از غریب تا شگفت

تزوتان تودوروف

مترجم : گنجی پور، انوشیروان

داستانهای پریان یافت می‏شوند(عناصری چون زن‏باباها،خرسها و ورزایان سحر شده، ساحرگان آدمخوار،نامهایی که نباید بر زبان آورده شوند،و از این قبیل)و اثبات کرده باشیم‏ که آنها بازمانده‏های رسوم کهن‏اند که زمانی در زندگی روزانه اجرا می‏شدند یا بازماندهء باورهایی‏اند که زمانی به مثابهء اعتقادات و نه«خیالات»محترم شمرده می‏شدند-آنچه هنوز باقی می‏ماند نکته‏ای است که غالبا فراموش می‏شود:تأثیری که این عناصر قدیمی موجود در داستانها هم اینک ایجاد می‏کنند.

یک نکتهء مهم آن است که این چیزها اکنون کهن و قدیمی‏اند،و قدیمی بودن فی نفسه‏ جذاب است.زیبایی و خوف داستان درخت سرو-با آن شروع بدیع و تراژیکش،خوراک‏ هولناک آدمخواران،استخوانهای مشمئز کننده،پرنده-روح شادی که از دل مهی که از درخت‏ برمی‏خیزد بیرون می‏آید تا انتقام بگیرد-اینها جملگی از کودکی در ذهن من باقی مانده‏ است؛و با این حال آن طعم اصلی داستان و ته مزهء بر جای مانده‏اش در خاطرهء من همیشه نه‏ زیبایی و خوف،بلکه نوعی حس فاصله و مغاکی عظیم در زمان بود،مغاکی که حتی با معیار «روزی،روزگاری»هم قابل اندازه‏گیری نبود.بدون آنکه خوراک مهوّع و آن استخوانها-که‏ امروزه در روایات تعدیل شدهء داستان،کودکان متأسفانه تقریبا همیشه از آن معاف می‏شوند- این تصویر خیال‏انگیز نیز عمدتا از دست می‏رفت.گمان نکنم این خوف در چارچوب داستان‏ پریان به من صدمه‏ای زده باشد،صرف نظر از آن که از چه باورها و کنشهای تاریکی در گذشته‏ نشأت گرفته باشد.چنین داستانهایی اکنون واجد نوعی تأثیر اسطوره‏ای یا تام‏ (تحلیل ناپذیر)اند،تأثیری کاملا مستقل از یافته‏های مطالعهء تطبیقی فرهنگ عامه،تأثیری که‏ این گونه مطالعات نمی‏توانند آن را خراب کنند یا توضیح دهند.این داستانها دری به سوی‏ زمانی د یگر می‏گشایند،و ما اگر از این در عبور کنیم،اگر شده برای چند لحظه‏ای،از زمان‏ خودمان بیرون می‏رویم،و شاید حتی بیرون از خود زمان.

حال اگر اندکی مکث کنیم،آن هم نه صرفا به قصد تذکر این نکته که این گونه عناصر قدیمی حفظ شده‏اند،بلکه برای اندیشیدن به چگونگی بقای آنها،به گمانم باید نتیجه بگیریم‏ که این امر،غالبا اگر نه همیشه،دقیقا به لطف همین تأثیر ادبی تحقق یافته است.مسلما ما،یا حتی برادران گریم،نخستین کسانی نیستیم که این تأثیر را حس کردیم.داستانهای پریان‏ به هیچ وجه صخره‏ها و سنگهایی نیستند که فقط زمین‏شناسان خبره می‏توانند فسیلها را از دل آنها خارج سازند.عناصر قدیمی و کهن می‏توانند کنده،فراموش،یا به دور انداخته شوند، یا با سهولت تمام جای خود را به مواد اولیهء دیگری بدهند.مقایسهء یک داستان یا روایتهای‏ مرتبط و نزدیک بدان این نکته را به سادگی اثبات خواهد کرد.عناصر درون داستان غالبا باید از آن رو حفظ(یا جاگذاری)شده باشند که راویان شفاهی و نقالان،به صورت غریزی یا آگاهانه،«معنا و اهمیت»ادبی آنها را حس کرده‏اند.حتی وقتی حدس زده می‏شود که فلان منع‏ در یک داستان پریان از تحریم یا تابویی کهن سرچشمه گرفته است،دلیل حفظ آن در مراحل‏ بعدی تاریخچهء داستان احتمالا معنا و اهمیت عمیق و اسطوره‏ای این منع بوده است.شاید حسی از این معنا و اهمیت به واقع در پس خود آن تابوها نیز نهفته بوده است...

این مقاله ترجمهء بخشهایی است از:

از غریب تا شگفت‏ نوشتهء تزوتان تودوروف‏ ترجمهء انوشیروان گنجی‏پور

فانتستیک تنها تا زمانی می‏پاید که درنگ و تردیدی در کار است:تردیدی که هم خواننده و هم شخصیت داستان در آن سهیم‏اند،و آن وقتی است که هر دو باید تصمیم بگیرند که آیا آنچه که ادراک می‏کنند از«واقعیت»-در تلقی عام از آن-نشأت می‏گیرد یا نه.در پایان‏ داستان،اگر نه شخصیت،دست کم خواننده به هر حال تصمیمی می‏گیرد و راه حلی اتخاذ می‏ند و با توجه به همین راه حل از فانتستیک خارج می‏شود.اگر او تصمیم بگیرد که قوانین‏ واقعیت دست نخورده بمانند و این قوانین اجازهء توضیح و توجیه پدیده‏های توصیف شده را بدهند،بنابراین می‏گوییم اثر بر آمده از ژانر دیگری است:ژانر غریب.اما اگر بر عکس، خواننده به این نتیجه برسد که باید قوانین تازه‏ای برای طبیعت قائل شد که به واسطهء آنها هر پدیده را بتوان توجیه کرد،وارد ژانر شگفت شده‏ایم.

پس فانتستیک حیاتی پر خطر را از سر می‏گذراند،و هر دم ممکن است از بین برود.ظاهرا بیشتر در حد میان دو ژانر،یعنی غریب و شگفت،قرار گرفته تا این که خود ژانری مستقل‏ باشد.به نظر می‏رسد یکی از دورانهای مهم ادبیات فوق طبیعی،یعنی دوران رمان سیاه‏ ( eht cihtog levon )دلیلی باشد بر این مدعا.در واقع،به طور کلی در خود رمان سیاه دو گرایش به چشم می‏خورد:یکی گرایش به فوق طبیعی توجیه شده(می‏توانیم بگوییم‏ به«غریب»)،آن طور که در رمانهای کلارا ریوز و آن رادکلیف نمایان می‏شود؛و دیگر گرایش به فوق طبیعی پذیرفته شده(یا به«شگفت»)که آثار هوراس والپول،ام.جی.لویس و ماتورین را در بر می‏گیرد.از فانتستیک به معنای دقیق کلمه خبری نیست،بلکه فقط ژانرهایی‏ مطرح‏اند که حکم همسایگان آن را دارند.بهتر است بگوییم تأثیر فانتستیک کاملا به وجود می‏آید،اما این فقط در بخشی از خوانش اتفاق می‏افتد:در مورد آن رادکلیف،پیش از آن‏که‏ مطمئن شویم همهء چیزهایی که روی داده،می‏تواند توجیهی عقلانی داشته باشد؛و نزد لویس،پیش از آن که متقاعد شده باشیم برای رویدادهای فوق طبیعی هیچ توجیهی ارائه‏ نمی‏شود.در هر دو حالت،کتاب که تمام می‏شود یکدفعه دستگیرمان می‏شود که فانتستیکی‏ در کار نبوده است.

می‏شود از خود پرسید تا چه میزان تعریف ارائه شده از ژانری که می‏گذارد تا با عبارت‏ ساده‏ای چون:«در آن لحظه،او بیدار شد و دیوارهای اتاقش را دید...»اثر«ژانر خود را تغییر دهد»،پذیرفتنی است.اما اول از همه،هیچ چیز مانع نمی‏شود تا فانتستیک را دقیقا به عنوان‏ ژانری پیوسته فرّار در نظر بگیریم.یک چنین مقوله‏ای اصلا چیز عجیب و غریبی نیست.مثلا تعریف کلاسیک از زمان حال،که بنا به آن حال را فقط به عنوان حد و مرز میان گذشته و آینده در نظر می‏گیریم.این مقایسه سرسری و بی دلیل نیست:شگفت به پدیده‏ای ناشناخته‏ مربوط می‏شود که تا به حال هرگز دیده نشده و روی خواهد داد،پس به آینده تعلق دارد؛ در عوض،در مورد غریب،آن که توجیه‏ناپذیر است در چیزهای شناخته شده،تجربه‏ای قبلی‏ و از این رو،گذشته ریشه دارد.اما در مورد خود فانتستیک،بدیهی است تردیدی که مشخصهء آن است جز در زمان حال نمی‏گنجد.

اینجا پای مسألهء وحدت اثر هم به میان کشیده می‏شود.این وحدت به نظر ما چیزی است‏ علی حده و به محض این که در اثری(طبق تکنیک ریدرز دایجست)دست به جرح و تعدیل‏ بزنند از این هتک حرمت فریادمان به هوا می‏رود.اما بدون شک مسائل پیچیده‏ترند؛ فراموش نکنیم که در مدرسه،یعنی جایی که برای هر کس نخستین تجربه-و یکی از درخشانترین تجربه‏ها-از ادبیات محسوب می‏شود،آثار را جز به صورت«قطعات گزیده» و«منتخبات»نمی‏خوانند.نوعی بتواره‏پرستی(فتیشیسم)کتاب در روزگار ما به حیات‏ خویش ادامه می‏دهد:اثر همزمان به شیئی عزیز و ساکن،و نیز نماد کمال بدل می‏شود و جرح و تعدیل حکم اخته کردن را می‏یابد.چه قدر نگرش کسی چون خلبنیکوف بازتر و آزادانه‏تر بود که شعرهایی را با استفاده از قطعات شعرهای قبلی می‏نوشت،یا این‏که ویراستاران و حتی ناشران را به صرافت می‏انداخت تا متنش را تصحیح کنند!تنها این‏ همان شدن کتاب با سوژه است که می‏تواند جرح و تعدیل را توجیه کند.

از لحظه‏ای که بخشهای اثر به صورت جداگانه بررسی می‏شوند،می‏توان پایان حکایت‏ را موقتا میان پرانتز گذاشت:و این همان چیزی است که اجازه می‏دهد تا تعداد خیلی بیشتری‏ از متون را به فانتستیک ربط دهیم.دستنوشتهء پیدا شده در ساراگوس که اکنون در حال انتشار است،نمونهء خوبی است:کتاب که از داشتن پایان،آنجا که تردید برطرف شده،محروم است‏ به نحو احسن فانتستیک را به نمایش می‏گذارد.شارل نودیه یکی از سردمداران فانتستیک در فرانسه کاملا به این امر واقف بود و در یکی از قصه‏هایش به نام اینس دو لا سیراس آن را مطرح کرد.این متن از دو بخش کمابیش یکسان تشکیل شده است؛و پایان اولی در تعلیق‏ کامل می‏گذاردمان:نمی‏دانیم پدیده‏های غریبی را که سر و کله‏شان پیدا می‏شود چگونه توجیه‏ کنیم؛با وجود این آمادگی آن را هم نداریم که چیزهای فوق طبیعی را همان قدر راحت قبول‏ کنیم که چیزهای طبیعی را.بنابراین راوی میان دو راه مردد مانده:همان جا حکایتش را قطع‏ کند(و در فانتستیک باقی بماند)یا آن را ادامه بدهد(و بنابراین از فانتستیک خارج شود).او به سهم خویش به مخاطبانش اعلام می‏کند که ترجیح می‏دهد متوقف شود و این طور خودش را تبرئه می‏کند که:«هر گره گشایی دیگری در حکایت من غلط خواهد بود چون‏ طبیعت آن را تغییر می‏دهد.»( .p 796)

با این همه خطا خواهد بود اگر ادعا کنیم که فانتستیک جز در یک بخش از اثر نمی‏تواند وجود داشته باشد.متنهایی هستند که تا پایان ابهام را حفظ می‏کنند و این بدان معناست که‏ ابهام را فراتر از خود هم نگه می‏دارند.کتاب را که می‏بندیم،ابهام همچنان پابرجاست.رمان‏ هنری جیمز،گردش پیچ،در این مورد مثال قابل توجهی است:متن اجازه نمی‏دهد تصمیم‏ بگیریم که آیا اشباح ملک قدیمی را تسخیر کرده‏اند،یا این که ماجرا عبارت است از توهمات‏ معلم که قربانی حال و هوای اضطراب آوری شده که دوره‏اش کرده است.در ادبیات فرانسه‏ قصهء پروسپر مریمه به نام ونوس ایل،نمونهء اعلایی از این ابهام را عرضه می‏کند.ظاهرا مجسمه‏ای به حرکت در آمده و یک تازه داماد را کشته؛اما در همین حد«ظاهرا»می‏مانیم و هیچ گاه به یقین نمی‏رسیم.

در هر صورت نمی‏توان از بررسی‏ای در باب فانتستیک،شگفت و غریب را حذف کرد، ژانرهایی که فانتستیک با آنها همپوشانی دارد.امّا این را هم فراموش نکنیم که چنان‏که لویی وکس می‏گوید:«هنر فانتستیک مطلوب بلد است خود را در تردید و دو دلی نگاه دارد.»

پس بیاییم به این دو همسایه کمی از نزدیکتر نگاه کنیم.یادآوری می‏کنیم که در هر یک از حالات،یک زیر-ژانر بینابین سر بر می‏آورد::از یک سو میان فانتستیک و غریب،و از سوی‏ دیگر بین فانتستیک و شگفت.این زیر-ژانرها شامل آثاری می‏شوند که برای مدتی طولانی‏ تردید فانتستیکی را حفظ می‏کنند،اما در آخر در ژانر شگفت و یا غریب خاتمه می‏یابند. می‏توان این تقسیمات فرعی را به مدد نمودار زیر نشان داد:

شگفت محض فانتستیک-شگفت فانتستیک-غریب غریب محض

فانتستیک محض در این طرح به وسیلهء خط وسطی،همانی که فانتستیک-غریب را از فانتستیک-شگفت جدا می‏کند،مشخص می‏شود؛این خط دقیقا با طبیعت فانتستیک‏ همخوانی دارد،یعنی مرز میان دو حوزهء همجوار.

از فانتستیک-غریب شروع کنیم.رویدادهایی که در طول داستان فوق طبیعی به نظر می‏رسند،در پایان توجیهی عقلانی می‏یابند.اگر این رویدادها برای مدتی طولاین شخصیت‏ داستان و خواننده را به سمت باور به دخالت چیزهای فوق طبیعی سوق داده‏اند،به این خاطر است که خصلتی خارق عادت دارند.نقد این قسم را تحت عنوان«فوق-طبیعی توجیه شده» تشریح(و غالبا محکوم)می‏کند.

به عنوان مثال فانتستیک-غریب،همان دستنوشتهء پیدا شده در ساراگوس را در نظر می‏گیریم.تمامی معجزات در پایان حکایت به طرزی عقلانی توجیه شده‏اند.آلفونس در یک‏ غار به راهبی بر می‏خورد که در آغاز از او پذیرایی کرده بود،همان کسی که خودش شیخ اعظم‏ گوملز است.راهب چند و چون رویدادهایی را که تا آن موقع اتفاق افتاده‏اند،برایش روشن‏ می‏کند:«دون امانوئل دوسا،والی کادیکس،یکی از تشرنف یافتگان است.لوپز و موسکیتو را که تو را در چشمهء الکورنوک رها کردند،او فرستاده بود.(...)به کمک نوشیدنی‏ای خواب‏آور کاری می‏کنند که تو فردای آن روز پایین چوبهء دار برادران زوتو بیدار شوی.تو از آنجا به زاویهء من آمدی و همان جا به پاسچکو،جن زدهء مخوفی برخوردی که به واقع یک رقاص باسکی است.(...)روز بعد،معاملهء خیلی وحشتناکتری با تو کردند:منظورم بازجویی قلابی‏ است که با استفاده از شکنجه‏های فجیع تو را تهدید می‏کرد ولی نتواست شهامت تو را متزلزل کند.»(ترجمه از آلمانی،ص.734)و الی آخر.

چنان که می‏دانیم،شک و تردید تا آن لحظه میان دو قطب نگاه داشته شده بود،یعنی‏ وجود امر فوق طبیعی و مجموعه‏ای از توجیهات عقلانی.حالا انواع توجیهاتی را مرور کنیم‏ که سعی می‏کنند تا فوق طبیعی را تخفیف دهند:ابتدا اتفاق هست و تصادف-چون در دنیای‏ فوق طبیعی اتفاق در کار نیست،و بر کس چیزی حکمفرماست که می‏شود آن را «علیت گرایی مفرط»نامید(اتفاق توجیهی خواهد بود که فوق طبیعی را در اینس دولامیراس‏ تحلیل می‏برد)؛بعد نوبت به رؤیا(راه حل پیشنهادی در ابلیس عاشق)می‏رسد و تأثیر مواد مخدر(رؤیاهای آلفونس در طی شب اول)،پس از آن حقه‏ها،شامورتی بازیها(راه حل‏ اصلی در دستنوشتهء پیدا شده در ساراگوس)،خطای حواس(بعدتر نمونه‏هایی از آن را در مردهء عاشق گوتیه و اتاق سوزان جی.دی.کار خواهیم دید)و سرانجام جنون،چنان که در شاهزاده خانم برامبیا.اینجا طبیعتا دو دسته«معذوریت»هست که با تقابلهای واقعی-تخیّلی‏ و واقعی-وهمی مطابقت دارد.در دستهء نخست،هیچ چیز فوق طبیعی‏ای رخ نداده،چون‏ اصلا هیچ اتفاقی نیفتاده:آن چه که فکر می‏کردیم می‏بینیم چیزی نبوده جز محصول تخیّلی‏ معیوب(رؤیا،جنون و مواد مخدّر).در دومی،رویدادها کاملا اتفاق می‏افتند،اما به توجیه‏ عقلانی تن می‏دهند(اتفاق،شامورتی بازیها و توهّمات).

به یاد داریم که در تعریفهایی که بیشتر از فانتستیک ارائه شد،راه حل عقلانی به عنوان‏ چیزی که«به کلی از احتمال درونی حذف شده»(سولویف)یا به عنوان«دری چنان تنگ که‏ نمی‏توان از آن استفاده کرد»(ام.آر.جیمز)معرفی شده بود.به واقع راه حلهای واقع گرایانه‏ای‏ که دستنوشتهء پیدا شده در ساراگوس یا اینس دولا سیراس به خود می‏بینند یکسره عجیب و به دور از واقعیت‏اند؛راه حلهای فوق طبیعی،بر عکس،امکان‏پذیرند و محتمل.در قصهء نودیه تصادف خیلی مصنوعی است؛در مورد دستنوشته،نویسنده حتی در صدد نیست تا پایانی باورپذیر به آن بدهد:قبول کردن داستان گنج،کوه تو خالی،امپراتوری گوملز سخت‏تر است تا داستان زنی که به مردار بدل شده!بنابراین امکان‏پذیر بودن به هیچ وجه تضادی با فانتستیک ندارد:اولی مقوله‏ای است که به تناسب درونی مربوط می‏شود و تبعیت از ژانر ادبی،اما دومی با ادراک مبهم خواننده و شخصیت سر و کار دارد.در درون ژانر فانتستیک امکان دارد واکنشهایی«فانتستیک»وجود داشته باشد.

در کنار این حالات،که در آنها به واسطهء لزوم توجیه فانتستیک،ناخواسته از غریب سر در می‏آوردیم،غریب محض نیز حی و حاضر است.در آثاری که به این ژانر تعلق دارند، رویدادهایی شرح داده می‏شوند که می‏توانند کاملا بر اساس قوانین عقل توجیه شوند،اما هر کدام به لحاظی باورنکردنی،خارق‏العاده،تکان دهنده،بی سابقه،وهمناک و عجیب‏اند و به این خاطر در شخصیت و خواننده واکنشی شبیه به آنچه که پیشتر در متون فانتستیک دیده‏ بودیم،بر می‏انگیزند.می‏بینیم که تعریف فراخ دامن و گنگ است،اما خود ژانری هم که‏ تعریف ما در پی توصیف آن است همین وضعیت را دارد:غریب،بر خلاف فانتستیک،ژانری‏ نیست که یکسره نامعین و بی حد و مرز باشد؛دقیقتر این که تنها از یک سو محدود شده است‏ و آن هم از طرف فانتستیک؛در طرف دیگر،این ژانر در حوزهء عام ادبیات مستحیل می‏شود (مثلا،رمانهای داستایفسکی می‏توانند جزو مقولهء غریب به شمار آیند).اگر به فروید باور داشته باشیم،احساس غریب( sad ehcilmiehnu )با ظهور و پیدایش تصوری ارتباط دارد که‏ از کودکی فرد یا تبار او نشأت می‏گیرد(این فرضیه‏ای است که باید ثابت شود؛همپوشانی‏ تمام و کمالی میان این کاربرد از اصطلاح غریب و کاربرد مدّنظر ما وجود ندارد).ادبیات‏ وحشت محض در حوزهء غریب جای می‏گیرد؛بسیاری از قصه‏های آمبروز بیرس را می‏شود اینجا به عنوان شاهد مثال آورد.

چنان که دیدیم،غریب تنها یکی از شرایط فانتستیک را محقق می‏کند:توصیف برخی‏ واکنشها،به ویژه ترس؛فانتستیک منحصرا به احساسات شخصیتها باز بسته است،نه‏ به رویدادهای مادی که عقل را به چالش می‏طلبد(شگفت،بر خلاف،فقط به واسطهء وجود امور فوق طبیعی تشخص می‏یابد،بی آنکه واکنشی را که این امور در شخصیتها برمی‏انگیزند، به دنبال داشته باشد).

قصه‏ای از ادگار آلن پو هست که نوعی از غریب نزدیک به فانتستیک را در بر دارد:سقوط خانهء آشر.راوی در پی تماس دوستش رودریک آشر که از او تقاضا کرده مدتی پیشش بماند، شبی وارد خانه می‏شود.رودریک آدمی است حساس و عصبی و خواهرش را که در آن زمان‏ سخت بیمار است،می‏پرستد.خواهر چند روز بعد می‏میرد و این دو دوست به جای آن که او را دفن کنند،جسدش را در یکی از سردابه‏های خانه می‏گذارند.چند روز می‏گذرد.در شبی‏ طوفانی،وقتی این دو در اتاقی‏اند و راوی با صدای بلند یک داستان شهسواری کهن را می‏خواند،انگار صداهایی که در داستان توصیف شده‏اند در سر و صدایی که در خانه‏ به گوش می‏رسد،طنین انداز می‏شوند.سر آخر رودریک آشر بلند می‏شود و با صدایی که‏ به سختی به گوش می‏رسد،می‏گوید:«او را زنده زنده در قبر گذاشته‏ایم!»( .e.h.n , .p 501) و بعد در باز می‏شود و خواهر در درگاه ظاهر می‏شود.برادر و خواهر همدیگر را در آغوش‏ می‏گیرند و هر دو می‏میرند.راوی درست در همان لحظه با دیدن فرو رفتن خانه در تالاب‏ مجاور،پا به فرار می‏گذارد.

اینجا غریب دو منشأ دارد.منشأ اول بر اساس تصادف ایجاد شده است(تصادف در اینجا همان قدر هست که در یک داستان فوق طبیعی توجیه شده)بدین سان زنده شدن خواهر و فرو ریختن خانه پس از مرگ ساکنان آن،ممکن است فوق طبیعی به نظر آید؛اما پو از توجیه‏ عقلانی هر دوی این رویدادها فرو گذار نمی‏کند.دربارهء خانه می‏نویسد:«شاید چشمان‏ ناظری نکته بین کشف می‏کرد که شیاری به سختی قابل رؤیت با گذشتن از سقف جلویی، راهی زیگ زاگ در میان دیوارها باز کرده بود و تا آبهای شوم تالاب ادامه پیدا می‏کرد.»(900)و دربارهء بانو مادلین می‏گوید:«حمله‏های مکرّر و البته گذرا که تقریبا ماهیتی فلج کننده داشتند، از علائم خیلی عجیب بیماری او بود.»(ص.94).بنابراین توجیه فقط القاء می‏شود و حتما لازم نیست آن را بپذیریم.

مجموعهء دیگری از مؤلفه‏ها که احساس غرابت را برمی‏انگیزد به فانتستیک ربطی ندارد بلکه با آن چیزی پیوند می‏خورد که می‏توان«تجربهء حدود»نامید و مشخصهء تمام آثار پو است.بودلر پیشتر دربارهء او نوشته بود:«هیچ آدمی استثنائات زندیگ انسانی و طبیعت را با جادوی بیشتری‏[نسبت به او]حکایت نکرده است»؛و داستایفسکی:«پو تقریبا همیشه‏ استثنایی‏ترین واقعیت را برمی‏گزیند و شخصیتش را،به لحاظ محیط اطراف یا روانشناختی، در استثنایی‏ترین موقعیت قرار می‏دهد...»(وانگهی پو قصه‏ای با این مضمون نوشت،یک‏ قصهء«فرا غریب»به نام فرشتهء عجیب).در سقوط خانهء آشر،وضعیت به غایت بیمارگون‏ برادر و خواهر است که خواننده را متأثر می‏کند.در موارد دیگر صحنه‏های شقاوت،حظّ از شر و قتل هستند که همین تأثیر را می‏گذارند.پس احساس غرابت از مضامینی که یادآور شد سرچشمه می‏گیرد،مضامینی که به تابوهای کمابیش قدیمی مربوطاند.اگر بپذیریم که تجربهء اولیه بر اساس سرپیچی شکل گرفته،می‏توان نظریهء فروید در باب منشأ و خاستگاه غریب را پذیرفت. پس بنابراین نهایتا به این نتیجه می‏رسیم که خانهء آشر ربطی به فانتستیک ندارد.به طور کلی در آثار پور،شاید به جز خاطرات آقای بدلو و گربهء سیاه،به حکایتهای فانتستیک‏ به معنای دقیق کلمه بر نمی‏خوریم.تقریبا تمام قصه‏های او غریب را به نمایش می‏گذارند،و چند تایی هم شگفت را.با این حال،پو به خاطر مضامین و تکنیکهایی که اختیار می‏کند، بسیار به نویسندگان فانتستیک نزدیک است.

همچنین می‏دانیم که پو پدر رمان پلیسی معاصر است و این همجواری از روی اتفاق‏ نیست.از طرفی،غالبا می‏نویسند داستانهای پلیسی جای داستانهای اشباح را گرفته‏اند.حال‏ بیاییم ماهیت این رابطه را مشخص کنیم.رمان پلیسی معمایی که در آن می‏کوشند تا هویت‏ مجرم را شناسایی کنند،به این شیوه ساخته شده که:در یک طرف چندین راه حل ساده وجود دارد که در نظر اول وسوسه‏انگیزند،اما یکی پس از دیگری معلوم می‏شود که غلط هستند؛در طرف دیگر راه حلی کاملا بعید هست که تنها آخر کار به آن می‏رسیم و معلوم می‏شود که تنها راه حل حقیقی است.حال آنچه را که رمان پلیسی را به قصهء فانتستیک گره می‏زند،می‏بینیم. تعاریف سولویوف و جیمز را به یاد بیاوریم:حکایت فانتستیک نیز دو راه حل دارد،یکی‏ محتمل و فوق طبیعی و دیگری بعید و عقلانی.بنابراین کافی است که در رمان پلیسی،این‏ راه حل دومی از این نظر که«با عقل سازگاری ندارد»،دیریاب باشد و آن وقت ما هم آماده‏ایم‏ تا به جای غیاب هر گونه توجیه،وجود امر فوق طبیعی را بپذیریم.در این مورد مثالی‏ کلاسیک داریم:ده سیاه برزنگی آگاتا کریستی.ده شخصیت خود را محصور در جزیره‏ای‏ می‏یابند؛به آنها می‏گویند(به وسیلهء نوار)که همگی به عنوان مجازات جنایتی که قانون قادر به مجازات آن نیست،می‏میرند؛چگونگی مرگ هر کدام به تفصیل در یک ترانهء بازی بچه‏ها به نام«ده سیاه برزنگی»آمده است.محکومان-و خواننده نیز به همراه آنها-بیهوده تلاش‏ می‏کنند تا بفهمند چه کسی این مجازاتهای پیاپی را اجرا می‏کند.آنها در جزیره تنها هستند و یکی پس از دیگری و هر کدام به شیوه‏ای که در ترانه ذکر شده می‏میرند؛تا آخرین نفر که‏ خودکشی نمی‏کند بلکه به قتل می‏رسد،و این همان چیزی است که احساس‏ فوق طبیعی بودن را القا می‏کند.هیچ توجه عقلانی‏ای ممکن به نظر نمی‏رسد و باید وجود موجودات نامرئی یا ارواح را پذیرفت.طبیعتا لازم نیست گفته شود که توجیه عقلانی ارائه‏ خواهد شد.رمان پلیسی معمایی به فانتستیک نزدیک است،اما متضاد آن نیز هست: با این حال در متون فانتستیک بیشتر به توجیه فوق طبیعی تمایل دارند؛رمان پلیسی،وقتی که تمام می‏شود هیچ شکی در مورد عدم وجود رویدادهای فوق طبیعی باقی نمی‏گذارد. وانگهی این قرابت و نزدیکی تنها در مورد یک سنخ از رمان پلیسی معمایی(فضای بسته)و یک سنخ از حکایت غریب(فوق طبیعی توجیه شده)صدق می‏کند.به اضافه در این دو ژانر بر عناصر مختلفی تأکید شده است:در رمان پلیسی بر راه حل معما تأکید می‏شود؛ولی در متونی که به غریب مربوطاند(مثلا در حکایت فانتستیک)،بر واکنشهایی تأکید شده که این‏ معما بر می‏انگیزد.با این حال این نزدیکی و قرابت ساختاری به شباهتی انجامیده که باید این‏ شباهت روشن گردد.

وقتی از رابطهء میان رمانهای پلیسی و داستانهای فانتستیک صحبت می‏کنیم،نویسنده‏ای‏ هست که سزاوار تأمل بیشتری است و او جان دیکسون کار است؛در میان آثار وی کتابی‏ هست که مسأله را به شیوه‏ای مثال زدنی مطرح می‏کند:اتاق سوزان.هم چنان که در رمان‏ آگاتا کریستی،اینجا نیز با مسأله‏ای روبه‏روییم که ظاهرا برای عقل حل ناشدنی است:چهار نفر در سردابه‏ای را می‏گشایند که در آن چند روز پیشتر جسدی قرار داده شده است؛خب، سردابه خالی است و امکان ندارد که کسی در آن مدت در آن را باز کرده باشد.چیز دیگری هم‏ هست:در تمام طول داستان،از اشباح و پدیده‏های فوق طبیعی صحبت می‏شود.جنایتی که‏ رخ داده شاهدی دارد،و این شاهد تصدیق می‏کند که قاتل(زن)را دیده که با گذشتن از جایی‏ از دیوار که دویست سال پیش از آن دری در آن نقطه بوده،از اتاق خارج می‏شود.از سوی‏ دیگر،یکی از شخصیتهای درگیر در ماجرا که یک زن جوان باشد،خودش خیال می‏کند جادوگر و بلکه دقیقتر یک مسموم کننده است(سم باعث مرگ شده بود)که به گونهء خاصی از آدمیزاد تعلق دارد:نا-میراها.جلوتر می‏فهمیم که«خلاصه،نامیراها کسانی-به خصوص‏ زنان-هستند که به گناه مسموم کردن محکوم شده‏اند،و بدنهایشان،مرده یا زنده،روی هیزم‏ سوزانده شده است.»(ص.167)تازه استیونس،شوهر این زن،وقتی دارد دستنوشته‏هایی را ورق می‏زند که از انتشاراتی گرفته که برایش کار می‏کند،به عکسی بر می‏خورد که روی آن‏ نوشته شده:ماری دوبره،اعدام با گیوتن به اتهام قتل در 1861.متن این گونه ادامه پیدا می‏کند: «این عکس به خود زن استیونس تعلق داشته»(ص.18).چطور این زن جوان می‏توانسته‏ حدود هفتاد سال پیش از آن،همان کسی باشد که در قرن نوزدهم یک مسموم کنندهء مشهور بوده،و تازه زیر گیوتین هم رفته؟سهل است،اگر حرفهای زن استیونس را باور کنیم، چه کسی حاضر می‏شود مسئولیت این قتل فعلی را بپذیرد.مجموعه‏ای از تصادفات دیگر ظاهرا بر وجود امر فوق طبیعی صحّه می‏گذارند.سرانجام کارآگاهی سر می‏رسد و همه چیز کم کم روشن می‏شود.زنی که دیده بودند از دیوار رد می‏شود،توهمی بوده که انعکاسهای‏ آینه باعث آن شده.جسد ناپدید نشده بوده،بلکه ماهرانه پنهان شده بوده است.ماری‏ استوینس جوان هیچ وجه مشترکی با مسموم کنندگانی که سالها پیش مرده بودند نداشته، گرچه سعی شده بود تا خودش این طور باور کند.تمام حال و هوای فوق طبیعی به وسیلهء قاتل ایجاد شده بود تا ماجرا را پیچیده کند،تا این که سوء ظنها منحرف شود.مجرمان حقیقی، اگر هم موفق به تنبیه‏شان نمی‏شوند،حداقل کشف می‏شوند.

سپس نوبت به مؤخرهء رمان می‏رسد که از قبل آن،اتاق سوزان از ردهء رمانهای پلیسی که‏ تنها فوق طبیعی را متبادر می‏کنند،خارج می‏شود تا در ردهء حکایتهای فانتستیک جای گیرد. دوباره ماری را می‏بینیم که در خانه یک بار دیگر به ماجرا می‏اندیشد؛و دوباره سر و کلهء فانتستیک پیدا می‏شود.ماری تصدیق می‏کند(به خواننده)که خود او مسموم کننده است. کارآگاه در واقع دوستش بوده(چیزی که بیراه نیست)و تمام این توضیحات عقلانی را داده تا او،یعنی ماری،را نجات دهد:«او با توجه کردن فقط به سه بعد و مانع دیوارهای سنگی،در ارائهء توجیه و استدلال برای آنها خیلی ماهرانه عمل کرده.»(ص.437).

دنیای نا-میراها از نو خود را به رخ می‏کشد،و فانتستیک هم:در این که کدام راه حل را انتخاب کنیم کاملا مرددیم.اما سر آخر باید به خوبی ملاحظه کرد که اینجا بیشتر با ترکیب دو ژانر سر و کار داریم تا شباهت میانشان.

حال به آن سوی این خط وسطی که فانتستیک نام نهادیم،برویم.اینجا در فانتستیک-شگفت،یا به عبارت دیگر در ردهء حکایتهایی هستیم که چونان فانتستیک ظاهر می‏شوند و با پذیرش امر فوق طبیعی خاتمه می‏یابند.اینها نزدیکترین حکایتها به فانتستیک‏ محض هستند،چرا که فانتستیک از این لحاظ که بدون توجیه و استدلال باقی می‏ماند،کاملا وجود فوق طبیعی را القا می‏کند.پس حد میان این دو نامتقیّن خواهد بود؛با این همه حضور یا غیاب برخی جزئیات همیشه تعیین کننده است.

مردهء عاشق تئویل گوتیه را می‏توان به عنوان مثال در نظر گرفت.این داستان راهبی است‏ که روز مراسم کشیش گزینی عاشق یک کنیز دربار به نام کلاریموند می‏شود.پس از چند ملاقات پنهانی،رومو آل(راهب)شاهد مرگ کلاریموند است.از آن روز به بعد،زن‏ به خواب او می‏آید.از طرفی این خوابها ویژگی غریبی دارند:به جای آنکه ترکیبی باشند از احساسات و تأثرات روز،حکایتی دنباله‏دار را شامل می‏شوند.روموآل در خوابهایش دیگر در هیبت راهبی خشکه مقدس نیست،بلکه در ونیز زندگی می‏کند و در جشنی مدام و بی وقفه‏ متنعّم است.و در همین اثنا متوجه می‏شود که کلاریموند از قبل خونی که در طول شب از او مکیده زنده مانده است...

تا اینجا تمام رویدادها می‏توانند توجیهی عقلانی داشته باشند.توجیهاتی که بخش مهمی‏ از آنها را خوابها تشکیل می‏دهند.رومو آل فریاد می‏زند:«خدا کند که این خواب‏ باشد!»(ص.790)،درست شبیه به آلوار در شیطان عاشق.و بخش دیگر هم به خطای حواس‏ مربوط می‏شود.بدین سا،«شبی،وقتی در کوچه باغ کنار شمشادهای باغچه‏ام راه می‏رفتم، به نظرم آمد از روی پیچکها پرهیب زنی را می‏بینم»(ص.93)؛«حتی لحظه‏ای خیال کردم‏ پایش تکان می‏خورد...»(ص.97)؛«نمی‏دانستم آیا توهّم است یا انعکاس نور چراغ اما گویی خون دوباره زیر این زردی مات شروع به گردش کرد»(ص.99،تأکید از من است)، و الی آخر.سر آخر مجموعه‏ای از رویدادها ممکن است تنها به عنوان غریب در نظر گرفته‏ شوند و از سر اتفاق رخ بدهند؛اما رومو آل می‏پذیرد که دست شیطان در کار است:«غرابت‏ ماجرا،زیبایی فوق طبیعی‏[!]کلاریموند،درخشش برق چشمانش،احساس سوزان‏ دستش،آشوبی که در من به پا کرده بود و تحول آنی‏ای که در درونم ایجاد کرده بود،همه و همه به وضوح گواهی بود بر حضور شیطان،و این دست نرم شاید جز دستکشی برای‏ پوشاندن چنگال او نبود»(ص.90).

در واقع ممکن است شیطانی در کار باشد و ممکن هم هست که این تنها اتفاق باشد.پس‏ تا اینجا در فانتستیک محض باقی می‏مانیم.ولی در این لحظه اتفاقی می‏افتد که حکایت را از این رو به آن رو می‏کند.کشیش دیگری به نام سراپیون از ماجرای روموآل با خبر می‏شود (نمی‏دانیم چگونه)و او را تا قبرستانی که کلاریمون دفن شده می‏برد؛تابوت را از قبر بیرون‏ می‏کشد،آن را باز می‏کند و کلاریموند به همان تر و تازگی روز مرگش ظاهر می‏شود در حالی که قطره‏ای خون روی لبهایش است...کشیش سراپیون که غیرت دینی‏اش به جوش‏ آمده آب متبرک روی جسد می‏ریزد.«به محض این که آب مقدس به کلاریموند بیچاره‏ می‏خورد،تن نازکش به خاکستر بدل می‏شود؛او دیگر جز ترکیب ناجور و بدشکلی از خاکستر و استخوان نیم سوخته نیست.»(ص.116)تمام این صحنه و خلاصه استحالهء جسد نمی‏تواند بر اساس قوانین طبیعت،آنچنان که پذیرفته شده،توجیه شود و ما کاملا در قلمرو فانتستیک-شگفت هستیم.

مثالی شبیه به این را می‏توان در ورا اثر ویلیه دولیل-آدام سراغ گرفت.اینجا هم باز در تمام طول قصه ممکن است میان دو چیز مردّد باشیم:باور به زندگی پس از مرگ؛یا این که‏ خیال کنیم شخص کنت که بدان باور دارد،دیوانه است.اما دست آخر،کنت در اتاقش کلید مزار ورا را پیدا می‏کند؛و از آنجا که خود کنت این کلید را داخل قبر انداخته بود،پس کسی‏ که آن را آورده باید خود ورای مرده باشد.

سرانجام به«شگفت محض»می‏رسیم که به مانند غریب حد و مرزهای روشنی ندارد.در مورد شگفت،مؤلفه‏ها و عناصر فوق طبیعی نه نزد شخصیتها و نه نزد خوانندهء ضمنی هیچ‏ واکنش خاصی را برنمی‏انگیزند.این برخورد و نگرش ما به رویدادهای بازگو شده نیست که‏ شگفت را مشخص می‏کند،بلکه طبیعت خود این رویدادهاست که آن را متمایز می‏گرداند.

این را هم به گونه‏ای گذرا بگوییم که می‏شود دید تا چه حد تمایز قدیمی میان شکل و محتوا بی حساب و کتاب بوده:رویدادی که بازگو شده و به طور سنتی به«محتوا»تعلق داشته، اینجا به مؤلفه‏ای«شکلی»بدل می‏شود.عکس این هم صادق است،یعنی فرایند سبکی(و بنابراین«شکلی»)حالت دهی می‏تواند،همچنان که در مورد ارلیا دیدیم،محتوایی معیّن‏ داشته باشد.

معمولا ژانر شگفت را به ژانر قصه‏های پریان مرتبط می‏کنند؛در واقع؛قصه‏های پریان‏ چیزی نیست الاّ یکی از اقسام شگفت و رویدادهای فوق طبیعی در آن ب هیچ وجه‏ غافلگیر کننده نیستند:نه خواب صد ساله،نه گرگی ک حرف می‏زند و نه قابلیتهای جادویی‏ پریان(تازه اگر تنها به مؤلفه‏های قصه‏های پرو بسنده کنیم).چیزی که قصه‏های پریان را متمایز می‏کند نوعی نوشتار است،نه اصول و مبانی فوق طبیعی.قصه‏های هوفمان به خوبی‏ این تفاوت را نشان می‏دهند:فندق شکن و پادشاه موشها،بچههء غریبه و نامزد پادشاه، به خاطر ویژگیهای نوشتارشان به قصه‏های پریان تعلق دارند؛انتخاب یک نامزد گرچه همان‏ اهمیت را برای امر فوق طبیعی قائل شده،امّا قصهء پریان نیست.همچنین هزار و یک شب را می‏بایست بیشتر به عنوان قصه‏های شگفت در نظر گرفت تا قصه‏های پریان.(این مسأله‏ بررسی جداگانه‏ای را می‏طلبد.)

برای آن‏که شگفت محض را مشخص کنیم،لازم است چندین سنخ از حکایات را از آن‏ متمایز گردانیم،حکایتهایی که در آنها امر فوق طبیعی همچنان برهان‏پذیر است. ابتدا می‏توان از شگفت اغراق‏آمیز سخن گفت.اینجا پدیده‏ها تنها به واسطهء ابعادشان،که‏ وسیعتر از آن چیزی است که سراغ داریم،فوق طبیعی‏اند.به این ترتیب در هزار و یک شب سندباد بحری تصدیق می‏کند که«ماهیهایی به طول صد و دویست ذراع» دیده یا«مارهایی چنان قطور و دراز که حتی در میانشان یکی هم نبود که نتواند فیلی را ببلعد»(ص.241).اما شاید اینجا تنها شیوه‏ای از سخن گفتن در کار باشد(هنگام بحث‏ دربارهء تفسیر شاعرانه یا تمثیلی متن به این مسأله خواهیم پرداخت)؛نیز می‏توان از ضرب‏المثلی یاری جست و گفت«ترس که در کار باشد همه چیز به صورت غلوآمیز به چشم می‏آید.»به هر روی،این نوع از فوق طبیعی خیلی با عقل سر ناسازگاری‏ ندارد.

2-سنخی که به این اولین سنخ از شگفت بی شباهت نیست،شگفت نامأنوس(اگزوتیک) است.در این حالت از رویدادهای فوق طبیعی صحبت می‏شود.این رویدادها چنان‏ عرضه می‏شوند که انگار نه انگار فوق طبیعی‏اند؛مخاطب فرضی این قصه‏ها قرار است‏ مناطقی را که رویدادها در آنها اتفاق می‏افتند نشناسد؛در نتیجه او حق ندارد دربارهء این‏ رویدادها چون و چرا کند.دومین سفر سندباد چند مثال خوب را ارائه می‏کند.ابتدا مرغ‏ رخ در ابعادی عظیم ترسیم می‏شود:او جلوی آفتاب را می‏گیرد و«یکی از پاهایش‏ به اندازهء تنهء یک درخت تناور بود»(ص.341)مسلّما این پرنده از دید جانورشناسی‏ کنونی وجود خارجی ندارد؛اما مخاطبان سندباد این یقین را نداشتند و پنج قرن پس از آن‏ خود گلان می‏نویسد:«مارک پل در سفرهایش،و پدر مارتینی در تاریخ چین خود از این‏ پرنده سخن می‏گویند»و الی آخر.اندکی پس از آن،سندباد به همان شیوه کرگدنی را توصیف می‏کند،گرچه کرگدن را خوب می‏شناسیم:«در همان جزیره کرگدنها هم‏ هستند،که حیواناتی‏اند کوچکتر از فیل و بزرگتر از گاومیش؛روی بینی‏شان شاخی‏ هست که حدود یک ذراع درازا دارد.این شاخ از جنس سخت است و درست از وسط نصف شده است.روی شاخ خطوط سفیدی را می‏بینیم،که سیمای یک انسان را متبادر می‏کند.کرگدن با فیل می‏جنگد و شاخش را زیر شکم فیل می‏کند،او را بلند می‏کند و روی سر حمل می‏کند؛اما چون خون و چربی فیل روی چشمان کرگدن می‏ریزد و کورش می‏کند،به زمین می‏افتد.و امّا آن چیزی که مایهء تعجب است این است که مرغ رخ‏ سر می‏رسد و هر دوی آنها را با چنگالش بلند می‏کند و به عنوان غذا برای جوجه‏هایش می‏برد»(صص.245-244)این تکهء درخشان،با در آمیختن مؤلّفه‏های طبیعی و فوق طبیعی،خصلت خاص شگفت نامأنوس را نشان می‏دهد.طبیعتا این آمیزش فقط برای ما،خوانندهء مدرن،مطرح است،در حالی که راوی ضمنی قصه همه چیز را در یک‏ سطح(سطح«امر طبیعی»)قرار داده است.

3-سومین سنخ از شگفت را می‏توان شگفت ابزاری نام نهاد.در این مورد ابزار و آلات‏ محیّرالعقولی ظاهر می‏شوند که به لحاظ کمال فنی در دورهء مورد بحث تحقق‏ناپذیرند، اما به هر حال کاملا امکان‏پذیر هستند.در داستان شاهزاده احمد هزار و یک شب،در آغاز این وسایل شگفت عبارت‏اند از:یک فرش پرنده،سیب شفابخش،«لوله‏ای»برای‏ دیدن جاهای دور.در روزگار ما هلیکوپتر،آنتی‏بیوتیکها یا دوربین که همان کیفیات را دارند،به هیچ وجه شگفت‏انگیز نیستند.در مورد اسب پرنده در داستان اسب جادو نیز ماجرا از همین قرار است.یا در مورد سنگ غلتان داستان علی بابا کافی است فیلم اخیر دربارهء جاسوسی(زن موبور علیه اف.بی آی)را به یاد بیاوریم که در آن با دستگاه‏ تشخیص محرمان راز مواجه می‏شویم که فقط هنگامی باز می‏شود که صاحب آن، کلمات خاصی را بر زبان می‏آورد.باید میان این اشیاء که محصول مهارت و توانمندی‏ بشر هستند و ابزاری که غالبا در ظاهر بدانها شبیه‏اند،امّا منشأ جادویی دارند و به کار ارتباط با دنیاهای دیگر می‏آیند،فرق گذاشت:چراغ و انگشتر علاءالدین یا اسب در داستان سومین قلندر،که از نوع دیگری از شگفت نشأت می‏گیرند،جزو این دسته‏اند.

4-شگفت ابزاری ما را بدانچه که در فرانسهء قرن نوزدهم شگفت علمی می‏نامیدند بسیار نزدیک می‏کند،و این همان چیزی است که امروز به آن علمی-تخیّلی می‏گویند.در اینجا،امور فوق طبیعی به شیوه‏ای عقلانی توجیه شده‏اند،اما این توجیه به وسیلهء قوانینی‏ صورت می‏گیرد که علم امروز آنها را به رسمیت نمی‏شناسد.در دوران حکایت‏ فانتستیک،اینها داستانهایی‏اند که مغناطیس در آنها دخالت می‏کند و همین است که بدانها صبغهء شگفت علمی می‏دهد.مغناطیس«از لحاظ علمی»رویدادهای فوق طبیعی را توجیه می‏کند،و فقط خودش است که صبغه‏ای فوق طبیعی دارد.شبح نامزد یا مغناطیس‏ هوفمان از این دسته‏اند؛و نیز حقیقت در مورد آقای والدمر اثر آلن پویا دیوانه اثر موپاسان.علمی-تخیلی فعلی،مادامی که در تمثیل فرو نمی‏غلتد،از همین ساز و کار تبعیت می‏کند.اینها حکایتهایی‏اند که در آنها،به واسطهء مقدّمات غیر عقلانی،امور