مقاله

رئالیسم فانتاستیک

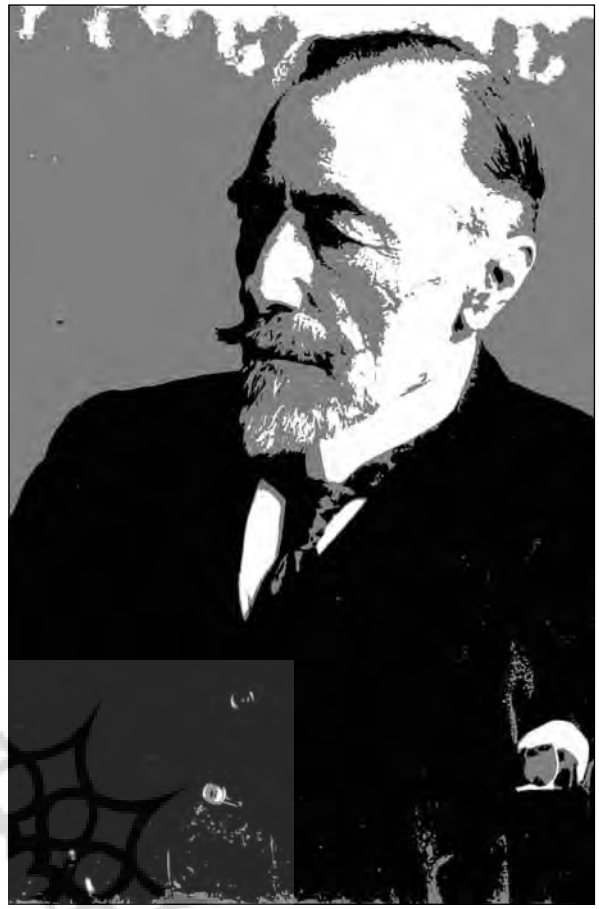
رزمری جکسن
غلامرضا صراف

«اما روح انسان متمدن که آن را بورژوا می‌نامند یا صرفاً می‌گذارند همان متمدن باقی بماند، از نوعی احساس مرموز و غیرطبیعی خلاصی ندارد.»
(دکتر فاستوس، توماس مان)

«شاید به این باور برسی که زندگی واقعی خارق‌العاده‌تر و فانتاستیک‌تر از هر چیز دیگری است و همهٔ آن‌چه یک نویسنده واقعاً می‌تواند انجام دهد، نشان دادن آن «به طور مرموزی در یک آینه» است.»
(پری خواب، ئی. تی. ای. هوفمان)

گمراه کننده خواهد بود اگر فانتزی را به عنوان یک فرم ادبی «بدیل»، در سراسر قرن نوزدهم به شمار آوریم. نه تنها نویسندگانی نظیر کینگزلی و کارول که چهره‌هایی پرسابقه و قدیمی بودند، بلکه رمان‌نویسان متعلق به جریان غالب هم که ابتدا با قراردادهای رئالیستی کار می‌کردند، در عین حال که بر شیوه‌های غیر رئالیستی، گوتیک، رمانس، حس‌گرایی، ملودرام، فانتزی هم تأکید داشتند، بینش تک‌صدایی را بر هم زدند و قراردادهای حاکم بر نوشته‌های شارلوت و امیلی برونته، دیکنز، بالزاک، ویلکی کالینز، داستایفسکی، هاردی، جیمز، کنراد و دیگران را شکستند. **رؤیایی از دوزخ** و وسوسهٔ سن آنتوان **فلوبر**، رو به سوی فانتزی دارند. حتی جورج الیوت، خاصه در داستانش به نام **نقاب برداشته شده**، وحشت گوتیک را به صورت جدیدی عرضه می‌کند. از دیدگاهی مارکسیستی، این نوع مداخلهٔ پیوسته فانتاستیک، پرسشی را در برابر آرمان‌های همیشگی رئالیسم بورژوایی پیش می‌کشد. «شکاف فرم منسجم (ارگانیک) به یک کنش پیش رونده تبدیل می‌شود.» در فرهنگ ادبی انگلیس قرن گذشته، مبنای ایدئولوژیکی فرم منسجم (ارگانیک) به طرز عجیبی مشهود است؛ به مثابه نوعی لیبرالیسم بورژوایی تحلیل رفته که می‌کوشد به تدریج سبک‌های ایدئولوژیکی جاه‌طلبانه‌تر و عاطفی‌تر را در هم ادغام کند.

همانندی متزلزل گوتیک در بسیاری از رمان‌های ویکتوریایی، اشاره به این نکته دارد که درون متن عمدتاً رئالیستی، عنصر غیررئالیستی دیگری وجود دارد، مستتر و پنهان، اما پیوسته حاضر. همانند با نظریهٔ کارکردهای ناخودآگاه فروید، این زمینهٔ درونی خودش را در آن لحظاتی از اضطراب آشکار می‌سازد



جوزف کنراد

که احتمال می‌رود اثر زیر فشار واپس‌زدگی خودش فرو ریزد. این لحظات فروپاشی و گسیختگی، به سختی ترمیم می‌شوند و به شکلی انعطاف‌ناپذیر، دوام رئالیسم بورژوایی فرمایشی را به چالش می‌کشند.

مکالمه بین شیوه‌های روایی فانتاستیک و رئالیستی، اغلب درون متون ویژه‌ای به طور مؤثر عمل می‌کند؛ به نحوی که دومی (فانتاستیک) تلاش می‌کند فشار مخرب اولی را سرکوب و خنثی سازد. این مکالمه در سطح فرم‌روایی، هم ارز گفت‌وگوی خود و دیگری است که از نظر درون‌مایه، در ادبیات قرن نوزدهم موضوعی محوری محسوب می‌شود. ترس مسخ درونی از «واقع» به «غیر واقع» محدودیت کامل مفاهیم برجستهٔ «واقعیت» و بازآفرینی داستانی آن‌ها را افزایش می‌دهد. عجیب آن‌که یک سنت گوتیک، به طور فزاینده‌ای به کار گرفته شده تا در خدمت یک ایدئولوژی مسلط باشد و نه در کار سرنگون کردن آن.

بـرای مثال هراس‌هـا، خطاهـا و بی‌بندو بـاری جنسـی، برای ترساندن چشم خوانندهٔ عام بورژوا از انقلاب سیاسی، توسط بسیاری از رمان‌نویسـان ویکتوریایی به کار گرفته شده است؛ درست در زمانی که همین چیزها برای تسـکین موقتی امیال و خواست‌های برآورده نشده بـه‌کارمـی‌رود.

تضادهای ظاهری در جرح و تعدیل‌هایی که توسط خواهران برونته، الیزابت گاسکل و چارلز دیکنز روی سبک گوتیک صورت گرفته، فوق‌العاده مشهود است. **جین ایر** (۱۸۴۷)، **شرلی** (۱۸۴۹) و **ویلت** (۱۸۵۳) شارلوت برونته که به شدت از مایه‌های گوتیک آکنده‌اند، بیانگر نوعی نارضایتی شدید از زمینه‌ای است که شرایط اجتماعی ظالمانه از طریق وحشت گوتیک، حس‌گرایی، رؤیا و سوررئالیسم ایجاد می‌کند. **جین‌ایر** و **ویلت سنتی** را که الن موئرز «گوتیک زنانه» می‌نامد، دنبال می‌کنند؛ سنتی که ناسزاهای خصمانه‌ای نثار جامعهٔ پدر سالار می‌کند. جین‌ایر و لوسی اسنو (هر دو یتیم هستند؛ بدین معنی که فانتزی‌های خلق شده بی‌اصل و نسب هستند) زنانی منزوی‌اند که به دنبال ارضای عاطفی و جنسی‌اند، اما از شکل‌دهی به ذات «کل» خود، درون یک نظم مردانهٔ متخاصم عاجزند. آن‌ها مشتاق و ناکام باقی می‌مانند. بخشی از وجود جین، همانند برتا میسون دیوانه، تجسم بیرونی یافته که شور، خشم، انرژی و رنجش زنانه‌اش توسط شخصیت رمانتیک (بایرونیک) روچستر، به بند کشیده شده است. برتا محصور در اتاق‌های زیرشیروانی تورن فیلد هال باقی می‌ماند تا وقتی که با آتشی که خود افروخته، به کام مرگ رود. جین نمی‌تواند با وجه شیطانی و هوس‌آلود شخصیت خودش کنار بیاید. وصلت فرجامین او با روچستر نابینا و به شدت زمین‌گیر شده، حکایت از این دارد که بقای فرهنگی، به بهای کاهش بی‌حد هوس به دست می‌آید (الیزابت برت براونینگ، این پیرنگ را با اشارات ضمنی مشابهی در شعر بلندش به نام آئوروارلی، بازسازی می‌کند. شور لوسی اسنو هم نادیده گرفته شده است. یک راهبهٔ عجیب و شبح مانند، از افسانهٔ راهبهٔ خون‌ریز رمان‌های بی‌شمار گوتیک، دوباره زاده می‌شود و مدام پیش چشم لوسی ظاهر می‌شود و مرگ او را یادآوری می‌کند (نام لوسی اسنو، دلالت بر سپیدی و سترونی دارد)، ولی به محض این که دست‌طلب به سوی زندگی دراز می‌کند، زندگی از او دریغ می‌شود. این رمان‌ها را فانتزی‌های سادو ـ مازوخیستی نامیدن، هم‌چنان که برخی منتقدان چنین کرده‌اند، توجه نکردن به موقعیت تاریخی خفقان‌آور شارلوت برونته است. امیال نشان داده شده از طریق فصول پی در پی گوتیک در رمان‌های او، به شدت سرکوب شده‌اند؛ چون خواننده را به دنیایی فارغ از اوهام و آرزوهای بزرگ برمی‌گرداند. بخش‌های گوتیک تب، کابوس و وحشت به صورتی مشابه در لحظات بحرانی شرلی تکرار می‌شوند. این بخش‌ها روح زنانهٔ جریحه‌دار شده را با ستم دیدگی طبقهٔ کارگر پیوند می‌دهد. کارولین هل استون و شرلی کیلدار، اعتراضات شدیدی علیه انقیاد زنان می‌کنند (کارولین از طریق بیماری جسمی ـ روانی و شرلی از طریق تهدیدهای کلامی) که با بازنمایی اندک متن از طغیان‌های

خشونت انقلابی، همخوانی دارد. شورشیان لادایت، مالکیتی را که متعلق به مردی است که شرلی و کارولین هر دو عاشقش هستند، از بین می‌برند: مالکیت و مردسالاری با یکدیگر ارتباط دارند. سیل دشنام‌ها به هر دو در پایان رمانس گونهٔ رمان، به سکوت کشیده می‌شود؛ آن‌جا که کارولین به طعنه اظهار می‌کند: «می‌بینم که جامعه، غالباً حتی سخن گفتن از چنین مصیبتی را که نمی‌تواند بی‌درنگ به درمان آن بپردازد هم ممنوع اعلام می‌دارد.»

مری بارتون (۱۸۴۸) الیزابت گاسکل هم به طریق مشابهی عمل می‌کند. یک روایت عمدتاً رئالیستی، ناگهان به طور مارپیچ راهش را از طریق میان پرده‌های فانتاستیک نامعقول، رؤیا، خشونت، میل جنسی و فعالیت انقلابی می‌یابد؛ فقط برای آن‌که خودش را در یک پایان خوش توأم با آرامش فرو برد. غلیان موقتی میل مری برای خودباوری، به موازات طغیان جنبش اصلاح‌طلبی و آزادی خواهی انگلیسی (Chartism) پیش می‌رود و هر دو به وسیلهٔ اصلاحات به هنجاری که در وضعیت امور صورت گرفته، احاطه شده‌اند؛ از طریق ازدواج و مصالحهٔ جدال طبقاتی با صلح انجیلی.

توماس مان

شهرت الیزابت گاسکل، به طور سنتی متکی بر **مری بارتون** و رمان‌های کلاسیکی نظیر **کرنفورد**، **شمال و جنوب**، **همسران و دختران** است، ولی سیمای او در قطعات گوتیک کم‌تر شناخته شده‌اش، اندکی متفاوت است. به نظر می‌رسد گاسکل به طرف فانتاستیک، به عنوان سبکی که به او اجازه می‌دهد سرخوردگی را از طریق آرمان‌های پیشرفت تاریخی بیان کند، کشیده شده است. رگه‌ای بیمارگونه و محو ناشدنی از خلال قصه‌های ترسناک و خیالی او که آکنده از بیگانگی، آزار، انزوا، ترس، آزار جنسی، خودکشی و قتل هستند، به طور دراماتیکی نمایان است. بیشتر این قصه‌ها اولین بار توسط دیکنز، در نشریهٔ ادواری او به نام سخن‌های آشنا (Household Words) (۹ ـ ۱۸۵۰) چاپ شده‌اند. **زن خاکستری**، **زوال خاندان گریفیث**، **برادران ناتنی**، **شاخهٔ خمیده**، **قهرمان سکستون**، **لیزی لی**، **نابودی**، **لوییس ساحره**، **داستان پرستار سالخورده**، **خانهٔ کلاپتون**، **چاه پن مورفا و داستان ارباب**، Curi-ous if True فانتزی‌هایی هستند که نارضایتی عمیقی را با استفاده از تمهیدات فرهنگی نمایان می‌سازند. آن‌ها در تضادی آشکار با وعده‌های خوش‌بینانهٔ پیشرفت اجتماعی که در انگلستان دهه‌های ۱۸۵۰ و ۱۸۶۰ پدیدار شد، عمل می‌کنند. این آثار، خصومت‌شان را با پیش‌فرض‌های رایج و حاکم، با استفاده از نابودی همهٔ تنش‌هایی که با نوع «پایان خوش» سازگار است، دوباره اعمال نمی‌کنند؛ پایان خوشی که اغلب قصه‌های رئالیستی گاسکل با آن تمام می‌شود.

زن خاکستری که اولین بار به وسیلهٔ چارلز دیکنز، در نشریهٔ All The year raund (همیشه سال) (ژانویه ۱۸۶۱) چاپ شد، زن جوانی را نشان می‌دهد که رها شده است. او زندگی می‌کند؛ نیمه هشیار و در رخوتی مدام: «آنجا که من زندگی کردم، در همان بازنشستگی ژرف، هرگز نور روز را ندیدم... موی زرینم خاکستری شد، رنگ پوستم به سربی گرایید، هیچ بنی بشری قادر به شناختنم نبود... آن‌ها مرا زن خاکستری می‌نامیدند.» او از خود به دیگری استحاله یافته است؛ چون به عنوان یک زن رها شده، هیچ جایی در جامعه ندارد. او بدون هویتی که با موقعیتش به عنوان یک زن به وی داده می‌شود، اهمیتی ندارد: او غیابِ صرف است. بدین دلیل، در انزوای خودخواسته‌اش به یک دیگری شبح‌آسا تبدیل می‌شود. او از این‌که «هرگز به طور کامل بهبود نمی‌یابد» هراس دارد. «هر تکیه گاهی» فرو می‌ریزد. او یک «قربانی محکوم» است. شکنجهٔ گوتیک و وقایع نگاری‌ای اسرارآمیز، توسط گاسکل به کار گرفته شده است ـ همانند شارلوت برونته و مری شلی ـ تا انزوای خود خواسته از نظم نمادین را بیان کند. فانتزی او شکلی از اعتراض

علیه مردسالاری است.

ششِ هفته در هپنهایم که در مجلهٔ کورن هیل (مه ۱۸۶۲) منتشر شد، یکی دیگر از قصه‌های بیگانگی محور گاسکل است. راوی این داستان، به طرزی غیر قابل فهم فلج است. او به طور ناگهانی، ناتوان از حرکت کردن شده است: «خودم از بی‌حرکتی و سکونم تقریباً غافلگیر شدم... از حرکت کردن یا حتی صحبت کردن بیزار شده بودم... تاریکی، سایه‌هایی را که مرا گیج و سردرگم کرده بود، آشکار ساخته بود.» در مقام یک فانتزی که بر بی‌تحرکی جسمانی دلالت می‌کند، این قصه بر **مسخ** کافکا فضل تقدم دارد: فلج شخص، تنها می‌تواند به عنوان اکراه او از درگیر شدن با نظم فرهنگی‌ای که آن را خصمانه می‌یابد، تفسیر شود. عزلت گزیدن در یک جهان فانتزی، این‌جا به عنوان یک کنش جبرانی عمل نمی‌کند، بلکه در مقام اعتراض بر ضد یک «واقعیت» که زندگی را انکار می‌کند، کارکرد دارد. گاسکل از طریق فصول گوتیک و غمبار قصه‌اش، به عنوان نویسنده‌ای ظاهر می‌شود که به دنبال فراروی از «واقعیت» نیست، بلکه می‌خواهد آن را از بین ببرد و از نو بنا کند.

لوییس ساحره یکی از ناب‌ترین قصه‌های گوتیک گاسکل است. لوییس به سبب مرگ خانواده‌اش، از یک جهان انگلیسی مأنوس تبعید شده است. او کنده شده از ریشه‌هایش، به آمریکا مهاجرت می‌کند و خانوادهٔ جدیدش او را به ساحره بودن متهم می‌کنند (به عنوان یک فانتزی که بر محور آزار و اذیت قرار دارد، باز بر کافکا فضل تقدم دارد). لوییس هیچ حربه‌ای برای ایستادگی در مقابل حملات آن‌ها ندارد. او نمی‌تواند ثابت کند که «دیگری» نیست؛ چون آن‌ها مصمم شده‌اند که او را به عنوان یک تهدید اهریمنی بنگرند. او مطرود، زندانی و محکوم به مرگ است؛ بدون هیچ دلیلی. زندگی و مرگش هیچ اهمیتی ندارد. او به عنوان یک زن، یک بیگانه و یک فرد شرور به همگان معرفی شده، هیچ جایی ندارد و قربانی شده تا بر پیش داوری‌های یک جامعه، مهر تأیید بزند: «لوییس ساحره! او یک ساحره است، منفور همهٔ مردان... مردان قبل از این که با او برخورد کنند، باید به شدت از او متنفر شده باشند.» گاسکل در این‌جا برای رسیدن به راه‌حل‌های خوش‌بینانه، به مقتضیات کورکورانه و بی‌چون و چرا، روی خوش نشان نمی‌دهد. پایان کار لوییس، یکی از پایان‌های یأس آلود محض را رقم می‌زند: «درست بعد از مرگش، بدن لوییس ساحره در هوا تاب می‌خورد» هیچ یک از قصه‌های فانتاستیک گاسکل، در دام آن زمینهٔ ایدئولوژیکی که پایان‌بندی رمان‌هایش را تعیین می‌کند، نمی‌افتند. این‌جا او قادر است بی‌اعتقادی‌اش را به این مسئله که التزام فرهنگی می‌تواند رهایی یا یکی شدن را برای شخصیت‌های جداافتادهٔ او (عموماً زنان) فراهم سازد، ابراز کند. خلاف رمان‌هایش، فانتزی‌های گاسکل با مرگ یا تعلیقی که برانگارهٔ کناره‌گیری طولانی از «واقعیت» استوار است، پایان می‌گیرند.

یک فانتزی کلاسیک از هستی بدون خاستگاه انسان آشنا، بلندی‌های بادگیر (۱۸۴۷) امیلی برونته است؛ متنی که به ناممکنی میلِ انکار شده در درون یک فرهنگ معین اشاره دارد. هیث کلیف، به عنوان غریبه‌ای که ریشه‌های اجتماعی‌اش، ناشناخته است، به اشکال مختلفی هم‌چون «سگ دیوانه»، «دیو آدم نما»، «مخلوق منحرف شدهٔ فاقد پرورش و پالایش»، «آدمی وحشی، قسی القلب و گرگ نما» نامیده می‌شود.

منتقدانی که **مالدورور** لوتره آمون، **دراکولای** استوکر، **جکیل و هاید** استیونسون یا **راهب** لویس را به عنوان فانتزی‌هایی که نوعی عجز خوشایند از رفتارهای «وحشیانه» و «غیرانسانی» به دست داده‌اند، تفسیر می‌کنند، باید آگاه باشند که هیث کلیف برونته، به همان حیطهٔ «غیریت» مطلق تعلق دارد. طرد کردن شیطان‌پرستی آن‌ها، طرد کردن همهٔ آن چیزهایی است که هیث کلیف با کلماتی نظیر شور، سرزندگی، جوشش و انرژی از آن‌ها یاد می‌کند.

هیث کلیف همهٔ آن چیزی است که سایر شخصیت‌ها از آن بی‌بهره‌اند. او به حیطهٔ شیطانی نزدیک‌تر است تا به حیطهٔ انسانی، اما یک موجود فراطبیعی نیست؛ خودی است که دیگری می‌شود. او و کتی، دو همزاد ناهمانند هستند که بازتاب‌های یک خود یکپارچه‌اند. هر یک دیگری را به مثابه خودی که استحاله یافته است، تلقی می‌کند. کتی می‌گوید: «من هیث کلیف هستم» و جست و جوی آن‌ها صرف بازیابی وحدت ماهوی‌شان می‌شود. پژوهش برسانی از بلندی‌های بادگیر، استراتژی‌های روایی متنوعی را مورد بررسی قرار می‌دهد که بسط و پرورش یافته‌اند تا میل را از متن بیرون برانند. دو راوی، لاک وود و نلی دین، می‌کوشند هیث کلیف را به عنوان شیطان و دیوانه تفسیر کنند. لاک وود می‌پرسد: «آیا آقای هیث کلیف

داستایفسکی این بی‌معنایی و آن ناحیهٔ آنتروپیک (گشتاوری) را کشف می‌کند و از فانتزی، بیشتر به سود یک سبک مخرب استفاده می‌کند تا آن چه نزد لیتون، استیونسون یا ولز یافت می‌شود؛ جایی که آن‌ها این ویژگی را فوراً پیدا می‌کنند. او خواننده را به طرف تصور جهانی به غیر از این جهان می‌برد؛ یک واقعیت زیرزمینی و «غیرواقعی»، بین زندگی و مرگ. چرا که همهٔ نظم هنری، به نظر می‌رسد که یک حقهٔ عبث (absurd) باشد، چنین بیگانگی‌ای انتخاب نشده است، بلکه پیامد نارضایتی از «واقعیت» به عنوان چیزی دنیوی شده و شهری، کفرآمیز و «غیرطبیعی» است و آن‌چه مرد زیرزمینی «سدهٔ منفی ما» می‌نامد

یک انسان است؟ اگر چنین است، آیا او دیوانه است؟ و اگر نیست، آیا او یک شیطان است؟» و همزمان صدای نلی دین طنین‌افکن می‌شود: «آیا او یک غول بیابانی یا یک خون‌آشام است؟ من چنین شیاطین آدم‌نما و کریه‌المنظری را تشخیص می‌دهم... شیئی سیاه کوچک، پناه برده به مردی نیک با سم مهلکش.»

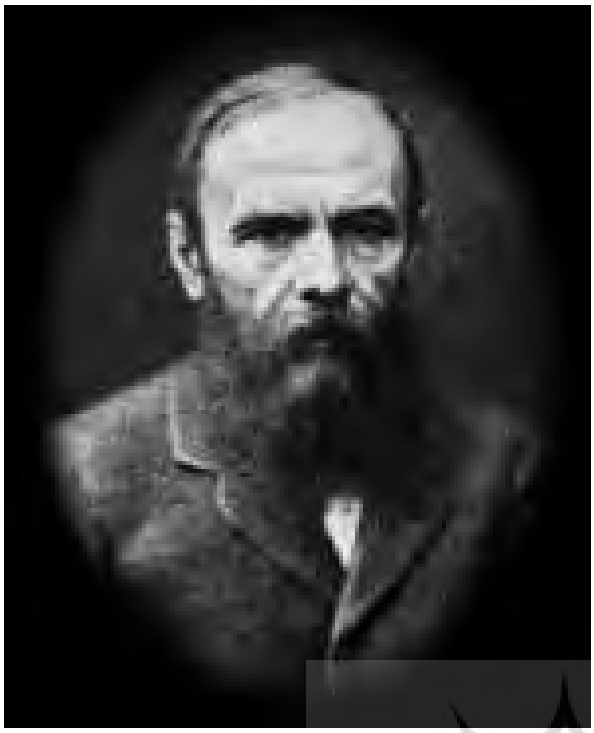
لاک وود (نام او بر بستن، گرفتگی و سرکوبی دلالت دارد) جرأت ندارد هیث کلیف و کتی را به جهانش راه دهد (چون او راوی است)؛ به جهان رمان. او در را به روی روح سرگردان کتی می‌بندد و با خشونت، مچ برهنهٔ او را به لبهٔ مضرس شیشهٔ پنجره می‌مالد تا خون فوران کند. نیمهٔ دوم متن، علقه‌های تبارشناختی پیچیده‌ای را بین همهٔ شخصیت‌ها بنا می‌نهد تا بر طرد هیث کلیف، به عنوان دیگری، به شدت تأکید کند. کتاب، ترکیب به شدت جنون‌آمیزی از روابط خانوادگی است که از هشدار و تهدید صرف غیرخودی و ناشناس فراتر می‌رود.

برسانی می‌نویسد: «ساختار روایی در جهت دفع تمایز عمل می‌کند، چرخش و یکنواختی ساختاری... در نهایت جایی برای هیث کلیف باقی نمی‌گذارد.... خانواده حفاظی در برابر مسخ بیگانه‌ساز است.» (صفحات ۱۱ ـ ۲۰۲) خانواده هر چیز خارجی را به عنوان یک موجود غیرطبیعی، از خود بیرون می‌راند. خانواده، ثبات هستی‌شناختی را از طریق محدودیت و انسداد تضمین می‌کند. در **انتهای بلندی‌های بادگیر**، تهدید ابراز شده توسط هیث کلیف و کتی، با محدود ساختن آن به رابطهٔ خون‌آشام وار خودشان دفع می‌شود: آن‌ها فقط ارواح بی‌قراری هستند که بر فراز حصارکشی متروک بلندی‌ها سرگردانند.

همان‌طور که برسانی مفصلاً توضیح می‌دهد، مسائل همبستگی اجتماعی و میل مهار شده (که تهدیدی بر گسست فرم‌های روایی و اجتماعی به شمار می‌آیند)، درون بسیاری از متون قرن نوزدهم کارکرد دارند. این رمان‌ها به محصور ساختن میلِ درون ساختارهای متمرکز بر خانواده گرایش دارند که خودش [میل] توسط تابوهایی بر ضد سائقه‌های شهوانی (لیبیدویی) به وجود می‌آید و استمرار می‌یابد. فانتزی در این دوره، به عنوان ادبیات «عجیب و غریب»، میل ناخودآگاه را به سطح آورد و درباره فسخ تمام آن تابوها هشدار داد. خیلی شگفت‌انگیز است که فانتزی به حاشیه‌های رمان رانده شد؛ جایی که تضاد ریشه‌دارش با نظم «طبیعی» (که از طریق یک جور سبک بازنمایی رئالیستی بنیان نهاده شد)، نسبتاً بی‌ضرر ارائه گردید. برسانی به عنوان نمونه‌ای از این الگوی روایی، یکی از کارهای بالزاک را مثال می‌زند؛ **چرم ساغری** (که در زبان انگلیسی، به نام **پوست خر وحشی** ترجمه شده است). بالزاک از شیوه‌های غیررئالیستی ـ فانتزی و تمثیل ـ برای بیان تأثیرات میل در داستان‌هایش استفاده می‌کند. **چرم ساغری**، در **جست و جوی استقلال**، **سرافیتا** و **لویی لامبر** همگی از نمونه‌های فاوست مآبانه‌ای به شمار می‌آیند که پای خود را از گلیم‌شان بیشتر دراز کرده‌اند. **چرم ساغری** به قصه‌های پریان نزدیک است (نظیر **دوریان گری**)؛ چون به قهرمانش، رافائل، اجازه می‌دهد همهٔ آرزوهایش را از طریق یک پوست جادویی برآورده سازد. «این طلسمی است که امیال مرا ارضا می‌کند و طول عمرم را نشان می‌دهد.» ولی هر میل و آرزویی که برآورده می‌شود، باعث کوچک شدن پوست و در نتیجه، کوتاه‌تر شدن زندگی رافائل می‌گردد. پائولین، عاشقش، دقیقاً به خاطر میلش به او باعث مرگش می‌شود. انتخاب رافائل به طور تمثیلی، جدال دوسویه‌ای را در میان بسیاری از فانتزی‌های قرن نوزدهم نشان می‌دهد؛ در عین حال که وارد فرم‌های رئالیستی می‌شوند، با آن‌ها تضاد پیدا می‌کنند: انتخابی از میل بدون زندگی، یا انتخابی از زندگی بدون میل.

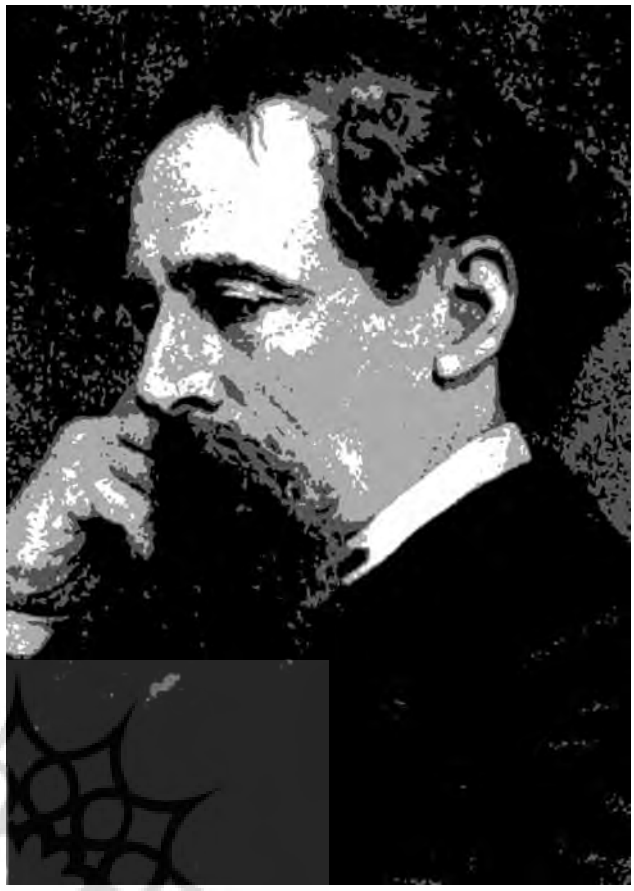
این جدال در میان رمان‌های دیکنز، با ترکیب چند صدایی‌شان از سبک‌های رئالیستی، گروتسک، کمیک، فانتاستیک و دلهره‌آور به چشم می‌خورد.

متن‌های دیکنز، از طریق فصول گوتیک شان، به طرف نوعی ساختار گفت و گویی حرکت می‌کنند و از درون فرض‌های هنجار بنیاد زمینه‌های رئالیستی، به پرسش گری می‌پردازند. بخش‌های گوتیک در سراسر



داستایوسکی

داستایفسکی ادبیاتی درخور بیان پیامدهای عجیب و بیگانه‌ساز سرمایه‌داری پرورش می‌دهد. ویژگی‌های محتوایی و ساختاری عمده‌ای که به فانتاستیک در مقام یک سبک ادبی تشخص می‌بخشند، در آثار داستایفسکی به چشم می‌خورند



چارلز دیکنز

رمان‌های او، از یادداشت‌های پیک‌ویک گرفته تا ادوین درود، خودشان را تحمیل می‌کنند و اجازه می‌دهند یک رخنهٔ پیش رونده به وجود آید تا بعداً جبران شود؛ همان طور که روایت، قوانینش را در مقابل تخطی از هنجارهای خود، از نو سازمان دهی می‌کند.

یادداشت‌های پیک و یک (۱۸۳۷) ، این گفت و گوی شیوه‌های رئالیستی و فانتاستیک را به شکلی قوی ارایه می‌دهد. قصه‌های الحاقی «داستان بازگشت محکوم»، «دست‌نوشتهٔ یک مرد دیوانه»، «قصه پیرمرد دربارهٔ مشتری عجیب» و غیره، در نوع خود از گفتار عقلانی یادداشت‌های آقای پیک و یک متفاوتند.

نه داستان حول مضامین جنایت، فقر، دیوانگی، خودکشی، اختلال مشاعر، محرومیت و انتقام، «کانون‌های تاریک» گوتیکی هستند که به متن اصلی چسبیده‌اند. استیون مارکوس، آن‌ها را نمایان‌کنندهٔ «آن روی سکه‌ای که بدنهٔ رمان را شکل می‌دهد»، می‌داند و می‌افزاید:

«در آن‌ها جنبش و تحرک زبان و واقعه، به یک توقف محض می‌رسد. تقریباً در همهٔ آن‌ها... کسی فلج و بی‌تحرک است.» نظیر فانتزی‌های گاسکل که حول فلج و سکون دور می‌زنند، صحنه‌های گوتیک دیکنز، به نحوی مؤثر از «واقعیت» عقب‌نشینی می‌کنند؛ چون آن [واقعیت] توسط یک سنت رئالیستی غالب تعریف شده است. بخش‌های فانتاستیک، در مقابل این‌که در روند ایدئولوژیکی عام رمان‌های او ادغام شوند، مقاومت می‌کنند:

«نامعقول بودن»شان یورش می‌آورد و جریان گفتار اصلی را می‌گسلد و همهٔ چیزهایی را که به کناری نهاده شده، آشکار می‌سازد.

دیکنز در مقام یک فانتزی‌نویس ـ مثل بالزاک ـ به وسوسه میلِ بدون زندگی، دچار شده است، ولی در مقام یک رئالیست، به زندگی توأم با سرکوفتگی رجوع می‌کند.

رمان‌های بعدی دیکنز، بیشتر به یک اسلوب فانتاستیک، برای نشان دادن قدرت‌های مخرب اجتماعی تمایل دارند. **الیورتویست** (۹-۱۸۳۷)، **دکان فضول پیر** (۱۸۴۱) و **دامبی و پسر** (۸۴۸۱) بلاغتی گوتیک را به کار می‌گیرند تا از آن بخش‌هایی از جامعه که برای امنیت بورژوازی خطرناک تشخیص داده شده‌اند، حکایت کنند. دزدان، دیوانگان، مجرمان، مادران بی‌شوهر، خارجی‌ها، فواحش، بینوایان، طبقه کارگر، «پس‌مانده»های جامعهٔ پایتخت، از طریق یک قاعده گوتیک، به شکلی ترسناک، ملودراماتیک، شیطانی و غیرخودی نشان داده شده‌اند. «غیریت» اجتماعی و جنسی، هم‌چون چیزی اهریمنی و شیطانی ترسیم می‌شود و شر در طول سال‌های بعد از خیزش‌های انقلاب اروپایی ۱۸۴۸ افزایش می‌یابد. از آن به بعد، همان‌طور که مارکس به روشنی در سر آغاز **مانیفست کمونیست** آورده است، تصویر می‌شود: «شبحی سراسر اروپا را فرامی‌گیرد.» یک شیوهٔ فانتاستیک همیشه به جامعه اجازه داده است تا بزرگ‌ترین ترس‌هایش را به مثابه چیزهایی اهریمنی یا شیطانی بنویسد: برای طبقهٔ متوسط ویکتوریایی، این‌ها تهدیدهایی دال بر دگرگونی آداب و رسوم اجتماعی و جنسی بودند. «شیطان» مدتی طولانی، حتی به طرزی مبهم هم یک موجود فوق بشری نبود: او یک انقلابی طبقه کارگر بود، یک زن هوسباز، یک غریبه یا دیوانهٔ اجتماع.

بارنابی روج (۱۸۴۱) دیکنز، شورشیان گوردن را به داخل عوام‌الناس کلیشه شده می‌برد؛ «در درون آدم‌ها... یک هیولای دیوانه... مثل بسیاری از شیاطین... وحشی‌تر و بی‌رحم‌تر از آدم‌ها رشد می‌کنند. آن‌ها طبیعت خاکی‌شان را برای خصوصیاتی که در دوزخ باعث سرور و شادی می‌شوند، تغییر داده‌اند.» «اگر دروازه‌های بِدلام کاملاً باز شده بودند، نمی‌توانستند چنین دیوانگان زنجیری‌ای را مثل جنون آن شب به بیرون برانند.» **دکان فضول پیر**، کشور سیاه را هم‌چون یک دوزخ صنعتی شده و کارگران طرفدار جنبش اصلاح‌طلبیِ (چارتیست‌ها) آن را همانند شیاطین تصویر می‌کند. **دوران سخت** (۱۸۵۴)، کل انقلاب سیاسی را با وحشی‌گری یکی می‌انگارد. **داستان دو شهر** (۱۸۵۹)، با نشان دادن انقلاب فرانسه، به عنوان هجوم گروتسک‌وار دیوانگی و کارمانیول، به عنوان رقص عظیم مرگ، از **تاریخ** کارلایل پیروی می‌کند:

«کم‌تر از پانصد نفر آدم نباید می‌بودند و مثل پنج هزار شیطان می‌رقصیدند... شبح رنگ پریدهٔ یک رقص دیوانه‌وار، در میان آن‌ها برمی‌خاست و عربده می‌کشید.»

ردپاهای مشابه یک اسلوب شیطانی، در میان آثار متأخر دیکنز به چشم می‌خورد. **دوریت کوچک، دوست مشترک ما، آرزوهای بزرگ** و **ادوین درود،** جامعه‌ای را که تبدیل به «دیگری» شده است، تصویر می‌کنند و شخصیت‌ها از این که با خودشان در یک چشم‌انداز کلان شهری سازگاری یابند، دست برمی‌دارند. رمان‌های او، در بهره‌گیری‌شان از عنصر فانتاستیک، مملو از تناقض هستند و از طرفی خواننده را با یک جهان شیطانی که بیرون از واقعیت بورژوایی قرار دارد، بیگانه می‌سازند و از سوی دیگر، همه قدرت و سرزندگی را در آن جهان زیرین قرار می‌دهند. **دکان فضول پیر،** Quilp گروتسک را با استفاده از مناسک خون‌آشامی سنتی قربانی می‌کند و او را «مدفون در تیرگی قلبش، در وسط چارراهی پرت» رها می‌سازد. با وجود این، ضرباهنگ رمان کاهش می‌یابد و قدرتش را با مرگ او از دست می‌دهد.

خانهٔ ماتم‌زده، به دنبال اسرار پنهان شده توسط شخصیت شیطانی لیدی دِدلاک می‌رود که به طور مرموزی با استرِ راوی آشناست. گناه کتمان شدهٔ لیدی دِدلاک، تابوهای اجتماعی را می‌شکند. تمایلات جنسی نامشروع او، با مرگ فاسقش نمو (هیچ – کس) و سرانجام گورستان ملودراماتیک شخصی‌اش، کیفر خود را دیده است. حتی عنوان رمان هم درک و نگرانی دیکنز را از ماتم‌زدگی، سترونی و بهای قربانی کردن چیزی «شیطانی»، به خاطر رسیدن به سامان فرهنگی نشان می‌دهد. دیکنز در مقام یک فانتزی‌نویس ـ مثل بالزاک ـ به وسوسه میلِ بدون زندگی، دچار شده است، ولی در مقام یک رئالیست، به زندگی توأم با سرکوفتگی رجوع می‌کند.

دیکنز به شدت **برسنت گوتیک** تکیه دارد و قصه‌های بی‌شماری از همزادان خودشیفته روایت می‌کند. **آرزوهای بزرگ** به امیال بزهکارانه پیپ، از طریق «همزادان» او، اورلیک و مگویچ (میل به دزدی و کشتن خواهرش) واقعیت می‌بخشد؛ هرچند آن دو رویاروی یکدیگر و هم‌چون جنی «دفع شده» هستند. نثر دیکنز به لحاظ ایجاز، تصاویر گروتسک و لغزیدن از استعاره به طرف مجاز، «فانتاستیک» است. هیچ چیز پایدار نیست، اشکال به تدریج در یکدیگر فرو می‌روند و به طرف یکپارچگی کشش پیدا می‌کنند. آغاز مشهور **خانهٔ ماتم‌زده،** با تأکیدش بر اشیایی که به طور نامرئی پدیدار می‌شوند و آشفتگی و درهم‌ریختگی‌ای که جزئی از «رئالیسم فانتاستیک» است، آرام آرام بین شکل‌های گسسته و قسمت‌های بیرون از هوای سنگین و تار، تمایز می‌نهد. خودشهر، فانتاستیک و یکپارچه شده است؛ یک تودهٔ تازه شکل گرفته و گسترده که موجودات در آن‌جا به تدریج درهم فرومی‌روند و اشیا در آن نامنظم و به هم ریخته‌اند. کلان شهر در رمان‌های دیکنز، دهانی است که به خمیازه بازمانده و یک هیولای شبه خون‌آشام، مردمی را که به آن زندگی می‌دهند، می‌خورد. بدین دلیل، در **دامبی و پسر** (فصل ۳۳) مسافران در شهر «همین حالا یا لحظه‌ای بعد، به هرحال توسط آن چه به نظر می‌رسد با افسونی یأس‌آور به سوی آن سوق داده شده‌اند، بلعیده می‌شوند. آن‌ها هرگز برنمی‌گردند. آن‌ها خوراکِ بیمارستان‌ها، کلیساها، زندان‌ها، رودخانه، تب، دیوانگی، فسق و فجور و مرگ می‌شوند. آنان سرگشته به سروقت هیولایی غران می‌روند.» همزادهای بی‌شمار و هویت‌های ناقص دیکنز، استفاده مکرر او از مجاز مرسل، نشان دادن شخصیت‌ها به عنوان آدم‌های تکه‌تکه شده، انبوه موضوع‌های این جهانی او که به تخطی از هنجارها گرایش دارند، همه به تکوین فانتزی او برای بازنمایی جهانی اشاره دارند که به چیزی «دیگر» شدن، تهدید می‌شود. آثار او بر روایت‌های بی‌پروا و عنان گسیختهٔ **فانتاستیک توماس پینچون** که رشد بی‌قاعده سرمایه‌داری و فروپاشی آدم‌ها را بیان می‌کند، فضل تقدم دارد.

نزدیک‌ترین نوشته‌ها به رمان‌های دیکنز که به شدت تحت تأثیر رئالیسم فانتاستیک آن‌هاست، آثار داستایفسکی است. همانند دیکنز، داستایفسکی از مصالح «جهان زیرین» هراسناک، برای نشان دادن اثرات فلج‌کنندهٔ جامعه کلان‌شهری و صنعتی، بر زندگی عاطفی و روانی فرد استفاده می‌کند. در قصه‌هایش، **قمارباز، یک داستان دردناک، خانهٔ اموات، یادداشت‌های زیرزمینی، رؤیای یک آدم عجیب، همزاد** و رمان‌های اصلی‌اش **جنایت و مکافات، جن‌زدگان** و **برادران کارامازوف،** داستایفسکی ادبیاتی درخور بیان پیامدهای عجیب و بیگانه‌ساز سرمایه‌داری پرورش می‌دهد. ویژگی‌های محتوایی و ساختاری عمده‌ای که به فانتاستیک در مقام یک سبک ادبی تشخص می‌بخشند، در آثار داستایفسکی به چشم می‌خورند.

متن‌های دیکنز، از طریق فصول گوتیک شان، به طرف نوعی ساختار گفت و گویی حرکت می‌کنند و از درون فرض‌های هنجار بنیاد زمینه‌های رئالیستی، به پرسش گری می‌پردازند. بخش‌های گوتیک در سراسر رمان‌های او، از یادداشت‌های پیک و یک گرفته تا ادوین درود، خودشان را تحمیل می‌کنند و اجازه می‌دهند یک رخنهٔ پیش رونده به وجود آید تا بعداً جبران شود؛ همان طور که روایت، قوانینش را در مقابل تخطی از هنجارهای خود، از نو سازمان دهی می‌کند

همان‌طور که باختین استدلال می‌کند، رمان‌های داستایفسکی دیالوگ‌هایی بی‌وقفه‌اند که جهان «به‌هنجار» را زیر سؤال می‌برند و ارزش‌های آن را نسبی می‌دانند.

کلان‌شهر او، سن‌پترزبورگ (نظیر لندن دیکنز و واشنگتن پینچون) برای آشکار ساختن یک گورستان پهناور که چشم‌انداز مرگ و مردگان است، پرده از روی خود برداشته است.

داستایفسکی به نحوی کارآمد، درون جهان واقعی را «خالی می‌کند» تا خلأیی نهفته را کشف کند. ناهنجاری‌های اجتماعی شخصیت‌های او، در جهان مردگان که درون جهان واقعی است، غرق می‌شود (آن‌ها نظیر شخصیت‌های مری شلی و گاسکل از تعهد اجتماعی کنار کشیده‌اند) و تلویحاً در برابر یک نظم مسلط به اعتراض برمی‌خیزد. این است مرد زیرزمینی کنار کشیدهٔ داستایفسکی: «مسئله، فهمیدن هرچیزی، باور کردن هرچیزی، هر ناممکنی، هر دیوار سنگی‌ای است؛ نه این که خودت را تنها به یکی از ناممکن‌ها و دیوارهای سنگی راضی کنی، اگر فکر سازش تو را مشمئز می‌سازد (...).» او بر این باور است که در قبال دیوار سنگی مسئول است، ولی یک جورهایی نامطمئن است. همهٔ آن چه می‌داند، به عجز و جهل او برمی‌گردد و آگاهی از این که «حتی بهانه‌ای برای عصبانیت تو نمی‌تواند یافت شود» که همهٔ آن چه او دارد، رنج کشیدن اوست «علی‌رغم همهٔ رازها و توهم‌ها، تو برای همه آنها بی‌تابی و هرچه رازآمیزتر باشند، تو بی‌تاب‌تری.» او کنار کشیده از «واقعیت»، به سوی یک ناواقعیتِ «دیگر» و غیرقابل قبول رفته است و احساس می‌کند «تو یک جورهایی به خاطر خود دیوار سنگی سزاوار سرزنشی؛ حتی اگر یک بار دیگر کاملاً معلوم شود که اصلاً سزاوار سرزنش نیستی و در نتیجهٔ همهٔ این‌ها، خودت را با ولع در تنبلی و سستی غرق می‌کنی و ناتوان و خاموش، دندان‌هایت را به هم می‌سایی.» با این همه، این شخصیت خیالی صاف و پوست‌کنده اعتراف می‌کند که ثمره مشروع آگاهیِ افزایش یافته، سستی است که امتناعی عمدی از برای انجام دادن هر کاری محسوب می‌شود.

امیلی برونته

تضادهای ظاهری در جرح و تعدیل‌هایی که توسط خواهران برونته، الیزابت گاسکل و چارلز دیکنز روی سبک گوتیک صورت گرفته، فوق‌العاده مشهود است. جین ایر (۷۴۸۱)، شرلی (۹۴۸۱) و ویلت (۳۵۸۱) شارلوت برونته که به شدت از مایه‌های گوتیک آکنده‌اند، بیانگر نوعی نارضایتی شدید از زمینه‌ای است که شرایط اجتماعی ظالمانه از طریق وحشت گوتیک، حس‌گرایی، رؤیا و سوررئالیسم ایجاد می‌کند

شخصیت‌های اصلی آثار داستایفسکی، با تعاریف تک‌بعدی از واقعیت یا هویت ثابت فردی، تعارض دارند. آن‌ها برداشت رسمی و عام از واقعیت را بر هم می‌زنند. ایوان کارامازوفِ او، اظهار می‌دارد (هم‌چون ساد) که اگر روح فناناپذیر نباشد، همه چیز ممکن است. همزادهای بی‌شمار داستایفسکی، نظیر همزادهای دیکنز، به سوی سرشت‌های ممکنی جلب می‌شوند که به خاطر هویت هنری، قربانی شده‌اند. باختین می‌نویسد که از «طریق همزاد، قابلیت‌های آدم دیگر و زندگیِ دیگر پدیدار می‌شوند.»

«گفت‌وگوی آدم با خودش... به تخریب وحدت و یکسره شدن کار می‌انجامد» (صفحه ۹۶). داستایفسکی شخصیت‌ها را معرفی نمی‌کند، ولی چهرهٔ خردشدهٔ کسانی را که با خویشتن «آرمانی» شان سازگاری ندارند، نشان می‌دهد و به عبارت دیگر، من (ego) هایی را که به طریقی هنری شکل یافته‌اند. **همزاد**، قصهٔ دیگری از ایده‌آلِ گولیاد گین را تعریف می‌کند که تماماً از زندگی خود او گرفته شده است، تا آن‌جا که از او تنها یک تصویر صرفاً منفی نشان می‌دهد. قبلاً اشاره کردیم که آن چه باختین، ذات کارناوالی و رسمی می‌نامد، می‌تواند با تمایز لاکان بین مراحل متفاوت تکوین، پندارین و نمادین یکی انگاشته شود. تمایل داستایفسکی به رجوع به اولی، ارزش‌های حفظ شده توسط دومی را واژگون می‌سازد. داستایفسکی بر وفاداری خود نسبت به «حقیقت» پافشاری می‌کند: «من اعتقاد دارم آن‌چه دیگران فانتاستیک می‌نامند، نهانی‌ترین جوهر حقیقت است.» داستایفسکی جان‌مایهٔ یک «واقعیت» عام را تباه و تضعیف می‌کند؛ درست مثل مری شلی، گاسکل، دیکنز، کافکا یا پینچون. گمراه‌کننده خواهد بود که اندوه داستایفسکی را به عنوان نیهیلیسم شخصی رد کنیم. شخصیت‌های او از اجتماع بیگانه‌اند و یک حیطهٔ تناقض‌آمیز (paraxial) را اشغال می‌کنند؛ چون خودشان احساس نمی‌کنند که درون این نظم نمادین ادغام شده‌اند. باختین می‌نویسد: «شخصیت‌های آثار داستایفسکی، در آستانه می‌ایستند (آستانهٔ زندگی و مرگ، حقیقت و دروغ، عقل و جنون)... جسدهای امروزی، نه لایق مردن‌اند و نه از نو متولد شدن.»

قصهٔ کوتاه بوبوک (۱۸۷۳) داستایفسکی، برای نشان دادن این موقعیت بینابینی، مثال زدنی است. راوی آن، ایوان ایوانویچ، از زندگی خود فاصله گرفته؛ به طوری که «من»ی که روایت می‌کند، تبدیل به «او»

شده است. دستهٔ تشییع جنازه، او را به دنبال خود به طرف گورستان می‌کشد؛ جایی روی یک تکه سنگ می‌نشیند و گوش می‌دهد.

وقتی صداها را می‌شنود، ما مطمئن نیستیم که آیا آن‌ها فراطبیعی‌اند (از جهان مردگان) یا از خود او به وجود آمده‌اند (نشئت گرفته از ایوان). قصه از قانون اول تزوتان تودورف، در مورد فانتاستیک تبعیت می‌کند که بر ایهام و گنگی صحه می‌گذارد. او می‌پرسد «و حالا چه پیش آمد که من شروع به شنیدن صداهای متفاوت کردم؟» او سعی می‌کند آن‌ها را نشنیده بگیرد، ولی آن‌ها طنین‌های عجیب و غریبی دارند: «صدای خفه، انگار از دهان‌هایی درمی‌آید که توی‌شان بالش چپانده‌اند.» با استفاده از گفت‌وگویی با مردگان، قصه همان تأثیر اغتشاش‌آمیز را مثل یک سنت menippean برجا می‌گذارد و تمایز اجتماعی را از میان می‌برد. مرگ از این که پایان نهایی باشد، صرف‌نظر می‌کند. شنیده می‌شود که یک جسد وراج می‌گوید «آن بالاها، وقتی که ما هنوز زنده بودیم، به فرض این که مرگ آن جا مرگ بود، اشتباه کردیم. جسد دوباره جان می‌گیرد؛ عین قبل ... این است که ـ نمی‌دانم چطوری توضیح بدهم ـ زندگی با لختی و سستی ادامه پیدا می‌کند.» بین جسدهایی که کاملاً تجزیه شده‌اند، زبانی وجود ندارد: آخرین صداهایی که آن‌ها بر زبان می‌آورند، بر هیچ سیلابی دلالت نمی‌کنند، «بوبوک». یک نفر این جا هست که تقریباً به طور کامل تجزیه شده، ولی هر شش هفته یک بار یا همین حدودها، یک دفعه یکی ـ دو کلمه زیر لب می‌گوید؛ کاملاً بی‌معنی البته، درباره یک نوع لوبیای کوچولو: «بوبوک، بوبوک». این حرف‌های «مهمل»، آخرین علائم متمایزکنندهٔ انسان است؛ وقتی که موعدش تمام می‌شود و به یک موجود غیرآلی و غیرآدمیزاد تبدیل می‌شود: «مسئله عمده دو یا سه ماه زندگیه و درست در آخر آخر ـ بوبوک.»

داستایفسکی این بی‌معنایی و آن ناحیهٔ آنتروپیک (گشتاوری) را کشف می‌کند و از فانتزی، بیشتر به سود یک سبک مخرب استفاده می‌کند تا آن چه نزد لیتون، استیونسون یا ولز یافت می‌شود؛ جایی که آن‌ها این ویژگی را فوراً پیدا می‌کنند. او خواننده را به طرف تصور جهانی به غیر از این جهان می‌برد؛ یک واقعیت زیرزمینی و «غیرواقعی»، بین زندگی و مرگ. چرا که همهٔ نظم هنری، به نظر می‌رسد که یک حقهٔ عبث (absurd) باشد، چنین بیگانگی‌ای **انتخاب** نشده است، بلکه پیامد نارضایتی از «واقعیت» به عنوان چیزی دنیوی شده و شهری، کفرآمیز و «غیرطبیعی» است و آن‌چه مرد زیرزمینی «سدهٔ منفی ما» می‌نامد.

از زاویه‌ای دیگر «خالی سازی» واقعیت، در آثار سه رمان‌نویس عمده، جورج الیوت، هنری جیمز و جوزف کنراد هم دیده می‌شود؛ ثلاثه‌ای که ف.ر. لیویس آن‌ها را «سنت بزرگ» رمان انگلیسی خوانده است. استفاده آن‌ها از درون‌مایهٔ همزاد، خصومت شدیدی را با حیطهٔ خیالی «دیگری»؛ آشکار می‌سازد. قصهٔ **نقاب برداشته شده** (۱۸۵۹) جورج الیوت، طرد غیرنهادی را آشکار می‌سازد. راوی آن، لایتمر بر این عقیده پافشاری می‌کند که نظم هنری به **هیچ** دانایی‌ای بستگی ندارد، بلکه بستگی به این دارد که چیزها را مبهم و مخفی نگه داریم: «کاملاً نیاز روح ماست که چیزی را پنهان و غیرقطعی نگه داریم، به خاطر حفظ آن شک و امید و تلاشی که جان زندگی‌ست.» لایتمر از محدوده‌های انسانی پا را فراتر نهاده است. او بسیار دیده است. بینش موشکافانه او (همانند زانونی پیشگوی لیتون)، او را قادر می‌سازد تا از پشت نقاب بنگرد، به «همه آن هاویهٔ پرنزاع»، به «حضور چیزی ناشناخته و بی‌رحم». او کنترلی مرموز بر وقایع دارد و باعث مرگ برادرش می‌شود. آرزوهای ناآگاهانهٔ همسرش (برای قتل او)، به طرز وحشتناکی پدیدار می‌شوند: «ترس،ندیم من بود و این مکاشفهٔ نو، تنها مثل درد کهنه‌ای بود که با شرایط تازه، دوباره عود کرده باشد». او «آگاهی همزادش»، را هم‌چون مکافاتی برای میلش به دانستن، نفوذ کردن به یک معنای مطلق تفسیر می‌کند. وقتی وحشت محض را کشف می‌کند، اشتیاق دارد تا در جهالت باقی بماند و سعی می‌کند روحانی‌ای را که «با ظاهری ناشناس آشکار می‌شود و با جنبیدن پردهٔ زمین و آسمان، هم چنان مخفی می‌ماند»، شناسایی کند. او فقط می‌خواهد به یک بینش منفرد و خاص بازگردد و مهم نیست که عبادتگاه چقدر خالی است. همین که نقاب ضخیم باشد، کافی است».

در حالی که مری شلی، جیمز هاگ، گسکل و داستایفسکی، دوگانگی را به عنوان طریقهٔ بیان کردن احساسات مربوط به بیگانگی ارائه می‌دهند، به طور مؤثری نظم اجتماعی‌ای را که این دوگانگی را لازمهٔ هستی می‌سازد، برهم می‌زنند. جورج الیوت و هنری جیمز، هرچیز غیرنهادی را در متن‌های‌شان به طرزی بحث‌انگیز رد می‌کنند. بدین دلیل، تعهد محکم آن‌ها از سبکی فانتاستیک به طرف «رئالیسم» تغییر مسیر داد. رمان‌های جیمز بر یک ساختار روایی پیچیده متکی‌اند؛ هم در جمله‌بندی‌های ویژه و هم در

مکالمه بین شیوه‌های روایی فانتاستیک و رئالیستی، اغلب درون متون ویژه‌ای به طور مؤثر عمل می‌کند؛ به نحوی که دومی (فانتاستیک) تلاش می‌کند فشار مخرب اولی را سرکوب و خنثی سازد. این مکالمه در سطح فرم‌روایی، هم ارز گفت‌وگوی خود و دیگری است که از نظر درون‌مایه، در ادبیات قرن نوزدهم موضوعی محوری محسوب می‌شود

برام استوکر

پیرنگ و هرگونه احتمال فروپاشی «نحو» را از بین می‌برند. خصومت او با شیاطین در قصه‌اش، **جولی کرنر** (۱۹۰۸) که بر پایهٔ دوگانگی است، به طور خاصی آشکار است. قهرمان اصلی آن اسپنسر برایدون، بعد از غیبتی سی ساله، از اروپا به آمریکا برمی‌گردد. او به طرف محوطهٔ گوتیک خانهٔ اجدادی قدیمی‌اش کشیده می‌شود؛ جایی که می‌کوشد سرشت دمدمی خود را که برای مدتی طولانی فراموشش کرده است، کشف کند.

ویژگی‌هایی که وقتی به خود (سرشت) فعلی‌اش، من (ego) اش رسیده بود، آن‌ها را از دست داده بود. برایدن «منِ بدیل»اش را می‌جوید؛ قالبی که آرزومند است با آن بتواند آرزوهای گذشته‌اش را تحقق بخشد. او هم می‌ترسد و هم اشتیاق دارد تا با همزادش ملاقات کند؛ موجودی خیالی که بیشتر به عدم شباهت دارد و تمام آن چیزهایی را تجسم می‌بخشد که او نبوده است. در وضعیتی ناگزیر، هرچه بیشتر به داخل می‌رود، به مرکز عمارت خالی، وقتی باید تصمیم بگیرد دری که خود را از دیگری جدا می‌سازد، باز کند یا نه، با لحظه بحران روبه‌رو می‌شود.

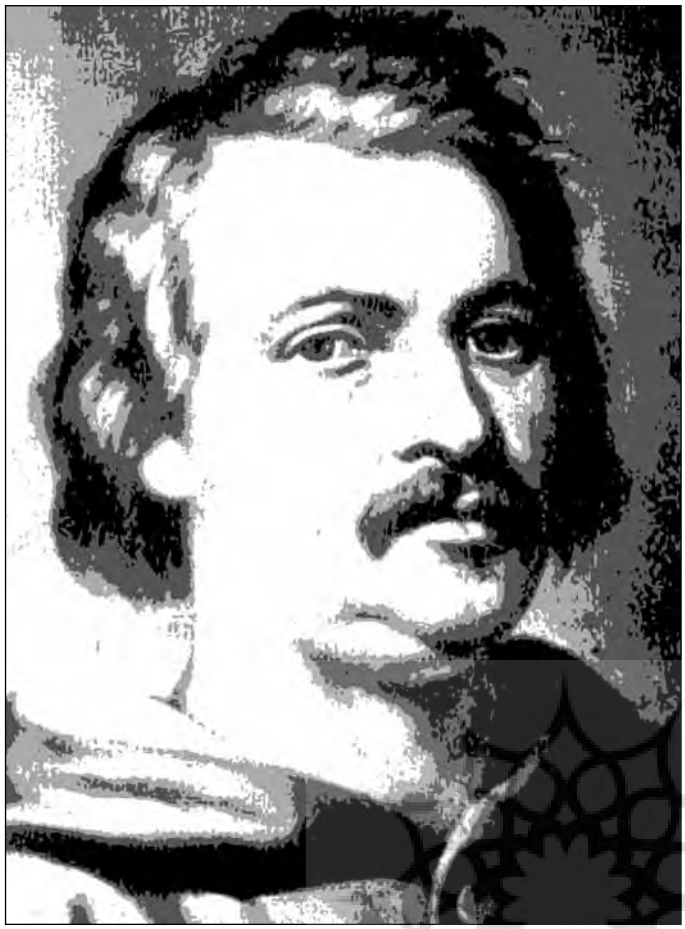
در این بزنگاه حساس، مشابه «برداشتن نقاب» استعاری جورج الیوت (یا مشابه فرایند استعاری راه رفتن به عقب از میان آینه، برای رسیدن به یک دیگری خیالی)، برایدن **هیچ** را برای آشنا شدن انتخاب می‌کند: «او به آن دست نزد. حالا به نظر می‌رسد که ممکن است این کار را کرده باشد: او تنها اندکی آن جا صبر می‌کند برای تماشا کردن، برای امتحان کردن که نمی‌تواند.» به حکم حزم و احتیاط، از جلوی در بسته عقب‌نشینی می‌کند.

ولی «دیگری» شبح‌گون او، برایش صبر می‌کند و راه خروج او از خانه‌اش را سد می‌سازد. او حتی از یک تجلی فراطبیعی کم‌تر است، چه برسد به این که بخواهد جلوه‌ای باشد که خود مخفی شدهٔ برایدن را بر او آشکار سازد. فقط باعث برانگیختن ترسی ناب می‌شود: «چون هویت تهی برای او، بسیار ظاهر کریهی داشت.»

«سایه روشن، غلیظ و تاریک، حفاظ بالقوهٔ آدمی است که آن جا ایستاده ... او در حاشیهٔ عظیم خاکستری و سوسو زننده آن، ابهام اساسی را می‌بیند که تحلیل می‌رود و احساس می‌کند... به طرف چیزی که شور کنجکاوی‌اش آرزومند آن بوده است، پیش می‌رود. آن چیز اندوهگین است، ظاهر شده است، چیزی بود، کسی بود، مظهر اعلای یک حضور شخصی. صُلب و آگاه، انسان هنوز شبح‌گون، انسانی که مایه و اعتبارش آن جا منتظر است تا خودش را با قدرتش برای رویارویی با هراس بسنجد.» (صفحات ۳-۳۴۲) برایدن روی خود را از «هراس و انکار» برمی‌گرداند. او از ترس این دیگریِ سیال و متعدد، عقب‌نشینی می‌کند و منِ (ego) آشنایش را که مستقیماً در تضاد با سویه‌های «شریر، شنیع، مبتذل (و) وقیح» پنهان اوست، از نو بنا می‌کند.

«ناشناخته، غیرقابل تصور، مهیب و بی‌ارتباط با هر امر محتملی بود... چنین هویتی، خودش را با نقطهٔ **هیچ** سازگار کرد و بدیل غول آسایش را ساخت... چهره‌ای که چهرهٔ یک غریبه بود... [نظیر] یکی از آن تصویرهای گسترده‌ای که با چراغ جادوی کودکان به دست می‌آید؛ چون غریبه، هرکه می‌خواهد باشد، شریر، شنیع، مبتذل و وقیح، برای تعرض و تجاوز پیشروی کرده است...» (صفحه ۳۳۴)

نظیر جورج الیوت، جیمز آن چه را «شریر، شنیع و مبتذل» خوانده شده، به حاشیه‌های یک گفتمان «رئالیستی» می‌راند؛ جایی که یک وجود شبح‌آسا و خاموش باقی می‌ماند.



بالزاک

فانتزی همزاد جوزف کنراد، **شریک مخفی** (۱۹۱۳) قضایای رویارویی شیطانی را که در **دل تاریکی** (۱۹۰۲) نقل شده، جرح و تعدیل می‌کند و راه حلی می‌یابد که او را با الیوت و جیمز در یک ردیف قرار می‌دهد. مثل **جولی کرنر**، این فانتزی رویارویی مستقیم خود و دیگری را نشان می‌دهد. چیزی روح مانند، ناگهان در یک سفر دریایی پدیدار می‌شود و تردید راوی را برمی‌انگیزد که این قابلیت را دارد تا منِ (ego) ایده‌آل او باشد: «من حیران شدم که چقدر باید صداقت و ایمان را بیرون راند تا آن مفهوم ایده‌آل از شخصیت خاص هرکس، مخفیانه برایش آشکار شود.»

خودِ دومش که چند روز مخفی بوده، روی عرشه می‌آید و رابطه مرموزی، نجواکنان بین آن‌ها شکل می‌گیرد. هیچ کس دیگری متوجه این رابطه نمی‌شود و بلاتکلیفی و دودلی، ذات شریک را متوجه خود می‌کند. همزاد، بعد «دیگری» است که برای مدتی طولانی فراموش شده: «مثل چیزی ضدطبیعت، غیرانسانی» مرتکب یک قتل می‌شود و برای چند روز مخفی می‌گردد و سپس همدستی‌شان معلوم می‌شود. «شب بود. با انعکاس خودِ خودم، توی اعماق یک آینهٔ مات و فراخ روبه‌رو بودم». مثل فانتزی‌های قبلیِ دوگانگی (Dualism)، دو بعد با یکدیگر وفاق و سازگاری ندارند. «دیگری» به «خود» یادآور می‌شود: «هرگز برای من بازگشت دوباره به زندگی رخ نخواهد داد ... تو باید به محض این که توانستی، مرا رها کنی ...» چیز دیگری برای آن نیست. دیگری از صورت خاک دور شده است. او نزدیک چند جزیرهٔ بی‌حاصل، در تبعیدی ابدی رها شده است. برای همیشه از نظرها پنهان است. کنراد این جدایی را به عنوان یک راه حل مناسب ارائه می‌دهد؛ به گونه‌ای که «خود»، از دیگری لیبیدویی (شهوانی)اش صرفِ نظر می‌کند و مسئولیت یک زندگی مسئولانه را به عهده می‌گیرد.

می‌بینیم که امر خیالی، با تأثر اندکی کنار گذاشته شده است.

مواجهه خودآگاه انسان گرایی (اومانیسم)، با چیزی **روی لبه**، چیزی فراسو یا قبل یا بیرون از فرهنگ انسانی، در آثار جورج الیوت، جیمز و کنراد اشکال بسیار متفاوتی به خود می‌گیرد تا بروز آن در آثار دیکنز، داستایفسکی، بالزاک یا فانتزی‌نویسان افراطی‌تر. موضع‌گیری روایت نسبت به «همزاد»، این مسئله را روشن می‌سازد. **نقاب برداشته شده، جولی کرنر** و **شریک مخفی** ، همه توسط یک «خود» که سرانجام، دیگریِ نهفته‌اش را سرکوب می‌کند و هویت آشنایی برای خود می‌سازد، روایت شده‌اند. مهم نیست چه چیزی بیرون رانده شده است. **مرد زیرزمینی، همزاد** (و حتی با توسع بیشتری **داستان دو شهر**) از بُعد «دیگری» هستند. آن‌ها گویی توسط خودهای موهومی روایت شده‌اند که در خلال ساختن یک «شخصیتِ» یکپارچه‌تر و مستحکم‌تر، کم شده‌اند و بنابراین می‌توانند گزارشی نگران‌کننده و مخرب از آن‌چه در فرایند تکوین فرهنگی از دست داده‌اند، فراهم کنند.

در مقابل، سنت اومانیستی، امر شیطانی را به عنوان «شریر، شنیع، مبتذل و وقیح» بیرون می‌راند و همهٔ دیگر بودگی (غیریت) را به عنوان وحشی‌گریِ محض تفسیر می‌کند و بنابراین، مرزهای محکمی مقابل «فانتاستیک» و «غیرواقعی» می‌کشد.

• این مقاله، ترجمه فصل پنجم کتاب زیر است:

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