رویکردی روانکاوانه به بحران هویت در داستان‌های فراواقعی مورد مطالعه: *اورلا* اثر گی دو موپاسان

مرضیه بلیغی *

استادیار زبان و ادبیات فرانسه، دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران

آرزو عبدی **

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فرانسه، دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۲/۱۰/۷، تاریخ تصویب: ۹۳/۳/۲۰)

چکیده

یکی از گستره‌های علوم انسانی که رابطهٔ تنگاتنگی با ادبیات دارد، گسترهٔ روانکاویست که نظریه‌پردازان برای واکاوی و نمودن آرایش آن، از مضمون‌های ادبی بهره می‌گیرند، که این بهره‌گیری کاوش روانکاوانه آثار ادبی را نیز در پی دارد. از جمله گونه‌های ادبی مورد توجه روانکاوان، گونهٔ فراواقعی است که به علت نوسان بین واقعیت و اوهام و رخنه در درون شخصیت‌ها، موضوع تحلیل‌های روانکاوانه بسیاری قرار می‌گیرد. شکوفایی ادبیات فراواقعی و علم روانکاوی در یک بازهٔ زمانی مشترک و دغدغه‌های همسان این دو گستره، بر غنا و ظرافت واکاوی روانشناختی آثار فراواقعی می‌افزاید. گی دو موپاسان خالق فرانسوی صاحب‌نام داستان‌های فراواقعی و علاقه‌مند به علم روانکاوی، با مجموعه آثار فراواقعی خویش و به ویژه *اورلا*، راه را بر تحلیل‌های روانکاوانه همه سویه و ژرفی می‌گشاید. از این روست که این مقاله می‌کوشد تا با درنگ بر جو روانی حاکم بر داستان *اورلا* از منظر نظریه‌های روانکاوانه، به تبیین بحران هویت شخصیت اصلی در اثر رویارویی با عوامل فراواقعی و نیز نقش مفاهیم بیگانگی دلهره‌آور و همذات در ایجاد این بحران بپردازد و در نهایت احتمال بازیابی هویت ازهم‌گسیخته شخصیت را بررسی کند.

واژه‌های کلیدی: روانکاوی، ادبیات فراواقعی، موپاسان، *اورلا*، بحران هویت، بیگانگی دلهره‌آور، همذات.

* تلفن: ۳۳۴۰۰۸۱-۰۴۱۱، دورنگار: ۳۳۴۰۰۸۱-۰۴۱۱، E-mail: mmbalighi@yahoo.com

** تلفن: ۳۳۴۰۰۸۱-۰۴۱۱، دورنگار: ۳۳۴۰۰۸۱-۰۴۱۱، E-mail: arezouabdi@yahoo.com

مقدمه

فضای حاکم بر اواخر قرن نوزدهم اروپا، به شدت تحت‌تأثیر پوزیتیویسم و فلسفه‌های منتج از آن بود که این تأثیر ناشی از پیشرفت چشمگیر دانش‌های نوین بود. روانکاوی یکی از این دانش‌های نوین بود که ظهورش متقارن با رویکرد روشنفکران پاریسی به پژوهش‌های فروید Freud و سایر روانپزشکان اتریشی بود. این تمایل روشنفکران که نویسندگان را نیز در خود جای می‌دادند، در کنار توجه متقابل روانکاوان به آثار ادبی، خبر از نوعی هم‌کنشی ادبیات و روانکاوی می‌داد که تا به امروز به قوت خویش باقی است. با توجه به بازگشت علوم غیبی در این دوره و هم‌زمانی آن با هم‌کنشی ادبیات و روانکاوی، مطالعات متخصصان روانکاوی بر گونهٔ ادبی فراواقعی به راستی معنادار می‌نماید، مطالعاتی که با تکیه بر تردید و هراس عجین با این گونه، جایگاه ویژه‌ای در نقدهای روانکاوانهٔ اکثر دوران‌ها می‌یابد. گونهٔ فراواقعی با مخل کردن واقعیت، مجموعه‌ای از مفاهیم انتزاعی را در خود جای می‌دهد که ضرورت نگاه روانکاوانه به این گونه را ایجاد می‌کند. اختلال در درک واقعیت هویت انسان را هدف قرار داده و او را در مقابل واقعیت وجودی خویش دچار تردید می‌کند.

گی دو موپاسان Guy de Maupassant، نویسندهٔ فرانسوی که آثارش در زمینهٔ فراواقعی به عنوان یکی از مصادیق تحقق هم‌کنشی ادبیات و روانکاوی به شمار می‌آید، مدتی در کلاس‌های دکتر شارکو Charcot که دربارهٔ هیستری تشکیل می‌یافت، شرکت می‌کرد. اطلاعات او در این زمینه این امکان را برای آثارش فراهم آورد که مانند سایر آثار گونهٔ فراواقعی، به پذیرش افراد رانده شده از جامعه بپردازد و به نوعی به آن‌ها کمک کند. داستان کوتاه *اورلا* *Le Horla* که نمونهٔ نابی از ادبیات فراواقعی محسوب می‌شود، مصداق این موضوع است. قهرمان این داستان (نسخهٔ سال ۱۸۸۷) تحت تأثیر موجودی ناشناس به نام اورلا هویت خود را از دست می‌دهد و به جنون می‌رسد. همین ویژگی‌ها، نویسندگان این مقاله را بر آن داشت که برای بررسی روانکاوانهٔ مسئلهٔ هویت در داستان‌های فراواقعی، این اثر را برگزینند.

تحلیل چنین داستانی همچون سایر آثار فراواقعی، رویکردی دوگانه می‌طلبد: رویکرد محتوایی و رویکرد زیرساختاری. این مقاله که بخش زیادی از آن بر رویکرد دوم استوار است، نخست می‌کوشد تا به طور خلاصه به بیان مشهورترین نگرش‌های روانکاوانه به متون ادبی و به ویژه به آثار فراواقعی بپردازد، سپس از مفهوم چندبعدی گونهٔ فراواقعی و جایگاه آن در ادبیات سخن می‌گوید و در نهایت به تحلیل روانکاوانهٔ داستان *اورلا* می‌پردازد که در سه بخش انجام می‌گیرد: ۱. ترسیم سیر انحطاط روانی شخصیت اصلی در مواجهه با موجودی نامرئی و

فرازمینی؛ ۲. تحلیل روانکاوانهٔ آن با تکیه بر نظریهٔ «بیگانگی دلهره‌آور» فروید و با تأملی بر ماهیت عامل فرازمینی؛ ۳. بررسی امکان بازیابی هویت از دست‌رفته و رابطهٔ متقابل روایت و روان‌درمانی. نتایج حاصل از این تحلیل، از لایه‌های زیرین و بنیادین متن که پیوندی عمیق با بحران هویت برقرار می‌کند، پرده برمی‌دارد و نشانه‌هایی دال بر وجههٔ زندگینامه‌ای *اورلا* ارائه می‌دهد.

بحث و بررسی

از فروید تا بلمن- نوئل، هم‌کنشی ادبیات و روانکاوی

نخستین حضور جدی روان‌شناسی و روانکاوی در نقد ادبی مربوط به قرن نوزدهم میلادی است، زمانی که علم روانپزشکی برای فهم و طبقه‌بندی جریان‌های آسیب‌شناختی، به مطالعهٔ نوشته‌های بیماران روانی پرداخت و در اقدامی گسترده‌تر به متون ادبی گرایش یافت و مشخصه‌هایی را به نویسندگان و قهرمانان این آثار نسبت داد. ولی به‌طور اساسی در اوایل قرن بیستم میلادی بود که استفاده از علم روانکاوی در تحلیل آثار ادبی به اوج خود رسید و با چهره‌های شاخصی چون زیگموند فروید، شارل مورون Charles Mauron و نیز ژان بلمن- نوئل Jean Bellemin-Noël فضای جدیدی در نقد ادبی ایجاد شد.

به گواهی صاحب‌نظران، مهمترین مبحثی که توسط فروید وارد روان‌شناسی نوین شد، توجه به جنبه‌های ناخودآگاه رفتار انسان به عنوان ریشهٔ بسیاری از اعمال او بوده است. از آن‌جایی‌که وی به اثر ادبی به منزلهٔ گسترهٔ وسیعی از تجربیات می‌نگریست، برای توجیه نظریهٔ خود در زمینهٔ ضمیر ناخودآگاه، به تحلیل آثار ادبی برای کشف امیال واپس‌زده از ورای گفتار آگاهانه پرداخت و شخصیت و حالات روانی یک نویسنده را در شکل‌گیری اثر وی، مؤثر ارزیابی کرد. این روش پس از فروید توسط اتو رنک Otto Rank و به ویژه با مطالعهٔ وی بر روی مسئلهٔ همذات ادامه یافت.

شارل مورون نسبت به فروید اهمیت کمتری برای زندگینامهٔ نویسنده قائل می‌شود و بر متن اثر تأکید خاصی می‌کند. او در کنار روانکاوانی قرار می‌گیرد که هرگز مدعی فهم کامل و مطلق اثر ادبی نیستند، اما به واسطهٔ خوانش اثر، این امکان را می‌یابند تا به نوع کارکرد روان خالق اثر پی ببرند. مراحل چهارگانهٔ نقد ادبی مورد نظر مورون در کتاب *از استعارات غالب تا اسطوره* شخصی بدین ترتیب بیان می‌گردند: ۱. درک ضمیر ناخودآگاه به واسطهٔ استعارات و نشانه‌های متن، ۲. «پیوند آزادانهٔ افکار» یعنی کشف روابط بینامتنی نهان و ظریف میان سایر

آثار نویسنده موردنظر، ۳. «آشکارسازی زنجیره‌های استعاری» یعنی برجسته کردن مضمون‌های نمادینی که همواره ذهن نویسندهٔ اثر را به خود مشغول داشته‌اند، ٤. اشاره به زندگی شخصی نویسنده که به تحلیل‌گر این اجازه را می‌دهد تا به میزان نفوذ زنجیره‌های استعاری او پی ببرد و این گونه «اسطورهٔ شخصی» نویسنده تعریف می‌شود.

بر خلاف فروید و مورون، ژان بلمن- نوئل هر گونه ارجاعی را به زندگی شخصی نویسنده و سایر آثار او رد کرده و تحلیل آثار ادبی را در کل معطوف به متن می‌داند، چرا که به واسطهٔ این ارجاعات، جزئیات ارزشمند اثر، به ویژه توصیف مکان‌ها و اشیا، نادیده انگاشته می‌شوند. «تحلیل متنی» بلمن- نوئل، ناخودآگاه متن را همان موضع ناب نوشتار می‌داند که به خواننده این امکان را می‌دهد تا به وجود زنجیرهٔ معنایی مستقلی در لایه‌های زیرین متن باور داشته باشد. در این حالت خواننده در آن‌چه که نویسنده نگاشته است، سهیم می‌شود و خوانش او به عنوان نوعی از آفرینش در نظر گرفته می‌شود. با وجود تمرکز کامل بلمن- نوئل بر تحلیل متنی، در کتاب *روانکاوی و ادبیات*، از وجود اندکی جنون در نبوغ نویسندگان سخن به میان می‌آورد ؛ این‌جاست که هنر خوب خواندن و کمک به خوب خواندن دیگران به منتقد کمک می‌کند تا بتواند از خلال فهم اختلالات روانی، به نوعی از شناخت دست یابد.

با توجه به آن‌چه که دربارهٔ فروید، مورون، بلمن- نوئل و نیز اهمیتی که هر کدام به روش خود بر جایگاه ناخودآگاه در اثر ادبی قائلند، گفته شد، می‌توان زبان را گسترهٔ اصلی اعمال روانکاوی در ادبیات به حساب آورد. پیوند ضمیر ناخودآگاه با زبان و سپس استفادهٔ زبان از شگردهای خاص خود، می‌تواند قاعدهٔ اصلی تجزیه و تحلیل اثری ادبی باشد، نکته‌ای که در واکاوی *اورلا* نیز نمود خواهد یافت. در واقع استعارات و تکرارها، Umheimliche و یا همان «بیگانگی دلهره‌آور» موردنظر فروید، ناخودآگاهانه توسط نویسنده در متن اثر وارد می‌شوند و خواننده را در بازنمایی امیال واپس‌زده دخیل می‌کنند. نکته قابل توجه دربارهٔ واژهٔ Umheimliche، به‌کارگیری آن توسط فروید در مقاله‌ای به همین نام دربارهٔ بررسی روانکاوانه ادبیات فراواقعی است. با توجه به این نکته، تحلیل‌های ما در این مقاله بیشتر بر دیدگاه‌های فروید استوار خواهند بود، ولی قبل از آن لازم است بحثی مختصر دربارهٔ گونهٔ فراواقعی ارائه گردد.

بوطیقای داستان‌های فراواقعی

معادل واژهٔ فراواقعی در زبان فرانسوی fantastique است که از دو واژهٔ یونانی

phantatikos به معنای شبح و phantasia به معنای تخیل مشتق می‌گردد. این گونهٔ ادبی جایگاه گسترده و متداومی در ادبیات فرانسه و جهان داشته که این ویژگی موجب شده است تا نظریه‌های متفاوتی دربارهٔ آن ارائه شود که هر یک از دیدگاه خود به واکاوی و طبقه‌بندی آن می‌پردازند. میشل وینیز Michel Viegnes نویسندهٔ فرانسوی، در رساله‌ای با عنوان «فانتستیک»، این واژه را به عنوان مقوله‌ای زیبایی‌شناختی- و نه گونه‌ای ادبی- تلقی می‌کند و سپس تعاریف منتقدان مختلف را در این باره بازگو می‌کند. وی صاحبنظرانی چون کاستکس Castex، تودورف Todorov و بلمن- نوئل را در زمرهٔ افرادی قرار می‌دهد که از زاویهٔ ذهن و روح به ادبیات فراواقعی می‌نگرند و آن را ناشی از خللی عمیق در سیر طبیعی زندگی فرد می‌دانند. در برابر، از منتقدانی مانند شارل گریول Charles Grivel و دنیس ملیر Denis Mellier به عنوان کسانی نام می‌برد که ادبیات فراواقعی را از دیدگاهی عینی مورد بررسی قرار می‌دهند و آن را عاملی می‌دانند که به آن‌چه غیرقابل وصف و باور است، عینیت می‌بخشد. به دلیل فزونی تعاریف و نبود تعریفی واحد از گونهٔ فراواقعی در ادبیات به ذکر چند مورد مهم بسنده می‌کنیم که تا اندازه‌ای در تبیین ویژگی‌های بارز این گونه و تعیین حدود آن مؤثر خواهد بود.

از دیدگاه کاستکس، مشخصهٔ اصلی داستان‌های فراواقعی که ماهیتی جدا از داستان‌های پریان دارند، «نفوذ یکباره ابهام در چارچوب زندگی واقعی است. مقولهٔ فراواقعی همچنین به احوالات بیمارگون ضمیر انسان ارتباط می‌یابد که به هنگام ظهور پدیده‌هایی چون توهم و کابوس، جلوه‌هایی از دلهره و هراس در آن پدیدار می‌شود» (کاستکس، ۱۹۵۱، ۸). کاییوا Caillois نیز بین داستان‌های پریان و داستان‌های فراواقعی تمایز قائل می‌شود. او فضای داستان‌های پریان را دنیایی می‌داند که «در کنار دنیای واقعی قرار می‌گیرد بی‌آن‌که خدشه‌ای به آن وارد سازد» (کاییوا، ۱۹٦٦، ۹-۸) در حالی که داستان فراواقعی، دنیای واقعی را به حال خود رها نمی‌کند و «فاجعه و شکافی غیرعادی و شاید غیرقابل‌تحمل را در آن به نمایش می‌گذارد [...]» (همان). تودورف در تعریف خود از «تردید فراواقعی»، آن را «تجربهٔ انسان ناآشنا به قوانین فرازمینی در مواجهه با اتفاقی به ظاهر فرازمینی» (تودورف، ۱۹۷۰، ۲۹) تعریف می‌کند. چنین شخصی می‌بایست همانند خوانندهٔ داستان‌های فراواقعی، از میان یافتن توضیح عقلانی برای اتفاقات و یا فرازمینی پنداشتن آن‌ها، یکی را برگزیند. فصل مشترک این سه تعریف، ضرورت تمایز قائل شدن میان داستان‌های فراواقعی و داستان‌های پریان است که در دستهٔ اخیر پدیدهٔ فرازمینی بی‌درنگ پذیرفته می‌شود.

گونهٔ فراواقعی که چنین جایگاه بحث‌برانگیزی را در ادبیات به خود اختصاص می‌دهد،

برای اولین بار در قرن نوزدهم توسط ژان- ژاک آمپر Jean-Jacques Ampère، تاریخ‌نگار و نویسندهٔ فرانسوی دربارهٔ اثری از هافمن Hoffmann، نویسنده و آهنگساز آلمانی به‌کار برده شد. ولی پیشتر، رمان‌های گوتیک انگلیسی راه را بر نفوذ گونهٔ فراواقعی گشوده بودند. *اهریمن عاشق* نخستین شاهکار ادبیات فراواقعی در فرانسه بود که در سال ۱۷۷۲ توسط ژاک کزوت Jacques Cazotte نوشته شد. قرن نوزدهم دوران اوج ادبیات فراواقعی در فرانسه بود که در آثار نویسندگانی از جریان‌های متفاوت فکری و به ویژه در آثار موپاسان تجلی پیدا کرد و به صورت گسترده‌ای در آثار مکتب سمبولیست به‌حضور خود ادامه داد.

تحلیل روانکاوانهٔ داستان *اورلا*

بحران هویت

پیش از آن‌که راوی *اورلا* وارد دنیای فراواقعی شود و با بحران هویت دست و پنجه نرم کند، در دنیایی واقعی و روزمره به سر می‌برد. چنین چارچوبی در مرحلهٔ اول به دلیل وجود مکان‌هایی واقعی مانند رود سن Seine و کوه سن‌میشل Saint-Michel و بسیاری جاهای دیگر و نیز به واسطهٔ رخدادهای باورپذیری مانند جشن‌های ١٤ ژوئیه، تداعی می‌شود. از طرف دیگر، انتخاب روایتی آرام، عینی، منسجم و خطی در قالب دفتر خاطرات، توصیفات واقع‌گرایانه و نیز دقت در ترسیم زمان و مکان، این حس را به خواننده انتقال می‌دهد که داستان در شرایطی واقعی اتفاق می‌افتد. بی‌گمان در دل این روزمرگی، خواننده متوجه نشانه‌های کنجکاوی برانگیزی چون سایهٔ سنگین تنهایی بر زندگی راوی می‌شود، ولی در کل چیزی که از او می‌بیند مردی است عادی مانند بیشتر مردم. جملات آغازین کتاب گواهی است بر زندگی بی‌حاشیه و حتی بی‌دغدغه و شاد راوی که با ردیف کردن صفات مثبت و کاربرد چند بارهٔ فعل «دوست داشتن»، آن را به ما نشان می‌دهد: «چه روز ستایش‌برانگیزی! [...] من دلبستهٔ این سرزمین‌ام، زیستن در این سرزمین را از آن روی دوست دارم که خاستگاه ریشه‌هایم است [...] من خانه‌ای را که در آن بالیده‌ام دوست دارم. [...] امروز چه هوای بامدادی دل‌انگیزیست !» (موپاسان، ۲۰۰۱، ١٦٤-١٦٣) چهار روز بعد از آن روز سرخوش، نخستین نشانه‌های بیماری مانند تب، رنج و اندوه به سراغ او می‌آیند و موجبات حیرت وی را فراهم می‌آورند: «این نشانه‌های رازناک که شادکامی و دل‌آسودگی ما را به خودباختگی و شوریدگی فرا می‌رویاند، از کجا می‌آیند؟» (همان ١٦٤) دو روز بعد از ظهور این نشانه‌ها، راوی به بیماری خویش اعتراف می‌کند و برای درمان به پزشک مراجعه می‌کند. پزشک برای

او که از بی‌خوابی رنج می‌برد، داروی آرام‌بخش تجویز می‌کند. یک هفته بعد از مصرف داروها، هیچ‌گونه بهبودی حاصل نمی‌یابد. راوی از ترسش از خوابیدن و نیز توهم حضور موجودی در اتاقش سخن می‌گوید. این بازگفت از یک اختلال خفیف شخصیتی حکایت می‌کند که طی آن راوی به وجود کشمکشی روانی در اندرون خویشتن پی می‌برد و میان پذیرش و یا عدم پذیرش موقعیت فراواقعی خویش مردد می‌ماند. پس از دیرگاهی، خواب او را در بر می‌گیرد و برای اولین بار، اورلا بر او ظاهر می‌شود در حالی‌که قصد خفه کردن او را دارد و و این در حالی است که راوی در برابرش ناتوان می‌نماید. یک هفته بعد بازهم بیماری به سراغش می‌آید و او ناگزیر منزلش را به مقصد شهری دیگر ترک می‌کند. در آن‌جا احساس بهبودی نسبی به وی دست می‌دهد. در دیدار با پیرمردی از مردم آن شهر، احتمال وجود نیروهایی نامرئی در او جان می‌گیرد. در روزهای بعد، ارتباطات راوی با واقعیت، بیشتر از پیش دچار انحراف می‌شود، چرا که حضور اورلا ملموس‌تر می‌گردد آن‌چنان که به هنگام خواب هم‌چون خون‌آشامی زندگانی او را می‌مکد و چون موجودی زنده از آب و شیر او می‌نوشد، بی‌آن‌که راوی ردپایی از او بیابد. این‌جاست که راوی از خود می‌پرسد: «آیا هوش از سرم پریده است؟» (همان ۱۷۲) این موقعیت مقدمه‌ای است بر حضور دو هویت یا دو شخصیت جداگانه در وجود راوی که هر یک به نوبهٔ خویش کنترل رفتار او را در دست می‌گیرند: «[...] من می‌زیستم بی‌آن‌که به‌آن آگاه بوده باشم. از آن زندگی رازناک دوگانه که اگر دو هستی در ما باشد، ما را به دو دلی می‌اندازد [...] و پیکر دربند ما [...] از آن دیگری همان‌گونه فرمان می‌برد، که از خودمان، چه بسا هم که بیشتر از خودمان، فرمانروا می‌شود.» (همان ۱۷۳). پس از این واقعه، او رهسپار پاریس می‌شود و بر توهماتش نام «تلقین» می‌نهد و آن را ناشی از تنهاییش می‌داند. پس از بازگشت به خانه، کارها تا حدودی به روال عادی پیش می‌روند ولی باز هم دستی نامرئی در مقابل دیدگان وی گلی را از شاخه‌ای می‌چیند و راوی برای نخستین بار از «همذات»ی که در کنار او زندگی می‌کند و بر او حکم می‌راند و نیز از ناتوانی انسان جهت درک آن سخن می‌گوید. کارکرد اصلی این موجود متخاصم، شکنجهٔ اخلاقی قربانی و نهایت فشار روانی بر اوست تا آن‌جا که قربانی به‌طور کامل از خود بیگانه شود و هویت خود را از دست بدهد. این‌چنین، رخنه ناخودآگاه کامل و یا نسبی هذیان به افکار و اعمال، به تدریج به ضعف عقلانی و ناتوانی روحی می‌انجامد. در بحبوحهٔ این وضعیت هذیان‌آمیز، هوشیاری شگفت‌انگیزی دربارهٔ غیرواقعی بودن حضور آن موجود به راوی دست می‌دهد، اما دیری نمی‌پاید که راوی اسیر اشتغالات ذهنی هذیان‌آلود خود می‌شود، از وجود موجود نامرئی

اطمینان می‌یابد و خودش را در قالب عبارت متناقض‌نمای «پندارگرای هوشیار» معرفی می‌کند. پس از مشاهدهٔ ورق خوردن کتاب توسط اورلا، راوی در صدد کشتن او بر می‌آید، ولی کاری از پیش نمی‌برد و در حالی‌که مرعوب قدرت اورلا گشته است، تصمیم به فرمانبرداری می‌گیرد. ولی بازهم فکر کشتن بر او هجوم می‌آورد و در حالی‌که تصور می‌کند اورلا را به صورت نوری شدید در آینه دیده است، روانهٔ مهمانسرا می‌شود و خودش را انسانی «روان‌پریش» می‌پندارد. ادای چندبارهٔ جملات و لکنت زبان که بیشتر در اواخر داستان و در زمان فروپاشی کامل درون راوی به چشم می‌خورند، می‌توانند گویای این روان‌نژندی باشند. اختصاص دو قسمت به تاریخ ۱۹ اوت نیز بی‌سبب نیست و از جنون راوی سرچشمه می‌گیرد. آخرین حلقه از زنجیر این سیر قهقرایی، تصمیم راوی در به آتش کشیدن خانه است که به خیال خویش اورلا را در آن زندانی کرده است. سرگشته و درمانده از این راه‌حل نافرجام، تنها راهی که برای او می‌ماند، فقط خودکشی است و بس.

حال که می‌دانیم اورلا عامل اصلی ازخودبیگانگی راوی است، لازم است تا اندکی به ماهیت آن اشاره کنیم. در اصل، اورلا واژه‌ای است فرانسوی مرکب از حرف اضافهٔ (hors) به معنای «بیرون» و قید مکان (là) به معنای «آن‌جا». بنابراین اورلا موجودی است «بیرون از» یا «آن جا هست» و «آن جا نیست». از آن‌جایی‌که اورلا از زندگی راوی تغذیه می‌کند و بازتابی از خود ندارد، به یک خون‌آشام تشبیه می‌شود و سپس شمایل یک همذات را می‌یابد، ولی در نهایت، راوی به این نتیجه می‌رسد که این موجود نامرئی و مرموز، بخشی از جسم و جان خود اوست و این اوج بحران هویت و دال بر دوگانگی شخصیت راویست: «[...] او در من است، او جان من می‌شود [...]» (همان ۱۹۵)

این دنیای هذیان و روان‌آشفتگی و جنون که چون گردابی راوی را در خود فرو می‌برد و با گسست وی از واقعیت پایان می‌یابد، به سختی با دنیای خواب و رؤیا گره می‌خورد، دنیایی که به صحنهٔ خودنمایی اوهام و خیالات اقرار نشده، ترس‌ها و هراس‌ها، تمایلات واپس‌زده و نیز ناخودآگاه بدل می‌گردد. تمام این موارد با آزادی تمام توسط راوی به روی کاغذ آورده می‌شوند، چیزی که ما را به یاد نویسندگان سورئالسیت می‌اندازد. رؤیاها و یا به عبارت بهتر کابوس‌های راوی، به زمان خواب او محدود نمی‌شوند و او در بیداری نیز گرفتار آن‌ها است مانند صحنهٔ چیده شدن گل و یا ورق خوردن کتاب توسط اورلا. زیرپاگذاشتن محدودهٔ ممنوعه یعنی مرز باریک میان واقعیت و خیال، نه تنها موجب از دست‌رفتن کنترل بر واقعیت می‌شود، بلکه به‌از دست دادن کنترل خویش نیز می‌انجامد و این‌جاست که بر پیروزی همه

جانبهٔ دیگری اذعان می‌گردد. این مسئله حاکی از آن است که اورلا نه تنها بر درون راوی حکم می‌راند، بلکه مناسبات وی با مکان و زمان را نیز تحت سیطرهٔ خود قرار می‌دهد.

پرواضح است که مسئلهٔ زمان- مکان در گونهٔ فراواقعی به مانند سایر گونه‌ها، در حکم ظرفیتی بالقوه از موقعیت‌ها عمل می‌کند. میخاییل باختین Mikhaïl Bakhtine که مطالعهٔ مستقل زمان و مکان را محکوم می‌کند، برای اولین بار واژهٔ کرونوتوپ chronotope را که به معنای زمان- مکان است، به‌کار می‌برد. وی این واژه را در حکم نقطهٔ آغازی می‌بیند در پیش‌برد اجزای مختلف موضوع برای مشخص کردن گونه و ساختار آن. در جایگاه یکی از مشخصات تعیین‌کنندهٔ داستان‌های فراواقعی، زمان به منزلهٔ یک مقولهٔ شگفت‌انگیز جدا و یا به تعبیری فرازمان که اتفاق فراواقعی در بستر آن شکل گیرد، نمی‌باشد. حتی رؤیا و توهم نیز محدودیت زمانی خود را حفظ می‌کنند و در بازه‌ای از زمان که در واقعیت برای شخص سپری می‌شود، جای می‌گیرند. مکان هم در داستان‌های فراواقعی به فرامکان مبدل نمی‌گردد و تنها در پاره‌ای از اوقات به مواردی تبدیل می‌شود که به تم‌های خواب و رؤیا ارتباط می‌یابند. ویژگی اصلی مکان در داستان‌های فراواقعی، روزمره و عادی بودن آن است. از این‌رو اتفاق فراواقعی در مکانی آشنا و خانوادگی به وقوع می‌پیوندد تا تناقض نفوذ آن در دل دنیای عادی بیشتر به چشم بیاید. ما در *اورلا* با مکان‌های متعددی رو به‌رو می‌شویم که اگرچه پراکندگیشان تا حدودی از هیجان قصه می‌کاهد، ولی انسجام موجود در رابطهٔ میان مکان‌ها و ضمیر راوی به مانند ارتباط او با زمان، تا حدود زیادی آن را جبران می‌کند. به عنوان مثال مورد اتاق خواب را در نظر بگیریم که مکانی رمزآلود با جایگاهی مبهم است که از یک سو نماد آرامش و آسودگی در شب است و از سوی دیگر محبسی است برای گذراندن دوران مجازات و بیماری. در *اورلا* اتاق خواب و محیط به‌معنای واقعی کلمه، چه از نظر جسمانی و چه از نظر روانی، همواره جلوه‌ای تهدیدکننده و محدودکننده می‌یابد. در چنین شرایطی رفتن از جایی به جای دیگر نیز از شدت این اسارت نمی‌کاهد، چرا که عامل اصلی از دست رفتن هویت در همه جا و در هر زمانی حضور دارد، حتی اگر بی‌شکل، نامرئی و یا سیال هم باشد باز بر راوی مسلط است. در داستان *اورلا*، این نیروی نهان، در هیچ‌کجا و در هیچ‌زمانی راوی را به حال خویش وا نمی‌گذارد تا هنگامی‌که در جسم او حلول می‌کند و تا بدان‌جا پیش می‌رود که به طور کامل جای او را می‌گیرد.

از بیگانگی دلهره‌آور تا حضور همذات

از دیدگاه روانکاوان، بیماری‌های روانی به دو گروه عمده تقسیم می‌شوند: روان‌رنجوری

و روان‌پریشی. فروید منشأ روان‌رنجوری را در ضمیر ناخودآگاه شخص در دوران کودکی، در امیال واپس‌زده‌ای که به طرق گوناگون و در اثر فشاری بیرونی سر برمی‌آورند و نیز در تداوم کشمکش‌های بی‌سرانجام می‌جوید. از آن‌جایی‌که یکی از مشخصه‌های گونه فراواقعی، تداعی عوامل پنهان است، همواره شخصیت و خوانندهٔ خود را در مواجهه با ترس و اضطرابی قرار می‌دهد که فروید آن را «بیگانگی دلهره‌آور» می‌نامد. فروید روان‌رنجوری را ناشی از «کشمکشی میان من و نهاد» معرفی می‌کند، در حالی‌که روان‌پریشی را نتیجهٔ همتراز اختلالی مشابه در «رابطهٔ میان من و جهان بیرونی» با تمام هنجارهایش می‌داند. با تکیه بر این سخن فروید، می‌توان چنین نتیجه گرفت که راوی *اورلا*، در ابتدا بیماری روان رنجور است که به تدریج از کشمکش با خویشتن که از تردیدی کشنده سرچشمه می‌گیرد، به سوی کشمکش با هر آن‌چه که وی را احاطه می‌کند، پیش می‌رود و سرانجام به‌یک فرد روان‌پریش بدل می‌شود. به واسطهٔ انحراف راوی *اورلا* از واقعیت که تودورف در *مقدمه‌ای بر ادبیات فراواقعی*، آن را پیش‌زمینه‌ای بر چندشخصیتی شدن معرفی می‌کند، می‌توانیم علایم آسیب‌شناختی او را مربوط به« روان‌پریشی مزمن» (لسبروس، ۲۰۰٦، ۳٤) بدانیم. با در نظر گرفتن آن‌چه که تودورف به بیماران پارانویایی نسبت می‌دهد یعنی «عقدهٔ خود برتر بینی»- در صفحه ۱۷٦ داستان، راوی مردم را «گله‌ای جاندار» خطاب می‌کند و هیچ چیز جهان را درست نمی‌داند- و «توهم شکنجه شدن»، پارانویایی بودن راوی نیز مسجل می‌شود. عواملی چون زوال «من»، دوگانگی شخصیت، تجزیه و تفکیک پاره‌ای از کارکردهای روانی و به ویژه اضمحلال کارکرد واقعیت می‌توانند تا حدودی راوی *اورلا* را در ردیف بیماران اسکیزوفرن قرار دهد. با وجود بروز نشانه‌هایی از شخصیت روان‌پریش، پارانویا، اسکیزوفرن و حتی شیزوئید که از تنهایی همیشگی راوی استنباط می‌گردد، بخش قابل توجهی از رفتارهای وی متأثر از اختلال روان‌رنجوری اوست. از این‌رو در ادامه به تشریح مفهوم «بیگانگی دلهره‌آور» فروید که مقدمات روان‌رنجوری راوی *اورلا* را فراهم می‌آورد، می‌پردازیم.

«بیگانگی دلهره‌آور» در واقع «نوعی عامل هراس‌انگیز است که به آن‌چه انسان از دیرباز می‌شناسد و با آن آشنایی دارد» (فروید، ۱۹۸۵، ۱٦۵)، برمی‌گردد و بر «هر چیز که می‌بایست مخفی و سر به مهر باقی می‌مانده، ولی بروز یافته است» (همان ۱۷۳)، دلالت می‌کند. در این فرایند، هر چیز آشنایی به عاملی بیگانه مبدل می‌گردد و توسط شخص سرکوب می‌شود. شرایط و موقعیت‌های بسیاری به برانگیختن «بیگانگی دلهره‌آور» کمک می‌کنند که از نظر فروید همذات یکی از آن‌هاست. در داستان موپاسان، ضربهٔ روحی راوی از ظهور موجودی

متخاصم و فراطبیعی نشأت می‌گیرد، موجودی که در وصف آن چنان واژه‌ها و عبارات گنگی به‌کار گرفته می‌شوند که نشان از هیچ‌گونه پدیدهٔ ملموسی نمی‌توانند داشته باشند: واژه‌ها و عباراتی مانند «آن»، «نمی‌دانم چه» و یا «دیگری» که حاکی از تردید و آشفتگی راوی در برابر هویت اورلا می‌باشند. موپاسان برای تداعی اورلا در ذهن راوی و خواننده، از تشبیه و استعاره بهره می‌جوید، تشبیهات و استعاراتی چون خون‌آشام و همذات. اورلا که در ابتدا از جانب راوی جدی گرفته نمی‌شود، در ادامه احساس ناخوشایند ناتوانی در مدیریت ضربه روحی را در جانش برمی‌انگیزد و او را به تسلیم وا می‌دارد. در چنین موقعیت بغرنجی، «من» تنها و بی‌دفاع به حال خویش رها می‌شود و حس می‌کند که از درون مورد حمله و تجاوز قرار گرفته است. با توجه به چنین مشخصاتی، اورلا بیشتر به یک همذات می‌ماند تا هر موجود دیگری که ذهن راوی و یا خواننده به سویش می‌رود.

میشل گیومار Michel Guiomar، فیلسوف فرانسوی در کتاب *اصول زیبایی‌شناسی مرگ* (۱۹٦۷)، از دو نوع همذات سخن به میان می‌آورد: همذات فیزیکی و همذات روانی. همذات فیزیکی در واقع بدلی است برخاسته از اوهام که هویت روانی مخصوص به خود را دارد و اغلب اوقات در تقابل با شاهد قرار می‌گیرد. این همذات که گرایش به تجزیهٔ شخصیت شاهد خود دارد، در زمان پریشانی، تردید، ندامت و در یک کلام در روزگار تیره و تار او ظاهر می‌شود. در مقابل همذات روانی به صورت شخصیتی پدیدار می‌شود که از نظر نقش، نوع رفتار و نیز تمایلات فیزیولوژیکی نسبتی با شاهد خویش دارد، حتی اگر این تمایلات در جهت تمایلات شاهد نباشند. این نوع از همذات که ظهوری موهوم و شبح‌گونه دارد، مجموعه‌ای از چهره‌های مختلف است که خود را به جای شخصیت اصلی جا می‌زنند و به محض ایفای نقش منحصر به فرد خود، محو می‌شوند. مطابق آن‌چه که راوی *اورلا* ازاین موجود برای ما ترسیم می‌کند، اورلا نمی‌تواند بدل فیزیکی او باشد، چرا که هرگز به چشم نمی‌آید، ولی به خاطر گرایش تجزیه‌گرش، به نوعی به همذات فیزیکی نزدیک می‌شود. از سویی دیگر، ظهور موهوم و شبح‌گونهٔ اورلا، او را در ردیف همذات روانی قرار می‌دهد. تحلیل عمیقی که اتو رنک در سال ۱۹۱٤ در مقاله‌ای با نام «همذات» از این مقوله ارائه می‌دهد، مسئله را روشن‌تر می‌سازد.

از دیدگاه اتو رنک، همذات گذری است ناگزیر برای ساختن خویشتن، چرا که احساس دوگانگی را به سوی «غیریت» که مفهومی است با ساختاری دوگانه، سوق می‌دهد. «دیگری» به عنوان همراهی همیشگی، در ابتدا موجودی است متفاوت، ولی در عین حال همان «من» و

شبیه «من» را نیز به نمایش می‌گذارد. راوی *اورلا* که در ابتدا به هر وسیله‌ای جهت خلاصی از دست «دیگری» متوسل می‌شود، در نهایت متقاعد بـه حـضور همیـشگی آن مـی‌گـردد و او را بخشی از جان خود می‌بیند. البته در این میان نباید از وجه رهایی‌بخش همذات غافـل شـد کـه در قالب موجودی کامل، همواره میل به خودشیفتگی، خوشبختی و جاودانگی را در ذهن راوی برمی‌انگیزد. به خاطر همین بعد فریبنـدهٔ اورلاسـت کـه راوی ناامیـدیش را از انـسانیتی رو بـه انحطاط ابراز می‌دارد: «جانداری نورسیده! [...] سرشـت او بـسی پیـشرفته‌تـر، پیکـره‌اش بـسی نازکانه‌تر و از ما بسی فراگشته‌تر است» (موپاسان، ۲۰۰۱، ۱۹٤). ولی در نهایت همذات به یـک «من» ستیزه‌جو تبدیل می‌شود که جنبهٔ فناپذیر شخصیت را به نمایش می‌گذارد و بـه مـانعی در مقابل تحقق خویشتن بدل می‌گردد.

در کتاب *واقعیت و همذات آن* (۱۹۷٦)، کلمان روسـه Clément Rosset، از نقطـه‌نظـری روان‌شناختی، مسئلهٔ همذات در ادبیات را بیشتر از آن‌که مربوط به ترس از مرگ – که مد نظـر اتو رنک بوده است– بداند، برخاسته از نگرانی شخصیت در مقابل واقعیـت نداشـتن و وجـود نداشتن می‌بیند. راوی *اورلا* که انسان را «کم‌شمارترین» در این جهان می‌خواند، بـا اعتـراف بـه برتری نیروهای نامرئی و فرا طبیعی که همـذات او، اورلا، نیـز یکـی از آن‌هاسـت، راه فـراری غمبار از دلهرهٔ خود در مقابل عدم وجود می‌یابد. ولی این امنیت کاذب قفسی اسـت کـه در آن گمگشتگی سوژه تحقق می‌یابد تا جایی‌که راوی خود را روان‌پریش می‌خواند و برای رهایی از این وضعیت، تصمیم به سوزاندن اورلا می‌گیرد.

آن چه که به مثابهٔ جرقه‌ای در انبار باروت به سوزاندن اورلا مـی‌انجامـد، مـشاهدهٔ آن بـه صورت نوری شدید در آینه است. از این واقعه پیداست کـه «دیـدن» در بـسط و بـه سـرانجام رساندن اتفاقی فراواقعی، نقش به سزایی ایفا مـی‌کنـد. لـوران دوبـروی Laurent Dubreuil در مقاله‌ای تحت عنوان «موپاسان و دید در فانتستیک»، از نظر ریشه‌شناسی، گونـهٔ فراواقعـی را در گستره‌ای بصری قرار می‌دهد. موپاسان به شیوه‌ای مثال‌زدنی، پدیدهٔ فراواقعی را بر هر آن‌چه که نادیدنی و اسرارآمیز است، متمرکز می‌کند. از این رو، *اورلا* به عنوان تلاشـی جهـت بازسـازی جهانی که علم به توجیه آن پرداخته، راه را بر مقوله‌ای جدیـد مـی‌گـشاید: دیـدن آن چـه کـه نادیدنیست و به عنوان نشانی از قدرت شناخته می‌شود. این گونهٔ ادبـی از زاویـه‌ای بـه اختیـار عمدی، بر پدیدارشناسی دیدن تأکید می‌ورزد، دیدنی که به آناتومی چشم محدود نمی‌شـود. در این سطح، طبیعتاً پدیدهٔ فراواقعی متجلی می‌شود، ولی نه بـه صـورت پایـدار، بلکـه در آسـتانهٔ آشکار شدن قرار می‌گیرد و این موقعیت، افول آن را رقم می‌زند.

ژاک لاکان Jacques Lacan، روانکاو فرانسوی نیز مسئلهٔ دید در داستان‌های فراواقعی را از طریق پرداختن به «مرحلهٔ آینه» مدنظر قرار می‌دهد. صحنهٔ آینه که گواهی مکمل و البته بسیار هراس‌آور برای اثبات وجود «دیگری» است، با اشاره به ممانعت از بازتاب تصویر راوی در آینه توسط همذات، حس از دست دادن کامل هویت را در او زنده می‌کند. نگارش داستان نیز به خوبی از هراس راوی و از ماهیت غیرقابل‌فهم اتفاقات پیش‌آمده، پرده برمی‌دارد. گفتار آشفته و ضد و نقیض راوی در کنار جملات تعجبی و سؤالی، حکایت از احساسات آمیخته به تحیر و تردیدی می‌کنند که او را به تسخیر خود درمی‌آورند و سه نقطه‌هایی که در جای جای متن به چشم می‌خورند، بیانگر سکوتی می‌شوند که واژگان از بیان آن عاجزند: «پس ... پس ... زمان آن است که من خودم را بکشم، خودم! ...» (همان ۲۰۰) ولی چرا راوی به چنین راه‌حل وحشتناکی می‌رسد؟ به سادگی هر چه تمام‌تر برای پایان دادن به عذاب و کشمکش خردکننده‌اش و یا در اصل به خاطر این‌که در عمق وجودش بر این نکته واقف است که اورلا خود اوست؟ با توجه به تمام آن‌چه که دربارهٔ انحطاط «من» گفته شد، درستی مورد دوم محتمل‌تر به نظر می‌رسد.

در جست‌وجوی هویت از دست‌رفته

راوی *اورلا* زمانی در جست‌وجوی هویت از دست‌رفتهٔ خویش برمی‌آید که به‌طور کامل از واقعیت فاصله گرفته و به دلیل هراس از پدیدهٔ فراواقعی و سلطهٔ همه‌جانبهٔ آن بر هستیش، روزبه‌روز بیشتر در لاک خود فرو می‌رود. در اوج درماندگی و فروپاشی، هر عامل محرکی که او را از خود دور می‌سازد، به همان اندازه انگیزه‌ای برای بازیابی‌اش می‌شود. یکی از این محرک‌ها، «نشانه‌های رازناک» ابتدای داستان است که راوی را به فرار وامی‌دارد و آرامشی ظاهری را برای او به ارمغان می‌آورد. اما محرک اصلی، صحنهٔ تأثیرگذار آینه است که به عنوان نقطه عطف داستان، واکنشی به غایت خشونت‌آمیز و غیرقابل پیش‌بینی در پی می‌آورد که همانا توهم حذف فیزیکی اورلا است. سرخورده از گزینهٔ فرار و حذف فیزیکی اورلا، راوی به واپسین راه‌چاره‌اش که خودکشی است می‌رسد و آن را بهترین علاج در برابر ناامیدی معرفی می‌کند. دکتر شاتلن Châtelain در *سخنانی دربارهٔ اختلالات روانی*، نشان می‌دهد که چگونه بیماری که از مرگ می‌هراسد، قادر است به اعمال خشنی چون خودکشی و قتل دست بزند. به دلیل عینیت روایی داستان، راوی نمی‌تواند مرگ خویش را روایت کند و این‌گونه داستان هرگز به پایان نمی‌رسد. با وجود این، آخرین جملهٔ داستان که در آن واژهٔ «خودم» دو بار پشت

سرهم تکرار می‌شود (زمان آن است که من خودم را بکشم، خودم! ...)، می‌تواند به منزلهٔ اثبات خویش در برابر پدیدهٔ فراواقعی تلقی گردد.

در فاصلهٔ بین دو عامل محرکی که باز گفته شد، حرکت‌های دیگری نیز از جانب راوی صورت می‌گیرد که در مواجهه با عامل تجزیه‌گر هویت، تا حدودی مناسب و مؤثر به نظر می‌رسند و از ارادهٔ او برای خروج از وضعیت اسفبارش خبر می‌دهند. یکی از این حرکت‌ها، تکرار و بازآفرینی تجربهٔ منجر به ضربهٔ روحی و یا حداقل تلاش برای درک و فهم معنای دقیق آن از دیدگاهی تا حد امکان عینی و عقلانی و در یک کلام پوزیتیویست است. راوی *اورلا* این کار را در قالب دفتر خاطرات روزانه که مزیت آن سادگی زاویهٔ دید و صداقت موجود در آن است، انجام می‌دهد و از این طریق تمام درونیاتش را بی‌هیچ کم‌وکاستی به خواننده می‌نمایاند. پس از توصیف صادقانهٔ آن چه که بر او می‌گذرد، راوی با توجیه علمی پدیده‌ای که با آن روبه‌روست، به تعمیم آن می‌پردازد. در راستای همین هدف، راوی برای ترسیم توهماتش، به شیوهٔ نظریهٔ «موضع‌یابی قشر مخ» (لسبروس، ۲۰۰۶، ۱۵۶) عمل می‌کند: «در گسترهٔ پنداری که ما را گرداگرد شگفتی‌های دروغین روانی می‌گرداند، ما به سبب از کارماندگی دستگاه نمودار و حس بازرسی‌کنندهٔ خویش، با پدیده‌های همگونی رویارو می‌شویم، بی آن‌که از آن یکه‌ای بخوریم؛ هرچند که نیروی پندارآفرینی در گرماگرم فروکش کردن و فروزان شدن باشد [...] باری، پس چه جای شگفتی است که در این گیرودار، نیروی بازرسی‌کنندهٔ من در پهنهٔ پندارباقی کرخت شده باشد» (موپاسان، ۲۰۰۱، ۱۸۵). طبق تعریف لغت‌نامهٔ *لاروس* پزشکی، «موضع‌یابی قشر مخ، ناحیه‌ای از قشر مخ می‌باشد که به یک نقش خاص ارتباط می‌یابد. در صورت آسیب‌دیدگی این ناحیه، نقشی که به‌آن ارتباط می‌یابد نیز دچار اختلال می‌شود» (دومار، ۱۹۷۶، ۲۵۸). تعمیم اختلال روانی خود، به قدری مایهٔ تسلای خاطر راوی می‌گردد که چند صفحه بعد، به بیماری مشابهی که مردم ریودوژانیرو به‌آن مبتلا گشته‌اند و نیز به تلاش پزشکان برای یافتن علت آن، اشاره می‌کند و آن‌گاه با جمع بستن خود با دیگران، می‌نویسد: «ما هیچ سر درنمی‌آوریم، همان‌سان که آفریدگان پیش از ما سر درنیاوردند؟» (موپاسان، ۲۰۰۱، ۱۹٤)

سؤالی که این‌جا مطرح می‌شود، این است که آیا می‌توان سردرگمی راوی در مواجهه با پدیدهٔ فراواقعی و درماندگیش در بازیابی هویت را در خود خالق داستان نیز جست‌وجو کرد؟ میشل گیومار در کتاب *اصول زیبایی‌شناسی مرگ* به این سؤال پاسخ مثبت می‌دهد. گیومار شخصیت اصلی داستان‌های فراواقعی را همذات نویسنده می‌خواند و از همذات شخصیت به

مثابهٔ تصویر نویسنده و خود شخصیت در آینه سخن می‌گوید. این‌جاست که رابطهٔ متقابل ادبیات و روانکاوی مطرح می‌شود و نقش روان‌درمانانهٔ ادبیات رخ می‌نماید. همچون راوی که با نوشتن از اورلا، در پی پاسخی برای مشکل خود و شاید وسیله‌ای برای به زنجیر کشیدن آن می‌گردد، موپاسان نیز برای رهایی از آن‌چه که روحش را می‌آزارد، به نوشتن پناه می‌آورد. با رسوخ در روح و روان شخصیت که راه بر ناخودآگاه خالق اثر می‌گشاید و سهیم شدن خواننده در این کندوکاو، به نوعی نقد روانکاوانهٔ مورد نظر شارل مورون در *اورلا* اعمال می‌گردد. موپاسان که از مدت‌ها قبل از نوشتن *اورلا*، از زندگی دوگانهٔ خویش خبر داشته، تخیل خود را در وجود اورلا عینیت می‌بخشد و این همان تصویر ذهنی موردنظر مورون است که ناخوداگاه نویسنده در آن تجلی می‌یابد. بازتاب کشمکش مزمن و مرگبار موپاسان با دشمنی درونی در *اورلا*، این داستان را در جایگاه زندگی نامه‌ای اندوهبار قرار می‌دهد.

نتیجه

بسیار دور از دنیای ساده و سراسر خیال و شگفتی داستان‌های پریان که مخاطب را در آستانه با خود همراه می‌سازد، گونهٔ فراواقعی، دنیای واقعی و خالی از راز انسانی معمولی را هدف می‌گیرد و با وارد کردن اتفاقی غیرعادی در دل این فرایند عادی، شخصیت اصلی و مخاطبش را گرفتار چنان تردیدی می‌کند که تا به انتها در برزخ واقعیت و توهم سرگردان می‌مانند. چنین پیشامدی چارچوب زندگی شخصی قهرمان داستان را به کلی دگرگون می‌کند و رابطهٔ او را با خویشتن خویش، با دیگران و با جهان پیرامونش شتابان به چالش می‌کشد. *اورلای* موپاسان، یکی از آثار قابل توجه ادبیات فراواقعی، از ورای فضای آکنده از وهم و دلهرهٔ داستان و نیز انباشته از چالش‌هایی که شخصیت اصلی با آن روبه‌روست، دریچه‌ای می‌گشاید به اعماق ناخودآگاه شخصیت که به واکاوی دقیق هویتی لجام‌گسیخته از توهم حضور موجودی نامرئی و فرازمینی به نام اورلا می‌انجامد. بحران هویت که مرکز ثقل داستان *اورلا* و اکثر داستان‌های فراواقعی به حساب می‌آید، موجبات تزلزل و نابودی «من» شخصیت اصلی را از طریق آسیب به قدرت تعقل و استنباط او فراهم می‌آورد و از او انسانی روان‌پریش می‌سازد. اورلا که به واسطهٔ برانگیختن حس بیگانگی دلهره‌آور و تداعی مفهوم غیریت در مقام همذات قرار می‌گیرد، پرده از امیال و ترس‌های راوی که میل به جاودانگی و واهمهٔ از دست دادن یگانگی هویت در رأس آنان است را برمی‌دارد و احساس ناخوشایند به بند کشیده شدن را، خواه در حصار زمان و مکان و خواه در اعماق جسم و جان، در او ایجاد می‌کند. خواننده

نیز به موازات شخصیت و با وجود جزئیات بسیار کمی که روایت در اختیارش قرار می‌دهد، در حس نفرت و کنجکاوی او سهیم می‌شود. در حالی که احساس خفقان و انزوا به تدریج بخشی از وجود شخصیت می‌شوند و هرگونه اختیاری را از او سلب می‌کنند، در شرایطی که توضیحات عقلانی و یا غیرعقلانی در راستای عمومیت بخشیدن به‌مسئله راه به جایی نمی‌برند و در مخمصه‌ای که ابراز وجود کم‌سوی «من» نیز کاری از پیش نمی‌برد، راوی مردن را به از خود بیگانه شدن ترجیح می‌دهد. زیرا به نظر راوی، اورلا در اوست و در اصل خود اوست و تنها راه خلاصی از آن، از بین بردن خود می‌باشد. انگیزهٔ خلق چنین فضای ویژه‌ای، تنها میل و اراده‌ای ساده و عاری از هرگونه الزام شخصی نیست، چرا که از نظر روانکاوان، این گونهٔ ادبی می‌تواند به منزلهٔ نوعی نشانه‌شناسی در نظر گرفته شود که از خلال آن بتوان به دنیای روانی نویسنده دست یافت. نویسنده‌ای که چون شخصیت اصلی‌اش، از چنگال ترس‌ها و توهماتش به راه حلی متوسل شده که همواره مدنظر روان‌درمانگران بوده است، یعنی نوشتن. این راه‌حل نافرجام سؤالی را در ذهن مخاطب برمی‌انگیزد: اگر نوشتن راه‌حلی است برای رهایی از شر پدیده‌ای فراواقعی، پس چرا این راه‌حل به نتیجه نمی‌رسد و حتی شاید به پررنگ‌تر شدن این پدیده نیز می‌انجامد؟

Bibliography

Bellemin-Noël, Jean. (2002). *Psychanalyse et littérature* (The Psychoanalysis and the Literary). Paris: PUF.

Caillois, Roger. (1966). «De la féerie à la science-fiction». *Anthologie du Fantastique* (Anthology of the Fantastic). Paris: Gallimard.

Castex, Pierre-George. (1951). *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (The Fantastic Tale in France from Nodier to Maupassant). Paris: José Corti.

Domart, André. (1976). *Larousse de la médecine* (Larousse Medical dictionary). Paris: Librairie Larousse.

Dubreuil, Laurent. (1999). «Maupassant et la vision fantastique» (Maupassant and the Fantastic vision). *Labyrinthe*. Thèmes. n 4.

Freud, Sigmund. (1985). *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (The Uncanny). Paris: Gallimard.

Guiomar, Michel. (1967). *Les Principes d'une esthétique de la mort* (Poetics of Death). Paris: José Corti.

Lesbros, Aurelia. (2006). *Le problème de l'identité dans la Nouvelle Fantastique* (The Problem of Identity in the Fantastic Novel). Paris: Le Manuscrit.

Maupassant, Guy de (1380/2001). *Tanhayi* (Majmoue Dastan) (The Solitude). M. A. Omrani. Tehran : Hirmand Publications.

Mauron, Charles. (1963). *Des Métaphores Obsédantes au mythe Personnel* (From Obsessive Metaphors to Personal Myth), Paris: José Corti.

Rank, Otto. (1973). *Don Juan et Le Double* (Don Juan and the Double). S. Lautman. Paris: Petite Bibliothèque Payot.

Rosset, Clément. (1976). *Le Réel et son double* (The Real and its Double), Paris: Gallimard.

Todorov, Tzvetan (1970). *Introduction à la Littérature Fantastique* (Introduction to the Fantastic). Paris: Éditions du Seuil.

Viegnes, Michel. (2006). *Le Fantastique* (The Fantastic). Paris: Flammarion.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی