فانتزی‌های ویکتوریایی

رزمری جکسن
ترجمهٔ غلامرضا صراف

«زندگی بی سر و صدا به راه خود می‌رود و در آن سوی رودخانهٔ بزرگ، بیش از پیش به واقعیت تبدیل می‌شود؛ واقعیتی از آن دست که این [واقعیت موجود]، در برابر آن سایه‌ای بیش نیست.»

(لوئیس کارول)

فانتزی‌نویسان محبوب‌تر دورهٔ ویکتوریایی نظیر لویس کارول، جورج مک دونالد و چارلز کینگزلی، معمولاً در آثارشان به هنجارگریزی و درهم شکستن یکپارچگی که خصیصهٔ فانتزی است، گرایش دارند، ولی با انکار شدید مؤلفه‌های وحشیانه و غیراخلاقی. نوشته‌های کارول به وضوح فانتاستیک‌ترین این آثار محسوب می‌شود.

این کتاب‌ها توجه خوانندگان را به مشکلاتِ دلالت جلب می‌کنند و جهانی آشفته و درهم برهم را نشان می‌دهند که دعوی بازنمایی معناهای تام و تمام یا «واقعیت» را ندارند. وقتی آلیس در **آلیس در سرزمین عجایب** (۵۶۸۱)، توی سوراخ خرگوش می‌افتد و در **از میان آینه** (۱۸۷۲)، درون آینه راه می‌رود، وارد حوزهٔ بی‌معنایی و بی‌عدالتی می‌شود.

او با هاویه‌ای نشانه‌شناختی رو به روست و نظام‌های زبانی‌ای که فرا گرفته، از هرگونه کمکی به او باز می‌مانند. اشیا از کلمات می‌گریزند؛ بچه‌ای به یک خوک و دانه‌ای به یک گربه تبدیل می‌شود. در حالی که کلمات تظاهر می‌کنند که دارند زندگی طبیعی خودشان را می‌کنند. «عبارت در برابر صرف دستوریِ خودش ایستادگی می‌کند.» کارول می‌نویسد: «هیچ کلمه‌ای معنایی تفکیک‌ناپذیر از آن چه بهش نسبت داده شده است، ندارد.» برای کارول هم مثل ویتگنشتاین، زبان ابزار ساختن معناست و خارج از یک جهان زبانی، فقط بی‌معنایی است.

آلیس، محروم شده از رمزگان زبان‌شناختی، مألوف، با پایان جهان آن طور که خود می‌شناسد، مواجه می‌شود.

به نظر می‌رسد که اضطراب هستی‌شناختی او، با این محرومیت از نشانه‌هایی که واجد معنا هستند، ارتباط بیشتری دارد تا با گروتسکی که آشکارا بر جهان زیرین و بی‌رحم هیولاها، سران احزاب، کاترپیلارها، خوک‌ها، جلادان و شکنجه‌گرانی که آلیس به میان‌شان سقوط کرده، حاکم است. آن‌چه پیش از همه او را نگران می‌سازد، از دست دادن هویت است: همهٔ آن چه او را نگه داشته، نام اوست که هنوز نمی‌داند چه معنایی می‌دهد. از درون با یک فقدان درونی بی‌معنا تهدید شده است؛ چون بدون زبان هیچ تفاوتی بین خود و دیگری وجود ندارد. کاترپیلار می‌گوید "تو کی هستی؟" آلیس پاسخ می‌دهد "من به زحمت می‌دانم... نمی‌توانم **خودم** را توضیح بدهم... چون خودم نیستم." توئید لدوم و توئید لدی می‌گویند "تو

خیلی خوب می‌دانی که واقعی نیستی"

آلیس می‌گوید "من واقعی هستم!" و شروع به گریه کردن می‌کند. هامپتی دامپتی او را سرزنش می‌کند؛ تو باید یک معنایی داشته باشی... حدس می‌زنی فایدهٔ یک بچه که هیچ معنایی نداره، چیه؟ هامپتی دامپتی که «آقای معنی کننده» لقب گرفته است (لاکان، **زبان خود**، صفحهٔ ۵۷)، با نشانه‌ها و کلمات جابه‌جا کردنی بازی می‌کند. آلیس قربانی این بازی است؛ یک عروسک خیمه شب بازی دیگر، ولی هیچ یک از آن‌ها کلید حل این معما را ندارد. آن نوع «افراط معنی‌شناختی» که بر قصهٔ مدرنیستی غالب شده، ریشه‌هایش در بازی کارول با نشانه‌هایی است که از معنا و دلالت محروم شده‌اند.

تفسیرهای روان‌کاوانهٔ گوناگونی، کابوس بی‌معنای آلیس را به مثابهٔ ترس از دست دادن کنترل در نظر گرفته‌اند که باعث می‌شود انسان واجد هیچ هویت پایداری نباشد. آلیس می‌ترسد از این که با دیگری شدن، خودش را گم کند

علی‌رغم تمام ویژگی‌های مضحک‌شان، کتاب‌های آلیس نه به طور خاص سرگرم کننده‌اند و نه شادی‌آور. ملکه به آلیس می‌گوید: «ای کاش می‌توانستم کاری کنم که شاد باشم! اگر فقط می‌توانستم حکومت را به یاد نیاورم.» تهی بودن آن‌ها ناشی از این است که معنی را نفی می‌کنند. هیچ غایتی وجود ندارد؛ فقط نشانه‌هایی که به هیچ کجا ختم می‌شوند و چشم‌اندازهایی که هزار توهایی بدون مرکز هستند. «او خودش را در تالاری کوتاه و دراز می‌یابد... دور تا دور تالار در است، ولی همگی قفل شده‌اند.» او «سرگردان به بالا و پایین می‌رود و سعی می‌کند در آن‌جا گشت بزند و بچرخد، ولی همیشه به عقب برمی‌گردد.» راهنماها به او جهتِ اشتباه می‌دهند و جست و جوهای بی‌نتیجه اش او را به عقب، به سرمنزل اول برمی‌گرداند. هم‌چنان به جلو حرکت می‌کند، اما فقط در یک جا ثابت می‌ماند.» ملکه به او می‌گوید: «حالا، می‌بینی که هر چه هم بدوی، باز دقیقاً همان جا که بوده‌ای، خواهی بود. اگر می‌خواهی به جای دیگری بروی، باید حداقل دو برابر سرعتی که قبلاً داشتی، بدوی». نتایج مقدم بر علت‌های‌شان هستند: یک تکه کیک ابتدا خورده و بعد بریده شده است. متن نامعلوم بودن و تردید را افزایش می‌دهد.

هیچ وضعیت قطعی‌ای نمی‌تواند در نظر گرفته شود و هیچ معنایی به طور قطعی پایه‌ریزی نشده است. یک نشانه می‌تواند هر معنایی بدهد.

تفسیرهای روان‌کاوانهٔ گوناگونی، کابوس بی‌معنای آلیس را به مثابهٔ ترس از دست دادن کنترل در نظر گرفته‌اند که باعث می‌شود انسان واجد هیچ هویت پایداری نباشد. آلیس می‌ترسد از این که با دیگری شدن، خودش را گم کند. تغییرات جسمانی که تحت تأثیر خوردن، نوشیدن، خندیدن، گریه کردن، رقصیدن و رفت و آمد در او روی می‌دهد ذهن او را به خود مشغول ساخته است. بدن انسانی او به یک «چیز» تبدیل می‌شود؛ چیزی که منقبض و منبسط می‌شود و از بُعدی به بُعد دیگر تغییر شکل می‌دهد. آلیس در آرزوی یک ترکیب ثابت است. دغدغه او بازگشتن به خود «شناخته» اصلی‌اش است. از آن جا که او از بدنش جدا شده و در برابر زمان و روابط اجتماعی محافظت شده است، از **تغییر** وحشت دارد. امپسون این را به عنوان ترس از جنسیت و مرگ تعبیر می‌کند: پیامدهای پذیرفتن «بدن» به مثابه خود. (امپسون، صفحه ۲۲۷)

الیزابت سیوئل، خوانش مشابهی (هر چند غیرجنسی) از اثر کارول، در کتاب **حیطهٔ مهملات** (۲۵۹۱) ارائه می‌دهد که یکی از اولین بررسی‌های انتقادی از لوئیس کارول و ادوارد لیر است. سیوئل کناره‌گیری کارول از یکپارچگی را در اثر ترس از «عشق»، در مقام چیزی یگانه، آشکار و ضدمنطقی تفسیر می‌کند: «عشق» یا «میل» جهان منطقی کارول را تهدید به فروپاشی می‌کند. درانتهای **از میان آینه**، آلیس درون «جنگلی، تاریک‌تر از جنگل قبلی قدم» می‌زند؛ جایی که اشیا نامی ندارند. در این تاریکی، او یک لحظهٔ گذرای شادی را تجربه می‌کند؛ وقتی یک فون (ایزد جنگل‌ها و کشتزارها در اساطیر روم) را در آغوش می‌گیرد. البته رودررویی کوتاه آن‌ها، به محض این که جنگل را ترک می‌کنند و دوباره وارد حوزه زبان‌شناختی می‌شوند، پایان می‌گیرد. جهانی بدون کلمات، تصویر کارول از شادی است، ولی او نمی‌تواند به آن برسد: دوباره به خوشی‌های تهی بازی‌های زبانی و نشانه‌ای باز می‌گردد. سیوئل تمایزات مهمی بین چرندیات و نوع جادویی‌تر فانتزی می‌گذارد که به این نگرش متفاوت به زبان ارتباط می‌یابد. او می‌نویسد: «مهملات، نیروها را به طرف بی‌نظمی در یک بازی ادامه‌دار می‌کشانند.» این نظر گرایش دارد که واحدهای معنی‌شناختی گوناگونی را که از یکدیگر جدا مانده‌اند، دوباره با هم ترکیب کند...

استیفن پریکت نیز می‌نویسد که «فارغ از آزاد بودن یا بی‌شکل بودن، [مهملات] سازمان یافته‌ترین و کنترل شده‌ترین شکلِ بروز فانتزی است» (پریکت صفحهٔ ۶۲۱). [مهملات] فانتزی‌ای است که بالاترین درجه منطق و عقل‌گرایی را به حیطه خود راه داده است. این فانتزی ادبی کنترل شده بود که بین طبقهٔ متوسط ویکتوریایی چنین محبوب شد. انتشار **کتاب مهملات** (۶۴۸۱) ادوارد لیر، مهملات را به عنوان یک ژانر کوچک پایه‌گذاری کرد که اشعار فکاهی، چیستان‌ها ومنظومه‌های کمیکش، به آثار کارول راه یافت و جناس‌های کلامی‌اش، باعث انتشار **قوافی بدون دلیل** مزوین پیک شد. این مهملات، ادبیاتِ بازی معنی شناختی است که از طریق روابط ناهماهنگ بین واحدهای متجانس، شیرین کاری می‌کند. از دید تودورف، این‌ها فانتزی محسوب نمی‌شوند؛ چون هیچ واکنش ابهام آمیزی در خواننده برنمی‌انگیزند. آن‌ها توسط عناصر گوناگونی نظیر آینه، بازی شطرنج یا یک سرزمین عجیب رؤیایی به وجود آمده و «رسمیت» یافته‌اند: حوزه‌های مستقلی که بی‌طرفند و از چارچوبی که به وضوح ناممکن است، فاصله گرفته‌اند.

با شهرتی کم‌تر از کتاب‌های آلیس، اشعار کارول قرار گرفته‌اند: **فانتاسماکوریا** (۹۶۸۱)، شکار اسنارک (snark) (۶۷۸۱) و کتاب دو جلدی **سیلویه و برونو** ۱۸۸۹)) که بیشتر به حوزه فانتزی تعلق دارند تا ادبیات مهمل. **اسنارک** یک موقعیت طبیعی بدون دلالت دارد. آن‌جا مبهم، خالی از سکنه، بدون خطوط مرزی و ویژگی‌های ممیزه است: نقشه‌ای از «یک ناکجا آباد خالص».

شعر حول وحشت شدید نانوای اسنارک دور می‌زند. در حالی که ما هنوز

آلیس در سرزمین عجایب

نمی‌دانیم اسنارک (که واقعاً یک Boojum است) چیست؛ چیزی بدون دلالت‌گری و دلالت‌گریِ بدون موضوع. به همین سبب "Boojum" نمی‌تواند مستقیماً در شعر بازنمایی شود. "Boojum" نانوا را «بلعیده است»: او به آرامی و ناگهان نیست و نابوده شده است. در عین حال که اسنارک را تمثیلی از مرگ در نظر می‌گیریم، این نوعی تحمیل یک تمهید مفهوم پردازانهٔ کاهنده به شعر خواهد بود که خود شعر از درون درمقابل آن ایستادگی می‌کند، هم‌چنان که به طرف پایانی غیر قطعی و بدون «معنی» پیش می‌رود.

کتاب سیلویه و برونو، تغییر جهت برای رسیدن به فانتزی را شدت می‌بخشد؛ خاصه در صحنه‌های آغازین آن. کارول در **مقدمه** کتاب می‌گوید که این اثر، بیش از هر اثر دیگری به او «یک ایدهٔ خیلی روشن ... از معنی کلمهٔ هاویه» (Chaos) داده و طیف متنوعی (شهر فرنگ) از اتفاقات «واقعی» و «پری‌وار» است. هم‌چنین، تأثیرات «خوفناک» و «غریب» به وجود می‌آورد (کلمات راوی). یک روایتِ تقریباً خطی، با هجوم ناگهانی آواز، خنده، رقص، رؤیا و اشیایی که مسخ شده‌اند، تکه تکه می‌شود.یک باغبان دیوانه، ناگهان زیر آواز می‌زند. او «پاهای یک فیل را دارد» و بافه‌های کاه «حکایت از این دارند که او اصلاً از کاه پر شده است». در صورتی که «حتی گفته‌های او، برای خودشان هم حالتی عجیب و رؤیاوار پیدا کرده‌اند.»

در سیلویه و برونو، دو «روایت» وجود دارد که چنان درهم تنیده شده‌اند که تشخیص آن‌چه توسط راوی دیده و آن‌چه تخیل می‌شود، ناممکن می‌گردد. دو زن (که راوی مخفیانه به آن‌ها تمایل دارد)، سیلویه ولیدی موریل، از طریق ادراکات او به یکدیگر پیوند خورده و هویتی غیر عادی را شکل بخشیده‌اند. البته قصه در مقام یک متن پدآلوژیکی (تعلیم و تربیتی) ادبیات کودکان، نیروی بیشتری یافته و با پند و اندرز و توصیه و گفتار اخلاقی، شاخ و برگ پیدا کرده است. **سیلویه و برونو** در یک گسترهٔ کسالت‌بار و تعلیمی شکل می‌گیرد. نوعی مادهٔ آموزشی که خانم تریمر و نویسندگان مذهبی بی‌شماری در دورهٔ سلطنت ویکتوریایی، از آن جانبداری کرده‌اند.

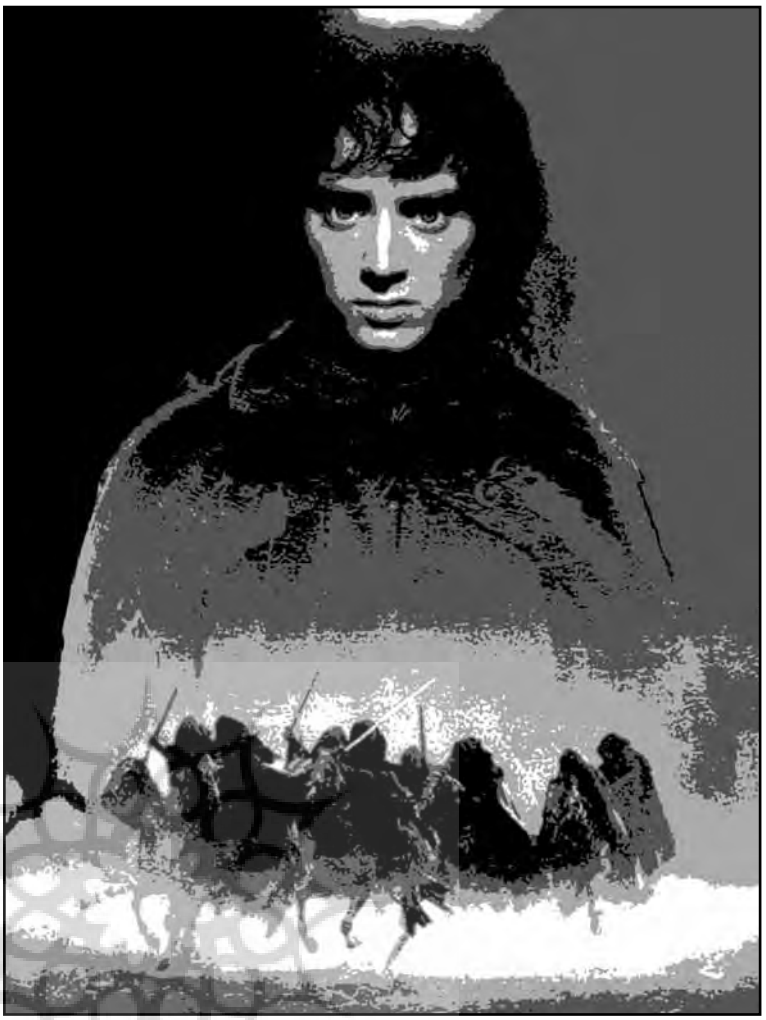
کشیده شدن کارول به طرف یک «معنای» متافیزیکی، در انتهای کتاب‌های آلیس **و سیلویه و برونو**، زندگی را هم‌چون یک رؤیای محض نشان می‌دهد (به سرلوحهٔ این مطلب نگاه کنید) و همین مسئله، او را در ردیف فانتزی‌نویسان مذهبی برجسته‌تری نظیر جورج مک دونالد، چارلز کینگزلی و ای. نسبیت قرار می‌دهد.

فانتزی ویکتوریایی به شدت تحت نفوذ سنت افلاطون گرایی مسیحی قرار داشت که «واقعیت» را هم چون چیزی که حقایق استعلایی بر آن تابیده‌اند، تعبیر می‌کرد. از این رو، لغزیدن درون یک جهان فاقد معنا، کنترل شده بود. **سارتور ریسارتوسِ** (۱۸۳۱) توماس کارلایل اظهار می‌کند که فانتزی «دروازهٔ بهشت و جهنم حقیقی آدم است.» زیرا از طریق فهم ذات متناهی انسان، درش به روی امر نامتناهی گشوده است. «فانتزی ابزاری خداگونه است... آدمی از این رهگذر، گرچه مبنا را همهٔ‌چیزهایی نمایان و امر مرئی کوچک قرار می‌دهد، مع هذا حوزهٔ خود را تا نامتناهی عمیق‌ترِ امر نامرئی گسترش می‌دهد. در واقع، زندگی او به معنی دقیق کلمه پیش روی همین امر نامرئی قرار دارد.

این را می‌توان شکل نازلی از تخیل و معادلی غیرمذهبی برای اسطوره‌های بزرگ مذهبی دانست.

استیفن پریکت، مسیر فانتزی ویکتوریایی را از تمایز مشهور کالریج بین تخیل و توهم در "Biographia Literaria" دنبال کرده است. فانتزی به این منجر می‌شود که تصویر آینه‌ایِ نامقدسِ دستاوردهای مقدس تخیل باشد. در حالی که **تخیل** «تقلید ذهنِ نامتناهی، از عمل نامتناهی و جاودانه خلقت، از طریق «من هستم» است.» توهم (Fancy) یا فانتزی، مختص انسان است؛ ترکیبی از عناصر که با اشکالی عجیب و ناآشنا، دوباره ترکیب شده است.

البته در عمل، جریان اصلی فانتزی ویکتوریایی، به نظر کالریج دربارهٔ تخیل نزدیک است. پریکت رشتهٔ پیوستهٔ آرمان‌گرایی افلاطونی را که در سراسر آثار کارول، مک دونالد، کینگزلی، موریس، کیپلینگ و ای. نسبیت کشیده شده است، تشخیص می‌دهد و فانتزی‌های آن ها را با اصطلاحات مربوط به فلسفهٔ برین (استعلایی) تعریف می‌کند. آن‌ها همگی «میل به چیزی **بیشتر**» را آشکار می‌سازند؛ میل به یک «شهر جادویی یا یک سرزمین رؤیایی دلخواه. پریکت استدلال می‌کند که این رویکرد، با تصویر بهشت (Paradise) که **کمدی الهی** دانته را به کمال می‌رساند، قابل قیاس است؛ هم‌چون تصویری از هارمونی کیهانی که به طرف چیزی می‌رود که کل آفریده‌ها می‌روند. اگرچه فانتزی‌های ویکتوریایی تصاویر



ارباب حلقه‌ها

خیالیِ کم‌تری از اثر دانته دارند، خالصانه در آرزوی کمالی مشابه آن هستند. این چیزی است «که فانتزی را از یک واقعیت گریزی ساده، به چیزی که به طور ماندگار درروح انسان ریشه دارد، تبدیل می‌کند.» (صفحه ۵۳۲)

البته احتمال دارد که تناقضاتی را در نوشته‌های مک دونالد و کینگزلی ببینیم که حاکی از این است که پذیرش آرمان‌گرایی افلاطونی از جانب آن‌ها، تنها سهم اندکی از جنبش برین (استعلایی) بود و سهم بیشتر را جابه‌جایی مسائل روان‌شناختی و اجتماعی داشت؛ چرا که فانتزی‌های آن‌ها، نارضایتیِ ضمنی از آرمان‌گرایی را برملا می‌کند. این قضیه به ویژه در مورد آثار جورج مک دونالد صادق است.

مک دونالد رمان‌های زیادی با درون مایهٔ الهیات نوشت: برای مثال **دیوید الکین برود** (۳۶۸۱)، **آلک فوربز هالگن** (۵۶۸۱)، **رابرت فوکنر** (۸۶۸۱) وتعدادی کتاب برای کودکان: **کلید طلایی** (۱۸۶۷) **بر انتهای باد شمالی** (۱۸۷۱) **شاهزاده و قوبلای** (۱۸۷۲)، شاهزاده و Curdie (۳۸۸۱) و دو فانتزی برای بزرگسالان، **فانتاستس** (۸۵۸۱) و **لیلیت** (۱۸۹۵). این کتاب‌ها تحت تأثیر رمانتی سیسم آلمانی، به ویژه آثار نوالیس قرار دارند و جهانی رؤیایی را بنا می‌کنند، ولی جهانی که هرگز به طور کامل رضایت بخش نیست.

این که **فانتاستس** «یک رمانس پریان مناسب برای مردان و زنان» محسوب گردد که هم چون رؤیایی گنگ و مبهم تعریف می‌شود، حقیقتاً خواننده را مشوش می‌کند. این اثر هم‌چنان بعضی ویژگی‌های سبک فانتاستیک را دارد. قهرمان آن، آنودوس (به یونانی یعنی «راه رو به بالا») پی می‌برد که اتاقش به طرزی غیرقابل توضیح به یک بیشه‌زار تغییر شکل داده و به طور عجیبی خاموش و فارغ از هرگونه جلوهٔ حیات شده است: «با سکوتی محض مواجه شدم. نه پرنده‌ای می‌خواند و نه حشره‌ای وزوز می‌کرد. به هیچ موجود زنده‌ای هم برنخوردم». با ورود به جنگل، آنودوس قدم به «خانه دیو می‌گذارد». آن جا در گنجه‌ای ممنوع را می‌گشاید و پی می‌برد که گنجه ته ندارد (سی. اس. لویس، از این تمهید در **شیر، جادوگر و کمد لباس** تقلید کرده، ولی به عنوان یک تمهید جادویی، فاقد تأثیر روان‌شناختی مشوش کنندهٔ اثر مک دونالد است). آنودوس به خلایی نامتناهی خیره می‌شود؛ جایی که شکل و نامی ندارد، تا این که شبحی را می‌بیند و آن را نشانه و دلیلی بر مرگ خود تعبیر می‌کند:

«همین طور که نگاه می‌کردم، دیدم... که یک فضای خالی دورتر می‌شود ... همین طور نگاه می‌کردم... چشم‌هایم با چیزهایی که می‌دید، ارتباطی حقیقی می‌یافت. یک دفعه با لرزه‌ای که به هنگام آگاهی ناگهانی از حضور کسی دیگر به آدم دست می‌دهد، شبح تاریکی را دیدم که با سرعت آن‌جا رفت و آمد می‌کرد... از ترس به عقب پریدم و تنم شروع کرد به لرزیدن، ولی همین طورنگاه می‌کردم؛ چون نمی‌توانستم کمک کنم...»

آنودوس این شبح سیاه را «شیطان شریر» می‌نامد. روایت معطوف به جن‌گیری می‌شود و رمانسی جادویی (فراطبیعی)، با درونمایهٔ خیر در مقابل شر پدید می‌آورد. در عین حال، این صحنه‌های آغازین اشاره به این دارند که آنودوس در آن کنج تاریک، با همزادش رو به رو شده است؛ نظیر مواجههٔ برایدون در **جولی کرنرِ** جیمز یا جکیل استیونسن که به وسیلهٔ هاید بازتاب داده می‌شود. فانتزیِ مک دونالد، مثل یک فرافکنی روان شناسانه، هم چون قصه‌ای عجیب و غریب آغاز و در ادامه، به یک تمثیل اخلاقی تبدیل می‌شود.

ابتدا، «دیگری» فراسوی خیر یا شر است: خود **به مثابه** دیگری است؛ هم چون مرگ خودش. «عجیب‌ترین شبح؛ اسرارآمیز، سایه‌وار، به سختی معلوم است (...) چهره‌اش مرا به یاد آن‌چه دربارهٔ خون آشام‌ها شنیده بودم، انداخت؛ چهره‌ای که به یک جسد شباهت می‌برد. چشم‌هایش باز بود، ولی زندگی در آن‌ها جریان نداشت. به نظر می‌رسید از ولعی پایان ناپذیر برق می‌زند. سیری ناپذیری عذاب آوری که خودِ بلعنده را می‌بلعید و به نظر می‌آمد که قدرت محرک و نهادیِ این شبح وحشتناک باشد.»

لیلیت این فانتزی تمرین با مرگ را تکرار می‌کند (اغلب فانتزی‌هایی

را که حول محور «همزاد» یا «شیطان» می‌گردند، می‌توان هم‌چون خود (self)ی که مرگش را تجربه و تمرین می‌کند، مورد تفسیر قرار داد). قهرمان خود شیفتهٔ آن، وین، دیگر در جهان احساس «راحتی» نمی‌کند. اتاقش به جنگ تبدیل می‌شود و اشیا و آدم‌ها را هم‌چون چیزهایی دور از دست و بیگانه تجربه می‌کند. شبیه بازنمایی واقعیت در آثار داستایفسکی وکافکا، اثر مک دونالد، درون جهان آشنا را خالی می‌کند. معلوم می‌شود که خانهٔ همیشگی وین، خانهٔ مردگان است. او به این قضیه هم چون چیزی پنهان و عجیب پی می‌برد:

«من می‌توانستم مرده باشم... و ندانم؟ آیا من در جایی بودم که معمولاً آن را جهان پس از گور می‌نامند؟ و باید در جست‌وجوی جایم در آن سرگردان باشم؟ چگونه خودم را درخانه پیدا کردم؟»

او به طرف یک جهان آینه‌ای حرکت می‌کند، سپس از آن‌جا برمی‌گردد، ولی حتی در این جا هم احساس امنیت نمی‌کند. «امر واقع» می‌تواند به سمت «امر غیرواقع» بغلتد:

«برگشتم. آن جا یک آینه بود و بالای آینه به نظر می‌رسید یک عقاب سیاه هست، ولی در آن لحظه بیحرکت بود. وحشت مرا فرا گرفت و در رفتم. بیرون اتاق محوطهٔ وسیع اتاق زیر شیروانی، جلوه‌ای **نامعمول** داشت. به نظر می‌آمد که مدت‌هاست منتظر چیزی هستند؛ او آمده بود و آن‌ها دوباره انتظار می‌کشیدند! روی پلکان مارپیچ رعشه‌ای به تنم افتاد: خانه برایم جای عجیبی شده بود! از پشت سر چیزی رویم پرید! در طبقهٔ بعدی مسیرم را گم کردم ... در امنیتی لامکان بودم! ... حتماً این مکان وحشتناک را خواهم فروخت؛ جایی که درش همیشه به روی موجوداتی که بعضِ آدمیزاد هستند، باز است.» (صفحات ۸ ـ ۱۹۷)

در سرتاسر **لیلیث**، موضع نگاری (توپوگرافی) راه‌های پیچ در پیچ، زمین‌های بی‌حاصل، درهای گشوده به خلأ، گورستان‌ها، آینه‌ها، «فضای» داخلی‌ای را تشکیل می‌دهند که وین در آن ساکن است. آن‌جا یک چشم‌انداز مرده است که توسط غراب‌ها، عقاب‌ها، گربه‌های سیاه و ارواح نامرده اشغال شده است. «هر جا همان **هیچ جا بود! من** هنوزکاری نکرده بودم که از **هیچ‌جا**، جایی بسازم.» جهان وین (Vain هم وزن Vein، در انگلیسی به معانی: ۱ـ مغرور، خودخواه، از خود راضی، خودپسند... و ۲ـ پوچ، توخالی، تهی، بی‌معنی، بی‌فایده... آمده است ـ فرهنگ هزاره ـ م) همان‌طور که از نامش برمی‌آید، از خودخواهی او جدایی ناپذیر است. او نیز مثل دوریان‌گری، اسیر خودشیفتگی خویش است. «هنوز زنده نبودم. فقط خواب می‌دیدم که زنده‌ام.» «آن مرد را دیدم که تنهاست، ولی موجودی بود که امکان داشت یک مرد شود». «با شگفتی گذشتهٔ خود را بررسی کردم و دیدم که از معاشرت با مردان یا زنان غفلت کرده‌ام». «من مردگان را بر زندگان ترجیح داده بودم.» در عین حال قصهٔ پرتحرک مک دونالد، خارج از این حوزهٔ تناقض‌آمیز (Paraxial) قرار می‌گیرد. هم‌چون جایی که در آن نوعی مرگ در زندگی هست، ناواقعیتی را جایگزین ناواقعیت دیگر می‌کند. به مانند **فانتاستس، لیلیث** هم درون یک روایت جادویی تکوین می‌یابد: «مرگ در زندگی»، «شریر» لیلیث نفوذ کرده که گمان می‌رود از نازایی او ناشی شده باشد.

فانتزی ویکتوریایی به شدت تحت نفوذ سنت افلاطون گرایی مسیحی قرار داشت که «واقعیت» را هم‌چون چیزی که حقایق استعلایی بر آن تابیده‌اند، تعبیر می‌کرد

طبق اساطیر آشوری، لیلیث برحوّا تقدم دارد و از دندهٔ آدم زاده نیامده، ولی به طور همزمان و هم تراز با او، از خاک زمین به وجود آمده است. لیلیث از پذیرفتن یک نقش مادرانهٔ منفعل سرباز می‌زند و به قعر دوزخ افکنده می‌شود و در بسیاری از افسانه‌های عامیانه، به تمثال زنانهٔ ارواح خبیث و خون آشام‌ها تبدیل می‌شود. مک دونالد با ارائهٔ شخصیت شریر و بی‌ثبات لیلیث، این سنت را دوباره احیا می‌کند. «شر همیشگی، قلب ذات وحشت»، خودش را مثل ماده پلنگ، زالو، خون آشام، خفاش، جغد و دیو آشکار می‌سازد. در لیلیث همهٔ غرایز زندگی انگارانهٔ وین وجود دارد. او به نیروی کیهانیِ بدخواهی تبدیل می‌شود که در تقابل با نیکی و سرزندگی عمل می‌کند. «چیزی او را ترک کرده است». «سرچشمهٔ حیات عقب نشینی کرده است». «من چهرهٔ اجل زنده را دیدم:»

«او می‌دانست تنها زندگی می‌داند که اومرده است و این که در او مرگ، زندگی می‌کند. صرفاً زندگی نبود که در او خاتمه یافته بود؛ جز آن که او آگاهانه یک شیء مرده بود... سعی کرده بود خودش را به حالت پیشینش درآورد... او یک زندهٔ مرده بود... وجودِ هیچ، مرده ریگش بود!»

با نابودی لیلیث، رمانس به سمت نوعی نیکیِ آرمانی کیهانی پیش می‌رود؛ جایی که شر دیگر وجود ندارد. «آن‌جا نوری هست که تاریکی را روشن می‌سازد...» وین به جلوه‌ای از بینش بهشت گونه دانته دست می‌یابد: «عشق بر من مستولی شد! عشق زندگی من بود! عشق... همه چیز بود! ... جهان و موجوداتش، ظاهر و باطنش، یک چیز بودند. عالم صغیر و عالم کبیر، عاقبت با یکدیگر هماهنگ شده بودند. من درهر چیزی زندگی کرده‌ام؛ هر چیزی به درون من وارد شده و زندگی کرده است.» البته این نتیجهٔ خود شیفتگی او نیست. به جای این که عشقش را متوجه خودش سازد، آن را به یک ایمان سحرآمیز قاطعانه و درونی شده کیهانی که در احسان و نیکی هم‌چون هستی‌ای برین (استعلایی) وجود دارد، معطوف می‌سازد. فانتزی‌های مک دونالد، ناخشنودی‌ای را که در واقعیت هست، برملا می‌کنند و به جست و جوی چیز دیگری می‌روند. آن‌ها پوچی و بیهودگی را با نوعی کمال جادویی و الهی پر می‌کنند. البته هنوز نوعی مالیخولیای غریب باقی مانده است که شخصیت‌های تهی او، در مکاشفه‌های آرمانی خود به آن می‌رسند. آرمان‌های آن‌ها فراسوی آینه یا درمعرض باد شمالی قرار دارند؛ در چشم انداز مرگ.

فانتاستس و لیلیث در رویکردهای ایدئولوژیک‌شان، بی‌شباهت به **دراکولا** و **لانهٔ کرم سفید** نیستند. فهم چیزی **بدون** دلالت (معنی) که به مثابه «شر» بازنویسی شده و درون آن مقوله‌بندی شر هم به چشم می‌خورد، شکلِ مخفیِ انحراف و نابودی اجتماعی است. این جا دوباره با زنی خاص در شخصیت لیلیث رو به روییم؛ زنی به مثابه تهدید، حضوری مطالبه‌گر، بوالهوس، خشمگین و خشن. سایر قصه‌های مک دونالد، جنسیت زنانه

را با غیراخلاقی بودن برابر می‌گیرند. داستان او موسوم به **شاهزاده و Curdie** (۱۸۷۷) یک فانتزی معمولِ پسا داروینی با مضمون بازگشت قهقرایی به دَدمنشی را تکرار می‌کند.

چند شخصیت این داستان را می‌توان انسان‌های ناکامل وناقص دانست. دست‌های‌شان شکل‌های حیوانی را حفظ کرده است؛ مثل پنجه‌های خرس، ناخن‌های اژدها، پوست مار و عقرب. قابل توجه‌ترین جانور عجیب الخلقه، لیناست؛ «زنی که آتشپاره بود»، ترکیبی از سگ، مار، اژدها و خرس.

شاید محبوب‌ترین فانتزی ویکتوریایی، این سنت «پری‌وار» **بچه‌های آبی (۱۸۶۳)**، نوشتهٔ چارلز کینگزلی باشد که عنوان فرعی‌اش «یک قصهٔ پریان برای سرزمین بچه‌ها» است. کینگزلی یک ویکتوریایی برجسته بود. او در اورسلی و همشایر، کشیش بخش بود و بعد از موعظه درکاخ باکینگهام به سال ۱۸۵۹، از حمایت سلطنتی برخوردار شد. او رساله‌های الهی و تعلیمی بی‌شماری نوشت و تنها نوشتهٔ فانتزی تمام عیارش (به غیر از صحنهٔ سوررئالیستی موسوم به «سرزمین رؤیایی»، در فصل ۳۶ رمانش **آلتون لاک**) **بچه‌های آبی** است. آثار داستانی و غیر داستانی او از موضعی کاملاً ضد انقلابی نوشته شده‌اند. او خودش را آدمی «بیش از حد اشراف‌زاده وسرشار از تنفر و انزجار نسبت به طبقات خطرناک [کارگر]» می‌دانست.

رمان **آلتون لاک**، چارتیست‌ها (طرفداران جنبش اصلاح‌طلبی و آزادی‌خواهی در انگلیس [۸۴ـ۸۳۸۱]) را هم‌چون آدم‌هایی «رذل و ابله» توصیف می‌کند. شورشیان خیابان کوچک بریستول، حس تبختر طبقاتی او را تقویت کرده‌اند و نوشته‌های متعصبانهٔ کارلایل (نیمی دینی، نیمی فاشیستی) این موضع را استحکام بخشیده و به میهن‌پرستی و نژادپرستی راسخ و محکم او میدان داده‌اند. بومیان استرالیایی «مردمانی سیاه و مفلوک» بودند. گونه‌های «گناه نخستین» و از شکل افتادگی یا ضعف جسمانی، به عنوان انحطاط اخلاقی تفسیر شده‌اند.

این تعصبات در **بچه‌های آبی** به چشم می‌خورد. این کتاب معمولاً به طور کامل چاپ نشده است. قسمت‌های تعلیمی آن را کوتاه کرده‌اند، ولی حتی در این هیأت هم یک متن کلاسیک به شمار می‌رود که درباره سرکوب و وسواس، اما بازبانی پالوده است. کشش اولیهٔ آن به سمت پاکیزگی است. مادر کری، تام را راهنمایی می‌کند: «آن‌هایی که آرزو دارند تمیز باشند، تمیز خواهند بود و آن‌هایی که آرزو دارند کثیف باشند، کثیف خواهند بود. یادت باشد.» تام با ملامت نفسی از همان نوع اظهار می‌کند: «من باید تمیز باشم. من باید تمیز باشم». «تام مشتاق بود برود و دریا را ببیند و در آن آبتنی کند.» اومی‌کوشد «ناآلوده» باشد. پشت این تمثیل ملال‌آور، شباهت‌هایی بین جست و جوی تام برای یگانگی با دریا و جست و جو برای یک‌پارچگی موجود در سایر فانتزی‌ها به چشم می‌خورد. مالدو رورِ لوتره آمون، مشتاق یگانگی با اقیانوس است و همیشه می‌خواهد با آن یکی شود. مردهای زن‌بارهٔ ساد، آرزو دارند تا دوزیست باشند و با هرگونه [موجودی]ای آمیزش کنند. تام، شخصیت قصهٔ کینگزلی، می‌خواهد بچهٔ آب باشد؛ یک موجود دریایی چهار اینچی،یک جانور دوزیست. کشش همان است؛ اگرچه شکل ویکتوریایی آن کمی متفاوت است. «تام دوزیست بود: و بهتر آن که پاکیزه بود... او احساس می‌کرد چقدر راحت است که هیچ چیز ندارد، جز خودش.»

سراسر بحث سی.ان. مائلوف دربارهٔ **بچه‌های آبی**، کشش شدید آن را به طرف «فانتزی پرشور» خاطرنشان می‌سازد. در این اثر، نوعی «زیبایی‌شناسی تجربی» و «پویایی سیال» وجود دارد (مانلوف، صفحات ۳۰ـ۲۹)؛ فهرستی طولانی از نمودها و اَشکال گوناگون حیات طبیعی که بدون هدف در «تنوعی مسرفانه»، فراوانی طبیعی را جشن می‌گیرند و رابله گرایی در سرور و شعفی که نویسنده نسبت به آن‌ها ابراز می‌دارد (رابله یکی از نویسندگان محبوب کینگزلی بود).

در این اثر، نوعی دگرگونی از حیوان به نبات و به کانی وجود دارد؛ نوعی وجود غنی و ترکیبی. برای مثال، بازدید تام از جزیره پُلوپراگموسین، در «انتهایِ دیگر هیچ کجا» که در آن همه‌چیز به طور وارونه اتفاق می‌افتد: «گاو آهن‌ها اسب‌ها را می‌کشند، میخ‌ها برچکش‌ها می‌کوبند، لانه‌های پرندگان پسرها را برمی‌دارند... میمون‌ها گربه‌ها را اصلاح می‌کنند.» نسخهٔ سن براندان از آتلانتیسِ افلاطون، مملو از «گیاهان، سنگ‌ها و غارهای عجیب است و هزاران هزار مارِ آبی ... که لباسی از مخمل سبز و مخمل سیاه و مخمل ارغوانی پوشیده‌اند.» همه چیز در حالتی از سیلان و استحالهٔ دل‌انگیز است:

«او ... میمون‌های آبی و سنجاب‌های آبی را دید... گل‌های آبی [که] به محض این که لمس‌شان می‌کرد... خودشان را جمع می‌کردند و تبدیل به گوله‌های لزج می‌شدند... . همه زنده ـ زنگوله‌ها و ستارگان و چرخ‌ها و گُل‌ها، از همه جور شکل و رنگ زیبا.»

این بی‌نظمی طبیعی، از «سلامت غیر اخلاقی و عنان گسیختهٔ» کینگزلی حکایت دارد (مانلوف، صفحهٔ ۳۴). این اثر به عنوان یک تمثیل، به طرزی غیر غافلگیر کننده نوشته شده است و به همین دلیل نمی‌تواند با مقتضیات اخلاقی سازگار شود. در این متن، «محتوا» تنها می‌تواند به عنوان نشانهٔ حضور روحانی، موجه دانسته شود. در ازدواجش با فانی گرنفل (۱۸۴۴)، کنیگزلی به محتوا مثل چیزی «مقدس، عظیم، باشکوه» اشاره کرده است. «لذات حیوانی ما باید جشن‌های مذهبی باشد». از این طریق «به عیاشی یک واعظ پاکدامن و مقدس و نابودی یک نظام حامی که اگرچه ضعیف به نظر می‌رسد، پایدار است و تنها نظام حقیقی، پی‌می‌بریم.» لذات جسمانی برای حفظ مقاصد روحانی سرکوب شده‌اند و فانتزی کینگزلی «عنصری روحانی را که زیر ساخت تمام طبیعت جسمانی است»، کشف می‌کند.

«چرا این تنوع مسرفانه؟ ... چه اتلاف نیرویی در هر نظریهٔ سودگرایانه از طبیعت [وجود دارد]! ... حقیقتاً توضیح ناپذیر است اگر آدمی مرکز و موضوع هستی آن‌ها باشد... اگر علت‌ها را پیدا کنیم، هیچ پاسخی بهتر از آن رمز کهن نخواهیم یافت که خدا قانون **عشق** را معتبرترین معنا در نظر گرفته است که می‌تواند نوعی جهان روحانی و پادشاهی بهشت باشد». (مانلوف، صفحهٔ ۴۳)

حاصل روایت کینگزلی، جرح و تعدیل عناصر فانتاستیک، برای رسیدن به الهیات مسیحی است که در هیأت «قصهٔ پریان» ارائه می‌شود. البته اعتقاد کینگزلی به «زمان خوبی که می‌آید» و «اطمینان کامل او به رستاخیز»، به محروم شدن تمام جان‌های ناپاک از رستگاری می‌انجامد که لایق نجات و رهایی نیستند؛ اصلاح ناپذیرانی نظیر سیاهان، کاتولیک‌ها

دکتر جکیل و آقای هاید

و طبقهٔ کارگر انقلابی. اشارات ایدئولوژیکی این مسئله، کمی به توضیح نیاز دارد. در میل وسواس‌آمیز تام به «پاکیزه بودن» ... میلی برای قد برافراشتن علیه وضعیت طبقاتی وجود دارد و این که با یک [عشق] ایده آل تمام و کمال که در قالب آدمی سفید پوست، انگلیسی، اشراف زاده، «زیبا»، «پاک» و باکره به آن تحقق بخشیده شده، پاداش خود را بگیرد: الیِ ثروتمند، دختر زمین‌دار محلی در هارث اورهاوس؛ الی در مقام بئاتریسی جدید برای دانتهٔ کامل.

آثار کارول، مک دونالد، کینگزلی، مکین، نسبیت، دولاماره، کیپلینگ، موریس و غیره را «فانتزی متعالی» جهانی بسیار غنی و پیچیده نامیده‌اند که عرف‌های ناتورالیسم ویکتوریایی را در خود دارد (پریکت، صفحهٔ ۲۳۵). این استعارهٔ تعالی، هم‌چنان تعالی‌گرایی منتقد را نقش برآب می‌کند. رمانس نویسان و منتقدان قرن بیستم، این آفریده‌های سرکوب‌گرایانهٔ فانتزی نویسان ویکتوریایی را ادامه داده‌اند.

مقالهٔ نظری جی. آر. آر. تالکین دربارهٔ ادبیات پریان، آرای مک دونالد و کینگزلی را بازگو می‌کند و از عملکردی جانبداری می‌کند که روایتی کم اهمیت‌تر از اساطیر مذهبیِ داستان رهایی‌بخشِ مرگ و رستاخیز مسیح ارائه می‌دهد.

«قصهٔ پریان» به «دلگرمیِ پایان خوش» منتهی می‌شود که تالکین آن را Eucatastrophe (Catastrophe در انگلیسی به معانی: حادثه، فاجعه و در (ادبیات داستانی) سرانجام، نتیجه، فرجام آمده است ـ فرهنگ هزاره ـ م) می‌نامد. قصهٔ eucatastrophic شکل حقیقی قصهٔ پریان و بالاترین کارکرد آن است. «شادمانی و دلگرمی آن شکلی از فیض و رحمت است که شکست را انکار می‌کند وامیدوار است فرصتی برای «نگاهی گذرا به شادی، شادی ای فراسوی دیدارهای این جهان» فراهم کند. (تالکین، برگ و درخت، صفحه ۶۰)

زمین میانی تالکین، در **ارباب حلقه‌ها**، نظیر سرزمین موریس در رمانس وی، موسوم به **جنگلی فراسوی جهان** و بهشت مک دونالد، در **کلید طلایی**، خارج از حیطهٔ انسانی قرار دارد؛ یک قلمرو تخیلی با نظم خاص خود که از تعلقات زمان تاریخی یا فناپذیری آزاد است. تالکین کارکرد قصهٔ پریان را از سه جنبه می‌بیند: بازیابی، فرار و تسلی (دلگرمی). او قول تحقق آرزو و رضایت جادویی را می‌دهد. نظریه‌پردازان قصه‌های پریان، همگی بر این کارکرد تسلی بخشِ شگفت‌انگیز تأکید می‌کنند. «قصهٔ پریان دربارهٔ مردم عادی نیست... آدم‌ها و حوادث در فضای دیگری جای دارند» (فرانتس صفحهٔ ۶). نظیر دیگر شکل‌های روایی، کارکرد قصه‌های پریان با فانتزی‌ها متفاوت است. قصه‌ها بی‌طرفانه، خنثی و از خواننده جدا هستند. خواننده به یک دریافت کننده منفعل حوادث تبدیل می‌شود. این جا مطالبه‌ای وجود ندارد که خواننده در تفسیرش شرکت کند.

هم‌چنین، از نظر ساختاری، قصه‌های پریان به اهمیت یا تأثیر کنش اعتقادی ندارند و به همین دلیل، روایت‌های‌شان «بسته» است. حوادث برای قهرمانان «اتفاق می‌افتند» و برای خواننده تعریف می‌شوند و این کار از یک موضع فراگیر و مقتدرانه انجام می‌گیرد و خواننده را بی‌چون و چرا منفعل می‌سازد.

ادبیات پریان مدرن، به طرز مشابهی در آثار به ظاهر مذهبی مک دونالد و کینگزلی عمل می‌کند. فانتزی‌های علمی اخیر ارسولا له‌گوئین که آن‌ها را «روان ـ اسطوره‌ها» می‌نامد وعدهٔ رهایی از سطوح فردی و کیهانی را می‌دهند. مانند قصه‌های رمانس، یک «دیگری» مرموز، در سه گانه‌اش موسوم به Earthsea، به طرزی سحرآمیز شکست می‌خورد. **شهر اوهام** دو قهرمان، فالک و رامارن را به یک آدم واحد تبدیل می‌کند. **دست چپ تاریکی** مرد و زن، روشنایی و تاریکی، زندگی و مرگ را بر سیارهٔ Winter (زمستان) به هم می‌آمیزد. این یگانگی‌های معجزه‌آسا،

اسطوره‌های نظم فرا روان شناختی هستند که به نقد بی‌نظمی کمک می‌کنند. آرمان شهرباوری (utopianism) آن‌ها مستقیماً به تقسیم‌بندی‌ها یا تناقضات سوژه‌های **درون** فرهنگ انسانی معطوف نمی‌شود: هماهنگی آن‌ها در سطحی کیهانی و رمزآمیز شکل گرفته است. سه‌گانهٔ **پرلاندرای** سی.اس. لویس، حکایت تمثیلی مسیحی‌اش موسوم به **شیر، جادوگر و کمد لباس**، رمانس‌های قرون وسطایی تی. اچ. وایت، نظیر **همین یک دفعه و پادشاه آینده**، سه‌گانهٔ تقلیدی استیفن دونالدسون از تالکین و The Illearth war, the Lord Foul's Bane pawer that Preserves همگی از یک نوع هستند و هم‌چون محمل‌های محافظه‌کارانه‌ای برای سرکوبی اجتماعی و غریزی عمل می‌کنند.

با در نظرگرفتن این که فانتزی‌های (دوگانگی) مری‌شلی، دیکنز، استیونسن و غیره، ارزشی پی‌افکندن من (ego) را از طریق به چالش طلبیدن صورت‌بندی نهایی یک نظم هنری نمادین، مورد سؤال قرار می‌دهند، رمانس‌های (یگانگی) له‌گوئین، لوئیس، وایت و غیره مشکلات نظم اجتماعی را دست نخورده باقی می‌گذارند. دیکنز، داستایفسکی و کافکا فضایی می‌آفرینند که در آن ممکن است چرخش دست «راست»، پیامد دست «چپ» باشد، ولی له‌کوئین و غیره اصرار دارند که راست و چپ را ترکیب کنند تا یک چیز شود. علاوه بر تفاوت آن‌ها در آرایش مجدد نقش همزاد، دیگر تمایز تماتیک و آشکار آن‌ها، استفاده‌شان از انسان‌انگاری (تجسیم) است. **جکیل و هاید، دراکولا** یا **مسخ** کافکا عناصر حیوانیِ درون انسان را کشف می‌کنند: آن‌چه تصور می‌شود شناخته شده، به طرز وحشتناکی غریبه است. کم‌تر قصهٔ «پریان» اضطراب‌آوری هست که در جهت مخالف عمل کند و ویژگی‌های انسانی را در قلمرو حیوان بجوید.

از والتر دو لاماره، بئاتریس پاتر، ای. ای. میلنه گرفته تا ریچارد آدامز و جی. آر. آر. تالکین، نوعی سنت انسان‌گرایی آزاد اندیشانه آشکارا گسترده است و با سنت‌های پسندیدهٔ اخلاقی، اجتماعی و زبانی‌اش جهانی از خرس‌ها، روباه‌ها، گرگ‌ها، خرگوش‌ها، اردک‌ها، مرغ‌ها و hobbitها را پوشش می‌دهد. **مزرعهٔ حیوانات** جورج اورول، برای بیان یک تمثیل سیاسی، به نحو مؤثری از حیوان‌ها به جای انسان استفاده می‌کند، ولی این حکایت‌های رمانتیک، بیشتر احساساتی و نوستالژیک هستند.

آن‌ها ایمان چشم بسته به ارزش‌های اخلاقی ابدی را تقویت می‌کنند که حقیقتاً ارزش‌های نهفته در انسان‌گراییِ آزاداندیشانهٔ منسوخ هستند.

استیفن پریکت، مسیر فانتزی ویکتوریایی را از تمایز مشهور کالریج بین تخیل و توهم در "Biographia Literaria" دنبال کرده است. فانتزی به این منجر می‌شود که تصویر آینه‌ایِ نامقدسِ دستاوردهای مقدس تخیل باشد. در حالی که تخیل «تقلید ذهنِ نامتناهی، از عمل نامتناهی و جاودانه خلقت، از طریق «من هستم» است.» توهم (Fancy) یا فانتزی، مختص انسان است؛ ترکیبی از عناصر که با اشکالی عجیب و ناآشنا، دوباره ترکیب شده است

محبوبیت رایج **هابیت** و **ارباب حلقه‌های** تالکین، نشانگر نیروی سنت رمانس است که از ایدئولوژی حاکم حمایت می‌کند. تالکین، دلتنگی (نوستالژی) یک جامعهٔ‌پیشا صنعتی را دارد، در واقع جامعهٔ متعلق به قبل از نورمن‌ها که بر آن نظام فئودالی حاکم بود. او موازنه‌ای ساده لوحانه بین صفت با شر برقرار می‌سازد و با تنفر به «مادی‌گرایی عصر روبوت» اشاره و به گذشته، به بهشت قرون وسطایی‌اش رجوع می‌کند؛ جایی که جهان‌های ثانوی او انسجام و یکپارچگی به وجود می‌آورند. تالکین، استاد زبان‌شناسی تاریخی آکسفورد، اخلاقیات و زیبایی‌شناسی را به هم پیوند می‌دهد: فضیلت در کنار یک گفتار بدجنس زیبا قرار می‌گیرد و شر در کنار یک گفتار سیاه زشت.

ادبیات انگلیسی، با معیارهای اف. آر. لیویس، در آثار دی. اچ. لارنس متوقف می‌شود و با معیار تالکین، در آثار چاوسر پایان می‌پذیرد؛ البته به غیر از چند رمانس ویلیام موریس.

برای تالکین تنها راه، بازگشت به گذشته است. آثار دیدگاه میهن ستایانه و خودکامهٔ او، به راحتی و از طریق «گریختن» از «آن‌ها»، شرایط واقعی را نادیده می‌گیرند. او هم نظیر کارول، چیزهای مادی و فیزیکی را به عقب می‌راند و نادیده می‌گیرد. هیولاهای دریایی تالکین، موجودات پشم آلود و سیاه **ارباب حلقه‌ها**، به طور نفرت‌انگیزی شهوانی تصویر شده‌اند و تجسم شر مطلق هستند. در صورتی که برای بلیک، آن‌ها ابزار انقلاب به شمار می‌روند.

پشت فانتزی «متعالی» کینگزلی، مک دونالد، موریس، تالکین، لوئیس و غیره، «آرزوی مرگ» قرار دارد که قابل تشخیص است و به عنوان یک شکل تکرار شوندهٔ ادبیات فانتزی شناسایی شده است. از آن‌جا که بیشتر متون ضالّه، با این کشش (سائقه) مرگ دیالوگ برقرار می‌کنند و نیروی‌شان را به طرف فروپاشی ساختارهای سرکوب‌کننده هدایت می‌کنند، فانتزی‌هایی که محافظه‌کاری بیشتری دارند، به سادگی میل دارند که «بودن» را متوقف کنند. این آثار مشتاق فراتر رفتن یا فرار کردن از انسان هستند. آن‌ها از مشکلات مواجههٔ تنش‌زا بین امر تخیلی و امر نهادین که در فانتزی‌های رادیکال‌تر، عرصه‌ای پیچیده و حساس است، اجتناب می‌کنند.

*این مقاله، ترجمهٔ فصل ششم کتاب زیر است:

Rosemary Jackson
Fantasy: The Literature of Subversion,
Routledge, London