Analysis of the Fantasy Genre Based on Tzvetan Todorov's Theory in the Plays Sleep in an Empty Cup and The Language of Wild Raspberries by Naghmeh Samini

Abstract

In contemporary literary theory, the fantastic is no longer regarded merely as a mode of imaginative fiction or an escape from reality. Rather, it is increasingly understood as a cognitive and critical mode through which literary texts challenge conventional perceptions of reality, expose the limitations of rational explanation, and offer alternative ways of understanding human experience and social structures. Within this framework, Tzvetan Todorov's structuralist theory occupies a central position. Unlike approaches that define fantasy by the presence of supernatural beings or marvelous events, Todorov argues that the fantastic emerges from a sustained hesitation between natural and supernatural explanations of an apparently inexplicable event. This hesitation, experienced simultaneously by both characters and readers or spectators, distinguishes the fantastic from the neighboring genres of the marvelous and the uncanny. Although Todorov's theory has been widely applied to narrative fiction, comparatively little attention has been devoted to its application in dramatic literature, particularly contemporary Iranian theatre. Existing scholarship on the plays of Naghmeh Samini has largely emphasized their historical, mythological, or philosophical dimensions, while the structural mechanisms through which the fantastic is generated have rarely been examined through Todorov's theoretical framework. This gap provides the rationale for the present study. Accordingly, this research investigates the realization of the fantastic in *Sleep in an Empty Cup* (2018) and *The Language of Wild Raspberries* (2018). It examines the extent to which the fundamental components of Todorov's theory are manifested in these plays, analyzes the narrative mechanisms that generate hesitation between natural and supernatural interpretations, distinguishes the plays from the marvelous and the uncanny, and explores the verbal, semantic, and syntactic strategies through which the fantastic is constructed. The study also considers the relationship between the fantastic and allegory and evaluates the social and critical functions performed by fantastic discourse. The research adopts a descriptive-analytical method based on library and electronic sources to demonstrate that both plays belong to the domain of the modern fantastic as conceptualized by Todorov. In neither work are supernatural events fully explained through natural laws, nor are they accepted as unquestionably supernatural. Instead, hesitation is maintained throughout the dramatic action, preventing both characters and audiences from arriving at a single conclusive interpretation. This persistent uncertainty constitutes the principal mechanism through which the fantastic is produced and distinguishes the plays from both the marvelous, where supernatural phenomena are ultimately accepted as real, and the uncanny, where seemingly supernatural events receive rational explanations. In *Sleep in an Empty Cup*, the fantastic emerges through extraordinary events such as resurrection, the rejuvenation of an elderly character, and transformations of personal identity. These phenomena remain suspended between realistic and supernatural explanations, preserving the ambiguity essential to Todorov's conception of the fantastic. Similarly, *The Language of Wild Raspberries* constructs its fantastic atmosphere through the presence of an unborn human being alongside disruptions of temporal and spatial continuity that challenge conventional notions of causality and reality. These elements operate as structural devices that continually postpone interpretative certainty and invite audiences to reconsider the relationships among reality, imagination, memory, and possibility. The findings further indicate

that the verbal, semantic, and syntactic organization of both plays, plays a decisive role in sustaining this hesitation. Linguistic ambiguity, narrative discontinuities, and semantic multiplicity reinforce competing interpretations instead of directing audiences toward a single explanatory framework, thereby maintaining their active participation in the interpretative process. The analysis also confirms Todorov's distinction between the fantastic and allegory. Although the supernatural events invite symbolic readings, neither play reduces them to fixed allegorical meanings or predetermined referents. Their symbolic potential remains open-ended, allowing the defining uncertainty of the fantastic to persist throughout the dramatic action. Beyond their aesthetic dimensions, both plays demonstrate the critical potential of the fantastic. Rather than serving as escapist narratives, they employ impossible situations to interrogate historical, social, political, and existential realities. *Sleep in an Empty Cup* connects past and present to examine historical memory, power relations, collective remembrance, and the social position of women. In contrast, *The Language of Wild Raspberries* explores social passivity, the crisis of hope, existential anxiety, and uncertainty about the future through an impossible dramatic situation. By transcending ordinary reality, both plays create a dramatic space in which issues constrained by social conventions or censorship can be articulated indirectly yet effectively. The study concludes that Samini's plays demonstrate the capacity of the modern fantastic to function simultaneously as an aesthetic strategy, a cognitive mode of inquiry, and a vehicle for social criticism. Rather than negating reality, the fantastic reshapes the ways in which reality is perceived and interpreted by destabilizing habitual assumptions, preserving interpretative ambiguity, and encouraging critical reflection. Through Todorov's theoretical framework, the study further illustrates that the fantastic in contemporary Iranian drama operates as an effective means of engaging with historical consciousness, social critique, and the complexities of human experience.

Keywords: Fantasy, Naghmeh Samini, Sleep in an Empty Cup, The Language of Wild Raspberries, Tzvetan Todorov

آماده انتشار هنرهای زیبا

واکاوی ژانر فانتزی از منظر تزوتان تودوروف در نمایشنامه‌های *خواب در فنجان خالی* و *زبان تمشک‌های وحشی* اثر نغمه ثمینی

چکیده

فانتزی در نظریه ادبی معاصر می‌تواند بستری برای بازاندیشی در واقعیت و مواجهه انتقادی با مسائل اجتماعی فراهم آورد. تزوتان تودوروف فانتزی را بر پایه تجربه «تردید» میان تبیین طبیعی و فراطبیعی تعریف کرده و آن را از ژانرهای شگفت‌انگیز و غریب‌آشنا متمایز می‌سازد. با وجود کاربرد گسترده این نظریه در تحلیل آثار روایی، ظرفیت آن در مطالعه ادبیات نمایشی معاصر ایران کمتر بررسی شده است. پژوهش حاضر با هدف تحلیل چگونگی تحقق عناصر فانتزی در دو نمایشنامه *خواب در فنجان خالی* (۱۳۸۵) و *زبان تمشک‌های وحشی* (۱۳۹۶) اثر نغمه ثمینی انجام شده است. این پژوهش با روش توصیفی ـ تحلیلی و بر پایه مطالعات کتابخانه‌ای، مؤلفه‌های اصلی نظریه تودوروف، شامل عنصر تردید، تمایز فانتزی از ژانرهای هم‌جوار، جنبه‌های کلامی، معنایی و نحوی، نسبت فانتزی با تمثیل و کارکرد انتقادی آن را بررسی می‌کند. یافته‌ها نشان می‌دهد هر دو نمایشنامه با حفظ تردید میان امر طبیعی و فراطبیعی در قلمرو فانتزی تودوروف قرار می‌گیرند. در *خواب در فنجان خالی*، زنده شدن پس از مرگ، جوان شدن و استحاله، و در *زبان تمشک‌های وحشی*، حضور انسانی متولد نشده و جابه‌جایی‌های فرامکانی، مهم‌ترین سازوکارهای شکل‌گیری تجربه فانتاستیک‌اند. فانتزی در این آثار ابزاری برای طرح انتقادی مسائل اجتماعی و سیاسی است.

واژگان کلیدی: تزوتان تودوروف، فانتزی، *خواب در فنجان خالی*، *زبان تمشک‌های وحشی*، نغمه ثمینی

آماده انتشار هنرهای زیبا

۱- مقدمه

فانتزی در مطالعات ادبی معاصر دیگر صرفاً به عنوان گونه‌ای سرگرم‌کننده یا گریز از واقعیت شناخته نمی‌شود، بلکه نظریه‌پردازانی چون فوکس[۱] آن را نوعی از ادبیات مقاومت و اعتراض می‌دانند. (فوکس، ۱۳۹۵: ۲۲) فانتزی مدرن ابزاری برای بازاندیشی در باب واقعیت، شناخت محدودیت‌های عقلانیت و مواجهه انتقادی با ساختارهای اجتماعی در نظر گرفته شده است. در این میان، نظریه فانتزی تزوتان تودوروف[۲] جایگاهی ویژه دارد. وی در کتاب *رویکردی ساختارگرایانه به ژانر ادبیِ فانتزی*[۳] که منبع اصلی این پژوهش بوده و عمده‌ی تحلیل‌ها حول محور آن صورت گرفته است، فانتزی را نه بر اساس حضور موجودات شگفت‌انگیز، بلکه بر مبنای تجربه «تردید» میان تبیین طبیعی و فراطبیعی تعریف می‌کند. تودوروف فانتزی را نه صرفاً یک مضمون، بلکه سازوکاری ادراکی و روایی تعریف کرده و داستان مسخ کافکا[۴] را طلایه‌دار فانتزی مدرن می‌داند. از نظر او تاریخ ژانر فانتزی تحت تأثیر ظهور علم روانکاوی به دو بخش کلاسیک و مدرن تقسیم می‌شود و ضمیر ناخودآگاه، رویا، بیماری‌های روانی و امیال انسان را در شکل‌گیری عناصر فراطبیعی دخیل می‌داند. وی معتقد است مسائلی که به دلیل هنجارهای اجتماع، توسط جامعه یا خود هنرمند سانسور و سرکوب می‌شده، در ژانر فانتزی به شکلی غیرمستقیم به تصویر کشیده می‌شوند و بدین طریق از قانون و تابو تخطی می‌نمایند. (Todorov, 1975, 159)

از دیدگاه تودوروف لحظه‌ی فانتاستیک زمانی شکل می‌گیرد که شخصیت و مخاطب به طور هم‌زمان در برابر رویدادی فراطبیعی قرار گیرند و امکان تفسیر قطعی آن را نداشته باشند. عنصر تردید با ایجاد امکان بازاندیشی در واقعیت نوعی رهایی‌بخشی شناختی را رقم می‌زند. تودوروف پس از تعریف دو ژانر شگفت‌انگیز[۵] و غریب‌آشنا[۶] بر تمایز آثار فانتزی از شعر و تمثیل تاکید ویژه‌ای دارد. از نظر او متن فانتزی خودبسنده است و به چیزی خارج از خود ارجاع نمی‌دهد. اما تمثیل و شعر دو سطح معناییِ ظاهری و نمادین دارند و در سطح نمادین به معنای دومی ارجاع می‌دهند که به‌طور مستقیم در متن قابل مشاهده نیست. همچنین نقش سه تکنیک کلامی، نحوی و معنایی در القای ژانر فانتزی را مورد مطالعه‌ی ساختاری قرار می‌دهد.

اگرچه نظریه تودوروف در تحلیل داستان و رمان بارها به کار گرفته شده است، کاربرد آن در حوزه ادبیات نمایشی، به‌ویژه در نمایشنامه‌های معاصر ایران، بسیار محدود بوده است. از سوی دیگر، نمایشنامه‌های نغمه ثمینی از جمله آثاری هستند که با بهره‌گیری از زمان‌پریشی، استحاله هویتی، حضور امر ناممکن و برهم خوردن مرز واقعیت و خیال، بستری مناسب برای بررسی عناصر فانتزی فراهم می‌کنند. آثار ثمینی همان اندازه که به پیشینه‌ی غنی خیال در ادبیات کهن توجه دارند، مجرایی برای بازتاب اضطراب‌های وجودی، فراموشی جمعی و بحران معنا در جامعه معاصرند و ژانر فانتزی مدرن را به شکلی ساختارمند به کار می‌گیرند. ثمینی در مقدمه‌ی مجموعه آثار خود *مکاشفات جادو* می‌نویسد «تنها عنصر مشترک همه‌ی نمایشنامه‌ها جادوست. انگار در تمام این سال‌ها خواسته‌ام از واقعیت تلخ بگریزم و پناه ببرم به جهانی موازی و جادویی که سیر سریع واقعیت را متوقف می‌کند..» (ثمینی، ۱۴۰۳، ۱۲) علت انتخاب دو نمایشنامه‌ی *خواب در فنجان خالی* و *زبان تمشک های*

وحشی نیز وجود عناصری همچون استحاله و زیست‌های غیر ممکن در این دو اثر بود که آنها را با اثر معرفی شده توسط تودوروف یعنی مسخ مرتبط و قابل قیاس می‌سازد.

با این حال، اغلب پژوهش‌های انجام‌شده درباره آثار ثمینی بر جنبه‌های تاریخی، اسطوره‌ای، روایی، سوررئالیستی یا فلسفی این آثار تمرکز داشته‌اند و کمتر کوشیده‌اند سازوکار شکل‌گیری فانتزی را در آن‌ها بر اساس چارچوب نظری تودوروف تحلیل کنند. مسئله اصلی پژوهش حاضر پاسخ به پرسش های زیر است:

1. عناصر بنیادین فانتزی در نظریه تزوتان تودوروف تا چه اندازه در نمایشنامه‌های *خواب در فنجان خالی* و *زبان تمشک‌های وحشی* قابل شناسایی هستند؟
2. مهم‌ترین سازوکارهای ایجاد تردید میان تبیین طبیعی و فراطبیعی در این دو نمایشنامه چیست؟
3. رویدادهای فراطبیعی در این آثار چگونه سبب تمایز آن‌ها از ژانرهای همجوار، یعنی غریب‌آشنا و شگفت‌انگیز، می‌شوند؟
4. جنبه‌های کلامی، معنایی و نحوی متن چگونه در شکل‌گیری تجربه فانتاستیک نقش ایفا می‌کنند؟
5. کارکرد انتقادی فانتزی چگونه در این دو نمایشنامه به بیان انتقادی مسائل اجتماعی و تاریخی کمک می‌کنند؟

۲- روش پژوهش

پژوهش حاضر با رویکردی توصیفی- تحلیلی و ساختارشناسانه، برای جمع‌آوری اطلاعات از روش اسنادی و مطالعات کتابخانه‌ای بهره گرفته است. ابتدا منبع اصلی از زبان انگلیسی ترجمه شده و با شیوه‌ی کیفی و توصیفی ژانر فانتزی طبق نظریه تزوتان تودوروف بررسی شده است. سپس دو نمایشنامه‌ی ثمینی، به شیوه‌ی تحلیلی مورد خوانش ساختاری قرار گرفته‌اند.

۳- پیشینه‌ی پژوهش

ژانر فانتزی در دهه‌های اخیر به یکی از حوزه‌های مهم مطالعات ادبی تبدیل شده و ساختار، کارکرد و ابعاد ایدئولوژیک آن مورد بررسی قرار گرفته‌اند. این ژانر در ادبیات داستانی و سینمای جهان جایگاهی تثبیت‌شده دارد؛ با این حال در حوزه مطالعات نمایشنامه، به‌ویژه در فضای پژوهشی ایران، کمتر مورد توجه قرار گرفته است. افزون بر این، بخش عمده پژوهش‌های موجود به اجراهای تئاتری، شیوه‌های کارگردانی و امکانات صحنه‌ای آثار فانتزی اختصاص یافته و تحلیل متن نمایشی از منظر نظریه‌های فانتزی کمتر محل توجه بوده است. باید توجه داشت که مقصود این پژوهش از فانتزی، معنای ژانری آن در ادبیات مدرن است و نه آثاری که صرفاً بر پایه خیال‌پردازی یا با اهداف آموزشی برای کودکان و نوجوانان تولید شده‌اند.

در پایان‌نامه‌ی *به صحنه بردن فانتزی* مسئله اقتباس و اجرای آثار فانتزی در تئاتر مورد بررسی قرار گرفته است. پژوهشگر با تحلیل نمونه‌های اجرایی چند تئاتر اقتباسی فانتزی از جمله *ایلیاد* هومر و *توفان* شکسپیر

چالش‌های اجرایی بازنمایی رویدادهای فراطبیعی و ناممکن را در تئاتر بررسی می‌کند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که محدودیت‌های فنی صحنه نسبت به سینما نه تنها مانعی برای اجرای عناصر فانتزی نیستند، بلکه به خلق شیوه‌های خلاقانه برای بازنمایی امر ناممکن کمک می‌کند. با این حال، تمرکز این پژوهش بر اجرا و اقتباس نمایشی است و به تحلیل ساختار متن نمایشی از منظر نظریه فانتزی نمی‌پردازد. (kimbro, 2016)

پایان‌نامه‌ی *کاربرد فانتزی در تئاتر کودک و نوجوان* (۱۳۹۱) توسط حسن حاجت‌پور بیرگانی به چیستی، تاریخچه، خصوصیات و انواع فانتزی پرداخته و چند مثال از ادبیات، فیلم و تئاتر از جمله آثار تیم برتون[۷] و پنج نمونه از افسانه‌های ایران را ذکر کرده است. این پژوهش نقش فانتزی در ادبیات کودکان و نوجوانان و کاربرد تربیتی آن را برای این گروه سنی مورد توجه قرار داده است.

پایان‌نامه *بررسی شخصیت های فانتزی ادبیات کودک و نوجوان و قابلیت به کارگیری آن‌ها در نمایشنامه عروسکی با تأکید بر آثار سی.اس.لوئیس[۸]، میشل انده[۹]، جی.کی.رولینگ[۱۰]، امیلی رود[۱۱] و دارن شان[۱۲]* (۱۳۸۷) توسط زهرا رضایی آثار این رمان‌نویسان را با تمرکز بر شخصیت‌پردازی و چگونگی اثرپذیری از تکنیک‌های آنان در خلق نمایشنامه‌های عروسکی فارسی قرار داده است.

شیوا مسعودی در کتاب *مقدمه‌ای بر فانتزی* (۱۳۸۷) فانتزی را در نمایشنامه‌های *پرگنت* از ایبسن[۱۳] و *کلاس مرده* از تادئوش کانتور[۱۴] مورد تحلیل و بررسی قرار داده است. مسعودی نظریه‌های ژانر فانتزی را معرفی کرده، عمده سرفصل‌ها را پوشش داده و در نهایت فانتزی در نمایش‌های عروسکی را بررسی کرده است.

ابوالفضل حری در کتاب *کلک خیال انگیز بوطیقای ادبیات وهمناک، کرامات و معجزات* (۱۳۹۳) با تکیه بر نظریه‌ی تودوروف متون کهن ادبیات فارسی مثل هزار و یک‌شب، هفت‌پیکر، عجایب‌نامه و سوره‌ی کهف را به عنوان نمونه‌های تحلیلی خود برگزیده است اما ادبیات نمایشی را بررسی نمی‌کند.

کتاب *بوطیقای نثر پژوهش‌هایی نو درباره‌ی حکایت* (۱۳۸۸) از تزوتان تودوروف با ترجمه‌ی انوشیروان گنجی‌پور مبحث نثر و تکنیک‌های فرمی و محتوایی را در حکایاتی چون ادیسه، هزار و یک‌شب، دکامرون و .... مورد تحلیل و بررسی قرار داده است و در رابطه با فانتزی نیست.

مقاله‌ی «زمانمندی روایت در چهار نمایشنامه‌ی نغمه ثمینی *افسون معبد سوخته*، *خواب در فنجان خالی*، *شکلک و اسب‌های آسمان خاکستر می‌بارند*» (۱۳۹۰) رفیق نصرتی و فریندخت زاهدی در *فصلنامه‌ی علمی-پژوهشی نقد ادبی* به بررسی نمایشنامه‌های ثمینی از منظری متفاوت با این پژوهش پرداخته است.

مقاله‌ی «اسطوره‌سنجی در پنج نمایشنامه‌ی منتخب از نغمه ثمینی براساس روش ژیلبر دوران[۱۵]» (۱۳۹۷) از مریم حسینی و مریم نوری که در *فصلنامه‌ی زن در فرهنگ و هنر* به چاپ رسید به تحلیل اسطوره در نمایشنامه‌های ثمینی می‌پردازد.

مقاله‌ی «واکاوی الگوهای ساختار روایی مقامات حریری براساس نظریه‌ی تزوتان تودوروف» (۱۳۹۶) از علی صفایی سنگری در *پژوهشنامه‌ی نقد ادب عربی* نیز فانتزی را مورد مطالعه قرار نداده است.

مقاله‌ی «تحلیلی بر اثر *راهب* از طریق تعریف تزوتان تودوروف و آن رادکلیف[۱۶] از فانتاستیک» رمان *راهب* اثر متیو جی. لوئیس[۱۷] را بر اساس نظریه فانتزی تودوروف بررسی کرده و نشان می‌دهد که چگونه عناصر وحشت و تردید در شکل‌گیری تجربه فانتاستیک نقش دارند. این پژوهش ضمن تأکید بر اهمیت عنصر تردید، بر تمایز

میان وحشت و ترور در نظریه آن رادکلیف نیز تمرکز می‌کند. با وجود ارزش نظری این مطالعه، موضوع آن به حوزه رمان تعلق دارد و قابلیت‌های فانتزی در متن نمایشی را بررسی نمی‌کند. (Kocak, 2020)

در مقاله‌ی «آپوریای واقعیت/خیال: عدم قطعیت در منتخبی از مونودرام‌ها و درام‌های سوررئالیستی ایرانی» مفهوم عدم قطعیت بر اساس آرای ژاک دریدا[۱۸] در چند نمایشنامه از جمله *خواب در فنجان خالی* تحلیل شده است. نویسندگان نشان می‌دهند که چگونه تعلیق میان واقعیت و خیال، ساختار معنایی آثار را شکل می‌دهد. با این حال، چارچوب نظری پژوهش مبتنی بر نظریه تودوروف نمی‌باشد. (قهرمانی و همکاران، ۱۴۰۳)

مقاله‌ی «قلمروی فانتاستیک بر اساس آرای تودوروف در داستان‌های گوگول (شنل، دماغ، بلوار نفسکی)» یکی از نزدیک‌ترین پژوهش‌ها به موضوع حاضر محسوب می‌شود. نویسندگان با تکیه بر آرای تودوروف، سه سطح کلامی، معنایی و نحوی را در آثار گوگول بررسی کرده و هفت روش برای خلق فانتزی شناسایی کرده‌اند تا عنصر تردید را در این آثار بررسی نماید. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که تحقق امر فانتاستیک حاصل تعامل چندین سازوکار روایی و زبانی است. با وجود این، پژوهش مذکور بر داستان کوتاه متمرکز بوده و حوزه نمایشنامه را دربر نمی‌گیرد. (مسعودی و سعادت، ۱۴۰۲)

بررسی پژوهش‌های پیشین نشان می‌دهد که اگرچه نظریه فانتزی تودوروف در مطالعات ادبی مورد استفاده قرار گرفته است، اما کاربرد آن در تحلیل نمایشنامه‌های معاصر فارسی، به‌ویژه آثاری که به شکل آگاهانه از عناصر فانتاستیک برای بیان مسائل اجتماعی، تاریخی و سیاسی بهره می‌گیرند، همچنان با خلأ پژوهشی مواجه است. تاکنون پژوهشی یافت نشد که دو نمایشنامه *خواب در فنجان خالی* و *زبان تمشک‌های وحشی* اثر نغمه ثمینی را بر اساس مؤلفه‌های اصلی نظریه فانتزی تودوروف مورد بررسی قرار داده باشد. از این رو، پژوهش حاضر می‌کوشد این خلأ را پوشش داده و ظرفیت‌های فانتزی مدرن را در نمایشنامه‌نویسی معاصر ایران واکاوی کند.

۴- مبانی نظری پژوهش

تودوروف در کتاب *رویکردی ساختاری بر ژانر ادبیِ فانتزی* (۱۹۷۵) کوشید تعریفی ساختاری از فانتزی ارائه دهد و به جای غلتیدن در توجیه‌های فلسفی یا روان‌شناختی، به تحلیل متن با توجه به خود متن و شیوه مواجهه مخاطب با آن بپردازد. (جکسون، ۱۳۸۳، ب: ۱۴) اهمیت نظریه تودوروف به عنوان جریانی پیشرو در آن است که فانتزی را از تعاریف موضوع‌محور جدا می‌کند. در این نظریه روش نورتروپ فرای[۱۹] از این جهت مورد انتقاد قرار می‌گیرد که هنگام بحث در مورد ژانرهای ادبی و.. به سطوح گفتمانی توجه کافی نشده است. (جانسن، ۲۰۱۵، ۱۵) تودوروف وجود عنصر تردید را لازمه‌ی شکل گیری فانتزی مدرن می‌داند و معتقد است فانتزی زمانی تحقق می‌یابد که سه شرط برقرار باشد:

نخست آن‌که متن باید خواننده را به بررسی جهانِ شخصیت‌های داستان به عنوان جهان انسان‌های زنده و واقعی وادارد و تردید خواننده را در پذیرفتن توضیحی طبیعی یا فراطبیعی در توصیف رویدادها برانگیزد. دوما این تامل و شک ممکن است توسط خود شخصیتِ داستان نیز تجربه شود، پس خواننده با اعتماد به شخصیت

پیش می‌رود. تا جایی که این تردیدِ مشترک به یکی از تم‌های اثر تبدیل شود. شرط سوم این است که خواننده نباید خوانشی تمثیلی یا شاعرانه از متن پیدا کند. از نظر تودوروف، شرط دوم یعنی وجود تردید هسته اصلی تجربه فانتاستیک را تشکیل می‌دهد؛ زیرا به محض آنکه تردید برطرف شود، متن از قلمرو فانتزی خارج خواهد شد. (Todorov, 1975, 31)

تودوروف برای توضیح جایگاه فانتزی، آن را میان دو گونه همجوار غریب‌آشنا و شگفت‌انگیز قرار می‌دهد. اگر مخاطب به این نتیجه برسد که وقایع فراطبیعی واقعاً رخ داده‌اند، اما می‌توان آنها را به صورت منطقی (به عنوان توهم، اختلال حواس، تصادف و تلاقی، هم‌زمانیِ اتفاقی و شانسیِ رویدادها، حقه، رویدادهای از پیش تنظیم‌شده یا نقشه) توضیح داد، ژانر غریب‌آشنا را تجربه کرده است. در مقابل، اگر هیچ رویدادی فراطبیعی تلقی نشود زیرا آنچه تصور می‌کنیم دیده‌ایم، تنها ثمره‌ی تخیلی آشفته (رویا، جنون، تأثیر مواد مخدر) بوده است وارد ژانر شگفت انگیز شده ایم. (Todorov, 1975, 45) ژانر فانتزی میان دو ژانر غریب‌آشنا و شگفت‌انگیز محصور است و هر قدر هم در این تنش بینابینی به سمت یکی متمایل شود، هیچ‌گاه در یکی از آن دو گم نمی‌گردد. تودروف از قول لویی وکس تأکید می‌کند که «یک هنر ایده‌آل فانتزی باید در بلاتکلیفی بماند.» (Todorov, 1975, 44) اثر باید تا انتها، تاثیر خود را ذیل یکی از این سه ژانر حفظ کند تا به طور قطعی در یک دسته‌بندی گنجانده شود. (Todorov, 1975, 42)

تودوروف به شیوه‌های شکل‌گیری تجربه فانتزی در متن نیز توجه دارد. او با بهره‌گیری از مباحث نشانه‌شناسی، سه سطح کلامی، نحوی و معنایی را در تولید امر فانتاستیک مؤثر می‌داند. در سطح کلامی، انتخاب واژگان و شیوه بیان می‌تواند وضعیت تعلیق و عدم قطعیت را تقویت کند. در سطح نحوی، سازمان‌دهی روایت، زاویه دید، ساختار جملات، نوع راوی، توالی زمانی و نحوه عرضه اطلاعات در شکل‌گیری تردید نقش دارند. در سطح معنایی نیز مضامین و روابط دلالتی متن به نحوی سامان می‌یابند که امکان تفاسیر متعارض را فراهم آورند و در انتقال معنا و پیش‌برد هیجان داستان بررسی می‌شوند. (هاوکس، ۱۳۹۴، ۱۴۱) از این رو، تجربه فانتزی تنها حاصل حضور یک رویداد فراطبیعی نیست، بلکه از تعامل عناصر مختلف متن به وجود می‌آید. ژرار ژنت[1] در کتاب *تخیل و بیان* اشاره می‌کند که سبک نه فقط با جنبه‌های مضمونی یا تخیلی نوشتار، بلکه با صورت نوشتار یا ادبیت نیز شکل می‌گیرد. (ژنت، ۱۳۹۲، ۱۷۸) تودوروف تاکید می‌کند دنیای فانتزی هیچ واقعیتی ندارد مگر در زبان و از راه زبان در اندیشه‌ی خواننده. پس «سویه‌ی معناشناسانه همان‌قدر فرمال است که سویه‌ی کلامی و نحوی» و این از باور تودوروف به عدم تمایز شکل و محتوا برمی‌آید. (احمدی، ۱۳۷۰، ۲۹۵)

یکی دیگر از مباحث مهم در نظریه تودوروف، تمایز فانتزی از تمثیل است. از نظر او، متن تمثیلی از آغاز مخاطب را به جستجوی معنایی فراتر از سطح ظاهری روایت هدایت می‌کند؛ در حالی که فانتزی مستلزم پذیرش رخدادها در سطح نخستین و لفظی آن‌هاست. دیدگاه و تعبیر خواننده از متن از این منظر اهمیت بسیاری پیدا می‌کند که در مقابل متنی تمثیلی، استعاری یا شعری با آرایه‌های ادبی هر قدر هم که خیال‌انگیز باشند دچار تردید نسبت به واقعیت نمی‌شود. (احمدی، ۱۳۷۰، ۲۹۳)

تودوروف پس از تبیین ویژگی‌های ساختاری فانتزی، به کارکردهای اجتماعی و ادبی آن نیز توجه می‌کند. از نظر او فانتزی صرفاً مجموعه‌ای از رخدادهای فراطبیعی نیست، بلکه شیوه‌ای برای به چالش کشیدن حدود امر ممکن، امر مجاز و امر پذیرفته‌شده در یک جامعه است. به همین دلیل، بسیاری از نویسندگان از عناصر فراطبیعی برای بیان موضوعاتی بهره می‌گیرند که طرح مستقیم آن‌ها با محدودیت‌های فرهنگی، اخلاقی، سیاسی یا روانی روبه‌روست.

تودوروف معتقد است فانتزی می‌تواند عرصه‌ای برای ظهور آن دسته از امیال، ترس‌ها و تعارض‌هایی باشد که در زندگی روزمره سرکوب یا پنهان می‌شوند. از این منظر، امر فراطبیعی نه صرفاً ابزاری برای شگفت‌زده کردن مخاطب، بلکه روشی برای آشکار ساختن لایه‌های پنهان تجربه انسانی است. بدین ترتیب، فانتزی ظرفیتی انتقادی پیدا می‌کند و امکان بازاندیشی در هنجارهای تثبیت‌شده را فراهم می‌سازد.

در سطح ادبی نیز تودوروف فانتزی را ژانری می‌داند که از طریق برهم زدن نظم عادی جهان روایت عمل می‌کند. روایت فانتزی معمولاً از جهانی آشنا و نسبتاً واقع‌گرایانه آغاز می‌شود، اما با ورود رخدادی نامتعارف یا توضیح‌ناپذیر، تعادل اولیه مختل می‌گردد. این اختلال نه تنها ساختار روایت را پیش می‌برد، بلکه مخاطب را نیز در وضعیت تردید قرار می‌دهد. از این رو، عنصر فراطبیعی در فانتزی هم کارکردی روایی دارد و هم کارکردی انتقادی؛ زیرا به واسطه شکستن قواعد عادی جهان داستان، امکان نگاهی تازه به واقعیت را فراهم می‌کند.

اگرچه نظریه تودوروف در اصل برای تحلیل روایت‌های داستانی تدوین شده است، مؤلفه‌های آن قابلیت کاربرد در متون نمایشی را نیز دارند. بر همین اساس، پژوهش حاضر با استخراج پنج مؤلفه اصلی از نظریه تودوروف ــ عنصر تردید، نسبت اثر با دو گونه غریب‌آشنا و شگفت‌انگیز، ویژگی‌های کلامی و روایی، تمایز از تمثیل، و کارکرد انتقادی فانتزی ــ دو نمایشنامه *خواب در فنجان خالی* و *زبان تمشک‌های وحشی* را مورد تحلیل قرار می‌دهد. هدف این پژوهش بررسی چگونگی تحقق سازوکارهای فانتاستیک در ساختار آن‌ها و تبیین نقش این سازوکارها در تولید معناست.

۵- تحلیل

5-1- نمایشنامه‌ی *خواب در فنجان خالی*

این نمایشنامه که برای اولین بار در سال ۱۳۹۰ به چاپ رسید، با حضور سه شخصیت در خانه‌ای قدیمی آغاز می‌شود. مهتاب و فرامرز سال‌هاست برای حفظ میراث خانوادگی، ازدواجی صوری را ادامه داده‌اند و در انتظار مرگ آقاعمه/ماه‌لیلی، آخرین وارث خانواده، زندگی می‌کنند. با مرگ آقاعمه، روندی غیرعادی آغاز می‌شود؛ او دوباره زنده می‌شود و به تدریج جوانی خود را بازمی‌یابد. زمان به گذشته بازمی‌گردد و شخصیت‌ها در قالب اجداد قاجاری خود فرو می‌روند. این جابه‌جایی زمانی و هویتی، رازهایی مربوط به خشونت، خیانت و سرکوب زنان را آشکار می‌کند. نمایشنامه در نهایت با بازگشت به زمان حال و قتل فرامرز پایان می‌یابد. رویدادهایی چون بازگشت از مرگ، جوان شدن آقاعمه و استحاله‌ی شخصیت‌ها مهم‌ترین عناصر فراطبیعی اثر را تشکیل می‌دهند.

5-1-1- عنصر تردید در نمایشنامه‌ی *خواب در فنجان خالی*

نخستین گام در تعیین جایگاه ژانر فانتزی در هر اثری، بررسی نحوه شکل‌گیری و تداوم تردید است. نمایشنامه در آغاز، جهانی کاملاً واقع‌گرا دارد. زمان، مکان و روابط شخصیت‌ها بر مبنای قواعد شناخته‌شده جهان معاصر شکل می‌گیرند؛ فرامرز روزنامه‌نگاری است که به سبب فعالیت‌های سیاسی تحت فشار قرار دارد. انتظار او و مهتاب برای دستیابی به ارث خانوادگی و مراقبتشان از آقاعمه نشانه‌ای از امر فراطبیعی ندارد و مخاطب با جهانی منطبق بر منطق روزمره مواجه است. نقطه آغاز تردید، بازگشت آقاعمه به زندگی پس از مرگ است. این رویداد، نخستین شکاف را در نظام واقع‌گرای اثر ایجاد می‌کند. پس از آن، جوان شدن تدریجی آقاعمه و سپس استحاله مهتاب و فرامرز در قالب اجداد قجری خود، دامنه این تردید را گسترش می‌دهد. در نتیجه سه رویداد فراطبیعیِ محوری در شکل‌گیری وضعیت فانتزی اثر نقش دارند:

1. زنده شدن آقاعمه پس از مرگ.
2. جوان شدن تدریجی آقاعمه.
3. استحاله مهتاب و فرامرز در قالب ماهرخ و فرامرزخان.

واکنش شخصیت‌ها به این رخدادها نشان می‌دهد که آنان نیز همچون مخاطب قادر به تبیین قطعی رویدادها نیستند. مهتاب در نخستین مواجهه با صداهای غیرعادی، امکان توهم یا خطای ادراک را مطرح می‌کند و فرامرز نیز توضیحی نمی‌یابد و آن را هذیانی احتمالی در نظر می گیرد:

فرامرز: قرص‌هات رو به موقع می‌خوری؟
مهتاب: یعنی تو واقعا اون صدا رو نشنیدی؟
فرامرز: نه! من هیچ صدایی نشنیدم.
مهتاب: (رنجیده) لابد داری توی دلت می‌گی که من خرافاتی و مالیخولیایی و عامی هستم. (ثمینی، ۱۳۹۷، ۳۳)

یا در جایی دیگر احتمال خواب و رویا را مطرح می کنند:

مهتاب: (گیج) من خوابم، من خوابم، من خوابم...
آقاعمه: (مرموز) ما همه خوابیم! یک خواب طولانی.
مهتاب: شما... حرف می‌زنید! (ثمینی، ۱۳۹۷، ۴۰)

این گفت‌وگوها نشان می‌دهد که متن در ابتدا امکان تفسیر طبیعی رویدادها را باز می‌گذارد. با این حال، هیچ‌یک از این تفاسیر در ادامه تثبیت نمی‌شود. ثمینی آگاهانه تمام احتمال‌ها را کنار زده و ما را مطمئن می‌سازد که امور غیرقابل‌توضیح در نمایشنامه با توسل به خواب یا حتا جنون قابل توضیح نیستند. حتی فرامرز که در آغاز رویکردی عقلانی دارد، خود را در معرض تجربه‌ای می‌بیند که قادر به تبیین آن نیست:

آماده انتشار هنرهای زیبا

(لحظه‌ای انگار اتفاق غریبی می‌افتد. فرامرز جور دیگری به ماه‌لیلی نگاه می‌کند. به نظر می‌رسد که موجی در تنش حرکت می‌کند و او لحظه‌ای درست قالب همان فرامرز قجری را به خود می‌گیرد.)

فرامرز که پس از خروج از استحاله «گیج است و نمی‌داند چه گفته و چه کرده..» به مهتاب می‌گوید:

فرامرز: ... بعدش هم یه جور عجیبی شدم. یه حس توضیح‌ناپذیر! (ثمینی، ۱۳۹۷، ۴۰)

بدین ترتیب متن نه تبیین عقلانی رویدادها و نه وقوع امر فراطبیعی را به صورت قطعی می‌پذیرد. مخاطب تا پایان اثر در وضعیت تعلیق تفسیری باقی می‌ماند؛ وضعیتی که از دید تودوروف، مهم‌ترین شاخص ژانر فانتزی است. تردید در *خواب در فنجان خالی* نه یک لحظه گذرا، بلکه سازوکاری روایی است که از نخستین ظهور امر ناممکن تا پایان نمایشنامه تداوم می‌یابد و مانع از استقرار یک تبیین نهایی می‌شود. از این رو می‌توان گفت نمایشنامه از طریق حفظ تعادل میان تبیین طبیعی و فراطبیعی، شرایط لازم برای تحقق تجربه فانتزی مورد نظر تودوروف را فراهم می‌آورد.

5-1-2- ژانرهای غریب‌آشنا، فانتزی و شگفت‌انگیز در نمایشنامه‌ی *خواب در فنجان خالی*

تودوروف مرز میان سه قلمرو «غریب‌آشنا»، «فانتزی» و «شگفت‌انگیز» را بر اساس سرنوشت تردید تعیین می‌کند. اگر رویدادهای ظاهراً فراطبیعی در نهایت توضیحی عقلانی بیابند، اثر در قلمرو غریب‌آشنا قرار می‌گیرد؛ اگر امر فراطبیعی به عنوان واقعیت پذیرفته شود، متن به شگفت‌انگیز تعلق خواهد داشت؛ و اگر تردید میان این دو وضعیت حفظ شود، با فانتزی مواجه خواهیم بود.

نویسنده در چند مقطع امکان خروج از وضعیت فانتزی را فراهم می‌کند، اما هیچ‌یک از این امکان‌ها به نتیجه قطعی نمی‌رسد. نمونه بارز آن زنده شدن آقاعمه پس از مرگ است. نمایشنامه در ابتدا از طریق اشاره به نوعی «مرگ کاذب» می‌کوشد توجیهی شبه‌علمی برای این رویداد ارائه کند تا برای مدتی کوتاه مخاطب را از تردید خلاص نماید. چنین توضیحی می‌تواند رخداد را در قلمرو غریب‌آشنا قرار دهد، زیرا پدیده‌ای عجیب اما قابل توضیح جلوه می‌کند. با این حال، جوان شدن تدریجی آقاعمه و دگرگونی‌های زمانی و هویتی بعدی، اعتبار این تبیین را متزلزل می‌سازد.

همچنین در استحاله‌ی شخصیت‌ها در قالب اجدادشان، اگر فرامرز به جنون خود یا مهتاب اطمینان می‌کرد و این به مسئله‌ی اصلی‌شان تا انتهای اثر تبدیل می‌شد، یا قهرمان (و به واسطه‌ی او، خواننده) اطمینان می‌یافت که علت رویدادهای فراطبیعی، خوابگردی یا جنون است از ژانر فانتزی خارج شده و وارد ژانر شگفت‌انگیز می‌شدیم. اما تا انتهای اثر در جستجوی توجیهی برای تردید خود باقی می‌مانیم.

از نظر تودوروف، هم‌زمانی تردید مخاطب و شخصیت یکی از مهم‌ترین شاخص‌های فانتزی ناب است. حیرت و سرگشتگی مهتاب و فرامرز در برابر رخدادهای غیرعادی، تجربه مخاطب را بازتاب می‌دهد و موجب می‌شود وضعیت تعلیق تا پایان حفظ شود. این ویژگی نیز یکی از دقیق‌ترین انطباق‌های این نمایشنامه با ژانر فانتزی مد نظر تودوروف است. بنابراین نمایشنامه نه به قلمرو غریب‌آشنا وارد می‌شود و نه به شگفت‌انگیز. تداوم تردید و تعلیق تفسیری سبب می‌شود که اثر در محدوده فانتزی، به معنای دقیق مورد نظر تودوروف، قرار گیرد.

۳-۱-۵- تمایز تمثیل از فانتزی در نمایشنامه‌ی *خواب در فنجان خالی*

یکی از مهم‌ترین معیارهای تودوروف برای تشخیص فانتزی از گونه‌های مجاور آن، تمایز میان فانتزی و تمثیل است. در متن تمثیلی، عناصر غیرعادی و شگفت به معنایی مشخص و از پیش تعیین‌شده ارجاع می‌دهند. اما در فانتزی چنین امکانی وجود ندارد، زیرا تثبیت معنای نمادین موجب از میان رفتن تردید و در نتیجه خروج اثر از قلمرو فانتزی می‌شود.

تودوروف در تحلیل آثار کافکا نشان می‌دهد که خواننده به اجبار در وضعیتی معلق میان تفسیرهای مختلف باقی می‌ماند. کافکا مراقب بوده که نگذارد مسخ را چون افسانه‌های پریان، اثری فانتزی بخوانیم. (تامسن، ۱۳۹۰، ۲۲) تودوروف می‌نویسد علت حساسیت کافکا این بوده که مخاطب در نگاه اول وسوسه می‌شود به آثار او معنایی تمثیلی دهد در حالی که کافکا در خود متن، هیچ دلالت صریحی برای تایید احتمالی تفاسیر تمثیلی ما ارائه نمی‌دهد. (Todorov, 1975: 137) این وصف درباره‌ی تمامی آثار فانتزی مدرن نیز صادق است.

در نمایشنامه‌ی *خواب در فنجان خالی* نیز وضعیتی مشابه مشاهده می‌شود. برای نمونه، می‌توان قنداقی را که در پایان نمایش به کفن تبدیل می‌شود نمادی از چرخه‌ی زندگی و مرگ، گذر زمان یا فرسودگی تاریخی دانست. همچنین جوان شدن آقاعمه، بازگشت به گذشته و استحاله‌ی شخصیت‌ها در قالب نیاکانشان ظرفیت خوانش‌های نمادین متعددی را فراهم می‌آورد. با این حال، متن هیچ‌یک از این معانی را تثبیت نمی‌کند و نشانه‌ای قطعی برای ترجیح یک تفسیر بر دیگری ارائه نمی‌دهد.

۴-۱-۵- جنبه های کلامی، معنایی و نحوی در نمایشنامه‌ی *خواب در فنجان خالی*

تودوروف برای تحلیل فانتزی سه سطح کلامی، معنایی و نحوی را از یکدیگر متمایز می‌کند. بررسی این سه سطح در *خواب در فنجان خالی* نشان می‌دهد که عناصر فانتزی نه تنها در محتوای اثر، بلکه در شیوه‌ی سازماندهی زبان و روایت نیز حضور دارند. جنبه‌ی کلامی شامل واژگانی که در متن به طور مستقیم وظیفه‌ی انتقال اطلاعات را دارند، در این نمایشنامه با تکرار کلماتی چون کابوس، رویا، روح، خوابگردی، نفرین و.. به امر فانتاستیک اشاره می‌کنند و مخاطب را به سوی امکان وجود رخدادهایی فراتر از منطق روزمره هدایت می‌کنند.

در سطح معنایی، نمایشنامه بر پایه‌ی تداخل مرزهای واقعیت و خیال شکل می‌گیرد. حال و هوای پر تعلیق، ظهور اشیایی متعلق به گذشته (مثلا پیدا شدنِ بی دلیلِ روزنامه‌ی حبل‌المتین یا کاغذهایی با نوشته‌های قدیمی)، بازگشت تدریجی خانه به دوران قاجار، جوان شدن آقاعمه و درهم‌آمیختگی دو دوره‌ی تاریخی، همگی در ایجاد فضایی نقش دارند که نه کاملاً واقعی است و نه آشکارا فراطبیعی. این موارد باعث خروج فضاسازی متن از روال طبیعی شده و به لحاظ معنایی فضایی گنگ را القا می‌کند. در نتیجه مخاطب پیوسته میان تبیین‌های مختلف در نوسان باقی می‌ماند و وهم مدنظر فانتزی از طریق جنبه‌ی معنایی ایجاد می‌شود.

سطح نحوی که از نظر تودوروف ارتباط مستقیمی با ساختار روایت دارد، در این نمایشنامه اهمیت ویژه‌ای پیدا می‌کند. تودوروف در توضیح جنبه‌ی نحوی به نقش برخی جملات در رمان *اورلیا*[۲۲]اثر ژرار دو نروال[۲۳]اشاره می‌کند. راویِ اول شخص که گاه به جنون خود مطمئن شده و گاه حتم پیدا می‌کند که حوادث عجیب گذشته‌اش ریشه در واقعیت دارند، بارها می‌گوید «به نظرم رسید»، «احساس می‌کردم»، «انگار که..»، «شاید هم..». همه‌جا تردید نسبت به قطعیتِ تجربه تکرار می‌شود. این تزلزلِ عقیده به کمک استفاده از افعال ناقص، استمراری و وجه نما انجام می‌پذیرد تا خواننده را نیز به تردید بیاندازد. مثلا جمله‌ی «دارد باران می‌بارد» در روایت فانتزی به «شاید دارد باران می‌بارد» تغییر می‌کند. (Todorov, 1975: 37-38) در نتیجه ادعای شخصیت فرامرز در *خواب در فنجان خالی* درباره‌ی شنیدن صدایی غریب که «خود نیز از آن مطمئن نیست» مثالی از جنبه‌های نحوی اثر به شمار می‌رود. علاوه بر این، گفت‌وگوهای شخصیت‌ها نیز غالباً بر پایه‌ی عدم قطعیت بنا شده‌اند:

مهتاب: (از رو می‌خواند) «...باشد که ملک مرگ از خشت‌های این عمارت گذر نتواند کرد و ساکنان حقیقی‌اش را در برنتواند گرفت.» (ثمینی، ۱۳۹۷، ۳۶)

و یا:

مهتاب: اینا همه یه کابوس طولانیه، شما داری تو خواب من حرف می‌زنی.

آقاعمه: (آرام گرفته) ما از آن گونه‌ایم که رویاها هستند و زندگی کوچک ما را خوابی فراگرفته است. (ثمینی، ۱۳۹۷، ۴۴)

در اینجا مهتاب در جستجوی توضیحی برای امر فراطبیعی، نه تنها پاسخ مستقیمی از آقاعمه دریافت نمی‌کند، بلکه مرز میان خواب و بیداری در او بیش از پیش مبهم می‌شود. در نتیجه، روایت از طریق زبان نیز همان وضعیت تعلیق و تردیدی را بازتولید می‌کند که اساس ژانر فانتزی را شکل می‌دهد.

نمونه‌ی دیگر را می‌توان در دگرگونی لحن شخصیت‌ها هنگام استحاله در قالب اجداد قجری‌شان مشاهده کرد. فرامرز که تا آن لحظه با زبانی معاصر و روزمره سخن می‌گفت، ناگهان در قالب فرامرزخان ظاهر می‌شود و زبان و شیوه‌ی بیان او نیز دگرگون می‌گردد:

فرامرزخان: پتیاره‌ی نحس، کدام ابلهی درب پایین‌خانه را به روی تو گشود؟.. (ثمینی، ۱۳۹۷، ۵۱)

این جابه‌جایی زبانی، هم‌زمان با جابه‌جایی هویتی و زمانی شخصیت، موجب تشدید تردید مخاطب درباره‌ی ماهیت رخدادهای نمایشنامه می‌شود و در خدمت ساختار فانتزی اثر قرار می‌گیرد.

۵-۱-۵- کارکرد انتقادی ژانر فانتزی در نمایشنامه‌ی *خواب در فنجان خالی*

تودوروف در فصل پایانی کتاب خود تأکید می‌کند که فانتزی می‌تواند به ابزاری برای طرح موضوعاتی تبدیل شود که بیان مستقیم آن‌ها با موانع اجتماعی، فرهنگی یا ایدئولوژیک مواجه است. از این منظر، فانتزی به ما اجازه می‌دهد مرزهای خارج از دسترس واقعیت را بشکافیم.

در این نمایشنامه نیز عناصر فانتزی در خدمت بازنمایی تنش‌های تاریخی و اجتماعی قرار گرفته‌اند. پیوند زمان معاصر با دوران قاجار، گذشته را به اکنون فرا می‌خواند و نشان می‌دهد که برخی مناسبات قدرت همچنان در حافظه‌ی جمعی و ساختارهای اجتماعی تداوم یافته‌اند. جوان شدن آقاعمه، بازگشت تدریجی خانه به گذشته و استحاله‌ی شخصیت‌ها در قالب نیاکانشان، صرفاً رخدادهایی شگفت نیستند؛ بلکه امکان مواجهه‌ای انتقادی با تاریخ را فراهم می‌کنند.

اشارات تاریخی نمایشنامه به آغاز مدرنیته و ایران در آستانه‌ی مشروطه مربوط است. جامعه‌ای که دارد از جهان قدیم با نظم پدرسالارانه و سلطه‌ی سنت به سمت تغییر و آگاهی حرکت می‌کند. در این میان شخصیت ماه‌لیلی جایگاه ویژه‌ای دارد. او زنی متجدد است که برخلاف الگوی رایج زنان در ساختار سنتی، دست به کنش‌گری می زند. در مبارزات مشروطه‌خواهی شرکت داشته است و برای تحصیل به فرنگ می رود.

فرامرزخان: شما هم که مشروطه‌طلب نبودید دخترعمو. فی‌الواقع سر غائلهٔ ما که خود شما بودید، با لباس مردانه در جمع مردان. (ثمینی، ۱۳۹۷، ۶۴)

شخصیت‌های روایات فانتزی آزادند تا دست به انتخاب‌هایی لزوما شخصی بزنند که حس رضایت‌مندی را در آنان ایجاد کند. آنها راه غلبه بر قیود اجتماعی و عقلانی محدود در ژانرهای واقع‌گرایانه را می‌آموزد و به خودشناسی‌ای ناشی از اصرار و سماجت نامحدودشان دست می‌یابند. (جنینگز، ۱۳۸۷، ۱۳۷) چنین غلبه‌ای بر محدوده‌ها را به خوبی می‌توان با مقایسه‌ی دو شخصیت زن در این نمایشنامه شاهد باشیم:

ماهرخِ قجری تحت سلطه‌ی مستبدانه‌ی فرامرزخان به مرده‌ای متحرک بدل شده و اراده‌ای بر سرنوشت خود ندارد. مهتابِ معاصر نیز تحت سلطه‌ی نامرئی و پیچیده‌ی شرایط به انفعال و افسردگی رسیده است. ثمینی از آزادی بی حد و مرز ژانر فانتزی بهره می‌گیرد تا دو شخصیت در دو برهه‌ی تاریخ را وحدت ببخشد؛ مهتاب در کالبد ماهرخِ حلول پیدا می‌کند تا با اتحادی فرازمانی دست به انتقام بزنند.

سرگذشت ماه لیلی در کنار ماهرخ و مهتاب، شبکه‌ای از تجربه‌های زنانه را در دو مقطع تاریخی متفاوت شکل می‌دهد که در معرض خشونت و سرکوب قرار می‌گیرند. ویژگی مهم فانتزی در این نمایشنامه آن است که مرزهای زمان، هویت و واقعیت را درهم می‌شکند و امکان هم‌نشینی این تجربه‌های تاریخی را فراهم می‌سازد. مهتاب و ماهرخ، اگرچه به دو دوره‌ی متفاوت تعلق دارند، در روند روایت به یکدیگر نزدیک می‌شوند و تجربه‌ای مشترک از سرکوب، فقدان اختیار و خشونت را بازنمایی می‌کنند. به این ترتیب، فانتزی به ابزاری برای آشکار ساختن پیوستگی میان گذشته و حال تبدیل می‌شود.

در نتیجه، کارکرد انتقادی فانتزی در *خواب در فنجان خالی* نه در گریز از واقعیت، بلکه در بازآرایی آن نهفته است. عناصر فراطبیعی با ایجاد فاصله از جهان روزمره، امکان مشاهده‌ی دوباره‌ی مناسبات تاریخی، روابط قدرت و تجربه‌های سرکوب‌شده را فراهم می‌آورند. فانتزی در اینجا جایگزین واقعیت نیست بلکه ابزاری برای اندیشیدن به واقعیت است.

۲-۵- نمایشنامه‌ی *زبان تمشک‌های وحشی*

در این نمایشنامه‌ی تک‌پرده‌ای زن و شوهری به نام داوود و دنیا در آستانه‌ی طلاق، آخرین سفر مشترک خود را تجربه می‌کنند. در طول مسیر شخصیتی به نام دانیال در قالب نقش‌های گوناگون ظاهر می‌شود و در روند حوادث مداخله می‌کند. حضور مکرر و توضیح‌ناپذیر او، وضعیت تردیدآمیزی را برای شخصیت‌ها و مخاطب ایجاد می‌کند. در انتهای نمایشنامه آشکار می‌شود که دانیال در واقع فرزندی است که هنوز متولد نشده، می‌کوشد از شکل‌گیری شرایط تولد خود جلوگیری کند و موفق نمی‌شود.

۱-۲-۵- عنصر تردید در نمایشنامه‌ی *زبان تمشک‌های وحشی*

هسته‌ی فانتاستیک این نمایشنامه بر حضور شخصیتی استوار است که هنوز متولد نشده است. با این حال، متن از همان آغاز هویت واقعی این شخصیت را آشکار نمی‌کند و مخاطب تا بخش پایانی نمایشنامه تنها با مجموعه‌ای از رخدادهای نامعمول مواجه است که هم می‌توانند واجد توضیحی عقلانی باشند و هم از چارچوب واقعیت متعارف فراتر روند. بدین ترتیب، وضعیت تردید که از دیدگاه تودوروف شرط بنیادین تحقق امر فانتاستیک است، از نخستین صفحات نمایشنامه شکل می‌گیرد. دانیال در ابتدا سربسته از قتل سخن می‌گوید اما ارتباط او با دنیا و داوود بیان نمی‌شود. او در جایگاهی میان راوی دانای کل ، ناظر و کنشگر ظاهر می‌شود و از رخدادهایی اطلاع دارد که سایر شخصیت‌ها از آن‌ها بی‌خبرند:

دانیال: در سالگرد سوم دنیا داره دروغ می‌گه. بچه‌ای در کار نیست. نه نیست. چون من دارم به شما می‌گم. و هیچ‌کی به قدر من نمی‌تونه مطمئن باشه. من تنها کسی هستم که این رو می‌دونه. چون من به اقتضای موقعیتم همه چیز رو در مورد این زوج از حفظم. (ثمینی، ۱۳۹۸، ۲۸)

دانیال تنها شخصیتی است که خطاب به تماشاگران صحبت می‌کند و آگاهی فراگیرش بدون آنکه منشأ آن مشخص شود، شخصیت وی را از همان ابتدا در موقعیتی غیرعادی قرار می‌دهد. با وجود این، متن توضیحی قطعی درباره‌ی جایگاه هستی‌شناختی او ارائه نمی‌کند و مخاطب ناچار است میان تفسیرهای مختلف در نوسان بماند. تنها در صفحات پایانی است که نشانه‌های پراکنده‌ی متن به یکدیگر متصل می‌شوند و آشکار می‌گردد دانیال در واقع فرزندی است که هنوز متولد نشده است:

دانیال: ... چرا من باید باشم و بشم؟ من چرا باید به دنیا بیام؟» (ثمینی، ۱۳۹۸، ۷۳)

با این حال، افشای هویت دانیال به رفع تردید منجر نمی‌شود. مخاطب درمی‌یابد که با موجودیتی روبه‌رو است که در منطق متعارف جهان داستان نباید وجود داشته باشد، اما همچنان هیچ توضیحی برای امکان حضور، آگاهی و مداخله‌ی او در رویدادها دریافت نمی‌کند. بنابراین تردید نه تنها از میان نمی‌رود، بلکه از سطح «هویت شخصیت» به سطحی عمیق‌تر یعنی «امکان وجود او» منتقل می‌شود.

ادبیات فانتزی سنتی ابتدا وجود واقعیت، طبیعت و امر متعارف را بدیهی می‌شمارد تا در نهایت آن را مورد حمله قرار دهد. تودوروف از قول پوپر[۲۴] نقل می‌کند که «هر تعداد هم قوی سفید دیده باشیم، به هرحال نمی‌توان نتیجه گرفت که همه‌ی قوها سفید هستند». (Todorov, 1975: 5) وی برای اثری که از قواعد ژانر تخطی نموده، نوع قرن بیستمی فانتزی را مثال می‌زند؛ در مسخ کافکا رویداد فراطبیعی در اولین خط معرفی می‌شود: «یک روز همین‌که گرگور سامسا از خواب پریشانش بیدار شد، خود را در حالی یافت که به سوسکی غول‌پیکر تغییر شکل یافته بود». گرگور ابتدا فکر می‌کند که دارد خواب می‌بیند اما بعد به سرعت قانع می‌شود که این‌طور نیست. (Todorov, 1975: 170) تودوروف توضیح می‌دهد که فانتزی‌های کلاسیک با وضعیتی کاملا طبیعی شروع می‌شوند، به مرور به نقطه اوج فراطبیعی می‌رسند و تردید تا انتها باقی می ماند. اما در روایت زیرکانه‌ی مسخ، رویداد فراطبیعی در خط اول شروع شده، فضای آن در مسیر روایت، مدام طبیعی و طبیعی‌تر می‌شود و در پایان تا حد امکان از فراطبیعی فاصله می‌گیرد. در *زبان تمشک‌های وحشی* نیز به نوعی متفاوت، شاهد تخطی از روند فانتزی‌های کلاسیک هستیم زیرا در اینجا معرفی رویداد فراطبیعی تا انتهای داستان به تعویق می‌افتد. این جابه‌جایی ساختاری سبب می‌شود تجربه‌ی تردید نه حول یک رویداد منفرد، بلکه پیرامون کل نظام روایی شکل بگیرد.

تفاوت مهم دیگری نیز وجود دارد که فانتزی‌های مدرنِ کافکایی را از فانتزی‌های کلاسیک متمایز می‌کند و آن اینکه انسان «عادی» مصداق دقیقِ موجود فانتزی است. درست مثل مسخ، امر غریب برای قهرمانِ *زبان تمشک های وحشی* یعنی دانیال اتفاق می‌افتد. تودوروف توضیح می‌دهد که اگر قبلا قهرمانی که خواننده با او هم‌ذات‌پنداری می‌کرد موجودی بود که هم‌ذات‌پنداری با او آسان می‌شد و می‌توانستیم همراه با او از ذات غریب‌آشنای حوادث حیرت‌زده شویم، در این‌جا خود شخصیت اصلی تبدیل به «امر فانتاستیک» می‌شود. اگرخواننده با شخصیت هم‌ذات‌پنداری کند خود را بیرون از واقعیت می‌بیند و منطق این دنیای درهم و برهمِ کابوس‌وار، خود به فانتاستیک تبدیل می‌شود. در این نوع آثار با نوعی فانتزیِ تعمیم‌یافته مواجه می‌شویم که

تمام جهان اثر و خواننده را همراه با آن در خود می‌بلعد. با این همه از ذکر این نکته غافل نشویم که ثمینی از ابتدا بذر فراواقعی را در ذهن مخاطب کاشته است. در چند جای نمایشنامه دنیا، داوود را به عارضه‌ی توهم ناشی از عدم مصرف قرص متهم می‌کند تا مخاطب در میان‌باوری باقی بماند:

دنیا: دیوونه‌م کردی با این ترس‌هات، با این خیالات، با این وسواس‌هات.. (ثمینی، ۱۳۹۸، ۶۳)

یا:

داوود: من یادم نیست خوردم یا نه. (دنیا می‌رود و از داخل اتومبیل آب معدنی و قرص می‌آورد) (ثمینی، ۱۳۹۸، ۳۹)

با وجود این، نمایشنامه هرگز این مسیر را تا انتها دنبال نمی‌کند و توضیح روان‌شناختی قطعی در اختیار مخاطب قرار نمی‌دهد. بنابراین احتمال توهم یا بیماری ذهنی، همانند سایر احتمالات، صرفاً یکی از گزینه‌های موجود باقی می‌ماند و قادر نیست تردید را از میان ببرد. حضور فردی متولد نشده هسته‌ی فانتزی را در این اثر شکل می‌دهد. ذیلِ این هسته نیز، اعمال دانیال باعث ایجاد کنش‌هایی فراطبیعی می‌شود که عنصر تردید را در مخاطب فعال می‌کند. بر این اساس، سه مؤلفه‌ی اصلی در شکل‌گیری عنصر تردید در این نمایشنامه قابل تشخیص است:

۱. حضور انسانی که هنوز متولد نشده است.
۲. توانایی دانیال در حضور هم‌زمان در موقعیت‌های مختلف زمانی و مکانی.
۳. تغییر مدام هویت دانیال در قالب شخصیت‌های مختلف (پسر تمشک‌فروش، خدمتکار رستوران و ...)

وقتی در ازای ارائه‌ی نظامی استدلالی براساس واقعیت‌های جهانِ آشنای ما، نویسنده دانیال را «موجودی ناموجود» معرفی می‌کند، مخاطب گیج و آشفته دلیل حضور بی حد و مرز او در تمام صحنه‌ها، مداخله‌ها و کنش‌هایش را نه در توهم و ترفند می‌بیند و نه دلایلی چون جنون، تخدیر، رویا و.. ذهن او را از تردید رهایی می‌بخشند تا وارد ژانرهای هم‌جوار غریب‌آشنا یا شگفت‌انگیز شود. در نتیجه، مخاطب تا پایان اثر در وضعیت میان‌باوری و تردید باقی می‌ماند؛ وضعیتی که از منظر تودوروف، مشخصه‌ی اصلی ژانر فانتاستیک است.

۲-۲-۵- ژانرهای غریب‌آشنا، فانتزی و شگفت‌انگیز در نمایشنامه‌ی *زبان تمشک‌های وحشی*

از نظر تودوروف، سرنوشت تردید تعیین می‌کند که یک اثر در قلمرو فانتزی باقی بماند یا به یکی از ژانرهای همجوار آن، یعنی غریب‌آشنا یا شگفت‌انگیز منتقل شود. اگر مخاطب در نهایت به این تصمیم می‌رسید که امور فراطبیعی واقعی نبوده و وجود فرزندی متولد نشده به عنوان مثال در خواب یکی از شخصیت‌ها یا توهمی پس از مصرف قرص و.. ممکن فرض شده است وارد ژانر غریب‌آشنا می‌شدیم. همچنین اگر مخاطب به این نتیجه می رسید که امر غریب در واقع رخ داده است اما به دلیل وجود اموری چون نقشه، هم‌زمانی، وجود همزاد و چیزی از این قبیل فراطبیعی به نظر رسیده است وارد ژانر شگفت‌انگیز می‌شدیم. اما *زبان تمشک‌های وحشی*

هیچ‌یک از این دو مسیر را به طور کامل طی نمی‌کند. حتی پس از آشکار شدن هویت دانیال نیز پرسش‌های بنیادین بی‌پاسخ می‌مانند: دانیال چگونه می‌تواند در گذشته مداخله کند؟ چگونه از آینده آگاه است؟ و اساساً جایگاه وجودی او در جهان نمایش چیست؟

دانیال باوری قطعی و واقعی نسبت به وجود خود در جهانِ پیش از تولدش ندارد و ادعا نمی‌کند که هویتی تثبیت شده در جهان داستان دارد بلکه خود نیز تردید را دامن می‌زند و گویا به واقعی بودن خود شک دارد. این شک به مخاطب نیز منتقل می‌شود و متن را به خوبی ذیل ژانر فانتزی حفظ می‌کند. اگر دانیال با کمک ترفند، چشم‌بندی یا شانس می‌توانست به سرعت حرکت کرده و همه جا بر سر راه دنیا و داوود قرار بگیرد مخاطب از تردید بیرون آمده و وارد یکی از دو ژانر غریب‌آشنا یا شگفت‌انگیز می‌شد.

نمونه‌ای از این وضعیت را می‌توان در سوءظن داوود نسبت به شخصیت‌های مختلف نمایش مشاهده کرد. او شک می‌کند که پسر تمشک‌فروش، پیشخدمت رستوران و فردی که در مسیر با او مواجه می‌شوند، یک نفر (دانیال) هستند. اما دنیا به سوءظنِ داوود تحت تأثیر بدبینی‌ها و نخوردن دارویش اشاره می‌کند تا با توهمات ناشی از بیماری‌های روانی، تردید را از میان ببرد. اما در نهایت هر دو شخصیت به عجیب بودنِ اتفاقات و اعمالِ دانیال در نقش‌های مختلفش شک دارند و مخاطب نیز با اینکه اطلاعات بیشتری از شخصیت‌های داستان دارد، کاملا با این تردید همراه است. تردیدی که حتا وقتی هویت دانیال را می‌فهمیم نیز از عجیب بودنش کم نمی‌شود. از این رو، مخاطب میان دو تفسیر متناقض معلق می‌ماند: آیا با پدیده‌ای فراطبیعی روبه‌روست یا با ادراکی مخدوش؟ این فاصله میان «شناخت هویت» و «شناخت سازوکار وجود» همان فضایی است که تردید فانتاستیک را حفظ می‌کند و مانع از گذار متن به قلمرو غریب‌آشنا یا شگفت‌انگیز می‌شود. به همین دلیل، *زبان تمشک‌های وحشی* را می‌توان نمونه‌ای از فانتزی مدرن دانست که عنصر تردید را نه در سطح حادثه، بلکه در بنیان هستی‌شناختی جهان روایت مستقر می‌کند.

۳-۲-۵- جنبه‌های کلامی، معنایی و نحوی در نمایشنامه‌ی *زبان تمشک‌های وحشی*

تودوروف در تحلیل امر فانتاستیک، علاوه بر رویدادهای فراطبیعی، به شیوه‌ی سازمان‌یابی زبان و روایت نیز توجه دارد. از نظر او تردید تنها در سطح محتوا شکل نمی‌گیرد، بلکه از طریق ساختار نحوی و نحوه‌ی بیان نیز به مخاطب منتقل می‌شود. در همین راستا ژنت نیز معتقد است که سبک یک اثر نوشتاری تنها از طریق جنبه‌های مضمونی یا تخیلی حاصل نمی‌شود بلکه «ادبیت» یا سطح نوشتاری به‌طور ویژه در ساخت سبک اثر موثر است. وی می‌نویسد: «سبک عبارت از نقش بیانی زبان است، این نقش در برابر نقش مفهومی، شناختی یا معنایی زبان قرار دارد.» (ژنت، ۱۳۹۲، ۱۷۸) تودوروف نیز برای نحو (جمله) و ادبیت متن اهمیت زیادی قائل می‌شود.

در سطح نحوی سازمان روایی *زبان تمشک های وحشی* در خدمت تقویت تجربه‌ی فانتاستیک قرار دارد. دانیال در نقش‌های متعدد ظاهر می‌شود، در مکان‌های مختلف حضور می‌یابد و محدودیت‌های معمول زمان و

مکان را نادیده می‌گیرد، بی‌آنکه سازوکار این حضور برای مخاطب توضیح داده شود. همچنین تعویق روایی در افشای هویت او سبب می‌شود که تردید نه تنها در سطح شخصیت‌ها بلکه در سطح خوانش متن نیز حفظ شود. جنبه‌ی کلامی فانتزی در این نمایشنامه از طریق واژگان و عباراتی شکل می‌گیرد که بر ناپایداری ادراک و عدم قطعیت دلالت دارند. برای نمونه، داوود در توصیف تجربه‌ی خود می‌گوید:

جملاتی که در این نمایشنامه حس تردید را منتقل می‌کنند از قرار زیرند:

داوود: یه لحظه نمی‌دونم کجا رفتم. نمی‌دونم چی شد یکهو.. (ثمینی، ۱۳۹۸، ۱۴)

چنین عباراتی با تأکید بر ناتوانی شخصیت در تبیین تجربه‌ی خود، زمینه‌ی تردید را فراهم می‌کنند. همچنین در توضیح یکی از صحنه‌ها آمده است که دنیا «انگار از رویایی شگرف باز آمده». (ثمینی، ۱۳۹۸، ۵۹) کاربرد واژه‌هایی چون «انگار»، «شاید» و «نمی‌دانم» از جمله نشانه‌هایی هستند که وضعیت میان‌باورانه‌ی شخصیت‌ها را بازتاب می‌دهند.

در سطح معنایی، فضای نمایشنامه بر پایه‌ی درهم‌آمیزی امر روزمره و امر ناممکن شکل گرفته است. حضور شخصیتی که هنوز متولد نشده، بی‌آنکه به عنوان روح، شبح یا موجودی اسطوره‌ای معرفی شود، ساختار معنایی اثر را از منطق واقع‌گرایانه فاصله می‌دهد. از این رو مخاطب با جهانی مواجه می‌شود که در آن مرز میان امکان و امتناع روشن نیست. بدین ترتیب، عناصر کلامی، معنایی و نحوی همگی در جهت تثبیت وضعیت تعلیق و عدم قطعیتی عمل می‌کنند که تودوروف آن را شرط اصلی شکل‌گیری فانتزی می‌داند.

۴-۲-۵- تمایز تمثیل از فانتزی در نمایشنامه‌ی *زبان تمشک‌های وحشی*

در متون تمثیلی، میان دال و مدلول رابطه‌ای نسبتاً ثابت برقرار می‌شود و خواننده می‌تواند معنایی معین را به عنصر روایی نسبت دهد. اما در فانتزی، چنین قطعیتی شکل نمی‌گیرد و عنصر تردید همچنان باقی می‌ماند. تودوروف اثبات می‌کند که «هر شکل سخن نمادین» زبانی مبهم دارد، یعنی معنایی چندگونه دارد و زبانش ناگزیر این ابهام را بازمی‌تاباند.

شخصیت دانیال را می‌توان نمونه‌ای از این وضعیت دانست. او نه در قالب موجودی فراطبیعی معرفی می‌شود و نه متن معنایی یگانه برای او تعیین می‌کند. دانیال نه روح است، نه شبح، نه رؤیا و نه توهم؛ بلکه موجودیتی است که جایگاه هستی‌شناختی آن تا پایان اثر مبهم باقی می‌ماند. از این رو نمی‌توان او را به سادگی به مفهومی مشخص فروکاست. مخاطب می‌تواند دانیال را با مفاهیمی چون اضطراب وجود، هراس از آینده یا تردید نسبت به تولد و زیستن مرتبط بداند و او را تصور شخصیتی بداند که قبل از تولد به امکان وجود یافتن خویش نه می‌گوید. اما متن نشانه‌ای برای تایید خوانش‌های معناگرایانه ارائه نمی‌کند. همین فقدان دلالت نهایی است که اثر را از تمثیل جدا کرده و در قلمرو فانتزی نگه می‌دارد. به بیان دیگر، دانیال بیش از آنکه نماد چیزی باشد، تجسم یک پرسش حل‌نشده است؛ پرسشی که متن پاسخ قطعی برای آن عرضه نمی‌کند.

۵-۲-۵- هدف انتقادی فانتزی در نمایشنامه‌ی *زبان تمشک‌های وحشی*

تودوروف کارکرد اجتماعی فانتزی را در امکان بیان آن دسته از مضامین می‌داند که در شرایط عادی با موانع فرهنگی، اخلاقی یا ایدئولوژیک روبه‌رو هستند. فانتزی از طریق ایجاد فاصله با واقعیت روزمره، امکان طرح تجربه‌ها و تمایلات سرکوب‌شده را فراهم می‌آورد. بسیاری از خوشه‌های مضمونی فانتزی از کشش به سوی انتروپی، از فکر دائم به مرگ، آدم‌خواری، جاندارانگاری تا توصیف تصویری تغییرات شکل و مسخ نشات می‌گیرند (جکسون، ۱۳۸۳، الف ۳۱۱). در *زبان تمشک‌های وحشی*، مهم‌ترین مضمون سرکوب‌شده، تردید نسبت به اصل زیستن و میل به عدم تولد است. این مضمون در قالب شخصیت دانیال تجسد می‌یابد؛ شخصیتی که پیش از ورود به جهان، در پی جلوگیری از تحقق وجود خویش است. میل پنهان به نیستی توسط جامعه مذموم شمرده شده و طرد و تخطئه می‌شود. ما گوینده‌ی این جمله را دست‌کم فردی افسرده و نیازمند کمک می‌دانیم که نمی‌تواند عملکردی کارآمد در زندگی فردی و اجتماعی خود داشته باشد. افسردگی رایج‌ترین بیماری روانی عصر ما، حاوی اعترافات تاریکی‌ست که فرد با سانسور خود تلاش می‌کند تا حتا در ذهن خشم‌ها و امیالش را به زبان نیاورد. اگر شخصیت دانیال به دنیا آمده بود و حالا در نوجوانی آرزوی مایوسانه‌ی خود را که کاش کسی مرا قبل از تولدم می‌کشت، به زبان می‌آورد، زنجیره‌ی علیِ روایت باعث می‌شد به افسردگی و درمانِ دانیال فکر کنیم به جای آن‌که وارد یک واکاویِ تصویریِ موشکافانه از قبل تولد او شویم و ببینیم که چرا تولدش را اتفاق خوش‌یمنی نمی‌داند. طرح مستقیم چنین اندیشه‌ای در قالبی واقع‌گرایانه احتمالاً به سطح یک مسئله‌ی فردی یا روان‌شناختی تقلیل می‌یافت، اما ثمینی با بهره‌گیری از ساختار فانتزی، آن را به مسئله‌ای اجتماعی و وجودی تبدیل می‌کند.

نمایشنامه در عین حال پیوندی میان بحران فردی و وضعیت اجتماعی برقرار می‌سازد. این پیوند به‌ویژه در گفتار داوود آشکار می‌شود؛ جایی که طلاق، سکوت، انفعال و ناتوانی در گفت‌وگو به مثابه نشانه‌های یک وضعیت جمعی توصیف می‌شوند. در این چشم‌انداز، بحران زندگی مشترک صرفاً مسئله‌ای شخصی نیست، بلکه بازتاب شرایطی است که امکان کنش مؤثر و گفت‌وگوی آزاد را محدود کرده است:

داوود: ... هرطلاقی مقدمه‌ی طلاق بعدیه [...] و این‌ها همه یه جور واکنشه.. به این همه سکوت، این همه انفعال، این همه خفه‌خون، اینم خودش یه کاریه واسه خودش. یه اعتراضیه واسه خودش. یه تغییریه واسه خودش. ته‌مونده‌ی گندیده‌ی یه امید بیهوده که شاید اگر این نه رو بگی —به نزدیک‌ترین آدم زندگی‌ت، به تنها کسی که می‌تونی بهش بگی نه، چون اصولا نمی‌شه گفت نه، نه گفتن سخته- شاید یه چیزی عوض شه تو این سکوت... نمی‌پرسی از خودت چرا یهو تو این چند سال این قدر طلاق؟... و این‌که تو شرایط انفعال، زبان‌ها بیگانه می‌شن.. [...] این که ما حرف نمی‌زنیم، همش مال عادت نیست، مال گذشته‌ی من یا تو نیست... مال انفعال اون بیرونه.. اون بیرونِ لعنتی.. اون بیرونِ ساکت .... (ثمینی، ۱۳۹۸، ۵۵)

از این منظر، دانیال را می‌توان تجسم پیامدهای چنین وضعیتی دانست؛ شخصیتی که آینده را پیشاپیش تجربه می‌کند و نسبت به ورود به آن مقاومت نشان می‌دهد. ثمینی در این دیالوگ رشته‌های معنایی پراکنده

در اثر را به یکدیگر متصل می‌کند. تودوروف بیش از آن‌که به جنبه‌های روانشناختی حاکم بر متون فانتزی بپردازد، نگاه اجتماعی، مخاطب‌محور و اعتراضی را ترجیح می‌دهد. در واقع اگر تودوروف فانتزی را دست مایه‌ای برای بیان غیرمستقیم سانسورهای فرد در جامعه می‌داند، ثمینی نیز در این نمایشنامه میل به متولد نشدن در چنین جامعه‌ای را مبنای تمام اعتراضاتی قرار داده که جز در قالب فانتزی قابل بیان نبودند.

بنابراین کارکرد انتقادی فانتزی در این نمایشنامه نه در گریز از واقعیت، بلکه در آشکار ساختن لایه‌هایی از واقعیت اجتماعی است که در بازنمایی مستقیم کمتر مجال ظهور می‌یابند. فانتزی در اینجا به ابزاری برای طرح پرسش‌هایی درباره‌ی امید، آینده، امکان تغییر و معنای زیستن تبدیل می‌شود.

نتیجه‌گیری

نتایج پژوهش نشان می‌دهد که دو نمایشنامه‌ی *خواب در فنجان خالی* و *زبان تمشک‌های وحشی* را می‌توان بر اساس مؤلفه‌های اصلی نظریه‌ی تودوروف در قلمرو فانتزی مدرن قرار داد. در هر دو اثر، رویدادهای فراطبیعی نه به طور کامل با قوانین طبیعی توضیح داده شده و در حوزه‌ی شگفت‌انگیز قرار می‌گیرند و نه می توان آن‌ها را با دلایلی ذیل حوزه غریب آشنا توضیح داد؛ بلکه وضعیت تردید تا پایان اثر حفظ می‌شود. همین تردید، مهم‌ترین شرط شکل‌گیری تجربه‌ی فانتاستیک از منظر تودوروف است. حس تردید در این دو اثر باعث برانگیختن تجربه ای در مخاطب می‌شوند که به افزایش آگاهی وی نسبت به محدودیت‌های شناخت و قطعیت‌های ذهنی می‌انجامد. فانتزی در این آثار نه پایان واقعیت، بلکه آغاز شناختی تازه از آن است.

تحلیل آثار نشان داد که عنصر تردید از طریق سازوکارهای مختلفی چون دگردیسی شخصیت‌ها، بازگشت از مرگ، اختلال در زمان، حضور موجودی متولدنشده و جابه‌جایی مرزهای واقعیت و خیال ایجاد می‌شود. همچنین در هر دو نمایشنامه، ساختارهای کلامی، معنایی و نحوی در جهت تثبیت این وضعیت میان‌باورانه عمل می‌کنند و مانع از ارائه‌ی تفسیری قطعی از رویدادها می‌شوند.

از سوی دیگر، هیچ‌یک از دو اثر به سمت تمثیل صریح حرکت نمی‌کنند. عناصر فراطبیعی اگرچه امکان خوانش‌های گوناگون را فراهم می‌آورند، اما به مدلول‌هایی ثابت و از پیش تعیین‌شده فروکاسته نمی‌شوند. از این رو تردید بنیادین متن همچنان حفظ می‌شود و آثار در محدوده‌ی فانتزی باقی می‌مانند.

در نهایت، هر دو نمایشنامه از ظرفیت انتقادی فانتزی برای طرح مسائل تاریخی، اجتماعی و انسانی بهره می‌گیرند و با رویکرد انتقادی از طریق تخطی از محدودیت‌های سانسور، مفاهیم تاریخی، اجتماعی، سیاسی و انسان‌شناسانه را به نحوی نشان می‌دهند که در شکلی غیر از فانتزی چنین تأثیری انتقال نمی‌یافت. *خواب در فنجان خالی* با پیوند دادن گذشته و حال، به مسئله‌ی حافظه‌ی تاریخی، مناسبات قدرت و موقعیت زنان می‌پردازد و *زبان تمشک‌های وحشی* از خلال موقعیتی ناممکن، بحران امید، انفعال اجتماعی و اضطراب نسبت به آینده را به

پرسش می‌کشد. در جدول زیر به‌صورت کلی، نتایج تحلیلی دو نمایشنامه براساس نظریه‌ی فانتزی تودوروف ارائه می‌گردد:

جدول 1- ارتباط دو نمایشنامه‌ی *خواب در فنجان خالی* و *زبان تمشک‌های وحشی* با عناصر تعیین کننده‌ی فانتزی از منظر تودوروف

	عنصر تردید	تمایز با تمثیل	ساختار فرمی (نحوی، معنایی و کلامی)	فانتزی، غریب‌آشنا یا شگفت‌انگیز	هدف انتقادی
خواب در فنجان خالی	زنده شدن پس از مرگ/ جوان شدن پیر/ استحاله‌ی شخصیت‌ها در قالب اجدادشان	تمثیلی و شاعرانه نیست	دارای مضمون، کلمات و جملات با بارِ فانتاستیک	فانتزی	اشاره به نابرابری جنسیتی در تاریخ ایران، طرح انتقادی مفهوم عدالت
زبان تمشک‌های وحشی	حضور انسانی متولد نشده/ جابجایی‌های فرازمانی و فرامکانی شخصیت دانیال/ تغییر شکل‌های دانیال در نقش‌های مختلف.	تمثیلی و شاعرانه نیست	دارای مضمون، کلمات و جملات با بارِ فانتاستیک	فانتزی	سرکوب اعتراضات سیاسی، صحبت از غریزه‌ی مرگ، انتقاد اجتماعی

زاپیس[۲۵] خاصیت رهایی‌بخش فانتزی را این گونه بیان کرده است: «فانتزی ما را قادر می‌سازد تا مرتکب جنایت نشویم و این کار را با آیرونی، شادی، پیچیدگی، جدیت و حیله‌گری انجام می‌دهد.. این که خلق فانتزی موجب امتناع ما از مشارکت در ارتکاب جرم در حیطه‌ی فرهنگی می‌شود بسیار مهم است» (Zipes, 2009: 90). تئاتر نیز به تعبیر برشت[۲۶] غریزه‌ی سرکش، خوی حیوانی یا فراانسانی را رها می‌کند. (برشت، ۱۳۷۸: ۱۷) ترکیب فانتزی و تئاتر تجربه‌ای بدیع و رهایی‌بخشِ را برای تماشاگر رقم می‌زند تا ارتباط وقایع فراطبیعی را با واقعیت سنجیده و تحت حمایت تردید به عمق محتوایی اثر بیاندیشند.

فانتزی در تنوعی بی‌نهایت امکانات ویژه‌ای برای خلق و اجرای آثار نمایشی فراهم می‌کند. یکی از پیشنهاداتِ این پژوهش، مطالعه‌ی آثار نمایشی ایران با خوانش انتقادی ژانر فانتزی است تا بتوانیم جریان مبتذل فانتزی را از شکل شناختی آن تمیز داده و از کارکردهای مفید این ژانر بهره‌مند شویم. چنین تحقیقاتی می‌توانند روش‌های خلق آثار نمایشی فانتزی مدرن را آموزش دهند تا نویسنده و تماشاگر زوایای پنهان مفاهیم را بدون درگیر شدن با سانسورهای درونی و بیرونی تجربه کرده و با خوانشی انتقادی به سمت کنشگری فعالانه در جامعه سوق داده شود.

فهرست منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۰). *ساختار و تاویل متن*. نشر مرکز.

برشت، برتولت (۱۳۷۸). *درباره‌ی تئاتر* (ترجمه فرامرز بهزاد، چاپ دوم). نشر خوارزمی.

تامسن، فیلیپ (۱۳۹۰). *گروتسک*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: مرکز.

تودوروف، تزوتان (۱۳۸۸). *بوطیقای نثر پژوهش‌هایی نو درباره حکایت* (ترجمه انوشیروان گنجی‌پور). نشر نی.

ثمینی، نغمه (۱۳۹۷). *خواب در فنجان خالی* (چاپ پنجم). نشر نی.

ثمینی، نغمه (۱۳۹۷). *زبان تمشک‌های وحشی*. نشر نی.

ثمینی، نغمه (۱۴۰۳). *مکاشفات جادو*. نشر نی.

جکسون، رزمری (۱۳۸۳). الف. رویکردهای روان‌کاوانه به فانتاستیک، ترجمه لیلا اکبری. *مجله زیباشناخت*. ۱۱، ۳۰۳- ۳۱۲.

جکسون، رزمری (۱۳۸۳). ب. فانتاستیک به مثابه روش. ترجمه امیر احمدی آریان، احسان نوروزی. *فصل‌نامه فارابی*. ۵۳، ۷- ۳۰.

جنینگز، وید (۱۳۸۷). فانتزی. ترجمه ساره ارض‌پیما. *فصل‌نامه فارابی*. ۶۳، ۱۳۳- ۱۴۴.

حسینی، مریم؛ نوری، مریم (۱۳۹۷) اسطوره‌سنجی در پنج نمایشنامه‌ی منتخب از نغمه ثمینی براساس روش ژیلبر دوران. *زن در فرهنگ و هنر*. ۴، ۳۸۱- ۳۹۸. DOI: 10.22059/jwica.2018.252762.1036

حری، ابوالفضل (۱۳۹۳). *کلک خیال‌انگیز بوطیقای ادبیات وهمناک، کرامات و معجزات*. نشر نی.

زرگر، شهرام؛ رضایی، زهرا (۱۳۸۷) *بررسی شخصیت های فانتزی ادبیات کودک و نوجوان و قابلیت به کارگیری آن‌ها در نمایشنامه عروسکی با تأکید بر آثار سی.اس.لوئیس[1] میشل انده[1] جی.کی.رولینگ[1] امیلی رودا[1] و دارن شان*. [پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر تهران]. تهران

ژنت، ژرار (۱۳۹۲). *تخیل و بیان: نقد زبانشناختی* (ترجمه شکرالله اسداللهی تجرق). نشر سخن.

صالح‌پور، اردشیر و حاجت‌پور، حسن (۱۳۹۱) *کاربرد فانتزی در تئاتر کودک و نوجوان*. [پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی]. تهران.

صفایی سنگری، علی؛ تقی‌نژاد، فاطمه (۱۳۹۶) واکاوی الگوهای ساختار روایی مقامات حریری براساس نظریه‌ی تزوتان تودوروف. *مجله نقد ادب عربی*. ۱۴، ۶ – ۷۲.

فوکس، کاترین ای. (۱۳۹۵). *سینمای فانتزی* (ترجمه علی‌ظفر قهرمانی‌نژاد). نشر بیدگل.

آماده انتشار هنرهای زیبا

قهرمانی، محمدباقر؛ امینی، رحمت و مشگین قلم، سحر (۱۴۰۳) آپوریای واقعیت/خیال: عدم قطعیت در منتخبی از مونودرام‌ها و درام‌های سوررئالیستی ایرانی. *هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۳۰ (۲)، ۷-۱۷.
https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.385240.615968

مسعودی، شیوا؛ سعادت، نفیسه (۱۴۰۲) قلمروی فانتاستیک بر اساس آرای تودوروف در داستان‌های گوگول (شنل، دماغ، بلوار نفسکی)، *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۲۹ (۲)، ۴۳۳- ۴۵۴.
https://doi.org/10.22059/jor.2021.325994.2175

مسعودی، شیوا (۱۳۸۷). *مقدمه‌ای بر فانتزی*. انتشارات نمایش.

نصرتی، رفیق؛ زاهدی، فریندخت (۱۳۹۰) زمانمندی روایت در چهار نمایشنامه‌ی نغمه ثمینی *افسون معبد سوخته، خواب در فنجان خالی، شکلک و اسب‌های آسمان خاکستر می‌بارند*. *فصلنامه نقد ادبی*، ۱۶، ۸۵- ۱۰۴.

هاوکس، ترنس (۱۳۹۴). ساخت‌گرایی و نشانه‌شناسی (ترجمه مجتبی پردل). انتشارات ترانه.

Johansen, I. (2015). *Walking shadows*: *Reflections on the American fantastic and The American grotesque from Washington Irving to the postmodern era*. Brill. https://doi.org/10.1163/9789004303713

Kimbro, R. (2016). *Staging the fantastic*. [Master's thesis, University of Houston]. United States.

Koçak, H. (2020) An analysis of the work "the Monk" through Tzvetan Todorov's and Ann Radcliffe's definition of "Fantastic". *Eurasian Journal of English Language and Literature*, 2(2), 152-158. https://izlik.org/JA67HT27XS

Todorov, T. (1973). *The fantastic: A structural approach to a literary genre.* Cornell UP.

Zipes, Jack. (2009). Why Fantasy Matters Too Much. The Journal of Aesthetic Education. Special Issue on children's Literature. Vol. 43, No. 2. 77-91.

پی‌نوشت‌ها:

[1] Katherine A. Fowkes

[2] Tzvetan Todorov

[3] The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre

[4] Franz Kafka

[5] Marvelous

[6] Uncanny

[7] Tim Burton

[8] Clive Staples Lewis

[9] Michael Andreas

[10] Joanne Rowling

[11] Jennifer June Rowe

[12] Darren O'Shaughnessy

[13] Henrik Ibsen

[14] Tadeusz Kantor

[15] Gilbert Durand

[16] Ann Radcliffe

[17] Matthew G. Lewis

[18] Jacques Derrida

[19] Northrop Frye

[20] Louis Vax

آماده انتشار هنرهای زیبا

[۲۷] Gerard Genette

[۲۸] Aurelia

[۲۹] Gerard de Nerval

[۳۰] Sir Karl Raimund Popper

[۳۱] Jack Zipas

[۳۲] Bertolt Brecht

آماده انتشار هنرهای زیبا