نسبت «واقعیّت» و «فراواقعیّت» در داستان‌های سوررئال و فانتستیک*

ثمین کشاورز[۱]
ابراهیم محمّدی[۲]
زینب نوروزی[۳]
محمّد بهنام‌فر[۴]

تاریخ دریافت: ۹۹/۶/۲۷ تاریخ پذیرش: ۹۹/۸/۱۹

چکیده:
بنیاد داستان بر تخیّل استوار است؛ از این رو حتّی آنگاه که رونگاشتی است از واقعیّت عینی نیز، همین که از صافی ذهن نویسنده می‌گذرد، از واقعیّت فاصله می‌گیرد. در فرآیند فاصله‌گیری از اصل واقعیّت، درجاتی وجود دارد که متن را به حوزه‌های متفاوتی از انواع فراواقعی می‌کشاند؛ به نحوی که یا داستان را وارد حوزه‌ی تخیّلی و فانتزی می‌کند و یا جلوه‌هایی از فراواقعیّت را در داستان منعکس می‌نماید. در این میان، داستان‌های فانتستیک در مرز واقعیّت و تخیّل قرار دارند و به گونه‌ای واقعیّت و خیال را ترکیب می‌سازند که تشخیص امر واقعی و غیر واقعی در داستان به سادگی امکان‌پذیر نیست. فانتستیک به نوبه‌ی خود، انواع متفاوتی از داستان‌ها در سبک‌های گوناگون را در بر می‌گیرد که داستان‌های سوررئال ازجمله‌ی آن است. در این پژوهش، ضمن تشریح ویژگی‌های متعدّد انواع داستان‌های فراواقعی و تبیین ویژگی‌های مختصِّ فانتستیک و سوررئال در میان انواع فراواقعی، همچنین با مراجعه به دیدگاه‌های متعدّد ارائه‌شده در این خصوص و اشاره به برخی از متون روایی مرتبط، نشان داده می‌شود که داستان سوررئالیستی، چگونه از دیگر داستان‌ها و روایت‌های فراواقعی به ویژه فانتستیک متمایز می‌شود و ناخودآگاه‌محوری با عنوان اصلی‌ترین تفاوت رمزگان امر فراواقعی در داستان‌های سوررئال و سایر انواع داستان‌های فانتستیک مشخّص می‌گردد.

واژگان کلیدی: واقعیّت، تخیّل، فراواقعیّت، فانتستیک، داستان‌های سوررئالیست.

---

* این مقاله مستخرج از رساله‌ی دکتری یا عنوان «بررسی تطبیقی ضمیر ناخودآگاه فردی در رمان‌های برگزیده‌ی فارسی و فرانسوی» می‌باشد.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه بیرجند. رایانامه: samin.keshavarz@birjand.ac.ir
۲. دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشکده‌ی زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه بیرجند، (نویسنده‌ی مسؤول). رایانامه: emohammadi@birjand.ac.ir
۳. دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشکده‌ی زبان و ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه بیرجند، خراسان جنوبی، ایران. رایانامه: zeynabnowruzi@birjand.ac.ir
۴. استاد گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشکده‌ی زبان و ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه بیرجند، خراسان جنوبی، ایران. رایانامه: mbehnamfar@birjand.ac.ir

۱- مقدّمه

۱-۱- بیان مسأله

نحوه‌ی انعکاس واقعیّت در داستان، تبیین‌کننده‌ی مکتب ادبی آن داستان است؛ امّا از آنجا که واقعیّت، ماهیتی نسبی و تعریف‌گریز دارد، گاهی تشخیص این که واقعیّت موجود در داستان از نوع واقعیّت عینی یا انتزاعی است و یا این که اصلاً داستان در فضایی فراواقعی جریان یافته و یا واقعی، مشکل است. مرزبندی نسبتاً دقیق حوزه‌ی فراواقعیّت و واقعیّت و جایگاه حقیقی آن نیز مسأله‌ای چالش‌برانگیز و در عین‌حال بسیار حائز اهمّیّت است؛ چرا که بدون فهم درست آن، مرز داستان‌های ذیل مکتب «سوررئالیسم»[1] با «رئالیسم وهمناک»، [2] «رئالیسم جادویی»[3] و سایر داستان‌های حوزه‌ی هم‌جوار، مُشوّش می‌گردد. به منظور پیشگیری از این ابهام، دسته‌بندی انواع داستان به شیوه‌ی علمی و با تکیه بر نظریّات مطرح پیرامون مبحث مورد نظر همواره می‌تواند راهگشا باشد. نوعی دسته‌بندی که به شیوه‌ای دقیق و روش‌مند، منطق و ساز و کار عناصر در آن معیّن می‌گردند و بدین ترتیب می‌تواند در یافتن داستان‌های مورد نظر در ژانرهای گوناگون در چگونگی شکل‌گیری ساختار داستان‌های مورد نظر و همچنین در پژوهش‌های مرتبط، کمک‌کننده باشد. در این پژوهش، سعی بر آن است تا با رویکردی علمی به دسته‌بندی انواع داستان بر محوریّت رابطه‌ی آن با واقعیّت و سیر انواع آن از واقعیّت تا فراواقعیّت بپردازیم.

۱-۲- پرسش‌های پژوهش

۱-۲-۱- وجوه تشابه و تمایز انواع گونه‌های فراواقعی کدامند؟

۱-۲-۲- کدام انواع داستان ذیل فانتستیک و گونه‌های آن واقع می‌شود و مرز جدایی‌بخش آن‌ها کدام است؟

۱-۲-۳- ارتباط امر فانتستیک و امر سوررئال از چه نوعی است و چگونه می‌توان آن‌ها را از یکدیگر تشخیص داد؟

۱-۲-۴- آیا هر داستانی با گزاره‌های فراواقعی ذیل مکتب سوررئالیسم قرار می‌گیرد؟ اگر نه، مهم‌ترین عنصر تمایز بخش در این میان کدام است؟

۱-۳- پیشینه‌ی پژوهش

تاکنون آثار زیادی به صورت پراکنده درباره‌ی کیفیّت و چیستی مکتب سوررئالیسم همچنین مقالات متعدّدی پیرامون برخی از انواع فراواقعی به ویژه «فانتستیک» تدوین شده است؛ ازجمله‌ی این پژوهش‌ها می‌توان به «درآمدی بر ساختار داستان‌های فانتستیک» از کمال بهروزنیا (۱۳۸۴) نام برد؛ همچنین چندین

---

[1]- Surrealism.
[2]- Realism fantastic.
[3]- Magic realism.

پژوهش و ترجمه از نظریّات پایه‌ای پیرامون گونه‌های فراواقعی نیز تدوین گردیده است؛ ترجمه‌هایی همچون «از غریب تا شگفت» تزوتان تودوروف (۱۳۸۳)، ترجمه‌ی انوشیروان گنجی‌پور؛ «درآمدی بر شگرف از دیدگاه فروید» (۱۹۱۹) گردآوری و ترجمه‌ی ابوالفضل حری و «رئالیسم فانتستیک» (۱۳۸۵) رزمری جکسون ترجمه‌ی غلامرضا صراف؛ همچنین مقالات زیادی که ویژگی‌های یک گونه‌ی فراواقعی را در آثار مختلف بررسی و تحلیل نموده‌اند؛ مانند «بوف‌کور و شازده احتجاب، دو رمان سوررئالیست» (۱۳۸۷) از مهوش قویمی و یا «شیوه‌های انعکاس سوررئالیسم در رمان‌های معاصر و تفاوت‌ها و شباهت‌های آن با مبانی غربی‌اش» (۱۳۹۵) نوشته‌ی دکتر محسن ذوالفقاری و دیگران. با این حال در میان منابع موجود به زبان فارسی، فقدان پژوهشی جامع که درباره‌ی سیر و انعکاس واقعیّت و تخیّل در مکاتب مختلف ادبی و تبیین ماهیت مقوله‌ی فراواقعی با عنوان مهم‌ترین عنصر تمایزبخش که یک اثر سوررئال را از غیر آن جدا می‌کند به چشم می‌آید.

۴-۱- روش پژوهش

پژوهش حاضر با رویکردی علمی و با گردآوری و تحلیل، تطبیق و مقایسه‌ی نظریّه‌های گوناگون پیرامون مسأله به دسته‌بندی جامعی از چیستی انواع فراواقعی و ارتباط و تفاوت آن‌ها با یکدیگر پرداخته است؛ بدین منظور ضمن بررسی گونه‌های مختلف فراواقعی و با تکیه بر آرای نظریّه‌پردازان این حوزه ازجمله «تودوروف»، [۱] «کاستکس»، [۲] «کاییوا»، [۳] «جکسون»[۴] و «فروید»[۵] و البتّه بررسی بسیاری از متون روایی مرتبط (۱)، توانستیم به جمع‌بندی درستی از انواع فراواقعی دست یافتیم و تشخیص مرزهای مبهم بین واقعیّت و خیال در برخی از گونه‌های مشترک را روشن سازیم. علاوه بر این ضمن ارائه‌ی تصویری جامع از مقوله‌ی فانتستیک به بررسی انواع فراواقعی ذیل آن ازجمله داستان سوررئال خواهیم پرداخت و از این رهگذار، تصویری روشن از جایگاه داستان سوررئال در نسبت با واقعیّت ارائه می‌دهیم و همچنین از خلط آن با سایر مقوله‌های هم‌جوار، رفع ابهام خواهیم نمود.

۲- چارچوب مفهومی پژوهش

۲-۱- بوطیقای فراواقعی

عموماً امر فراواقعی از جایی آغاز می‌شود که واقعیّت را به چالش کشد و کارکرد منطقی آن را ابطال کند. این ایجاد اختلال در کارکرد واقعیّت که شاکله‌ی فراواقعی است، خود درجاتی دارد که انواع و گونه‌های فراواقعی متفاوتی را پدید می‌آورد. قبل از توضیح بیشتر پیرامون چیستی امر فراواقعی و انواع آن

---

[1]- Todorov.
[2]- Castex.
[3]- Caillios.
[4]- Jackson.
[5]- Freud.

باید یادآور شد برای فراواقعی با توجّه به پیشوند «فرا» دو معنی می‌توان متصوّر شد؛ اوّل، فرا به معنی صرفاً فراتر و خارج از محدوده‌ی واقعیّت و دوم، فراتر به معنای برتر بودن و در مرتبه‌ای بالاتر از واقعیّت قرار گرفتن. عموماً تقسیم‌بندی‌های امر فراواقعی به معنای اوّل اشاره دارد و مقولاتی را دربرمی‌گیرد که عرصه‌ی واقعیّت را پشت سر گذاشته باشد و به منطقه‌ای در ورای واقعیّت برسد و هرچه فاصله از واقعیّت بیشتر شود، به حوزه‌ی تخیّل نزدیک‌تر می‌گردد و با برجسته‌تر شدن وجه خیالی در آن، غیر واقعی بودن امر محسوس‌تر می‌شود. در نظریّه‌های ادبی، فراواقعی، عموماً ذیل انواع فانتستیک طبقه‌بندی می‌شود و با توجّه به مفهوم واژه، «فانتستیک»، آن آثار ادبی را دربرمی‌گیرد که به گونه‌ای خرق عادت می‌کنند و مافوق طبیعی محسوب می‌شوند.

واژه‌ی «سوررئال» نیز که به طور تحت‌اللّفظی می‌توان آن را فراواقعی معنا کرد، به مقوله‌ای ورای واقعیّت از نظر برتری و مرتبه اشاره دارد. پس هر دو واژه‌ی فانتستیک و سوررئال، متضمّن معنای داشتن رابطه‌ای خارج از چارچوب با واقعیّت رئالیسم‌اند و هر دو را می‌توان به عنوان گونه‌ی فراواقعی مورد بررسی قرار داد.

همان طور که اشاره شد، فراواقعی، خود سیر و درجاتی دارد که گونه‌های متفاوتی از این مقوله‌ی را دربرمی‌گیرد. ذیل گونه‌ی فراواقعی، هر یک از دو مقوله‌ی فانتستیک و سوررئال، ماهیتی مُجزّا و بعضاً متفاوت از یکدیگر دارند که در ادامه به معرّفی بیشتر و شرح ارتباط میان آن‌ها خواهیم پرداخت.

۲-۲- گونه‌های فراواقعی فانتستیک

بدون توجّه به ریشه‌شناسی، «فانتستیک»[1] متضمّن معنای خارق‌العاده است. در دسته‌بندی که از انواع داستان بر اساس واقعیّت به عمل می‌آید، این گونه در دسته‌ی داستان‌هایی که تلفیقی از واقعیّت و خیال‌اند، قرار می‌گیرد. نظریّات پیرامون این طبقه، گوناگون و بعضاً متفاوت است. به طور کلّی، تمامی داستان‌هایی که در فضایی غیر واقعی و فراواقعی و تخیّلی جریان می‌یابند و از واقعیّت متعارف فاصله گرفته‌اند، فانتستیک محسوب می‌شوند. در این گونه «هنرمند می‌کوشد جهانی بیافریند که به جهان واقعی تعلّق ندارد.» (جکسون، ۱۳۸۳: ۴)؛ تودوروف از نخستین کسانی است که به دسته‌بندی انواع داستان‌های فراواقعی (فانتستیک) پرداخته است. هرچند دسته‌بندی وی با انتقادات و چالش‌هایی مواجه بوده است، جامع‌ترین طبقه‌بندی در این زمینه محسوب می‌گردد. تودوروف، فانتستیک را به سه شاخه‌ی: «فانتستیک»[2]، «شگرف»[3] و «شگفت»[4] تقسیم‌بندی نموده است (۲). نخستین ویژگی تمایزبخش شاخه‌ی فانتستیک از نظر وی، آن است که متن ادبی می‌باید بتواند مخاطب خود را به گمان و تردید بیندازد که

---

[1]- Fantastique.
[2]- Fantastic.
[3]- Uncanny.
[4]- Marvelous.

آیا حوادث و قوانین حاکم بر داستان، همان قوانین معمول و شناخته شده است و یا قوانین فراطبیعی بر آن حاکم است؟ اگر خواننده در پایان داستان بتواند بر اساس شواهد و قراین داستانی به یقین برسد که داستان، واقع‌گرایانه است و یا فراواقعی، در هر دو حالت از حوزه‌ی فانتستیک خارج می‌شود؛ از این رو فانتستیک، زمانی وجود دارد که درنگ و تردیدی در مخاطب باقی بماند و توجیه نگردد. «مریم خوزان»، این مقوله را تحت عنوان «وهمناک» معرّفی نموده است: «در برخی از روایت‌ها، نویسنده از وقایعی سخن به میان می‌آورد که امکان وقوع آن‌ها در عالم واقع وجود ندارد یا دست کم چنین می‌نماید؛ در عین حال نمی‌توان آن‌ها را به شیوه‌ی تعبیر تمثیلی تفسیر کرد. اینجا بحث نوع ادبی دیگری به میان می‌آید که اصطلاحاً آن را «وهمناک»[1] می‌نامیم.» (خوزان، ۱۳۷۰: ۳۵)

از منظر تودوروف، اگر خواننده به واقعی بودن حوادث در داستان نائل آید، داستان به حوزه‌ی شگرف وارد می‌شود؛ و برخلاف آن اگر «غیر واقعی بودن قوانین حاکم بر پدیده‌های داستان مبرهن شود، می‌توان گفت اثر به گونه‌ی شگفت تعلّق دارد.» (Todorov, 1975:65)؛ برای گونه‌ی شگفت، دو حالت متصوّر است: اوّل، این که خواننده در تعلّق داستان به واقعیّت، مُردّد بماند و در نهایت از غیر واقعی بودن آن، اطمینان یابد. در این صورت، اثر فانتستیک- شگفت است. پس فانتستیک- شگفت جلوه‌های غیر قابل توضیحی را به نمایش می‌گذارد که دست آخر، عواملی فراطبیعی آن را توجیه می‌کند؛ امّا اگر خواننده بدون تردید و در آغاز موفّق گردد که بر غیر واقعی بودن داستان، صحّه بگذارد، داستان به حوزه‌ی شگفت محض تعلّق دارد. شگفت در تقابل با واقعیّت قرار دارد و در حقیقت منعکس‌کننده‌ی ناواقعیّت در داستان است و اگر بخواهیم فراواقعی را به معنای عنصری که واقعیّت را پشت سر گذاشته و وارد وادی غیر واقعی گشته است در نظر بگیریم، از شگفت سخن رانده‌ایم. گونه‌ی شگفت در بیشترین فاصله با امر واقعی قرار دارد وشناسایی آن بر خلاف گونه‌ی فانتستیک، امری ساده و خالی از ابهام است. شگفت، تمامی انواع داستان‌های «علمی- تخیّلی»، [2] «فانتزی»[3] و «وحشت»[4] و زیرسبک‌های آن‌ها را دربرمی‌گیرد. در ادبیّات فارسی غالباً از عبارت «ادبیّات ژانری» و یا «گمانه‌زن» برای اشاره به این دسته نیز استفاده می‌شود.

ذیل نمونه برای انواع شاخه‌های شگفت در دسته‌ی علمی- تخیّلی می‌توان در میان آثار غیر فارسی زبان به مجموعه رمان‌های علمی- تخیّلی سه چهره‌ی برجسته در این زمینه، «آیزاک آسیموف»، [5]

---

[1]- The Fantastic.
[2]- Science Fiction.
[3]- Fantasy.
[4]- Horror.
[5]- Isaac Asimov.

«کلارک»[1] و «هاین لاین»[2] اشاره نمود و در میان آثار منتشرشده به زبان فارسی «رستم در قرن بیست و دوم» (۱۳۱۳) از «عبدالحسین صنعتی‌زاده» و «نانودیسک» (۱۳۹۸) اثر «آرزو موسی‌زاده» و برای گونه‌ی «فانتزی»، «کنسرو غول» (۱۳۹۷) اثر «مهدی رجبی» و «بدخون» (۱۳۹۶) از «مهدیس لاوین» (شهریور) و در «ژانر وحشت» داستان «یخ (زاوش)» (۱۳۹۳) از «سینا حشمدار» و نیز «سورمه‌سرا» (۱۳۹۶) از «رامبد خانلری» را مثال زد.

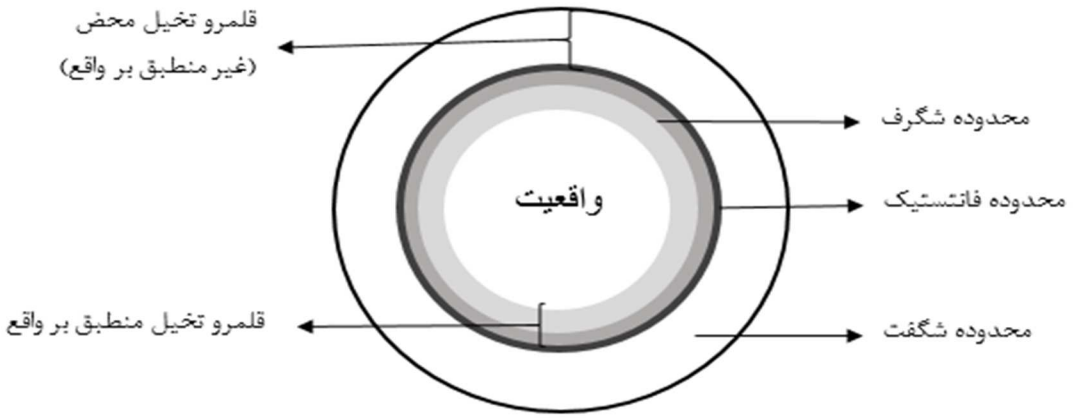
شکل ۱). طبقه‌بندی تودوروف از انواع فراواقعی

علاوه بر تودوروف، کاستکس، کاییوا، جکسون و فروید، نیز از دیگر نظریّه‌پردازان این حوزه هستند که بین داستان‌های شگفت تحت عنوان «داستان‌های پریان» و داستان‌های فانتستیک تمایز قایل می‌شوند. کاییوا، فضای داستان‌های پریان را دنیایی می‌داند که «در کنار دنیای واقعی قرار می‌گیرد، بی‌آن که خدشه‌ای به آن وارد کند.» (Caillois, 1966: 8)؛ در حالی که از منظر او، داستان فانتستیک، دنیای واقعی را به حال خود رها نمی‌کند و «فاجعه و شکافی غیر عادی و شاید غیر قابل تحمّل را در آن به نمایش می‌گذارد.» (همان). در این میان فروید نیز به گونه‌ای دیگر، بر لزوم جداسازی دو این دو مقوله از یکدیگر تأکید نموده و معتقد است «از آنجا که رویدادهای شگرف در دنیای قصّه‌های پریان، طبیعی به نظر می‌آیند و ما نیز سطح توقّعات خود را با حالت طبیعی این نوع واقعیّت خیالی تطبیق می‌دهیم، در این صورت، دیگر احساس شگرف مبتنی بر ترس و تردید به خواننده دست نمی‌دهد.» (فروید، ۱۹۱۹: ۴۱) و بدین شکل، داستان‌های شگفت را بر مبنای عدم ایجاد ترس و تردید در خواننده به عنوان مقوله‌ای مُجزّا در نظر می‌گیرد. جکسون نیز که به طور کلّی برای فانتستیک، دو شاخه‌ی سنّتی و مدرن معرّفی نموده است، فانتستیک سنّتی را معادل داستان‌های پریان و بر محور عینیّات و جدای از فانتستیک مدرن که بر پایه‌ی ذهنیّات است، معرّفی می‌نماید.

فصل مشترک تمامی نظریّات پیرامون امر فراواقعی، ضرورت تمایز قایل شدن میان داستان‌های فراواقعی فانتستیک و شگفت است؛ چرا که در شگفت، پدیده‌ی فراواقعی با عنوان امری فراطبیعی بی‌درنگ پذیرفته می‌شود و ارتباط با امر واقعی به صورت غیر مستقیم است و به همین دلیل تفکیک امر

[1]- Clarke.
[2]- Hien Lein.

واقعی و فراواقعی در آن، دشوار نیست. بالعکس آن در مقوله‌ی فانتستیک، ارتباط با واقعیّت به صورت مستقیم است و تفکیک امر واقعی و فراواقعی در آن، دشوار می‌نماید.



شکل۲). موقعیّت انواع فراواقعی از منظر فاصله‌گیری از واقعیّت

همان گونه که در تصویر پیداست، شگرف و پس از آن، فانتستیک از محدوده‌ی واقعیّت خارج نمی‌شوند؛ به همین دلیل، برخلاف شگفت، ارتباط فانتستیک و شگرف با واقعیّت، امری مسأله‌ساز است و پیچیدگی و درهم‌تنیدگی بیشتری دارد؛ عموماً فانتستیک، مرز مشترک واقعیّت و غیر واقعیّت معرّفی شده است. از دیدگاه رزمری جکسون، «فانتستیک، افشاکننده‌ی لبه‌های امر واقعی است و چیزی را عرضه می‌کند که نمی‌تواند وجود داشته باشد؛ ولی هست.» (جکسون، ۱۳۸۵: ۶)؛ از این رو، فانتستیک در حد بلافاصل پس از واقعیّت قرار می‌گیرد. «حیطه‌ی موهوم فانتستیک نه کاملاً واقعی (عینی) است و نه کاملاً غیرواقعی؛ بلکه به شکلی تعیّن‌ناپذیر میان این دو قرار دارد.» (همان:۵)؛ فانتستیک مانند تصویری است که در آیینه‌ی مُحدّب منعکس می‌شود؛ تصویری که اگرچه عین واقعیّت نیست، آن را غیر واقعی نیز نمی‌توان قلمداد کرد. «فانتستیک، امر واقع را بازتلفیق و دگرگون می‌کند؛ ولی از آن نمی‌گریزد؛ به نحوی که در رابطه‌ای هم‌زیستانه با واقعیّت به سر می‌برد. فانتستیک نمی‌تواند مستقل از جهان واقعی وجود داشته باشد.» (همان)

بدین ترتیب، فانتستیک، درنگی است از جانب فردی که صرفاً با قوانین طبیعت آشناست، آنگاه که با حادثه‌ای به حسب ظاهر فراواقعی رو به رو می‌شود. از این رو، مفهوم فانتستیک را بایست در رابطه با امور واقعی و موهوم بازشناخت. تودوروف، فانتستیک ناب را منشوری از احتمالات می‌داند که باعث ایجاد تردیدی محض در خواننده می‌شود، به نحوی که «جهان شخصیّت‌ها را همچون جهان واقعی پیرامون خود باور می‌کند؛ ولی میان توجیهات طبیعی و فراطبیعی وقایع توصیف شده مُردّد می‌ماند.» (تودوروف، ۱۳۸۳: ۹)؛ بنابراین، فانتستیک، تلفیق خواننده با دنیای اشخاص داستان است و ادراک مبهم شخص خواننده از رخدادهای روایت شده است که مرزهای جهان داستان را تعیین می‌کند؛ از این رو، تردید خواننده،

نخستین شرط وجود فانتستیک محسوب می‌شود. از منظر تودوروف، باقی ماندن در تردید تا پایان داستان، نادر است و هرچند فانتستیک مطلوب می‌داند چگونه خود را در تردید و دودلی نگه دارد (مانند داستان «اورلیا»[1] اثر «دو نروال»[2])؛ امّا عموماً به دو حوزه‌ی همجوار خود، یعنی شگرف و شگفت ختم می‌شود. درباره‌ی شگفت و توجیه داستان بر اساس حوادث فراواقعی، پیشتر توضیح داده شد؛ امّا «فانتستیک- شگرف» در وهله‌ی اوّل، مَعبر عبوری برای فانتستیک به گونه‌ی شگرف است و منظور از آن، داستانی است که خواننده در ابتدا، وجود امر فراواقعی را پیش‌فرض می‌کند؛ امّا دست آخر با دلایل منطقی، فرضیه‌ی وجود فراواقعی در داستان را مطرود می‌بیند. پس اگر تردید در داستان باقی نماند و «قوانین دنیای واقعی اجازه‌ی توضیح و توجیه پدیده‌های توصیف شده را بدهند، اثر از حوزه‌ی فانتستیک خارج می‌شود و به مقوله‌ی شگرف قدم می‌گذارد.» (Todorov, 1975:41)

پس از فانتستیک- شگرف به سمت واقعیّت «شگرف محض» قرار دارد؛ این حوزه در دیدگاه تودوروف، خواننده را مُتحیّر و گاه وحشت‌زده می‌کند؛ امّا خواننده را به ورطه‌ی استیصال نمی‌اندازد. خواننده در پی آن نیست که ببیند اتّفاق مذبور رخ داده‌است یا نه. اینجا به گفتمان تودوروف، جایگاه داستان ترسناک است که خواننده را وحشت‌زده می‌کند و شگفت‌انگیز است؛ ولی در نهایت از نظر منطقی قابل توجیه است. این طیف در نمودار تودوروف به سمت ادبیّات عادی نیل می‌کند. (ر. ک: همان)

اغلب نظریّه‌پردازان برای شگرف، مقوله‌ای جداگانه در نظر نگرفته‌اند و برخی نیز همچون فروید، جکسون و کاستکس، تعبیری متفاوت با تودوروف از مقوله‌ی شگرف دارند. برخلاف تودوروف که با توجّه بیش از حد به جنبه‌های ساختاری از مسائل روانی و ذهنی در فانتستیک، غافل مانده و تنها دو احتمال برای توجیه منطقی حوادث در شگرف متصوّر بود: «نخست، هیچ چیز فوق طبیعی‌ای رخ نداده است، چون اصلاً هیچ اتّفاقی نیفتاده است: آنچه فکر می‌کردیم، می‌بینیم چیزی نبود جز محصول تخیّلی معیوب حاصل از رؤیا، جنون و موادِّ مُخدِّر؛ در دومی، رویدادها کاملاً اتّفاق می‌افتند؛ امّا به توجیه عقلانی تن می‌دهند.» (تودوروف، ۱۳۸۸: ۶۷)؛ فروید در مقوله‌ای به نام «شگرف» و جکسون ذیل عنوان «فانتستیک مدرن» و در مبحثی گسترده‌تر به تأثیر روانی و ذهنی شگرف می‌پردازند. فروید، معتقد است «شگرف، ژانری است که طیِّ آن، بازگشت مراحل پشت سر گذاشته‌شده‌ی رشد، یا بازگشت عقده‌های سرکوب‌شده‌ی کودکی روی می‌دهد.» (فروید، ۱۳۸۳: ۵۰)؛ او ضمن تأکید بر حضور دو عامل ترس و تردید، توجّه به یک شخصیّت مرکزی در داستان که رخدادها و آدم‌ها فقط در رابطه با این شخصیّت حائز اهمّیّت‌اند، بیان رویدادها از دیدگاه این شخصیّت مرکزی، آمیختن واقعیّت و فانتستیک در

[1]- Aurelia.
[2]- De Nerval.

ناخودآگاه شخصیّت اصلی و ترکیب‌های روایی عینی و ذهنی در داستان را از دیگر ملزومات شگرف می‌دانند. در این زمینه، جکسون نیز با فروید هم‌نظر و معتقد است «فانتستیک (گونه‌ی مدرن و معادل شگرف) ادبیّاتی است که پرسش از ناخودآگاه را مطرح می‌کند.» (Jackson,1981: 152)؛ و «شگرف به منزله‌ی تأثیر بازتاب امیال و ترس‌های ناخودآگاه است و اضطراب‌ها و تشویش‌های نهفته در بطن سوبژه - کسی که جهان را در بطن ترس‌ها و واهمه‌های خود تفسیر می‌کند- حس‌های ترساننده‌ی ادبیّات شگرف را رقم می‌زنند.» (جکسون، ۱۳۸۳: ۳۰۵)

کاستکس نیز از دیگر کسانی است که ضمن یکی دانستن حوزه‌ی شگرف و فانتستیک، مباحث روان‌شناختی را در این مقوله، مورد نظر قرار می‌دهد. از دیدگاه وی، مشخّصه‌ی اصلی فانتستیک، «نفوذ یکباره‌ی ابهام در چارچوب زندگی واقعی است. مقوله‌ی فانتستیک همچنین به احوالات بیمارگون ضمیر انسان ارتباط می‌یابد که به هنگام ظهور پدیده‌هایی چون توهّم و کابوس، جلوه‌هایی از دلهره و هراس در آن پدیدار می‌گردد.» (Castex, 1951:8)

با در نظر گرفتن تمامی نظریّات پیرامون فانتستیک می‌توان گفت فانتستیک از منظر کاییوا، کاستکس و مقوله‌ی شگرف از دیدگاه فروید، همچنین فانتستیک مدرن در نظریّه‌ی جکسون با فانتستیک- شگرف در نظریّه‌ی تودوروف، غالباً با یکدیگر هم‌پوشانی دارند و ضمن تأکید بر مسائل ذهنی و روانی می‌توان تمامی آن را ذیل عنوان فانتستیک گرد آورد.

۳-۲- فراواقعی یا سوررئال

رابطه‌ی سوررئالیسم با واقعیّت و تخیّل، رابطه‌ای ویژه است؛ به گونه‌ای که از طرفی قصد ندارد واقعیّت بیرونی را به کلّی انکار کند و از دیگر سو، تخیّل صرف را نیز نمی‌پذیرد؛ از این رو می‌کوشد تا ارتباطی جدید بین واقعیّت و تخیّل برقرار سازد. از منظر سوررئالیست‌ها، «خیالی، چیزی است که رو به واقعی شدن دارد؛ زیرا تخیّل و ادراک، محصول از هم پاشیدن یک نیروی اوّلیّه‌ی واحدند که می‌خواهند یکدیگر را بازیابند.» (سیّدحسینی، ۱۳۸۷: ۴۱۲)؛ سوررئالیسم با اصول ویژه‌ی خود درصدد یافتن راهی است برای پیوند دادن نهانی‌ترین واقعیّات ذهنی با آشکارترین واقعیّت‌های عینی؛ از این رو، پیوسته بین تخیّل و واقعیّت در جستجو است و «می‌خواهد غریب‌ترین حوادث هستی را که حاکی از تداخل ذهن و عین یا رؤیای فردی و حوادث زندگی مادّی و اجتماعی هستند، نشان دهد.» (همان: ۳۵۲)؛ عنصر شگرف در سوررئالیسم با نفی واقعیّت و صرفاً از راه تخیّل حاصل نمی‌شود؛ از منظر آنان، «شگفتی، خصلت ذاتی واقعیّت است.» (Breton, 1969: 21)؛ و هر چیزی که بنیادهای جبر منطقی و قانون علّی و معلولی را در هم بریزد، ایجاد شگفتی می‌کند. از دیدگاه آنان، «شگفت‌انگیز، حاصل نفی واقعیّت نیست؛ بلکه نتیجه‌ی پیدایش یک رابطه‌ی جدید و یک واقعیّت تازه است.» (بیگزبی، ۱۳۹۲: ۹۳)

بنابراین، هنرمندان سوررئال علی‌رغم فاصله‌گیری از واقعیّت عینی، شگفتی را در خارج از دنیای واقعیّات نیز جستجو نمی‌کنند و بدون نفی واقعیّت از دنیای واقعیّات فاصله می‌گیرند تا در جهان اوهام نفوذ کنند؛ چراکه «تنها با رویکرد به عالم وهم تا آن حدّی که عقل بشری، سلطه‌ی خود را از دست بدهد، می‌توان به آنجا رسید که عمیق‌ترین هیجانات هستی را درک و بیان کرد.» (پرهام، ۱۳۶۰: ۷۶)؛ اوّلین گام برای نیل به این هدف، رها نمودن ذهن آگاه است؛ چرا که خودآگاه، وقتی به حال خود رها می‌شود، ذهن در دنیای ناخودآگاه به فعّالیّت می‌پردازد که در آن، همه چیز، متفاوت از دنیای عینی است. این دنیا، نقطه‌ی مقابل دنیای واقعیّت عینی و جهانی از صور خیال و خاطرات سرکوفته است که خارج از هرگونه منطق و استدلال است. از نظر فروید، این دنیا، مظهر تمایلات ناخودآگاه و کشش‌های ناگفته‌ی ماست و انسان با کشف رمز آن‌ها به شناخت کامل خویشتن نائل می‌شود. (فروید، ۱۳۸۲: ۴۶)؛ این «حافظه‌ی آگاه ماست که رؤیا را گسسته و ناپیوسته جلوه می‌دهد. حال آن که نشانه‌ای از سازمان‌یافتگی دارد؛ بنابراین اندیشه‌ی آگاه از هیچ گونه امتیازی بر اندیشه در رؤیا برخوردار نیست.» (Breton, 1978:412)

بدین ترتیب، سوررئالیست‌ها عقیده داشتند که واقعیّت عمیق حالت روانی انسان در «ضمیر ناخودآگاه»[1] او نهفته است و هدفشان پرده‌برداری از تمامی زوایای پنهان ضمیر انسان بود. آن‌ها با تکیه بر نظریّات فروید مبنی بر این که «امیال و خواسته‌های غیرمنطقی که در بیداری سرکوب شده‌اند، در حالت خواب و رؤیا امکان بروز می‌یابند.» (فروید، ۱۳۸۲: ۲۸)؛ به ماهیّت «رؤیا»[2] و خواب توجّه ویژه‌ای نشان دادند. برای آن‌ها، رؤیا، کلید دستیابی به ناخودآگاه بود و درحقیقت دریچه‌ای را به سمت واقعیّت برتر به روی آنان می‌گشود. به اعتقاد برتون، [3] «رؤیا، مظهر دنیای سرکوفته و قلمرو واقعیّت برتر است.» (برتون، ۱۳۹۲: ۷۵)؛ از این رو، «هنرمند سوررئال که علاقه‌ای به رابطه با جهان عینی در خود احساس نمی‌کرد، در عوض خود را به جهان درون و قلمرو پندارهای فردی و رؤیا متوجّه کرد؛ واقعیّت‌ها را رها کرد و به فوق واقعیّت پناه برد.» (پرهام، ۱۳۶۰: ۱۱)؛ بدین نحو، رؤیا به یکی از منابع معرّفتی سوررئالیست‌ها بدل گشت و به آن‌ها، این امکان را می‌داد تا از عالم واقع جدا شوند و به مرکز وجودی خویش راه یابند. برای دستیابی به سحر و جادوی این منبع از دیدگاه نروال، «نخست باید خود را به دوزخی‌ترین صورت ممکن ضایع کرد.» (سیّدحسینی، ۱۳۸۷: ۳۴۳)؛ خود در اینجا همان ضمیر آگاه است و تنها با حذف این بخش، هنرمند سوررئالیست می‌تواند به بطن ناخودآگاهی قدم گذارد و پل ارتباطی بین دو جهان واقعیّت و رؤیا برقرار کند. در منظر آنان، دست آخر، تجرید از واقعیّت بیرونی و عزیمت در طلب گوهر درونی موجد لحظه‌ی رفیع سوررئالیستی می‌گردد که در آن، «هنرمند سوررئالیست دیگر در غم این نیست که کشف و

---

[1]- Unconsciousness.
[2]- Dream.
[3]- Breton.

شهود خویش را در قالبی که قابل فهم همه باشد، ایضاح کند و خود را به دست اوهامی می‌سپارد که او را از عالم واقع، دورتر و دورتر می‌کشاند؛ آن وقت است که ورود در «تصویرناپذیر» و «نهان‌بین» شدن امکان می‌یابد.» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۸۷)؛ در این لحظه است که صورت خیالی از طریق نگارش خودکار از اعماق ضمیر پنهان بیرون می‌آید. برتون در این‌باره می‌گوید: «در این لحظات، تصاویر بدون اراده‌ی شخص به ذهن او می‌آیند؛ هنرمند سوررئالیست باید این لحظات را پاس بدارد و کتاب روح را در یک لحظه، نور صاعقه بخواند.» (شمیسا، ۱۳۷۰: ۱۹)؛ بدین صورت از درهم آمیختن تخیّل (رؤیا) و واقعیّت، یا خودآگاه و ناخودآگاه، فراواقعیّتی پدید می‌آید که در آن، اصل «دیالکتیک»[1] «هگل»[2] و سازش نقیضین را که همواره مورد توجّه برتون بود، می‌توان مشاهده نمود. این، همان نقطه‌ای است که در بیانیّه‌ی دوم سوررئالیسم آمده است؛ «نقطه‌ای از ذهن که در آن، مرگ و زندگی، خیالی و واقعی، گذشته و آینده و. . . دیگر نقیض هم به نظر نمی‌رسند؛ در آن نقطه، حتّی سازندگی و ویرانگری را نمی‌توان ضد هم قلمداد کرد.» (بیگزبی، ۱۳۹۲: ۵۴)؛ این، همان نقطه‌ی علیا است که در آن، جهان بیرونی با جهان درونی تلاقی می‌کنند و تمایز میان طبیعی و فراطبیعی، یا واقعی و فراواقعی فرو می‌ریزد. برتری این واقعیّت به دلیل کمال آن است؛ چرا که به اعتقاد برتون به کمک آن، «دو حالتی که ظاهراً مخالف هم شمرده می‌شوند؛ یعنی، رؤیا و واقعیّت در نوعی واقعیّت مطلق که می‌توان گفت همان «واقعیّت برتر» است، حل خواهند شد.» (Breton, 1969: 27)؛ بدین صورت در منطقه‌ی جادویی جمع اضداد و در محلِّ تلاقی خودآگاه و ناخودآگاه، سوررئالیسم به واقعیّت برتر دست می‌یابد و «واقعیّت برتر، همان مولود مُحالی است که در درون واقعیّت و حتّی در ماورای واقعیّت همتایی ندارد.» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۰۲)

۳- تحلیل داده‌ها

۱-۳- قلمرو فانتستیک

فانتستیک چه به مثابه‌ی روش باشد (بر اساس نظریّه‌ی جکسون) و چه به منزله‌ی یک «ژانر»[3] (طبق نظریّه‌ی تودوروف)، مقوله‌ی گسترده‌ای است که انواع فراوانی از گونه‌های داستانی را دربرمی‌گیرد. ارتباط فانتستیک با سایر گونه‌های ادبی حائز اهمّیّت بسیاری است، چرا که زیرمجموعه‌های این مبحث عموماً خلط می‌شود و همواره در باب جایگاه آن‌ها، سوءبرداشت‌هایی صورت می‌گیرد. پیش از توضیح پیرامون زیرمجموعه‌های فانتستیک، لازم به یادآوری است که فانتیستیک محض بین دو گونه‌ی فانتستیک- شگرف و فانتستیک- شگفت در نوسان است و تمایل آن اثر به حوزه‌ی همجوار، تا حدود زیادی به دریافت خواننده از اثر بستگی دارد و در نتیجه تخمین دقیق آن به طور کلّی کاری عبث است.

---

[1]- Dialectic.
[2]- Hegel.
[3]- Genre.

قلمرو فانتستیک به معنای عام (فراواقعی) به دلیل گستردگی معنایی‌اش نمی‌تواند در هیأت سبک مشخّصی محدود گردد و انواع متفاوتی از سبک‌های ادبی را در مرزهای خود می‌گنجاند و گستره‌ی وسیعی از انواع ادبی فراواقعی را دربرمی‌گیرد. به طور کلّی، ریشه‌های فانتستیک و شاخه‌هایش را در متون شفاهی و مکتوب کهن، اسطوره‌ها و افسانه‌ها، داستان‌های مرموز کاراگاهی و «گوتیک»[1] و همچنین در برخی از مکاتب ادبی متأخر ازجمله سوررئالیسم و برخی از شاخه‌های رئالیسم مانند رئالیسم وهمناک، رئالیسم جادویی می‌توان جستجو کرد.

داستان‌های فراواقعی تا پیش از قرن هجدهم که اغلب شامل افسانه‌ها و اساطیر می‌شوند، عموماً در حوزه‌ی شگفت قرار دارند و پس از قرن هجدهم، عموم داستان‌های فراواقعی ذیل مجموعه‌ی شگرف قرار می‌گیرند. در این دوره «با رواج داستان‌های گوتیک، گذاری تدریجی از شگفت به شگرف صورت پذیرفت و «تاریخ بقای قصّه‌های ترسناک گوتیک همانا تاریخ درونی‌سازی و بازشناسی ترس‌ها به عنوان چیزی محصول خویشتن است.» (جکسون، ۱۳۸۵: ۶)؛ قرن نوزدهم به دلایل گوناگونی ازجمله پیشرفت علم و افراطی‌گرایی‌های پوزیتیویستی[2] و نیز جنگ‌ها و ناآرامی‌های بین‌المللی به ویژه در اواخر قرن نوزده و اوایل قرن بیستم، گریز از واقعیّت عینی و پناه بردن به درون و واقعیّت ذهنی در دنیای ادبیّات به اوج خود رسید. در این دوره، شاهد ظهور مکاتبی با رویکردی جدید و متفاوت از قبل به واقعیّت و تخیّل و با محوریّت گریز از واقعیّت هستیم، مکاتبی همچون «سمبولیسم»، [3] «اکسپرسیونیسم»، [4] «دادائیسم»[5] و در نهایت سوررئالیسم.

سمبولیسم، نخستین مکتب مُدوّن ادبی بود که علیه واقع‌گرایی خشک رئالیسم و «ناتورالیسم»[6] در گریز از واقعیّت به نماد و رمز پناه برد. درباره‌ی ارتباط سمبولیسم با فانتستیک، لازم به ذکر است که در این زمینه، تودوروف به مفهومی مرتبط با فانتستیک با عنوان «تمثیل»[7] اشاره و تفاوت آن با فانتستیک را مشخّص نموده است. یکی از شروط تودوروف برای متون فانتستیک، این است که این متون نباید به انواع ادبی شعر و تمثیل تعلّق داشته باشد. این مطلب در مورد متون رمزی عرفانی که بعضاً به اشتباه ذیل مجموعه‌ی فانتستیک فرض شدند و مورد بررسی قرار می‌گیرند، نیز صادق است؛ بنابراین، این آثار اگرچه تلفیقی از واقعیّت و خیال را بازنمایی می‌کنند، «از آنجا که با توسّل به نمادها لایه‌ی معنایی دیگری می‌توان برای آن یافت، در حیطه‌ی ادبیّات فانتستیک واقع نمی‌شوند.» (خوزان، ۱۳۷۰: ۳۶)

1- Gothic.
2- Positivism.
3- Symbolism.
4- Expressionism.
5- Dadaism.
6- Naturalism.
7- Allegory.

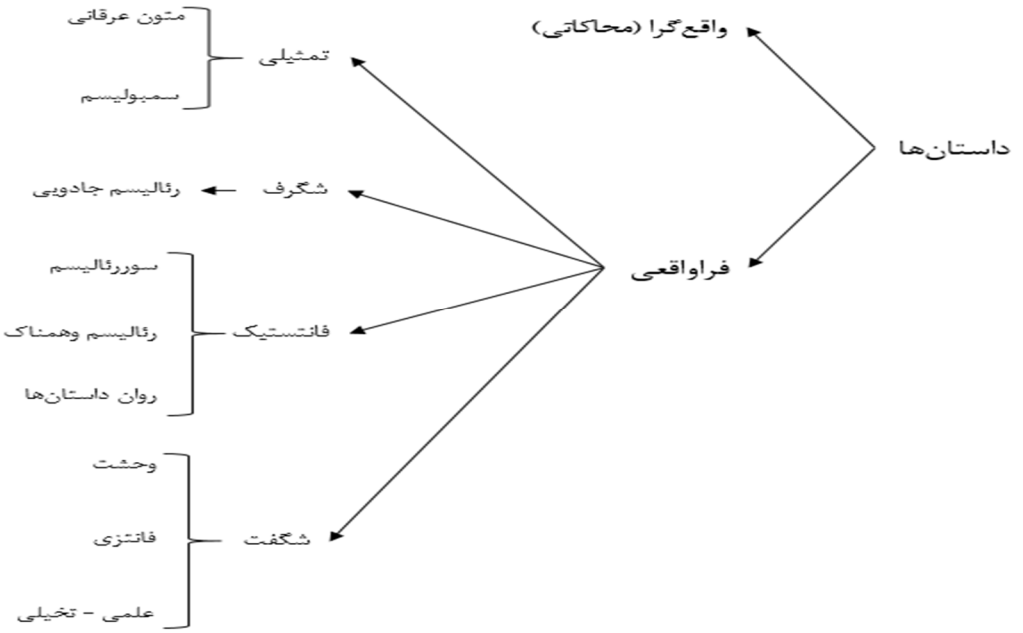
آغاز قرن بیستم، منتهای گرایش‌های گریز از واقعیّت بر محور نمایش درونیّات بشر در تمامی حوزه‌های هنری- ادبی است؛ از این رو، بیشترین همپوشانی فانتستیک با متون ادبی در این دوره به چشم می‌خورد. گرایش‌های واقعیّت گریز در این برهه در واقع واکنشی علیه سرخوردگی‌های ناشی از شرایط بُغرنج اجتماعی- سیاسی در آن دوران بودند. مهم‌ترین مکتب‌های این دوره، اعم از اکسپرسیونیسم، دادائیسم و در نهایت سوررئالیسم، جملگی در نزاع با واقعیّت شکل گرفتند. اکسپرسیونیسم به ویژه در حوزه‌ی نقّاشی و سینما از واقعیّت، رویگردان گشت و به درونگرایی روی آورد؛ دادائیسم که به هر قیمتی درصدد حذف واقعیّت بود و سوررئالیسم که به دنبال جایگزین کردن واقعیّتی بهتر و برتر با واقعیّت موجود بود.

از آنجا که گاه داستان‌های رئالیسم جادویی و سایر زیرمجموعه‌های فانتستیک مُشتبه می‌گردند؛ پیش از پرداختن به مبحث سوررئالیسم و ارتباط امر واقعی و تخیّلی در آن با فانتستیک، لازم است به طور مختصر به رابطه‌ی فانتستیک و رئالیسم جادویی نیز بپردازیم.

به طور کلّی، مسائل فراواقعی که در رئالیسم جادویی مطرح می‌شوند، اموری شگفتی که بدیع باشند نیست؛ بلکه عموماً اموری هستند که بر اثر تکرّر و حضور در باورهای عامیانه به گونه‌ای همراه با واقعیّت پذیرفته شده و به گونه‌ای جزوی از فرهنگ عامّه‌ی جامعه‌ی خود گشته‌اند. از دیگر سو «کارکردهای رئالیسم جادویی به واقعیّت تعلّق دارد و به دلیل همین کارکردهای واقعی نمی‌توان آن را بخشی از داستان‌های پریان یا اسطوره‌ها دانست.» (Flores, 1995: 135)؛ به عبارت دیگر، «رئالیسم جادویی با دو منظر و جنبه‌ی متضاد و متعارض مشخّص می‌شود؛ یکی بر نگرش معقول از واقعیّت پایه‌ریزی گردید و دیگری بر پذیرش مافوق طبیعی به عنوان واقعیّتی معمول و عادی متّکی است.» (Chanadi, 1985: 68)؛ بدین ترتیب، این گونه همان طور که از نامش برمی‌آید، بخشی از رئالیسم با تمایلات فراواقعی باقی می‌ماند.

همان گونه که اشاره شد، عوامل فراطبیعی رئالیسم جادویی در ناخودآگاهی انسان پذیرفته شده‌اند و بخشی از واقعیّت ناملموس و عینی به حساب می‌آیند؛ از این رو نمی‌توانند مُوجد احساس ترس و تردید - که از مؤلّفه‌های محوری فانتستیک محسوب می‌شوند- باشند؛ علاوه بر این از سایر مؤلّفه‌های فانتستیک نیز در آن‌ها خبری نیست. لحن راوی، دانای کل و همراه با قاطعیت در این آثار به منظور باورپذیر ساختن حوادث غریب در تضاد با لحن اوّل شخص نامطمئن و مُردّد در آثار فانتستیک که در جهت تعلیق باورمندی خواننده اتّخاذ شده است، قرار دارد. همین عامل، یعنی، نیاز به اقتدار و لحن قابل اعتماد نویسنده در داستان‌های رئالیسم جادویی، کارکرد روان‌شناختی این گونه داستان‌ها را نیز مطرود می‌سازد. برای نمونه در رمان «اهل غرق» (۱۳۶۸) «منیرو روانی‌پور»، لحن قاطع و مقتدر و زاویه‌ی دید دانای کل در

داســـتان اجازه‌ی ایجاد تردید به خواننده نمی‌دهد؛ از این رو، متن در حوزه‌ی رئالیســـم جادویی و ذیل شگرف از منظر تودوروف قرار می‌گیرد. لازم به ذکر است این درباره‌ی داستان‌هایی که کاملاً مؤلّفه‌های رئالیسم‌جادویی دارند، صادق است و داستان‌هایی که تنها برخی از مؤلّفه‌های رئالیسم جادویی را در خود دارند، می‌توانند همزمان فانتستیک نیز باشند. برای نمونه در «ترس و لرز» (۱۳۴۷) و «عزاداران بَیَل» (۱۳۴۳) «غلامحسین ساعدی»، ایجاد فضاها و پدیده‌های شگفت‌انگیز در عین واقع‌گرایی و کارکرد اجتماعی-انتقادی، متن را به رئالیســـم جادویی نزدیک می‌ســـازد؛ امّا ابهام و رازآلودگی آن و نیز لحن نامطمئن و آمیخته با ترس، راوی این دو اثر را از رئالیســـم جادویی دور می‌نماید و «عزاداران بَیَل» را به رئالیســـم وهمناک و ترس و لرز را به دلیل عدم رفع ابهام از داستان به حوزه‌ی فانتستیک نزدیک می‌کند.



شکل۳). طبقه‌بندی انواع داستان فراواقعی و زیرمجموعه‌های آن (۳)

۲-۳- وجوه تشابه و تمایز امر فانتستیک و امر سوررئال

همان گونه که مقوله‌ی فانتستیک در ارتباط مستقیم با هسته‌ی واقعیّت قرار دارد و مرزهای آن را پشت سر نمی‌گذارد و مرز میان عینیّت و ذهنیّت در آن، رنگ باخته است، داستان سوررئال نیز پا را از چرخه‌ی واقعیّت چه به صورت عینی و چه ذهنی بیرون نمی‌گذارد و علی‌رغم فاصله‌گیری از واقعیّت از محدوده‌ی آن خارج نمی‌شود. از این رو در مکانی مشترک با فانتستیک قرار می‌گیرد.

ایجاد ابهام در ذهن مخاطب بدون این که درباره‌ی مُبهمات در داستان مستقیماً توضیحی ارائه شود، وقوع اتّفاقات بدون دلیل مُوجّه یا کاملاً بدون دلیل، حتّی در بستر اصلی داستان، تداخل رؤیا و واقعیّت، در هم ریختن مرزهای مقولات مستقل از هم، در دسترس نشان دادن فضاهایی که پنهان‌اند و در هیأت تاریکی مطلق قرار دارند، ایجاد تردید در سطح ساختار روایی با به چالش‌کشیدن مقولات رئالیسم، حضور

امر ذهنی غریب و پدیده‌هایی با هنجار و معیار نامعیّن، عدم انطباق‌پذیری با منطق عینی، فقدان توضیح منطقی و عقلانی درباره‌ی موقعیّت‌ها و وضعیّت‌ها، عدم ابهام‌زدایی دقیق از امر مبهم به وسیله‌ی نویسنده، رخدادها یا شخصیّت‌هایی با کنش‌های وهمی و اضطراب‌انگیز، از اشتراکات کلّی داستان‌های سوررئال و فانتستیک هستند.

از دیدگاه فروید: «در واقعیّت چیزی نه تنها تازه و غریب، بلکه آشنا و دیرپا مستتر است که در ذهن وجود دارد و فقط به واسطه‌ی قوانین سرکوب‌شده دور از دسترس و پنهان مانده است.» (فروید، ۱۹۱۹: ۴۹)؛ یکی از کارکردهای مشترک فانتستیک و سوررئالیسم، آشکار ساختن همین ساحت پنهان است. همان گونه که فانتستیک با ترکیب عوامل پیدا و پنهان و تبلور آن در امر غریب، واقعیّت را قلب و پنهان را آشکار می‌کند، آشنا را به ناآشنا بدل می‌سازد؛ ترکیب ساحت پیدای ذهن آگاه و بخش‌های پنهان ناخودآگاه و از این طریق خلق واقعیّتی برتر و متکامل‌تر نیز رسالت سوررئالیسم است. لازم به ذکر است همین نکته که سوررئالیسم را به فانتستیک پیوند می‌دهد، از منظر دیگر نقطه‌ای است که داستان سوررئالیسم را منحصر به فرد و متفاوت از سایر داستان‌های فانتستیک می‌سازد. با توجّه به مؤلّفه‌های ذکرشده که وجه اشتراک داستان سوررئال و فانتستیک است، می‌توان دریافت که این اشتراکات، مقوله‌ی داستان‌های سبک مدرن و روان‌محور را که عموماً به شیوه‌ی تک‌گویی درونی یا «جریان سیّال ذهن»[1] روایت شده‌اند، نیز دربرمی‌گیرد. برای نمونه‌ی می‌توان «ملکوت» (۱۳۵۰) «بهرام صادقی»، «سمفونی‌مردگان» (۱۳۶۸) «عبّاس معروفی» و «شازده‌احتجاب» (۱۳۵۸) «هوشنگ گلشیری» را نام برد. این داستان‌ها را علی‌رغم قرابت زیاد نمی‌توان سوررئال دانست؛ چرا که ناخودآگاه محوری در آن‌ها تحت‌الشّعاع کارکرد آگاهانه و غالباً اجتماعی- انتقادی قرار می‌گیرد؛ حال آن که اثر سوررئال حقیقی نمی‌تواند پویشی هدفمند داشته و به دنبال چیزی غیر از کاوش در اعماق ناآگاهی و جستجوی حقایق مدفون در آن باشد. در سوررئالیسم، تمام تلاش نویسنده در جهت قطع ارتباط با ضمیر هشیار است؛ در حالی که در این آثار، نویسنده علی‌رغم ارتباط کم و بیش با ناخودآگاه به ژرفنای درون نفوذ نمی‌یابد و رابطه‌ی خود را با ضمیر آگاه قطع نمی‌سازد. در ارتباط با همین مسأله، همچنین مقوله‌ی سوررئال به مقدار خیلی زیادی، بستگی به موضع نویسنده و سطح آگاهی او در هنگام روایت دارد؛ در حالی که در این قسم از داستان‌های فانتستیک یادشده، موضع نویسنده و سطح هشیاری و ناهشیاری آن در روند روایت داستان نقش مهم و تأثیرگذاری ایفا نمی‌کند و در آن، واقعیّت و خیال با طرحی آگاهانه در هم ادغام می‌گردد و امر غریب را ایجاد می‌کند نه به صورت ناخودآگاه.

---

[1]- Stream of unconsciousness.

در این رابطه توجّه به عناصر داستانی نیز می‌تواند تفاوت این گونه آثار و داستان‌های سوررئال را روشن‌تر نماید. داستان سوررئالیستی در واقع داستانی است گزارش‌گونه و بدون طرح و پی‌رنگ که بدون هدفی ازپیش‌تعیین‌شده و با اتّکا به تصاویر ذهنی جوشیده از نهانگاه ضمیر نگارش می‌گردد. تصاویری که نویسنده «در احضار آن‌ها، هیچ اراده‌ای ندارد و شخص (نویسنده) را از آن‌ها گریزی نیست.» (Breton, 1969: 36)؛ موقعیّت راوی و زاویه‌ی دید در داستان سوررئال، اهمّیّت کلیدی دارد. اهمّیّت آن از این جهت است که زاویه‌ی دیدی را که نویسنده انتخاب می‌کند، در نحوه‌ی دست‌یابی او به ناخودآگاهی تأثیر مستقیم می‌گذارد. عموماً در داستان‌های سوررئال اصیل مانند «اورلیا»، «نادیا»،[1] «بوف‌کور» و. . . راوی، خود نویسنده است و همه چیز از پشت پنجره‌ی دیدگان راوی اوّل شخص و به صورت مستقیم دیده می‌شود. زاویه‌ی دید اوّل شخص در این گونه داستان‌ها، علاوه بر ایجاد فضای مناسب برای روایت بی‌واسطه، همچنین عامل ایجاد حسّ همذات‌پنداری و نزدیک شدن خواننده به راوی در داستان نیز است. در حالی که در سایر انواع داستان‌های فانتستیک همچون «ملکوت»، «شازده احتجاب» و «سمفونی مردگان» نه از راوی اوّل شخص در سرتاسر داستان‌ها خبری هست و نه از ناخودآگاه محوری بی‌واسطه.

داستان سوررئال علاوه بر تطابق با فانتستیک از منظر تودوروف، غالباً همگونی زیادی با شگرف از دیدگاه فروید دارد، ویژگی‌هایی همچون حضور عناصر ناملموس و ترساننده که مبتنی بر عدم قطعیّت منطقی واقعیّت و خیال هستند، حضور یک شخصیّت مرکزی در داستان که نقش محوری دارد و روان او کانونی‌گر است به گونه‌ای که رویدادها از دیدگاه او روایت، مشاهده و انعکاس داده می‌شوند؛ آمیختگی واقعیّت و فانتستیک در ناخودآگاه شخصیّت اصلی و آشکارگی محتوای نهفته در ناخودآگاه او از این طریق؛ بعضاً حضور همزاد در داستان که نشانگر و عامل امر سرکوب شده است و کنش‌های شخصیّت داستان که عموماً پذیرای توجیه روان‌شناختی هستند و در آن، همانند برخی از داستان‌های شگرف، توجیهاتی که می‌توانند فراواقعی را در آن تقلیل دهند از جنس رؤیا، جنون، خطای حواس و توهّمات هستند؛ تمامی این موارد را که مورد توجّه و تأکید فروید بود، می‌توان در آثار سوررئال مشاهده و ردیابی نمود؛ هرچند باید توجّه داشت که همان گونه که تمامی متون فانتستیک، تأثیر شگرف یکسانی بر جای نمی‌گذارند، متون سوررئال نیز در این زمینه یکسان عمل نمی‌کنند.

دست آخر نکته‌ای که حائز توجّه است، این است که مقوله‌ی فانتستیک، ویژگی لغزان و فرّاری دارد که حیاتش به دریافت نهایی خواننده و ابقای ابهام و تردید در او بازبسته است؛ از این رو، تعلّق نهایی داستان‌های سوررئال به فانتستیک و یا تمایل آن به سمت شگرف نیز به دریافت و موضع خواننده نسبت به متن و پایداری ابهام در آن متن بستگی دارد. برای نمونه، این کارکرد متفاوت در آثار سوررئالی ازقبیل

[1]- Nadja

«نادیا»، «بوف کور» و «اورلیا» به روشنی قابل دریافت است. در «بوف کور»، دست آخر با توجّه خواننده به ترتیب صحیح وقایع زمانی و دریافت همگونی دو روایت و شخصیّت‌های آن و در «نادیا» با توجیحات روان‌شناختی ارائه‌شده در متن در پایان داستان تردید و ابهام در ذهن خواننده رنگ می‌بازد و بدین ترتیب این دو اثر به حوزه‌ی شگرف نیل می‌کنند؛ امّا در «اورلیا» با احیای مجدّد عناصر ابهام‌برانگیز در پایان داستان و در نتیجه ابقای تردید در ذهن خواننده، داستان در فضای فانتستیک محض باقی می‌ماند؛ از این رو داستان‌های سوررئال، همان گونه که تودوروف بر ماهیّت سیّال داستان‌های فانتستیک تأکید داشت، نیز از این ویژگی برخوردارند.

۴- نتیجه‌گیری

به طور کلّی، مبحث داستان را با توجّه به کارکرد واقعیّت و خیال در آن، می‌توان به سه دسته تقسیم نمود. بخش اوّل، داستان‌های وفادار به واقعیّت است که با محاکات و حفظ قوانین موجود در آن روایت می‌شوند. این قسم از داستان، کارکردهایی مشخّص و دور از پیچیدگی دارند؛ امّا زمانی که داستانی به واقعیّت موجود پشت کند و در تناقض با آن قرار گیرد، وارد حوزه‌هایی متفاوت می‌گردد که نظریّه‌پردازان زیادی درباره‌ی آن، گمانه‌زنی کرده‌اند. تودوروف، کاییوا، فروید، جکسون، کاستکس، ازجمله‌ی نظریّه‌پردازان این حوزه هستند که وجه مشترک نظریّات جملگی آن‌ها بر لزوم جداسازی داستان‌های غیر واقعی مانند داستان‌های پریان از داستان‌های مُردّد بین واقعیّت و خیال است. تودوروف از مقوله‌ی اوّل با عنوان شگفت یاد می‌کند و مشخّصه‌ی بارز آن را حضور عناصری می‌داند که از دایره‌ی واقعیّات موجود بیرون هستند. این مقوله که در تقابل با داستان‌های واقع‌گرا قرار دارند، گونه‌های مختلفی ازجمله فانتزی، علمی- تخیّلی و ژانر وحشت را در خود جای داده است. فهم چیستی و کارکرد این قسم از داستان‌ها نیز چون داستان‌های واقع‌گرا امری روشن و خالی از اغماض است؛ در حالی که پیچیدگی از مشخّصه‌های اصلی قسمی از داستان است که بین این دو گونه قرار می‌گیرند. این حوزه که عموماً از آن به عنوان فانتستیک یاد می‌شود، نه به واقعیّت وفادار است و نه پا را از چرخه‌ی واقعیّت بیرون می‌گذارد و به عبارتی دیگر در مرز واقعیّت و فراواقعیّت قرار دارد. با جمع‌بندی ویژگی‌های مهم فانتستیک در نظریّات مختلف پیرامون آن، می‌توان گفت فانتستیک، تلفیقی است از واقعیّت و خیال به نحوی که نه کاملاً وفادار به واقعیّت و نه سرسپرده‌ی تخیّل محض و غیر مبتنی بر واقع باشد؛ ترس از ناشناخته‌ها و تردید در شناخت صحیح واقعیّت و غیرواقعیّت از ویژگی‌های بارز فانتستیک است. فانتستیک، گستره‌ی وسیعی است که انواع متفاوتی از داستان‌ها در سبک‌های مختلف ادبی ازجمله غالب روان‌داستان‌های نگارش‌یافته به شیوه‌ی مدرن و پُست‌مدرن را دربرمی‌گیرد.

ازآنجا که مضامین فانتستیک با میل و ناهنجاری‌های آن و از این طریق با ناخودآگاه و کشف روابط پنهان در واقعیّت سروکار دارند، داستان‌های سوررئال نیز ذیل حوزه‌ی فانتستیک قرار می‌گیرند. ایجاد ابهام در ذهن مخاطب بدون این که درباره‌ی مبهمات در داستان مستقیماً توضیحی ارائه شود، وقوع اتّفاقات بدون دلیل موجه یا کاملاً بدون دلیل، تداخل رؤیا و واقعیّت در هم ریختن مرزهای مقولات مستقل از هم، در دسترس نشان دادن فضاهایی که پنهان‌اند و در هیأت تاریکی مطلق قرار دارند، ایجاد تردید در سطح ساختار روایی با به چالش‌کشیدن مقولات رئالیسم، حضور امر ذهنی غریب و پدیده‌هایی با هنجار و معیار نامعیّن، عدم انطباق‌پذیری با منطق عینی، فقدان توضیح منطقی و عقلانی درباره‌ی موقعیّت‌ها و وضعیّت‌ها، عدم ابهام‌زدایی دقیق از امر مبهم به وسیله‌ی نویسنده، رخدادها یا شخصیّت‌هایی با کنش‌های وهمی و اضطراب‌انگیز، از اشتراکات کلّی داستان‌های سوررئال و فانتستیک هستند. همین وجوه اشتراک امر فانتستیک و سوررئال از آنجا که غالباً در سایر داستان‌های ذیل فانتستیک نیز مشاهده می‌شود؛ عموماً این داستان‌ها را با سوررئال مشتبه نموده و همواره در سوررئال بودن آثار مذکور موجب سوءبرداشت گشته است. در تدقیق مرز داستان‌های سوررئال و سایر داستان‌های فانتستیک باید گفت هر اثر سوررئالیستی از آنجا که ایجاد نوعی غرابت می‌کند و مرزهای خیال و واقعیّت را در هم می‌آمیزد، به گونه‌ای فانتستیک نیز محسوب می‌شود؛ امّا هر اثر فانتستیکی نمی‌تواند سورئال باشد؛ چرا که ناخودآگاه محوری در دیگر اقسام داستان‌های فانتستیک هدف محسوب نمی‌شود؛ بلکه تنها وسیله‌ای در جهت ایجاد غرابت و نیل به دیگر اهداف نویسنده است؛ به عبارت دیگر، در سوررئالیسم تمام تلاش نویسنده در جهت قطع ارتباط با ضمیر هشیار است در حالی که در دیگر گونه‌های فانتستیک، علی‌رغم مشاهده‌ی ارتباط کم و بیش با ناخودآگاه، نویسنده در آن‌ها رابطه‌ی خود را با ضمیر آگاه قطع نمی‌سازد. در این آثار بر خلاف داستان‌های سوررئال، موضع نویسنده و سطح هشیاری و ناهشیاری آن در روند روایت داستان نقش مهم و تأثیرگذاری ایفا نمی‌کند و در آن، واقعیّت و خیال با طرحی آگاهانه در هم ادغام می‌شود و امر غریب را ایجاد می‌کند و نه به صورت ناخودآگاه. بدین ترتیب در مجموع می‌توان گفت عامل آگاهی اصلی‌ترین وجه افتراق بین آثار فانتستیک و آثاری است که در چهارچوب مشخّص سوررئالیسم خلق شده‌اند. بر این اساس آثار فانتستیکی که ناخودآگاهی بر فضای آن، جز در بخش‌هایی جزیی، حاکم نیست، را علی‌رغم وجوه اشتراک فراوان نمی‌توان سوررئال محسوب نمود.

یادداشت‌ها

۱- تدقیق در دسته‌بندی‌های این پژوهش بر اساس مطالعه و بررسی کارکرد واقعیّت و فراواقعیّت در آثار متعدّدی صورت گرفته است و همچنین طبقه‌بندی این آثار ذیل پژوهشی با عنوان «انواع فراواقعی در رمان‌های معاصر فارسی» به وسیله‌ی نگارنده در دست بررسی است. ازجمله‌ی این آثار می‌توان به

موارد زیر اشاره نمود: «گاوخونی» (۱۳۶۲) از مدرس صادقی، مجموعه داستان «ماهی در باد» (۱۳۹۰) از آتش‌پرور، «سمفونی مردگان» (۱۳۶۸)، «مومیا و عسل» (۱۳۷۵) و همچنین «شرق بنفشه» و «شام سرو و آتش» (۱۳۷۷) از شهریار مندنی‌پور، «ملکوت» (۱۳۵۰) بهرام صادقی، «شازده احتجاب» (۱۳۴۸) از هوشنگ گلشیری، «احتمالا گم شده‌ام» (۱۳۸۸) از سارا سالار، «ترس و لرز» (۱۳۴۷) و «عزاداران بیل» (۱۳۴۳) از غلامحسین ساعدی، «اهل غرق» (۱۳۶۸) از منیرو روانی‌پور، «نوش‌دارو» (۱۳۷۰) از علی موذنی، «بوف‌کور» (۱۳۱۵) از صادق هدایت، «چاه بابل» (۱۳۷۰) و «هم‌نوایی‌شبانه ارکستر چوب‌ها» (۱۳۸۰) از رضا قاسمی.

۲- در برخی از پژوهش‌های فارسی (Uncanny) را تحت عنوان «غریب» و (Marvelous) را «شگرف» ترجمه و معرّفی نموده‌اند؛ از این رو به منظور جلوگیری از خلط مبحث لازم است همواره معادل اصلی آن را در نظر داشت.

۳- از منظر تودوروف غالباً آثار فانتستیک به شگفت یا شگرف ختم می‌گردند و معدودند داستان‌هایی که تا انتها تردید فانتستیک را حفظ نمایند و ذیل فانتستیک باقی می‌مانند. لازم به ذکر است که این امر در مورد غالب آثار فانتستیک صدق می‌نماید؛ از این رو می‌توان گفت اگرچه به دلیل وجود تردید فانتستیک عموماً روان داستان‌ها، داستان‌های سوررئال و داستان‌های سبک رئالیسم وهمناک را می‌توان ذیل فانتستیک قرار داد؛ امّا در صورت از بین رفتن تردید خواننده در پایان هر یک از آثار ذیل گونه‌های مذکور، آن اثر در حوزه‌ی همجوار خود، یعنی شگرف قرار می‌گیرد.

منابع

- برتون، آندره. (۱۳۹۲). **سرگذشت سوررئالیسم**. مترجم عبدالله کوثری. چ ۴. تهران: نشر نی.
- بونوئل، لوئیس. (۱۳۹۰). **نوشته‌های سوررئالیستی**. ترجمه‌ی مهوش قدیمی. تهران: نشر چشمه.
- بیگزبی، سی. و. ای. (۱۳۹۲). **دادا و سوررئالیسم**. مترجم حسن افشار. چ ۷. تهران: انتشارات مرکز.
- پرهام، سیروس. (۱۳۶۰). **رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیّات**. چاپ ششم تهران: انتشارات نگاه.
- تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۳). «از غریب تا شگفت». ترجمه‌ی انوشیروان گنجی‌پور. **مجلّه‌ی ارغنون**. ش ۲۵. صص۶۳-۷۸.
- جکسون، رزمری. (۱۳۸۳). «فانتستیک به مثابه‌ی روش». ترجمه‌ی آریان احمدی. **مجلّه‌ی فارابی**. ش ۱. صص ۷-۳۰.
- خوزان، مریم. (۱۳۷۰). «**داستان وهمناک**». نشریّه‌ی علوم انسانی. نشر دانش. ش ۶۵. صص۳۳-۳۷.
- سیّدحسینی، رضا. (۱۳۸۷). **مکتب‌های ادبی**. ج۲. تهران: انتشارات نگاه.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۰). **انواع ادبی**. تهران: انتشارات باغ آیینه.

- فروید، زیگموند. (۱۳۸۲). «رئوس نظریّه‌ی روانکاوی». ترجمه‌ی حسین پاینده. **مجلّه‌ی ارغنون**. ش ۲۲، صص ۷۳-۱.

- _____. (۱۹۱۹). «درآمدی بر شگرف از دیدگاه فروید». گردآوری و ترجمه‌ی ابوالفضل حرّی. **مجلّه‌ی فارابی**. س. ۴. ش. ۱. صص ۶۴-۴۵.

-کورئول، نیل. (۱۳۸۱). «پیش درآمدی بر فانتستیک ادبی». ترجمه‌ی فتّاح محمّدی. **مجلّه‌ی فارابی**. ش ۴۵. صص ۹۴-۶۳.

- مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). **فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی**. تهران: انتشارات فکر روز.

- ولک، رنه. (۱۳۷۷). **تاریخ نقد جدید**. ترجمه‌ی سعید ارباب شیرانی. تهران: انتشارات نیلوفر.

- Breton, A. (1969). «**Manifesto of Surrealism**», Translated by: Richard Seaver and Helen R. lane. University of Michigan Press.
- _____. (1978). «**What is Surrealism**», Pathfinder press (NY), New York.
- Brotchie, A. (1995). «**A Book of Surrealist Games**». Shambhala.
- Caillois, R. (1966). «**De la féerie à la science-fiction**», Anthologie du Fantastique. Paris: Gallimard.
- Carouges, M. (1950). «**André breton et les données fondamentales du surréalisme**», Gallimard, paris, introduction.
- Castex, P. (1951). «**Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant**». Paris: José Corti.
- Chanady, A. (1985). «**Magical Realism and the Fantastic**», New York, Garland publishing.
- Coulet, H. (1967). «**le roman jusque à la révolution**», t. I, Armand Colin.
- Flores, Angel. (1995). Magical Realism in Spanish American Fiction. Ed. Lois Parkinson Zamara and Wendy. B. Faris Durkham, N. C: Duke up.
- Freud, S. (1955). «**The uncanny**». The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud. Vol. XWII (1917-1919) London: Hogarth press Ltd: 219-256.
- Ilkka, N. (1999). «**Critical Scientific Realism**», Oxford University Press.
- Todorov, T. (1975). «**The Fantastic: a structural approach to a literary genre**», Trans, Richard Howard. Ithaca (NY): Cornell UP.
- Jackson, R. (1981). «**Fantasy: the literature of subversion**». NY: Methuen press.