وهم» می‌توان دریافت که این واژه با معانی واژه «فانتاستیک» (ر.ک.: به ادامه مطلب) هم‌خوانی بسیار دارد.

در فرهنگ ابجدی ذیل «وهم» و جمع آن «اوهام» آمده: اندیشه‌ای که به دل راه یابد، نیروی وهمیه که یکی از حواس باطنی است که محسوسات را درک می‌کند و گاهی همراه با پندار باشد و در زبان متداول به معنای «حسابرسی» و «ترس» است. سایر واژگان مرتبط با وهم و اوهام در زبان عربی عبارت‌اند از «الطیف» به معنای رؤیا، خواب و خیال (فرهنگ ابجدی: ۲۶) و «خیل» به معنای خیال و قوه خیال و سایر واژگان هم‌ریشه با «خیل» مانند «تخیل» و غیره.

اما در خصوص پسوند «ناک»، فرشیدورد ذیل این پسوند به موارد زیر اشاره کرده است: «ناک» که پهلوی آن هم «ناک» (nak-) است پسوندی است فعال که به «نسبت»، «آغشتگی» و «دارندگی» دلالت می‌کند و به آخر اسم یا صفت یا ریشه مضارع می‌پیوندد و صفت می‌سازد و به معنی «با»، «پُر»، «آورد»، «ور»، «مند»، «گین»، «آگین» و «آلوده» می‌آید^۱ (فرشیدورد، ۱۳۸۶: ۴۱۲-۴۱۴).

۱. مرحوم فرشیدورد نمونه‌های زیر را نیز شاهد مثال می‌آورد: سوگناک (شاهنامه)، تابناک (شاهنامه)، هولناک (شاهنامه)؛ خنده‌ناک (مخزن‌الاسرار نظامی)؛ پرهیزناک (همان)؛ ابرناک

دکتر معین در فرهنگ برهان قاطع ذیل «شگرف» می‌نویسد: شگرف به کسر اول و فتح ثانی و سکون رای قرشت و فا، به معنی نیکو و زیبا و لطیف و محتشم و بزرگ و قوی و سطر و صاحب شکوه و حشمت باشد و به معنی شگفت هم هست و به معنی جوشانیدن مسهل و منضج هم آمده است. همچنین ایشان ذیل «شگفت» مرقوم می‌کنند: شگفت. به کسر اول و ثانی بر وزن گرفت، به معنی عجیب و تعجب باشد. شگفت (ه. م) پهلوی shkuft (عجیب، حیرت‌انگیز) ر. ک.: شکفتن. Shhgft از shiguft با shkuft مستقیماً هم‌ریشه است. قس: ریشه اوستایی skapta (بارتولمه، ۱۵۸۶)، ایرانی میانه shkaft (عجیب) (ینیرگ، ۲۱۶). [شگفت] و به معنی معجزه: عیسی بدو گفت تا آیت‌ها و شگفت‌ها نمی‌بینی ایمان نمی‌آوری. (انجیل فارسی، ۸۸).

ضرورت این کتاب

به نظر می‌آید ادبیات کهن و البته ادبیات امروزی این مرزوبوم از زوایای گوناگون و به‌ویژه از دیدگاه نحله‌های نقد و نظریه ادبی حرف‌های ناگفته فراوان دارد. بسیاری از آثار ارزش‌مند ادبی ما از ادبیات عامه‌پسند گرفته (مانند سمک عیار) تا ادبیات کلاسیک (مثل تاریخ بیهقی) و حتی ادبیات دین‌شناختی به‌ویژه، قصص قرآنی، همچنان جای کار و پژوهش دارند و متأسفانه جز تصحیح آثار ادبی کار چندان درخوری به معاینه پدید نیامده است. البته نمی‌خواهم بگویم که تصحیح متون کاری عبث است، بلکه برعکس تصحیح متون گام اولیه و اساسی برای ورود به نحله‌ها و رویکردهای نقد و نظریه ادبی است. همچنین، بررسی اجمالی مقالات علمی-پژوهشی نشان می‌دهد که خوشبختانه اقبال به نحله‌های جدید نقد و نظریه ادبی به‌ویژه در رساله‌های دانشگاهی، گسترده بوده است؛ هرچند نیاز است که این اقبال و توجه نظام‌مندتر و روش‌مندتر باشد.

(لیلی و مجنون نظامی)؛ فریناک (هفت پیکر نظامی)؛ عشقناک (مثنوی مولوی)؛ صعبناک (منطق الطیر عطار)؛ هولناک (گلستان سعدی) سوزناک، دردناک، جرمناک، هوسناک، خشمناک، اندیشناک، فریناک، عیبناک، شرمناک (در شعر سعدی)؛ طربناک، خطرناک، آشنناک و غمناک (در شعر حافظ).

پیشینه مرتبط با بحث

در این زمینه به دو نوع پیشینه می‌توان اشاره کرد. یکی پیشینه‌ای که به خود آثار اصلی ادبیات غیرمحاکاتی، فانتزی و فانتاستیک می‌پردازد که در مغرب‌زمین در قالب کتاب‌ها و گلچین‌های ادبی و مجلات منتشر شده یا می‌شود و در ایران در قالب عجایب‌نامه‌ها به زیور طبع آراسته شده‌اند. نوع دوم پیشینه‌ای که عمدتاً تحلیلی-انتقادی است، در غرب سنتی دیرپا دارد که به‌ویژه سیر انتشار این آثار در نیمه دوم قرن بیستم رشدی فزاینده داشته است که به برخی از مرتبط‌ترین این آثار در این جستار اشاره خواهد شد. در ایران اما، جز تصحیح انتقادی عجایب‌نامه‌ها که با مقدمه مصححان همراه بوده، کاری چشمگیر درباره آثار فانتاستیک روایی کهن و معاصر فارسی انجام نگرفته است. این پیشینه در ایران دو نوع آشخور دارد. اول، ترجمه آثار تحلیلی مغرب‌زمین درباره فانتزی فانتاستیک است به زبان فارسی که فصل‌نامه سینمایی *فارابی* (۱۳۸۳) با انتشار مجموعه مقاله عمدتاً ترجمه‌شده درباره فانتزی، علمی-تخیلی و کمیک استریپ، در این زمینه همچنان پیشگام محسوب می‌شود. سیر انتشار این نوع مقاله‌ها در شماره‌های بعدی و به‌ویژه شماره ۵۵ این فصل‌نامه که درباره عجیب‌الخلقه‌هاست، ادامه می‌یابد. دومین آشخور به تألیف مقاله‌های پراکنده در مجلات داخلی برمی‌گردد. مقاله خوزان (۱۳۷۰) با عنوان «ژانر وهمناک» در این زمینه همچنان پیشتاز است. مرحوم خوزان در این مقاله رویکرد ساختاری تودوروف به فانتاستیک را در داستانی از هفت گنبد نظامی و داستانی از کتاب *فرج بعد از شدت* به کار می‌بندد. فرهادپور (۱۳۸۳) در مقدمه‌ای که بر سه داستان تخیلی تالکین می‌نویسد، بنیان‌های نظری و اندیشگانی فانتزی مدرن را بررسی می‌کند. حری (۱۳۸۵) همین رویکرد را در دو داستان موردنظر خوزان از زاویه‌ای دیگر می‌کاود. حری (۱۳۸۷) همین رویکرد را دقیق‌تر و مفصل‌تر در برگزیده‌ای از داستان‌های *فرج بعد از شدت* بررسی می‌کند که این دو مقاله با طول و تفصیل و افزوده‌های بیش‌تر اساس جستار کنونی را تشکیل داده‌اند. مسعودی (۱۳۸۷) در کتاب *مقدمه‌ای بر فانتزی* که عمدتاً گردآوری مطالبی است که پیش‌تر در فصل‌نامه *فارابی* منتشر شده، دوره‌های تاریخی، قلمرو و زیرگونه‌های فانتزی را در ادبیات با بررسی کلی *مسخ کافکا* و *آلیس در شگفت‌زار* و در ادبیات نمایشی با

بررسی نمایش پرگنت اثر ایسن پی می‌گیرد. براتی (۱۳۸۸) در کتاب *روایت، شکل و ساختار فانتزی عجایب‌نامه‌ها*، با نگاهی گذرا ادبیات فانتاستیک را مرور کرده است. ظاهراً قرار است رضا مختاری مجموعه‌ای از مقاله‌های مرتبط با ادبیات فانتزی را منتشر کند که نگارنده تاکنون (بهمن ۱۳۹۰) انتشار این مجموعه را از نزدیک ندیده است. مباحث نظری دربارهٔ عجایب‌نامه‌نویسی به کتاب *ایروین (۱۳۸۳)*، مقالهٔ دوپلر (۱۹۷۶) و کتاب *براتی (۱۳۸۸)* محدود می‌شود. *ایروین* در کتابش اشاره می‌کند که در سرزمین‌های اسلامی در سده‌های میانه، گرایش به فانتزی چنان شایع بود که موجب پدیدآمدن نوع ادبی خاصی به نام *عجایب* شد. مقالهٔ دوپلر (۱۹۷۶) در *دانشنامهٔ جهان اسلام*، یگانه مقاله‌ای است که سیری تاریخی از عجایب‌نامه‌نویسی ارائه کرده و برای اولین بار این نوشتار را ژانر نامیده؛ هرچند در چند و چون آن بحث نکرده است. *رُی مطهره (۱۹۹۷)* نیز در مقالهٔ خود مبحث *عجایب* را در *هزارویک‌شب* بررسی کرده است. سایر پیشینهٔ مرتبط با فانتزی را بعداً مرور خواهیم کرد.

نکتهٔ پایانی

مسئله این نیست که آثار ادبی و همناک، شگرف و شگفت و یا سایر ژانرهای مرتبط با آن چنان‌که در *مغرب‌زمین رواج* دارد در ایران شکل نگرفته است؛ نگاهی گذرا به برخی آثار از جمله *عجایب‌نامه‌ها*، داستان‌های دین‌شناختی، *هزارویک‌شب*، اسطوره‌ها و افسانه‌ها نشان می‌دهد که خلق این گونه آثار در ادبیات ایران ریشه‌ای کهن دارد. مسئله این‌جاست که هنوز این آثار آن‌چنان‌که غربیان آثار خود را کاویده‌اند، از دیدگاه نقد و نظریه‌های جدید ادبی و زبان‌شناختی بررسی نشده و ظرافت‌ها و زیبایی‌های این گونه آثار در هاله‌ای از غبار فراموشی و گمگشتگی مانده است. طرفه این‌که هنوز دربارهٔ این آثار نظریه‌ای جامع و مبسوط آن‌چنان‌که رخشندگی‌های این آثار را بر آفتاب افکند، صورت‌بندی و ارائه نشده است. اما در *مغرب‌زمین* وضع به گونه‌ای دیگر است. هم این‌گونه آثار شناسایی، تعریف و ژانرنندی شده‌اند (نمونهٔ آن مقاله‌هایی است که برخی از آن‌ها در این کتاب آمده است)، هم این‌که این ژانرنندی‌ها از دیدگاه رویکردهای جدید نقد و نظریهٔ ادبی بررسی و تحلیل شده‌اند. جست‌وجویی ساده در پایگاه Jstore زیر برخی سرواژه‌ها

مثل *marvellous* و *fantastic*، *uncanny* و زمین‌های مرتبط، شماری نامحدود از مقالات پژوهشی و مروری را فرادید کاربران قرار می‌دهد که به برخی از مرتبط‌ترین آن‌ها در این کتاب اشاره می‌شود. حال آن‌که این امر درباره پایگاه‌های جست‌وجوی فارسی مصداق ندارد. برای نمونه، زمانی که نگارنده برای یافتن پیشینه‌ای درباره کتاب *فرج بعد از شدت* به این پایگاه‌ها و حتی مجلات علمی-پژوهشی دانشگاه‌ها مراجعه کرد، نتوانست برای نمونه مقاله‌ای درخور بیابد و حتی مراجعه به خود کتاب *فرج بعد از شدت* نیز گره‌ای از مشکلات را ننگشود با این‌که مصحح سعی کرده بود ضمن مقابله نسخ مختلف کتاب، نسخه‌ای منقح و شسته‌رفته از *فرج بعد از شدت* ارائه دهد نکاتی تازه درباره کتاب گفته نشده بود.

باری، به‌نظر می‌آید این کتاب و به‌ویژه جستار اول آن از رهگذر تعریف و دسته‌بندی ادبیات و همناک غباری هرچند نازک را از چهره برخی آثار برجسته این مرزوبوم بزداید و چارچوب و الگویی فرادست سایر پژوهشگران برای بررسی زوایای دیگر آثار ادبی قرار دهد. همچنین، نگارنده امیدوار است این جستار در پرتو آثار دین‌شناختی راه را برای گذار از ادبیات فانتاستیک به سمت ژانر کرامات هموار کند. در واقع، نگارنده بر این باور است که در پرداختن به ادبیات فارسی و به‌ویژه آثار دین‌شناختی واژه فانتاستیک نمی‌تواند - بنابر محدودیت‌های روش‌شناختی‌ای که با آن رویاروست - به تمامی افاده معنا کرده و ظرایف و سایه‌روشن‌های معنایی این آثار را که شایسته تحسین‌اند، نشان بدهد. از این‌رو، در این جستار در اشاره به آثار دین‌شناختی، واژه کرامات را - به ترتیبی که خواهیم گفت - جایگزین واژه فانتاستیک پیشنهاد می‌کنیم باشد که مقبول طبع افتد.

ساختار کتاب

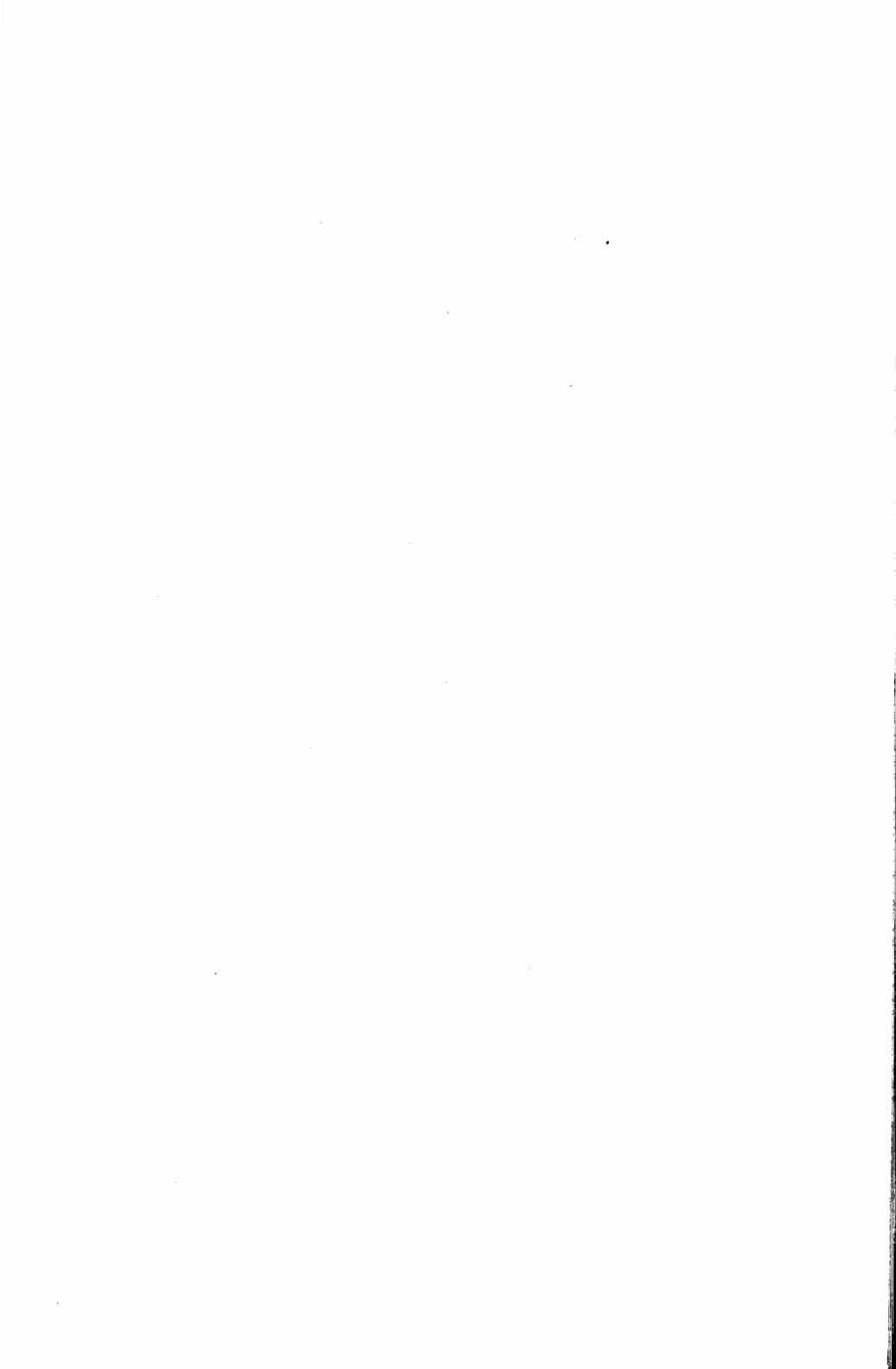
این کتاب دو بخش اصلی و چند بخش فرعی دارد. در بخش اول که عنوان «نظریه» را بر تارک خود دارد، اصول و مبانی فانتاستیک یا همناک در حوزه‌های مختلف از جمله فلسفه، روانکاوی و به‌ویژه ادبیات معرفی و بحث می‌شوند. ابتدا به مباحث مربوط به اصول حاکم بر ژانرهای ادبی سپس به دو گونه ادبیات یعنی ادبیات محاکاتی در برابر ادبیات غیرمحاکاتی اشاره می‌شود. سپس به تبار واژه فانتاستیک و

واژگان مرتبط با آن مانند فانتزی، گروتسک و غیر می‌پردازیم. در پایان هر بخش فرعی، کتاب خواننده را با عبارتی مانند «اندکی بیندیشیم» به تأمل ژرف‌تر فرامی‌خواند. این مطالب که معمولاً در داخل کادر بسته‌ای آمده، علاوه بر آن‌که هم‌سو با مطالب کتاب است، اطلاعاتی اضافی‌تر و درعین حال حایز اهمیت را نیز در اختیار خوانندگان قرار می‌دهد. در ادامه به مقوله فانتاستیک در حوزه روانکاوی اشاره شده که ینتس، فروید، لاکان و سیکسوا به جای این واژه، واژه شگرف را به کار می‌برند. سپس به مقاله فروید با نام «شگرف» (۱۹۱۹) اشاره شده و ساختار صوری این مقاله بررسی شده است و در همین زمینه به داستان «مرد شنی» اثر هوفمان و تعبیر روانکاوانه فروید از این داستان اشاره می‌کنیم. در برابر رویکرد فروید، از روان‌شناسی تحلیلی یونگ و به‌ویژه مفهوم «ضمیر ناخودآگاه جمعی» نیز سخن می‌گوییم. در پایان بخش اول که مهم‌ترین جزء بخش اول نیز محسوب می‌شود، به رویکرد ساختاری تودوروف به وهمناک اشاره می‌شود و در همین جاست که از تقسیم‌بندی وهمناک به شگرف، شگفت، تمثیل و غیره ذکری به‌میان می‌آید.

در بخش دوم که عنوان «عمل» را بر تارک خود دارد، اصول فانتاستیک در برگزیده آثار ادبیات فارسی و برخی قصص قرآنی تبلور و تجسم می‌یابد. ابتدا به کتاب فرج بعد از شدت و برگزیده‌ای از داستان‌های آن به‌ویژه در باب‌های ششم تا دهم اشاره می‌شود. در این جاست که پیشنهاد می‌شود در بررسی این داستان‌ها که صبغه دین‌شناختی دارند، مناسب‌تر است به جای فانتاستیک از واژه «کرامات» استفاده شود. آن‌گاه به داستان‌های هفت گنبد کتاب هفت‌پیکر نظامی از دیدگاه تودوروف اشاره می‌شود. سپس از ژانر وهمناک در برگزیده‌ای از قصه‌های هزارویک‌شب نیز سخن به‌میان می‌آید. همچنین، برخی حکایات کتاب عجایب هند رامهرمزی از دیدگاه تودوروف بررسی می‌شود. پایان بخش دوم نیز داستان‌های سوره کهف به‌منزله نوعی ادبیات عجیب یا معجزات معرفی و تحلیل می‌شوند. کتاب با نتیجه‌گیری و ذکر منابع به پایان می‌رسد.



بخش اول
نظریه

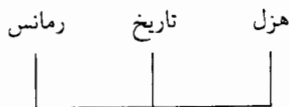


فصل اول

نظریه انواع ادبی

درآمد: تعیین ژانر انواع ادبی^۱

تاکنون ژانرهای ادبی را از دیدگاه‌های نظری گوناگون بررسی و صاحب‌نظران بسیاری درباره گونه‌های مختلف ادبی اظهار نظر کرده‌اند. دلیل این امر آن است که تعیین نوع ادبی هر متن به عوامل گوناگون بستگی دارد و همین تنوع عوامل، دسته‌بندی انواع ادبی را متنوع کرده است. تعیین انواع ادبی هم از حیث در زمانی^۲ و هم از نظر هم‌زمانی^۳ محل بحث و توجه است. از حیث در زمانی، پیشینه تعیین انواع ادبی به افلاطون و ارسطو برمی‌گردد. ارسطو در بوطیقا، کردار و سکنتات آدمی را به دو بخش تراژیک و کمیک تقسیم می‌کند. اسکولز (۱۳۷۹) در کتاب اندیشه‌آفرین خود با عنوان درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات نظریه گونه‌های ادبی را بر پایه سه رابطه ممکن جهان داستانی و جهان زیست‌شده استوار می‌کند؛ جهان داستانی برتر، بدتر یا برابر با جهان زیست‌شده. جهان داستانی برتر یا رمانس، بدتر با هزل، و برابر با تاریخ سروکار دارد. اسکولز ابتدا این سه گونه را روی یک پیوستار قرار می‌دهد:

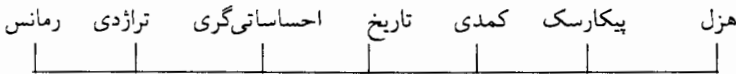


1. literary genres

2. diachronic

3. synchronic

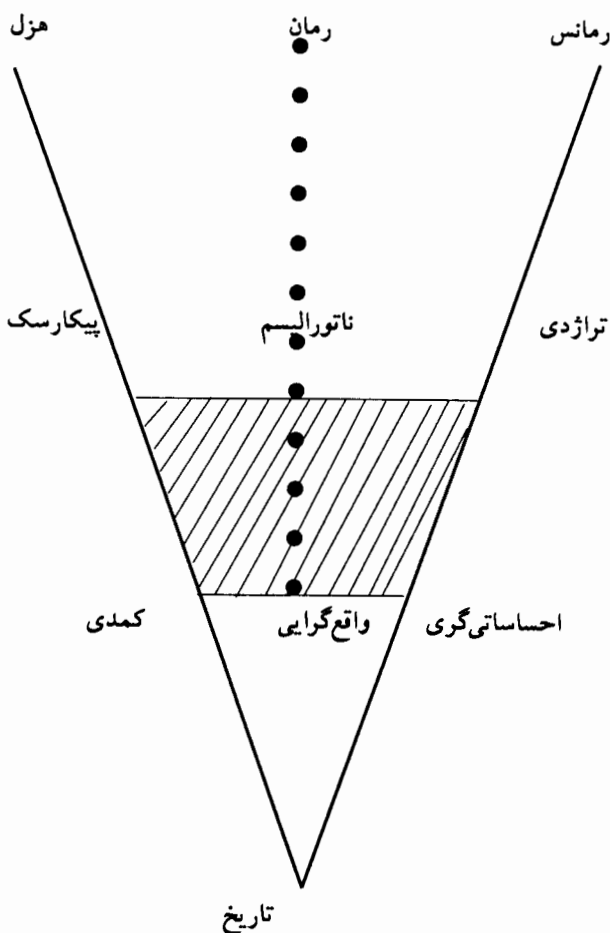
آن‌گاه، اسکولز ژانر رمان را به هر دو سوی طیف متعلق می‌داند؛ رمان هزل‌آلود را میان تاریخ و هزل و رمان رمانتیک را بین تاریخ و رمانس می‌شناسد. اسکولز با تقسیم‌بندی رمان هزل‌آلود به اشکال تراژیک و احساساتی، نمودار زیر را ارائه می‌کند (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۸۸)



اسکولز می‌نویسد:

رمانس، تیپ‌های فوق‌انسانی را در جهانی آرمانی بر ما عرضه می‌کند. هزل، موجودات عجیب و غریب فروانسانیِ گرفتار در آشوب را ارائه می‌دهد. تراژدی، چهره‌های قهرمان را در جهانی عرضه می‌کند که به قهرمانی آن‌ها معنا می‌بخشد. در داستان پیکارسک [قلاشان]، شخصیت‌های اصلی جهانی را تاب می‌آورند که آشوب حاکم بر آن فراتر از حد طاقت انسان معمولی است. در داستان احساساتی، شخصیت‌ها فضایی غیرقهرمانانه دارند که خوب است خود ما سودای آن‌ها را در سر بی‌ورانیم. در کمدی، اشخاص، ضعف‌های انسانی دارند؛ ضعف‌هایی که ما نیز بدمان نمی‌آید آن‌ها را از خود برانیم (همان، ۱۸۹).

البته اسکولز نمودار ساده‌ی بالا را از نظر گرافیکی اندکی تغییر داده و به شکل مثلثی درمی‌آورد که تا رمان از آن جهت که به هر دو سوی طیف تعلق دارد، در میانه آن قرار می‌گیرد (خطوط نقطه‌چین). حال، ژانر رمان در مسیر تاریخی خود ابتدا به سمت واقع‌گرایی و سپس به سمت ناتورالیسم تمایل پیدا می‌کند. نمودار زیر گویای این امر است که شرح و بسط بیش‌تری داده و در نهایت نمودار زیر را ارائه می‌دهد:



آن‌چه از نمودار اسکولز پیداست این است که گونه فانتزی، در گسترده‌ترین معنای کلمه، جایی در آن ندارد. یا دست‌کم، اسکولز جایی برای آن متصور نمی‌شود. دسته‌بندی دیگر گونه‌های ادبی را فرای ارائه می‌دهد. فرای در کتاب تحلیل نقد (۱۳۷۷)، تعیین انواع ادبی را در چند مقوله دسته‌بندی می‌کند (Todorov, 1975:11-12). اولین دسته‌بندی بر اساس وجوه داستان صورت می‌گیرد که بر رابطه میان قهرمان و شخص خودمان یا قوانین طبیعت استوار است. براین اساس، پنج رابطه حاصل

می‌شود: الف) قهرمان ذاتاً از قهرمان و قوانین طبیعت برتر است: ژانر اسطوره؛ ب) قهرمان از حیث اندازه و کمیت از شخص ما و قوانین طبیعت برتر است: افسانه یا قصه‌های پریان؛ ج) قهرمان از حیث مرتبه نه از قوانین طبیعت، بلکه از خواننده برتر است؛ ژانر بیش‌محاکاتی^۱؛ د) قهرمان هم‌ارز و هم‌شان خواننده و قوانین طبیعت است؛ ژانر کم‌محاکاتی^۲؛ ه) قهرمان از خواننده دنی‌تر و فروتر است؛ ژانر کنایه^۳. دومین مقوله‌ای که فرای ارائه می‌دهد، تعیین انواع ادبی بر اساس حقیقت‌مانندی است که به ادبیات ممکن و ناممکن تقسیم می‌شود (این مقوله بعدها در تعیین ژانر و هم‌تاک به کارآمدنی است). سومین مقوله بر اساس دو‌گرایش عمده ادبیات به قطب‌های کمیک و تراژیک است (این مقوله با دسته‌بندی ارسطو متناظر است). از نظر فرای، مهم‌ترین مقوله تعیین انواع ادبی بر اساس کهن‌الگوهاست^۴ که مبتنی بر تقابل میان امر واقع و امر آرمانی است. فرای از این حیث، چهار کهن‌الگو را از یکدیگر بازمی‌شناسد: رمانس (مبتنی بر امر آرمان)؛ کنایه (مبتنی بر واقعیت)؛ کم‌دی (که گذار از واقعیت به امر آرمانی را نشان می‌دهد)؛ و تراژدی (که گذار از امر آرمانی را به امر واقع نشان می‌دهد). مقوله دیگر تعیین انواع ادبی بر اساس نوع مخاطب است. از این حیث، ژانرها عبارت‌اند از درام (آثار نمایشی)؛ شعر تغزلی (آثار به‌آواز درآمدنی)؛ شعر حماسی (آثار نقل‌شدنی)؛ و نثر (آثار خواندنی). فرای در این جا حماسه را از داستان بازمی‌شناسد: حماسه اپیزودیک است و داستان متوالی (Ibid., 12). آخرین مقوله تعیین انواع ادبی بر اساس تقابل میان ذهنی و فردی^۵ و نیز درون‌گرایی و برون‌گرایی^۶ صورت می‌گیرد. تودوروف (Ibid.) نمودار زیر را ارائه می‌دهد:

	ذهنی	فردی
درون‌گرا	اعتراف ^۷	رمانس
برون‌گرا	کالبدشکافی ^۸	رمان

1. high mimetic

2. low mimetic

3. irony

4. archetypes

5. intellectual/personal

6. introvert/ extrovert

7. confession

8. anatomy

تودوروف (Ibid., 19-21) پس از بررسی دیدگاه فرای، چند استنتاج ارائه می‌دهد. اول این‌که، نظریه ژانرها بر فرضیه ماهیت آثار ادبی مبتنی است. تودوروف ماهیت آثار ادبی را بر سه پایه جنبه‌های کلامی، نحوی، و معنایی^۱ مبتنا می‌کند. جنبه کلامی به جملات عینی موجد متن منوط می‌شود. از این حیث، متن پاره گفته‌هایی^۲ است که نویسنده آن‌ها را خطاب به خواننده تولید می‌کند. بحث زاویه دید و نیز دید مبهم، که بعداً از آن سخن می‌گوییم، به این جنبه مربوط می‌شوند. جنبه نحوی از روابط میان اجزای متن یا ترکیب‌بندی اجزای متن بحث می‌کند. این ترکیب‌بندی بر سه نوع است: منطقی، زمانی، و مکانی/ حجمی^۳. ریمون-کنان (۱۳۸۷) در فصل اول کتاب *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*، از این نوع روابط میان اجزای روایت به تفصیل سخن گفته است. جنبه معنایی از مضامین یا بن‌مایه‌های آثار ادبی سخن ساز می‌کند. شمار این مضامین اندک‌اند اما این مضامین دائماً در حال زادوولد و تبدیل و ترکیب‌اند و این‌گونه است که مضامین آثار ادبی تکثر می‌یابند. این سه جنبه البته با یکدیگر رابطه تنگاتنگ دارند و از هم جدانشدنی‌اند. دومین استنتاج وی این است که ضروری است سطح ساختارهای ادبی را مشخص کنیم و سومین استنتاج این است که می‌توان ژانرها را از حیث تاریخی و نظری^۴ و همچنین در بطن ژانرهای نظری، ژانرهای ساده و پیچیده^۵ را از یکدیگر بازشناخت. ژانرهای تاریخی از مشاهده پدیده‌های ادبی حاصل می‌آیند و ژانرهای نظری از نظریه ادبیات استنتاج می‌شوند ژانرهای ساده متضمن حضور یا فقدان ویژگی ساختاری منفرد است و ژانرهای پیچیده به حضور یا فقدان مجموعه‌ای از این ویژگی‌ها بستگی پیدا می‌کند. تودوروف جمع‌بندی می‌کند که ژانرهای تاریخی زیرگروه ژانرهای نظری پیچیده‌اند (Todorov, 1975:21).

علاوه بر فرای و نیز تودوروف، که دیدگاه‌های فرای را شرح و بسط می‌دهد، الگوها و معیارهای دیگری را نیز برای تعیین انواع ادبی ارائه کرده‌اند. در این میان، دو الگو با معیارهای مختلف شایان ذکرند. این دو الگو از این رو اهمیت دارند که در تعیین نوع ادبی و همناک، که محل بحث کنونی است، نقطه عزیمت مناسب محسوب می‌شوند.

1. verbal/syntactic/ semantic

2. utterances

3. logic/temporal/ spacial

4. historical/theoretical

5. elementary/complex

الگوی اول، که مبتنی بر معیار واقع‌گرایی است، دو نوع ادبیات را از هم جدا می‌داند: ادبیات محاکاتی^۱ و غیرمحاکاتی یا به تعبیری ادبیات فانتزی؛ یعنی ادبیاتی که از واقعیت عینی و ملموس «تقلید» می‌کند و ادبیاتی که واقعیت ملموس را «تغییر» می‌دهد. به دیگر سخن، هرگونه دورشدن از واقعیت و تغییر حقایق ملموس مورد قبول همگان، فانتزی نام دارد که فرهادپور واژه «ادبیات تخیلی مدرن» را برای آن پیشنهاد داده است (فرهادپور، ۱۳۸۳: ۸۴). هیوم معتقد است:

فانتزی شامل تخطی از آن چیزی است که آدمی معمولاً به‌عنوان حقایق ملموس [فیزیکی] می‌شناسد.... و نیز نوآوری‌های تکنیکی یا اجتماعی که هنوز به وقوع نپیوسته‌اند، جهان‌ها و کائناتی که جای یکدیگر را می‌گیرند، و داستان‌هایی که اعجازشان واقعی به حساب می‌آید (معجزات و هیولاهایی که زمانی به آن‌ها اعتقاد داشته‌اند) (Hume, 1984: 22).

زگورزلسکی^۲ مدلل می‌سازد:

افکار عمومی تمام آثاری را که در طبقه واقع‌گرایی جای نگیرند زیرمقوله ادبیات وهمناک جای می‌دهد. دلالت ضمنی این سخن این است که هر اثر داستانی که با تجربه بین‌الذهانی خوانندگان از واقعیت پیرامونی زندگی خود هم‌خوانی پیدا نکند لاجرم عنصری وهمناک است و از این رو، هرچه عناصر وهمناک اثر ادبی بیشتر باشد، آن اثر با مقوله ادبیات وهمناک هم‌خوانی زیادتری دارد (Ibid., 299).

همچنین، زگورزلسکی میان محاکاتی و غیرمحاکاتی/ فانتزی دو نوع ادبیات دیگر را تشخیص می‌دهد: ادبیات پیرا-محاکاتی^۳ و ادبیات پاد/ ضد محاکاتی^۴. در این چهار نوع ادبیات، یعنی محاکاتی، پیرا-محاکاتی، پاد-محاکاتی و غیرمحاکاتی فرض بر این است که توانش زبانی خواننده مستتر است که دانش او را درباره جهان تجربی تعیین می‌کند. با این فرض:

1. mimetic literature

2. Zgorzelski

3. paramimetic

4. anti-mimetic

ادبیات محاکاتی نظم جهان تجربی را در جهان داستانی جست‌وجو کرده و وانمود می‌کند جهان داستانی رونوشت و محاکات جهان تجربی است. ادبیات پیرا-محاکاتی نظم داستانی را برگردان یا ترجمه تمثیلی یا استعارای نظم جهانی می‌داند. ادبیات پاد-محاکاتی جهان داستانی را با ابعاد جادویی یا فراطبیعی در هم آمیخته و الگویی متفاوت از واقعیت ارائه می‌دهد که فرض می‌شود تصویر حقیقی جهان است. ادبیات وهمناک نیز نظم تجربی را در تقابل با نظامی متفاوت قرار می‌دهد (Zgorzelski, 1984: 301-303).

البته همان‌گونه که زگورزلسکی نیز بیان می‌کند، اشتباه محض خواهد بود اگر انواع پیش‌گفته ادبیات را انواعی لایتغیر و تکامل‌یابنده محسوب نکنیم. انواع پیش‌گفته ادبیات ژانرهای را پدید می‌آورند که از حیث تاریخی تغییرپذیرند و خود به ژانرهای متعاقب ختم می‌شوند و از این‌رو، شبکه‌ای در-زمانی و پیچیده از ویژگی‌ها، تأثیرات، و تقابل‌ها هم در بطن انواع پنج‌گانه ادبیات و هم میان انواع ادبی با یکدیگر برمی‌سازند. همچنین، زگورزلسکی بیان می‌کند که تکوین و تکون تاریخی انواع متمایز ادبیات هم‌زمان با هم رخ نمی‌دهد. سه گونه کهن ادبیات، یعنی محاکاتی، پیرا-محاکاتی، و پاد-محاکاتی، چندین ژانر اولیه را در بر می‌گیرند که خاستگاه و قدمت متفاوت دارند: رمانس پیکارسک/قلاشان؛ فابل حیوانات؛ رمانس تمثیلی؛ و قصه پریان جادویی (ن.ک.: به ردیف افقی اول در نمودار زیر). ژانرهای ثانویه نیز از دل ژانرهای اولیه سر بر می‌آورند و ژانرهای ثالث نیز در ادامه و در تقابل با ژانرهای اولیه و ثانویه ظهور می‌کنند. زگورزلسکی رابطه متقابل میان پیدایش ژانرهای ادبی، شکل‌گیری انواع پنج‌گانه داستان، و الگوی گروه‌های ژانری را در نمودار صفحه بعد نشان می‌دهد.

این نمودار نشان می‌دهد هر متن تبلور یا تجلی تمام‌و‌کمال نظامی ژانر محور است و در عوض، هر نظام ژانر محور تبلور گونه‌ای خاص از متون است. از این‌رو، زگورزلسکی بر این باور است که خوانش ادبیات نه فقط «بازسازی^۱ متنی خاص از

انواع داستان				محاکاتی	پارا-محاکاتی	پاد-محاکاتی	وهمناک	غیرمحاکاتی
گروه اولیه	گروه ثانویه	گروه ثالث						
رمانس پیکارسک	شبابی نئوکلاسیک	رمان اسرارآمیز	رمان اتوبیایی رمان گوتیک رمان وهمناک ماجراجویی	فابل حیوانات رمانس تمثیلی	قصه پریان جادویی	-	-	-
رمان رفتار رمان روان‌شناختی	نثر استعاری	فانتزی قهرمانی ناکجاآباد علمی-تخیلی	-	-	-	-	-	-

نمودار انواع پنج‌گانه ادبیات از نظر زگور زلسکی

دل روابط همنشینی است، بلکه به میزان زیادی باز شناخت^۱ الگوهای ادبی یک ژانر خاص نیز محسوب می‌شود» (Ibid., 305). البته همان‌گونه که از نمودار پیداست، ادبیات وهمناک در برابر ادبیات محاکاتی قرار گرفته است و البته معیار این تقابل واقع‌گرایی است. بر اساس نمودار بالا، ادبیات وهمناک در گروه ژانرهای اولیه و ثالث ژانری خاص ندارد، اما در گروه‌های ثانویه در قالب رمان اتوبیایی، رمان گوتیک، و رمان وهمناک ماجراجویی تجلی پیدا می‌کند.

الگوی دوم تعیین نوع ادبی را، که گوشه‌چشمی نیز به نقش خواننده دارد، سندور^۲ (۱۹۹۱) ارائه می‌دهد. سندور با توجه به معیار حقیقت‌مانندی^۳ ادبیات را به سه گونه^۴ «راست»،^۴ «ناراست»،^۵ و «رمزی/معمایی»^۶ تقسیم می‌کند.

داستان راست باور می‌شود که به‌واقع اتفاق افتاده است و کارگزاران و کنش آن واقعی است. داستان ناراست باور نمی‌شود که درواقع رخ داده باشد. داستان معمایی نیز از آن رو معمایی است که طبق تعریف کارگزاران واقعی دارد، ولی تا بدان‌جا که به

1. recognition

2. Sandor

3. verisimilitude

4. true

5. untrue

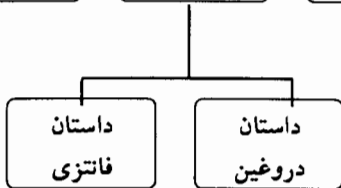
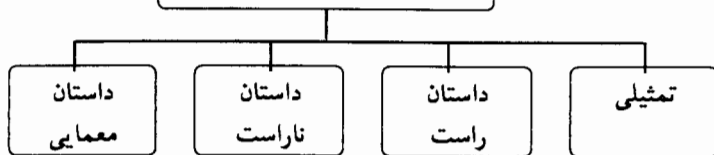
6. enigmatic

جهان فیزیکی مربوط می شود کنش های آن ناممکن است (Sandor, 1991: 340). سندور که داستان مسیح را معمای می داند: «ایمان، بنابر تعریف، معماها را نمی زاید، بلکه فقط آن ها را جابه جا می کند. از نظر غیر مؤمن، معما همان ایمان و اعتقادی است که دیگر مؤمنین به امور ماورایی دارند. در چشم مؤمن، معما شیوه های مشیت الهی است» (Ibid.). سندور ادامه می دهد داستان ناراست یا دروغین^۱ است یا فانتزی^۲. داستان دروغین، که نقطه مقابل داستان راستین است، به شرطی دروغ است که ابتدا ادعا شود حقیقت دارد، اما بعداً دروغین بودنش اثبات شود. داستان ناراست اگر دروغین نباشد، فانتزی است و از این نظر فانتزی نقطه مقابل محاکات است که پیش تر از آن سخن گفتیم. برای نمونه، رمان تاریخی، نه داستانی دروغین بلکه از نوع فانتزی است؛ چراکه خود نوعی رمان است و عمده اشخاص آن خیالی و داستانی اند. هنگامی که داستان راستین دروغ از کار در می آید، به فانتزی بدل نمی شود بلکه همچنان دروغین باقی می ماند. برای نمونه، اسطوره های باستان دروغین نیستند، بلکه جهانی که این اسطوره ها را در خود جای می دهد جهانی خیال بنده^۳ تصور می شود (Ibid.). سندور این نوع فانتزی را به پنج نوع فرعی تقسیم می کند: فانتزی واقع گرا^۴، رمانتیک^۵، وهمناک^۶، بی معنا^۷، و تمثیلی^۸. معیار این دسته بندی این است که آیا کارگزاران و کنش های غیر واقعی در جهان واقعی ممکن اند یا ناممکن^۹. اگر کارگزاران و کنش ها در جهان واقعی ممکن باشند، آن گاه بر اساس معیار محتمل بودن^{۱۰} می توان آن ها را به شرح زیر تعریف کرد. آن دسته از کارگزاران و کنش های غیر واقعی که در جهان واقعی ممکن و محتمل به نظر می آیند داستان های واقع گرا را رقم می زنند؛ کارگزاران و کنش هایی که ممکن اند، اما به غایت غیر محتمل اند داستان های رمانتیک را خلق می کنند؛ این دو نوع داستان یعنی واقع گرا و رمانتیک در دو سوی یک پیوستار قرار می گیرند (Ibid.).

حال، اگر کارگزاران و کنش های غیر واقعی در جهان واقعی ناممکن باشند،

- | | | |
|-----------------|--------------|-------------------------|
| 1. false | 2. fantasies | 3. phantasmagorical |
| 4. realistic | 5. romantic | 6. fantastic |
| 7. nonsensical | 8. parabolic | 9. possible/ impossible |
| 10. probability | | |

انواع ادبیات از نظر سندور
براساس معیار حقیقت‌مانندی



واقع‌گرا
کارگزاران و
کنش‌ها: ممکن

رمانتیک
کارگزاران و
کنش‌ها: ممکن،
اما غیرمحمتمل

وهمناک
کارگزاران و
کنش‌ها: ناممکن

بی‌معنا
کارگزاران و
کنش‌ها: ناممکن

داستان و همناک و بی معنا را پدید می آورند. در این جا، معیار نه میزان ممکن و محتمل بودن، بلکه نوع واکنش خواننده است. داستان های بی معنا مانند رمان آلیس در سرزمین عجایب اثر لوئیس کارول با خرد و منطق و داستان های و همناک با احساس و خیال سروکار دارند. شاید در ابتدا داستان های و همناک اندکی بی معنا جلوه کنند، اما با گسترش داستان بی معنایی در آن رنگ می بازد؛ حال آن که داستان های بی معنا هرگز از عنصر بی معنایی تهی نمی شوند و دائماً در نوعی بی معنایی غوطه می خورند (Ibid.)^۱.

سندور در کنار داستان های راست، ناراست، و معمایی داستان های تمثیلی را به عنوان گونه چهارم در شمار می آورد. اگر دروغین بودن، همه داستان های راستین را براندازد، داستان تمثیلی نیز از رهگذر زدودن حقیقت واقعی از داستان های راستین و افزودن حقیقت جهان شمول به داستان های ناراستین همه داستان ها را برخواهد انداخت. در مجموع، آنچه از بحث سندور در می یابیم این است که فانتزی گونه ای داستان ناراست غیر دروغین است که کارگزاران و کنش های غیر واقعی آن از چشم خواننده جهان واقعی ناممکن، اما محتمل است. ناممکن است چون در جهان واقعی رخ نمی دهد و محتمل است چون باورپذیر جلوه می کند. از این رو، طبق الگوی سندور، فانتزی نوعی ادبیات ناراست غیر دروغین است که اگر کارگزاران و کنش های آن در جهان واقعی ممکن باشد، فانتزی واقع گرا؛ اگر ممکن اما به غایت غیر محتمل باشد، فانتزی رمانتیک؛ و اگر کارگزاران و کنش ها اصلاً غیر ممکن باشند، فانتزی و همناک و بی معناست. فرق این دو در این است که فانتزی و همناک با احساس و خیال و فانتزی بی معنا با خرد و منطق سروکار دارد. در ادامه، ابتدا، فانتزی و سپس فانتزی و همناک یا به بیان ساده تر ژانر و همناک را تعریف و تبیین می کنیم.

۱. لازم است دو نوع بی معنایی را از هم بازشناسیم: بی معنایی روزمره و بی معنایی ادبی. بی معنایی روزمره رفتار و سکنات و پاره گفته هایی است که ربط منطقی به هم ندارند و در روزمره به کار می بریم. این نوع بی معنایی از اصوات و واژگان تکی شروع می شوند و تا جملات و مکالمات و گفته های بی معنا و مهمل ادامه می یابد. البته بی معنایی که از آن به مهمل بافی نیز یاد می کنند به دو صورت منظوم و منثور یافت می شود که به دلیل بار منفی این واژه در زبان فارسی معادلی مناسب به نظر نمی آید (برای مطالعه بیشتر، ن. ک.: حری، بوطیقای طنز و شوخ طبعی).