فانتزی و جهان‌های جایگزین

پیتر هانت
شیوا مقانلو

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

«اینک، تنها چیزی که می‌خواهم حقایق‌اند. به این دختر و پسرها چیزی جز حقایق آموزش نمی‌دهیم. حقایق تنها چیزی‌اند که در زندگی محل خواهش‌اند. شما می‌توانید ذهن حیوانات متعقل را تنها بر اساس حقایق شکل دهید: هیچ چیز دیگر هرگز هیچ خدمتی به آن‌ها نخواهد کرد.»

«چارلز دیکنز، روزگار سخت (۱۸۵۴)»

«فانتزی امری طبیعی است، زبانی مناسب برای بازگویی سلوک، و نبرد میان خیر وشر در روح.»

«اورسلا کی.لی.گام»

«فانتزی، ادبیاتی است برای نوجوانان.»

«برایان آلدین (نقل‌قول‌هایی در وینوکر, ۱۹۸۷:۳۹)»

مطمئناً دربرخی محافل، پیش‌داوری‌هایی نسبت به فانتزی وجود دارد، اما این گرایش‌ها از کسانی ناشی می‌شود که فکر می‌کنند فانتزی همه‌اش شمشیر و اژدهاست: این فکر همان‌قدر بلاهت‌آمیز است که بگوییم کتاب‌های منتخب بوکرها، همه‌اش درمورد اسکاتلندی‌های وراج و بانوان تنهایی‌ست که در پنجشنبه‌های بارانی چای می‌نوشند. به نظر می‌رسد این گرایش، فانتزی را نوعی خامه‌ی روی کیک می‌داند، درحالی که از منظری تاریخی، فانتزی خود کیکی است.

«تری پراچت (پراچت و بریجز, ۱۹۹۷:۴۶۷)»

تناقضات فانتزی

معمولاً نخستین پرسش در مورد فانتزی این است: چه‌قدر باید فانتزی را جدی گرفت؟ آنا سوئین‌فن در سال ۱۹۸۴ کتاب خود یعنی دفاع از فانتزی را با این اشاره آغاز کرد که فانتزی در صحنه‌ی ابدی معاصر جایگاهی بی‌ثبات را اشغال می‌کند؛ ریموند تالیس نیز در سال ۱۹۸۸در دفاع از رئالیسم خود را با این نظر ریشخندآمیز آغاز کرد: «این نگاه که رئالیسم منسوخ شده و رمان رئالیستی هم شکلی است که روزهای خود را سپری کرده، نگاهی مبتذل و پیش پا افتاده است». اما لوسی آریمت در سال ۱۹۹۶ نظری مثبت ارایه داد: «اگر فانتزی را وارد یک متن ادبی کنید... ناگهان به مشکل برمی‌خورید. ناگهان چیزی مشکوک و آزارنده پیش می‌آید... چیزی که باید یک‌باره علایق‌مان را با آن هماهنگ کنیم... (فانتزی) منبع ناملموس ترس‌ها و امیال ناخودآگاهی است که رؤیاها، فوبیاها، و بنابراین قصه‌های روایتی ما را می‌پرورانند... اما همراهی مفروض فانتزی با ابعاد کلیشه‌ای، لاجرم دو وجه منفی را هم به خود می‌پذیرد: فرار از واقعیت، و قصه‌های عامه‌پسند. از همه بدتر، فانتزی با آن ادبیات هنوز حاشیه‌ای، یعنی ادبیات کودک، هم‌سو شده است.

ادبیات فانتزی هم (مشتاقانه) جدی گرفته می‌شود، و هم با جدیت پس زده می‌شود. فانتزی ریشه‌ی کل ادبیات است، حوزه‌ای برای تجربیات ادبی پیش‌رو، و امری حیاتی در سلامت روان ما؛ یا امری است که رو به گذشته‌ی شخص دارد و با پالایش روحی خودافزون نویسنده هم‌سو می‌شود؛ یا با جهانی آیینی و حماسه‌ای و غیر بشری از پیش‌فرض‌ها و تعینات همراه است که هم‌خوانی‌ای با حساسیت پسارمانتیکی ندارد؛ و یا جهان تصادفی پسامدرن را نمادین می‌کند.

و یا این که همه‌ی این‌ها کاملاً محتمل‌اند چون فانتزی سیستم‌های طبقه‌بندی آکادمیکی را که اطرافش رشد کرده اند، طرد و در واقع ریشخند می‌کند؛ درست همان‌طور که این نگاه را که عامه‌پسندی شدیدش واکنشی اندوه‌بار نسبت به وضعیت فرهنگی معاصر است، به چالش می‌کشد.

با این همه، برگزیدن سه نظر رایج‌تر (اگر نه بهتر) – این‌که بگوییم فانتزی کلیشه‌ای است، کودکانه است، و گریزپاست تا شاید بشود تحملش کرد – مفید خواهد بود، این را هم به یاد داشته باشیم که نکته‌ای که ندرتاً درمورد فانتزی گفته می‌شود این است که فانتزی کاری با واقعیت ندارد.

مشکل ژانر

در میان گونه‌های داستانی، فانتزی جایی است که سایقه‌های ذاتی نوشتار و محدودیت‌های ژانری، شدیداً با هم تصادم می‌کنند. فانتزی شخصی و مخفی به ما اجازه‌ی تعمق، یافتن امکانات، و رها کردن خود مخفی‌مان را می‌دهد: نگریستن خلاقانه به چیزهایی که نمی‌توانند وجود داشته باشند. (نقطه‌ی مقابل تفکر درمورد چیزهایی که می‌شد وجود داشته باشند: یعنی چیزهایی که ژانر علمی/ تخیلی را به وجود می‌آوردند.) به نظر می‌رسد فانتزی جهان‌هایی از امکانات نامحدود، از گستردگی، و از آزادی را در مقابل‌مان می‌گستراند.

و با این همه، آن صورت‌هایی که فانتزی– به خاطر هوش و ابتکار بی‌پایان تخیلی انسانی– به خود می‌پذیرد، به شکلی نامنتظر محدودند. به نظر می‌رسد فانتزی– هم‌چون افسانه‌های عامه‌ای که از آن‌ها سرچشمه می‌گیرد– شمار محدودی از عناصر و مایه‌های تکرارشونده دارد: قهرمانان جوان و جستجوگر، فرزانگان عاقل و مدیر، هیولاهای شیطانی غیر قابل تغییر، و دوشیزگان پریشان (که خدا را شکر که این روزها کم‌تر شده اند!) (پراپ, ۱۹۷۵). شاید این‌طور به نظر برسد که آشکارترین شکل ژانر فانتزی یعنی «شمشیر و اژدها» از فرط تکرار و بازگویی و تقلیدهای هجوآمیز محکوم به نابودی است: چنان‌که در مجموعه‌ی جهان دیسکی تری پچت، یا راهنمایی قدرتمند برای سرزمین فانتزی اثر دایانا وین جونز که بی‌رحمانه تمام کلیشه‌ها را فهرست می‌کند، به چشم می‌خورد: «ماءالشعیر همیشه کف می‌کند و به شکلی یک‌نواخت در لیوان‌های بشکه‌شکل سرو می‌شود.» (۱۹۹۶:۳۰).

این یعنی تسلط کلیشه، که یعنی انگار همیشه بخشی از روان بشر از بخش‌های دیگر می‌ترسد: تخیل خطرناک‌تر از آن است که بدون افسار و زنجیر ول بچرخد (البته، شاید فقط این است که مردمی بودن شدید فانتزی‌های مکتوب، آن‌ها را ساده و روان کرده است: فانتزی باید برای بیش از یک نفر قابل فهم باشد، و فانتزی‌های خیلی شخصی مقدار زیادی پانویس دقیق نیاز دارند تا از حالت خام خود به شکل قابل انتشاری برسند!) و با این همه، معنادار ساختن جهان تاریک و ناشناخته‌ی آن بیرون و حتا هیولای زشت درونش– و هر دو را به لحاظ انسانی کنترل‌پذیر کردن– همان چیزی است که قصه‌گویی و استعاره همواره در پی آن بوده‌اند. بنابراین وجه آیینی و مناسکی فانتزی نه غافل‌گیرکننده است و نه چیزی منحصر به آن. درک فانتزی‌های اریژینال نهایتاً کار دشواری نیست، گرچه شاید به خاطر اشراف فانتزی بر زمینه و بافت خود, کار سخت‌تری را بطلبد.

اما یک حوزه از نوشتار کلیشه‌ای وجود دارد که قضاوت در مورد آن هر دم سخت‌تر می‌شود: رویکرد جنسیتی. حکایات دلاورانه که هنوز تیر عمود بنای فانتزی معاصر است، در ذات خود میدانی قرق مردان بوده است: در فانتزی‌های باد در

بیدبن‌ها، وینی پوه، پیتر پن، هابیت، نخستین سه جلد مجموعه‌ی «زمیندریا» و بی‌شماری آثار دیگر، زن‌ها به حاشیه رانده شده‌اند (مثل تِنار)، یا مادراند (مثل وَندی، کانگا)، یا خطرناک‌اند (مثل زنان قایقران تودا). همان‌طور که اورسلا کی. لی گوین به شکلی کنایی اشاره کرده است: «مؤلف بودن مذکر است، و این حقیقتی است. البته فانتزی‌های من به شکل وظیفه‌شناسانه‌ای حقیقت را گزارش می‌کنند، اما آیا این تمام کاری است که یک فانتزی می‌کند: گزارش حقیقت؟» (۱۹۹۳:۱۱)

اما به رغم همه‌ی این‌ها، ادبیات فانتزی که خاستگاه‌هایش آشکارا طغیان‌گر و ضد نظام‌اند، مداوماً کوشیده تا هم بر مشکل ژانربندی و هم بر این حقیقت فائق آید (یا از آن به نفع خود استفاده کند) که برای روحیه‌های سوداگر و تاجرپیشه، فروختن چیزهای تحت کنترل و محدود شده آسان‌تر است تا چیزهای غیر قابل طبقه‌بندی و خطرناک. سه مؤلفی که در ادامه‌ی این بحث به ایشان پرداخته خواهد شد، نویسندگانی هستند که چیزهای موجود– برمبنای ژانر و جنیست– را در یک شکل غالباً محدود شده انتخاب کرده، و سپس آن‌ها را به حوزه‌هایی نو منتقل کرده‌اند.

فانتزی و کودکان

دومین نقد عمده‌ای که بر فانتزی وارد می‌شود، کودکانه بودن آن است. فانتزی و ادبیات کودک همیشه با یکدیگر مرتبط بوده‌اند چون هردو در ذات خود اَشکالی دموکراتیک‌اند: آن‌ها به خاطر خارج بودن از سیستم خودمدارانه‌ی فرهنگ والا، دموکرات شده‌اند. مسأله‌ی "canon"– یعنی گروهی از متون برتر که برتری آن‌ها توسط برخی داوران و قضات ممتاز تأیید اعتبار می‌شود– برای ادبیات کودک و فانتزی بیگانه است؛ و استفاده از «فرهنگ عامه» نیز برای هر دو بیش از این‌که ضد و نقیض‌گویی به شمار آید، یک فریاد دادخواهی است. اما دلیلی ندارد فرض کنیم که بین کودکان و فانتزی پیوندی طبیعی برقرار است، حتا اگر جدال بین تخیل و تکلف، تفاوت ادراکی میان دریافت‌های معمول کودکان و بزرگسالان را همرده‌ی هم قرار دهد: گستردگی در مقابل محدودیت، آزادی در مقابل تقیّد، و تازگی در برابر تکراری بودن. بدین‌ترتیب رأی مشهور تالکین در مورد افسانه‌های پریان را می‌توان در مورد فانتزی هم به کار بست: «همراهی داستان‌های کودکان و پریان، صرفاً تصادفی در تاریخ [حکایات] خانگی ماست... بچه‌ها به عنوان یک طبقه، قصه‌های پریان را نه بیش‌تر از بزرگ‌ها دوست دارند و نه بهتر از آن‌ها می‌فهمندش» (۱۹۶۴:۳۴) در واقع هم‌نشینی فانتزی با کودک و کودکانگی امری کاملاً بی‌تناسب است که طی آن فانتزی بر جهان‌هایی بیش از این جهان فعلی متمرکز می‌شود: جهان‌های جایگزین، گزینه‌هایی مطلوب اگرچه دست نیافتنی. و چرا باید این را موضوع مورد علاقه‌ی خوانندگان کودک دانست؟ بیشتر به کمک فانتزی‌گراهایی چون مک دونالد و باری و متأخران‌شان است که می‌فهمیم این نویسندگان کتاب‌های بزرگ‌سالان هستند که به فانتزی، یا به چنین جهان‌های جایگزینی علاقه‌مندند. شاید از خودمان بپرسیم آیا برای یک کودک در حال بلوغ همین جهانی که داریم کافی نیست؟ و اگر نیست، آیا دلیلش این است که بزرگ‌سالان شگفتی‌های ذاتی این دنیا را در دست خودشان قبضه کرده‌اند؟ (بدین‌ترتیب به این انتقاد وارده بر آثار سی.اس لویس می‌رسیم که کتاب‌های «نارنیا»ی او این جهان را به عنوان یک جهان خداداد مفروض رد می‌کنند: اگرچه به نفع نسخه‌ای دیگر و اسرارآمیزتر).

بنابراین بسیاری از جهان‌های فانتزی اصلاً خوراک مناسبی برای یک ذهن درحال بلوغ تأمین نمی‌کنند: جهان واقعی را شاید بشود یک هستی سرشار از محدودیت‌های صلب و تحت کنترل بزرگ‌سالان دید، اما به همین خاطر جهان دیگری جایگزین شده است که اغلب محدویت‌هایی هرچه مرموزتر دارد. به شکلی مشابه, از همان زمان به میان آمدن نخستین مثال واقعی از یک جهان جایگزینِ «منطقا منسجم» (یعنی جنگلی آن سوی دنیا اثر ویلیام موریس , ۱۸۹۴) تمایل به مطرح کردن صحنه‌های قرون وسطایی کاذب نیز وجود داشته است. این امر عنصری واپس‌نگر را معرفی می‌کند که رو به گذشته دارد: اشتیاق رمانتیک بزرگ‌سالان به «معصومیت» پیشین، به جهانی جایگزین؛ به جایی که انگیزه‌ها، کنش‌ها، نیازها و ارضائات ساده‌تر و سرراست‌تر از جهان واقعی‌اند که به شکلی نومیدانه پیچیده و زیرکانه است.

تناقض این‌جاست که ارج نهادن به فانتزی (از سوی کودکان، و به همان میزان بزرگ‌سالان) مستلزم استفاده کردن و اعتبار بخشیدن به استعدادهایی است که به وجهی رمانتیک ساختاری «کودک‌شکل» دارند: لذت اختراع و اکتشاف، به شگفت آمدن از گوناگونی، و قوه‌ی ابتکار: نگاهی تازه به تفاوت، به دیگری. بی‌اعتنایی به این موضوع به عنوان چیزی ابتدایی و کودکانه، از سوی خوانندگان بزرگ‌سال «فرهیخته»، پیامدهای جالبی دارد. چنان‌که سی.پی لوئیس اشاره می‌کند: «تمرکز کامل روی بزرگ شدن، تحسین چیزی که بزرگ شده فقط به این دلیل که بزرگ است، و شرمندگی از کودک بودن، نشانه‌های کودکی و نوجوانی‌اند؛ وقتی من آدم بزرگی بشوم، چیزهای کودکانه را رها می‌کنم، از جمله ترس از کودکی و تمایل به بزرگ شدن را» (۱۹۶۶:۲۵) اما بحران بزرگ‌سالی تمایل به مقاومت دارد: جهان‌های اختراعی نمی‌توانند «صرفاً» مکان‌هایی برای لذت و شگفتی باشند، و اگر قرار است جالب یا ارزشمند فرض شوند پس باید معنایی دیگر (بیشتر اخلاقی تا الزامی) هم داشته باشند. اشاره‌ی تحسن‌آمیز منلوف درمورد «رنگ جادو»ی پراچت (که از یک نظر، روایت واقعی... خود

پراچت است که به طور مداوم از خودش جلو می‌زند، ۱۹۹۹:۱۳۶) را می‌توان نقدی منفی هم در نظر گرفت. تحلیل‌گران نوشته‌های لی گوین هنگام نقد آثار او بر معنا بیشتر متمرکز اند تا بر واقعیت مسلم بُهت و حیرت خود او.

پیشینه‌ی این ماجرا به وضعیت فرهنگی نسبتاً پایین فانتزی نزد بزرگ‌سالان عقب می‌رود، اگرچه فانتزی برای کودکان- به وجهی مکفی و منطقی- جایگاهی قابل احترام در canon کودکانه (که البته از سوی بزرگ‌سالان انتخاب شده است) دارد. چنین وضعیت سخیفی از این حقیقت شکل‌یافته که تفاوت‌های میان فانتزی و واقع‌گرایی، و میان فانتزی کودکان و بزرگ‌سالان، به شکلی گیج‌کننده مشابه، و منوط بر چیزهایی هستند که مورد طرد و بی‌اعتنایی قرار گرفته‌اند.

اگر فانتزی فعالیتی ساده‌شده- با اعمال ساده و نتایج ساده- است پس می‌توان آن را فعالیتی توأمان معصومانه و مخرب دید که به کسی که آن را می‌خواند بستگی دارد. بنابراین در آثار فانتزی، مثلاً خیر و شر طوری دوقطبی می‌شوند که شاید واقعاً هیچ‌گاه چنین نباشند، نباید باشند، و برای یک جهان واقعی بالغ زیاده خطرناک باشند. همان‌طورکه رابرت لوئی استیونسن در مورد آن‌چه که به عنوان فانتزی می‌شناسد، یعنی جزیره‌ی گنج، و طی بحثی با هنری جیمز بر سر رمان «ماجراجویانه» گفته است: «کاراکترها نباید با بیش از تنها یک طبقه خصوصیات معرفی شوند... خطر، موضوعی است که این گروه از رمان‌ها به آن می‌پردازد؛ ترس، شور و شری است که این نوع رمان سرسرانه آن را بازیچه قرار می‌دهد؛ کاراکترها تنها تا آن‌جا تصویر می‌شوند که معنای خطر را درک می‌کنند و هم‌دلی با ترس را برانگیزانند... افزودن ویژگی‌های بیشتر، هوشمندی بیش‌تر، و به راه انداختن مسابقه‌ی شکار خرگوش- خرگوش علایق اجتماعی یا روشنفکرانه- در حالی که روباه علایق مادی را دنبالش می‌دوانیم، نه غنا بخشیدن به داستان بلکه بی‌معنا و کسل‌کننده ساختن حکایت شما است» (آلوت ۸۳ :۱۹۶۵).

مسایل خیلی دشوار (برای مثال، و مشخصاً رابطه‌ی جنسی) کلاً از دامنه‌ی اصطلاحاتی که برای ابراز شهادت دروغ‌شان اطراف «کودکانگی» جمع‌اند، پاک شده‌اند: شاید دلیلش نیاز به پاکی و معصومیت باشد، و شاید نیاز به عدم مسئولیت و نادیده گرفتن (البته با طیب خاطر). برای مثال، فانتزی‌های «برتر» مشخصاً رابطه‌ی جنسی را از خودشان بیرون کرده‌اند - اُرزها شاید وحشی باشند اما زناکار نیستند- رابطه‌ی جنسی به قرنطینه‌ی مخصوص اعمال پورنوگرافی منتقل شده است: جایی که انسان‌های واقعی به خاطر این که با آن‌ها شکل هر چیزی رفتار می‌شود مگر انسان، عاقبتی جز خواری و خفت ندارند. (دیگر اشکال جایگزین این است که استفاده‌کنندگان از چنین مواد خامی، با نادیده گرفتن انسانیت، عاقبت خوار و خفیف خواهند شد؛ یا این‌که این انگیزه‌های طبیعی و خطرناک بشر، نهایتاً به شکلی بی‌ضرر پاک و پالایش خواهند یافت؛ و از این دست).

پس بر اساس این صورت‌بندی، فانتزی لزوماً گریزپا و مسئولیت‌ناپذیر است؛ و ساده. کتاب برونو بتلهایم درمورد افسانه‌های پریان، استفاده از افسون (۱۹۷۶)، مؤلفه‌های چیزی را که فیلیپ لاکین «صندوق ذخیره‌ی اسطوره» نامیده است، آشکارا به گروهی از مؤلفه‌های واکنشی فرو کاسته است؛ واکنشی به این نظر که او قصه را بی‌اعتبار کرده است. اما شاید آن‌ها واقعاً به همان سادگی باشند که بتلهایم گفته، و این نظر که آن‌ها عمیق و قدرتمندند صرفاً دفاعی باشد که رو به گذشته دارد.

به این ترتیب فانتزی خشونت را به جای گفت‌وگو، دوستی را به جای عشق، رمانس را به جای شور و هیجان، جادو را به جای وصال، و حتا غذا را به جای رابطه‌ی جنسی می‌نشاند؛ مخصوصاً در کتاب‌های مخصوص کودکان یا بزرگ‌سالان کودک‌مانده، کتاب‌هایی نظیر باد در بیدبن‌ها اثر گراهام، یا مارتین پیین در باغ سیب اثر النور فارجئون. اگر بعضی چیزها در فانتزی کودک از قلم افتاده‌اند به این خاطر است که ربطی به کودک ندارند، یا چون مؤلفان‌شان می‌خواهند که معصومیت/ بی‌خیالی دوران کودکی را حفظ کنند؛ و این‌ها بیش‌تر همان چیزهایی هستند که در فانتزی ژانر بزرگ‌سال هم از قلم

افتاده‌اند. پس تعجبی ندارد که چنین شلوغی و هرج و مرجی به وجود آمده است.

و البته در مورد هر چیز مرتبط با دوران کودکی، هرچه فکر کردن به آن چیز عجیب و غریب‌تر باشد، رمانتیک‌تر هم خواهد بود. بنابراین یک توضیح مرسوم برای برتری مفروض فانتزی درکتاب‌های کودک این است که بچه‌ها، به نحوی، به «نشناخته‌ها»، ندیده‌ها، و اسرارآمیزها نزدیک‌ترند. بچه‌ها نظیر اقوام ابتدایی‌اند که (بنا به فرض) ایمانی ساده نسبت به جان‌دار بودن اشیا، و درکی خاص ذاتی و درونی نسبت به الگوهای روایتی خاص دارند؛ یا بچه‌ها نظیری برای «عامه» (یک ساختار محلی) هستند که خاستگاه افسانه‌های عامیانه بودند، و برای‌شان جهان بیرون از خیمه سرشار از آدم‌هایی بود که می‌دانستند چه چیزهای عجیب و وحشتناکی وجود دارد.

این نگاهِ هر چه پدرسالارتر هنوز وجود دارد که وجوه تفاریق میان واقعیت و ناواقعیت برای کودکان نامفهوم و گنگ است، بنابراین آن‌ها ندرتاً مجبور به کنار گذاشتن باورهای‌شان هستند (این نگاه در ریشه‌ی انبوهی از نوشته‌های مبتذل و بی‌فکرانه به چشم می‌خورد. از آن‌جا که روشن نیست که در هر مرحله از رشد کدام‌یک از این‌ها صحیح خواهند بود یا صحت‌شان تمام خواهد شد، پس می‌شود با شک معقولی با آن‌ها روبه‌رو شد. نگاه رمانتیک «کودک‌وار» معنای معصومیت می‌دهد (اگرچه معصومیت چیزی ساختاری و مرموز است که بر واقعیت تحمیل شده: برای خواننده‌ی بزرگ‌سال و پُست‌مدرن، غرق شدن در متنی که می‌خواند مد روز نیست؛ اما بچه‌ها (و خوانندگان خارج از مد) در متن‌شان غرق می‌شوند، و (بنابراین) این کودکانگی است که چنین کاری می‌کند. هر نظری مبنی بر این که خوانندگانِ در حال رشد درست به اندازه‌ی دیگر خوانندگان قادر به خوانش دوگانه‌اند، کودکانگی را درمقام چیزی ساختاری نابود می‌کند.

حتا بهترین نویسنده‌ها هم راه فرار ندارند. همان‌طور که لی گوین اظهار کرده: «مطمئناً این امر در مورد فانتزی صحت دارد. کارا نیست، اما درست است. بچه‌های این را می‌دانند. بزرگ‌سالان هم این را می‌دانند، و دقیقاً به همین خاطر است که بسیاری از آن‌ها از فانتزی می‌ترسند. آن‌ها تمام چالش‌های واقعی فانتزی، حتا تهدیداتش را می‌شناسند: تمام آن‌چه را که در زندگی‌ای که خودشان را روا داشته‌اند تا مجبور به زیستنش باشند، غلط، ساختگی، غیرلازم، و ناچیز است. آن‌ها از اژدها می‌ترسند چون از آزادی می‌ترسند.» (۱۹۹۲:۴۰)

به‌طور خلاصه، مهلک‌ترین نقد بر فانتزی این است که فانتزی ظاهراً «سرگرمی» صرف به نظر می‌رسد: و ما در فرهنگی زندگی می‌کنیم که جدی گرفتن فانتزی را دشوار می‌یابد. همان‌طور که ای. پی هربرت گفته است: «مردم نباید کاری را صرفاً به خاطر سرگرمی انجام دهند. ما برای سرگرم شدن این‌جا نیستیم. در هیچ لایحه‌ی پارلمانی, اشاره‌ای به سرگرمی نشده است.» اما به وجهی کنایی، فانتزی نمی‌تواند فقط یک چیزی باشد. این فرض که فانتزی کودکانه است چون لزومی ندارد آدم چیز زیادی در مورد دنیا بداند تا بتواند در مورد یک دنیای دیگر و اختراعی کتاب بخواند، بر این حقیقت مسلم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اِشراف دارد که علم این جهانی، برای خلق آن جهان دیگر ضرورت دارد. فانتزی به خاطر ارتباطش با واقعیت، بسیار بامعنا است: جهان‌های جایگزین لزوماً باید با جهان واقعی مرتبط، و در تفسیر آن باشند.

فرار از واقعیت و واقعیتِ فانتزی

اورسلا کی. لی گوین درمقاله‌ی «چرا آمریکایی‌ها از اژدها می‌ترسند» در سال ۱۹۷۴، تجربه‌ی یک دوست را نقل می‌کند: «ده سال قبل به سالن مخصوص کتاب‌های کودک در فلان کتابخانه‌ی شهر رفتم، و کتاب هابیت را خواستم. کتابدار به من گفت:«آه، ما هابیت را در سالن بزرگ‌سالان نگه می‌داریم؛ چون فکر نمی‌کنیم فرار از واقعیت برای بچه‌ها چیز خوبی باشد.» (۱۹۹۲:۳۴)

این اتهام رایج که فانتزی چیز خوبی نیست چون واقعیت‌گریز است، بر این سفسطه استوار شده که فانتزی لزوماً و حتماً از واقعیت می‌گریزد (جدا از این معنای ضمنی که گریز از واقعیت لزوماً چیز خوبی نیست). ایده‌ی در نظر گرفتن کل فانتزی‌ها به عنوان یک واقعیت‌گریزی پوچ و بی‌معنا، به‌جاتر از این تصور نیست که کل قصه‌ها هم همیشه واقعیت‌گریزاند. فانتزی نمی‌تواند چیزی کاملاً «رها و یله» یا کاملاً اریژینال باشد، مگر این‌که آماده باشیم تا یک زبان جدید و یک شیوه‌ی تفکر جدید برای فهم آن را بیاموزیم. با توجه به ارتباط- یا انحراف- فانتزی با / از دنیای شناخته‌شده‌ی ما، این مسأله باید قابل فهم باشد.

بنابراین مسأله‌ی چیزهای ناممکن در فانتزی باید... چیزی فراگیرتر از صرفاً توهماتی عجیب و هذیان‌وار باشد، اما قطعاً نه به فراگیری مذهب و اسطوره. «ناممکنی» باید... بخشی از توافق ضمنی میان مؤلف و خواننده باشد: این توافق که هر چیز غیر ممکنی که با آن روبه‌رو شویم، برای‌مان دال و نشان‌گر مهمی خواهد بود، گرچه به قدر کافی هم از ذات غیر متعارفش که ما هنوز آن را چیزی غیر ممکن می‌دانیم، در خود حفظ خواهد کرد (ولف, ۱۹۸۲:۳).

اگر عملاً هیچ ارتباطی به جز تحریف میان چیزهای فانتزی و واقعی نباشد، پس به پوچی و بی‌معنایی رسیده‌ایم. با این حساب، ما از خودمان یا موقعیت‌مان نگریخته‌ایم: نقش فانتزی به عنوان تفسیری- یا نظیری- بر واقعیت و واقع‌گرایی کاملاً بدیهی است. همان‌طور که جیل پاتون والش ذکر کرده، یک اثر فانتزی «کاملاً به دور از واقعیت‌گریزی»، مرحله‌ای استعاری از تفکر را به خواننده تحمیل می‌کند. از سوی دیگر یک اثر واقع‌گرا، تنها اجازه‌ی خوانشی فاقد قدرت تخیل را می‌دهد... بدتر این‌که می‌شود یک داستان واقع‌گرا را طوری خواند که انگار اصلاً قصه نیست (۱۹۸۱:۳۸).

یا به قول اروسلا کی. لی گوین: با جملاتی نظیر «روزی روزگاری اژدهایی بود» یا «توی سوراخی در زمین یک هابیت زندگی می‌کرد»، با چنین غیر واقعیات زیبایی است که ما هستی‌های انسانیِ فانتزی شاید به شیوه‌ای منحصر به خودمان به حقیقت دست یابیم (۱۱۹۲:۴۰).

در نتیجه، فانتزی- یعنی چیزها آن‌گونه که نمی‌توانند باشند- اغلب نقد سرراست و رایجی از چیزهاست همان‌طور که هستند، حتا اگر مستقیماً چنین قصدی نداشته باشد. همان‌طور که تالکین در ارباب حلقه‌ها آورده، «اما هر معنا» یا«پیغام» درونی، در قصد و نیت مؤلف جایی ندارد (یا دارد؟). نه تمثیلی است و نه مناسبتی... من از تمثیل در تمام اشکالش عمیقاً بدم می‌آید، و از وقتی بزرگ و آن‌قدر با ملاحظه شده‌ام که وجودش را کشف کنم، بدم می‌آمده است. من تاریخ را، صادق یا کاذب، با آن دامنه‌ی کاربرد وسیعش نسبت به تفکرات و تجارب خوانندگان، ترجیح می‌دهم. فکر می‌کنم خیلی‌ها «کاربردی بودن» را با «تمثیل» اشتباه می‌گیرند؛ اما یکی در آزادی خواننده خانه دارد و دیگری در استیلای هدفمند مؤلف منزل کرده

است (۱۹۸:۸۹).

البته آن‌چه تالکین در مورد کاربردی بودن می‌گوید، در مورد هر متن دیگری هم صحیح است، اما اشاره‌ی او به تمثیل به ویژه حائز اهمیت است. گستره‌ی فانتزی مدرن به تاریخی طولانی از اسطوره، افسانه، حکایات عامه، و افسانه‌های شگفت مرتبط است، صرف‌نظر از هر فرقه و مرامی: یعنی اشکالی روایی که خیلی‌ها آن‌ها را به عنوان نمایش اشکار انگیزه‌های درونی و جهان‌شمول انسان- یا چیزی مرتبط با آن‌ها- در نظر گرفته‌اند. همان‌طور که کولین منلوف اشاره کرده (و نیز همان‌طور که الن گارنر از دو فانتزی اولی او تقدیر کرده)، پُر کردن صرف یک چشم‌انداز خاص با چنین عناصری، تضمینی بر ایجاد هیچ ارتباط پُر شوری نخواهد بود. هر یک از «سرزمین‌های هرز»، نیزه‌های شکسته، جام‌ها، و نمادهای شکرگذاری یا غسل تعمید، ممکن است در داستانی پدیدار شوند بی‌این‌که آن داستان هیچ معنای تأثیرگذاری داشته باشد. علاوه بر این، هر جا که یک داستان دلالتی متصل به خود داشته باشد... در واقع کلمات‌اند که به آن «متصل» شده اند، چون معنا نه از سوی مؤلف حس می‌شود و نه لزوماً در در داستان درک می‌شود (۱۹۷۵:۱۱).

با این همه، من با این ایده‌ی منلوف که ما می‌توانیم میان آثار «تفننی»(فانتزی‌های کمدی یا واقعیت‌گریز) با آثار تخیلی (با معانی درونی «عمیق‌تر») فرق بگذاریم، حرف دارم. این تنها یک نگاه canonical موهوم- ونخبه‌گرا- است که ما را به دریایی — بی‌دلیل- خطرناک رهنمون می‌شود.

بنابراین وقتی ریمون تالیس می‌گوید که «بی‌اعتنایی جمعی نسبت به احتمالات، مانعی جدی در راه کارکرد آزادانه‌ی هوش و تخیل خواننده ایجاد می‌کند (۱۹۸۸:۱۹۳) من با او موفق خواهم بود. مسأله این است که فانتزی به چنین چیزهایی کاملاً بی‌اعتنایی نمی‌کند. اگر می‌کرد، متونی بسیار آشفته و غیر قابل فهم خلق می‌شد: برای مثال، در اُز هر چه‌قدر هم مقدمات قوانین فیزیکی محکم باشند، اما داستان بر دوروتی و تمایلش به بازگشت به منزل خانوادگی‌اش متمرکز است؛ در «جهان دیسکی»، هر چه‌قدر هم هوش و تخیل تماشایی‌ای به کار رفته باشد، اما باز روانشناسی شخصیت‌ها قابل تشخیص است؛ در کتاب‌های له‌گام، اژدهایان- و زنان- قابل درک‌اند و می‌شود آن‌ها را جدی گرفت، به خصوص چون در تقابل با متون واقع‌گرای رایج هستند؛ در «نیروی اهریمنیش» فیلیپ پولمن، جهان‌هایی که لیرا کشف می‌کند همیشه در تنش با جهانی هستند که او می‌شناسد، و ما می‌شناسیم.

در واقع، این درگیری با زندگی و کاراکترهای «واقعی» در اکثر فانتزی‌هاست که- همان‌طور که منلوف اشاره کرده- می‌خواهد به لحاظ مؤلفه‌ها اخلاقی باشد، ذات متفاوت خیر و شر را تصویر نماید، و عمدتاً بر نظرگاهی متمرکز باشد که به شرایط منطقی بینجامد (۱۹۸۲:۳۰).

(حتا در ساده‌ترین سطوح نمادین، همان‌طور که در مورد جنیست دیدیم، پیشداوری‌های این جهان به سادگی به جهان‌های دیگر هم منتقل خواهند شد. هم تالکین و هم لویس از شرق و (پوست) تیره به عنوان نمادهای شیطانی استفاده می‌کنند، دیگر بگذریم از سوارت‌های گارنر، اومپادومپاهای دال، و جولی جینکی‌های لافتینگ.

بنابراین فانتزی «معطوف و مربوط به» است؛ پس وقتی تالیس نهایتاً تصدیق می‌کند که «دعوا با آن‌هایی است که چیزهای اسرارآمیز را اختراع کردند (یا به شکل عام‌تر، کِش رفتند)، چون آن‌ها نسبت به اسرار زندگی روزمره هیچ درک و عاطفه‌ای ندارند» (۱۹۸۸:۱۹۳)، هیچ فانتزی‌خوان جدی‌ای با او مخالفت نخواهد کرد.

تعیین مرزها

در کتاب‌های مربوط به فانتزی، کمابیش رایج است که با مجموعه‌ای از تعاریف آغاز کنند که مشخص‌کننده‌ی حیطه‌ی آکادمیک یا مفهومی باشند، که- با درنظر گرفتن همه‌ی جوانب- به نظر یک تمرین تدافعی می‌رسد. روی هم رفته می‌شود این بحث را مطرح کرد که کل داستان‌ها (و حجم زیادی از غیر داستانی‌ها) به معنایی فانتزی‌اند، به خصوص داستان‌های «واقع‌گرا» که به نحوی

تخیلی روایت‌های عادی و تصادفی زندگی را معنادار می‌کنند: نه به این خاطر که اتفاقات داستانیِ توصیف شده نمی‌توانسته‌اند به روشی عقلانی‌تر رخ دهند، بلکه چون اتفاقات جوری روایت و معنادار شده‌اند که در واقعیت غیر قابل باور است. همان‌طور که مارک تواین گفته «چرا نباید واقعیت قوی‌تر از داستان باشد؟ داستان، روی هم رفته، باید معنایی داشته باشد» (ونیکور, ۱۹۸۷:۴۷). می‌شد آدم، البته نه به شکل افراطی، در زیرشاخه‌ی فانتزی هر نوع حکایت تخیلی دیگری را هم وارد کند: از اسطوره‌ها گرفته تا تمثیلات مذهبی، از حکایات عامه گرفته تا ابزورد، و از ترانه‌ها کودکستانی گرفته تا چیزهای بی‌معنا.

اما یک مشکل این است که «فانتزی» اساساً یک اصطلاح نسبی (و وابسته) است: فانتزیِ یک نفر برای فرد دیگر چیزی هنجار و طبیعی است. چه کسی اهمیت می‌دهد که خط مرزی خودش را مابین فانتزی و واقعیت بکشد؟ مشکل دیگر این است که اکثر تعاریف صرفاً ما را به دنبال واژگان دیگری نظیر «غیر ممکن» و «واقعیت» می‌فرستند، و انگار همیشه در یک کارناوال روان حرکت می‌کنند: امری که در هرصورت باعث گیج شدن خواننده‌ی غیر تحصیل‌کرده می‌شود. اما، سنتا، مثال‌هایی هم وجود دارند. برای دبلیو ار. ایروین «فانتزی ادبیات ناممکن‌هاست» (۱۹۷۶:۴)؛ برای اریک اس. رابکین: «قطب مخالف فانتزی، واقعیت است» (۱۹۷۶:۱۴)؛ برای کولین منلوف «ادبیات تنظیم دیگری از واقعیتی است که در آن هستیم و اندیشه‌های‌مان در مورد ممکن بودن را شکل می‌دهیم» (۱۹۷۵:۳)؛ برایان آتبری می‌کوشد این اصطلاح را کمی بیش‌تر خودارجاع کند. به نظر او «فانتزی چیزی را که مؤلف آشکارا باور کرده یک‌یک قانون طبیعی است، نقض می‌کند» (۱۹۸۰:۲)؛ لی گوین فانتزی را به راه‌کار حفظ حیات تبدیل کرده است: فانتزی رویکردی متفاوت نسبت به واقعیت است، تکنیکی جایگزینی برای دریافتن و نسخه برداشتن از هستی. چیزی ضد عقلانی نیست، اما با آن تناقض دارد؛ نه رئالیستی بلکه سوررئالیستی، و سوپررئالیستی است؛ تشدید واقع‌گرایی است (۱۹۹۲:۷۹).

... و از این دست (به عنوان نمونه‌ای عالی، رجوع کنید به سولیوان ۹۷–۱۰۰: ۱۹۹۲) یکی از دقیق‌ترین تعاریف را کولین منلوف ارائه داده است (۱۲–۱: ۱۹۷۵): «یک قصه تخیل را برمی‌انگیزاند و حاوی عناصر ذاتی و غیر قابل حذفی از اصطلاحات ماوراءالطبیعه‌اند که کاراکترهای میرای داستان یا خوانندگان– دستِ کم و نسبتاً– با آن‌ها به آشنایی می‌رسند (۱). این تعریف بر تعیین مرزها متمرکز است: پس این تعریف اولاندو (هم مال ویرجینیا ولف و هم مال کاتلین هال) یا شاه یک‌باره و همیشه را از قلم می‌اندازد، به این دلیل که عناصر فانتزی محور اصلی این کتاب‌ها نیست؛ و از این هم سخت‌تر، وقتی ماوراءالطبیعه به عنوان بسط نمادین تفکر ناب انسانی درنظر گرفته شود، کتاب‌های "آلیس" هم از قلم خواهند افتاد. منلوف از تالکین نقل قول می‌آورد: "از آن‌جا که قصه‌های پریان به عجائب می‌پردازند، نمی‌توانند هیچ پیشنهاد قالبی یا ماشینی را مبنی بر این‌که کل داستان محل وقوع‌شان یک توهم یا ساخته‌ی ذهنی است، تاب بیاورند» (۱۹۶۴:۶). بنابراین (بار دیگر) کتاب‌های «آلیس» یا صحنه‌ی طوفان‌سواری جان ماسندل در کتاب جعبه‌ی شادی‌ها، و خیلی‌های دیگر، از قلم خواهند افتاد.

من هم‌دلی زیادی با این نگاه منزه‌گرا، در معنای کنترل‌پذیری آکادمیک، دارم؛ اما چندان با اقیانوس‌ها مرکب نابی که صرف طبقه‌بندی فانتزی شده است، هم‌دل نیستم. طبقه‌بندی فعالیتی است در تضاد با روح عمومی اغراق کردن و شاخ

و برگ دادن بی‌انتها به چیزها؛ و بر بازی کردن، و موشکافی وسواس‌گونه‌ی نوع خاصی از فانتزی، متمرکز است. با این همه، فهرست کردن صرفِ امکانات مختلف، دست‌کم غِنای سوژه‌ها را اثبات می‌کند. برای مثال، کولین منلوف (۱۹۹۹) فانتزی‌های انگلیسی را تقسیم می‌کند به: جهان‌های ثانویه، ماوراءالطبیعه‌ای، احساس‌گرا، کمدی، واژگون، و مخصوص کودکان؛ روث نادلمن فانتزی کودکان را به تمثیل و حکایات، جانور، روح، طنز، موجودات تخیلی، ماجراهای جادویی، جهان‌های ثانویه، سفرهای زمانی، اسباب‌بازی‌ها، و سحر و جادو تقسیم می‌کند؛ آن سوئین‌فن هم به جانوران، زمان، جهان دوگانه، توهمی، جهان‌های ثانویه، و غیره.

شاید اساسی‌ترین تفاوت را بشود میان فانتزیِ حاضر در «این جهان»– جایی که بین عناصر «نرمال» و فانتزی تنشی وجود دارد– و جهان‌های دیگر– که فانتزی در آن‌ها امری طبیعی است– دید. در «این» جهان، جادو می‌تواند صرفاً رخ بدهد (چنان‌که در ملت نیمه‌شب جان مانسفیلد، یا پنج کودک و آن چیزهای. نسبیت رخ می‌دهد)؛ شاید ورود بی‌اجازه‌ی جادو به این جهان از راه سیاره‌های دیگر (مثلاً در سنگ مرموز بریزینگامن اثر آلن گارنر)، یا جهان‌هایی متفاوت (مثلاً الیدور اثر آلن گارنر) اتفاق بیفتد؛ یا با نقل و انتقال شخصیت‌ها به جهان‌های دیگر و موازی (شیر، جادوگر، و کمد؛ یا ماه سرخ و کوه سیاه اثر جولی چانت). در این مورد آخر، ابتکاراتی بدیع در زمینه‌ی ابزارهایی که شخصیت‌ها را مابین جهان‌ها حرکت می‌دهند، صورت گرفته است (حلقه‌ها، کمدها، آینه‌ها، و در داستان جانی و بمب اثر پراچت: کیسه‌های سیاه پلاستیکی). معمولاً مکان‌ها با دقت، و با تأکید بر شکاف موجود میان جهان‌های واقعی و غیر واقعی، توصیف یا کشیده می‌شوند. به این ترتیب، وام‌گیرندگان مری نورتون، سقوط کشتی آبی ریچارد آدامز، سنگ جادوی بریزینگامن گارنر، یا نقشه‌ی زمانِ خودِ من، نقشه‌های دقیقی به دست می‌دهند که قصه روی شانه‌های آن‌ها می‌ایستد؛ اما هرجا که نقشه وجود ندارد– مثلاً جن تپه‌ی پوک اثر کیپلینگ– این حس به آدم دست می‌دهد که ماجرا در صحنه‌ای «واقعی» رخ می‌دهد.

می‌توان در این مورد بحث کرد که یکی از تفاوت‌های میان فانتزی آمریکایی و بریتانیایی– و برتری فانتزی‌های از نوع «جهان دیگر» در آمریکا– از حس وجود مکان و حضور تاریخی نویسندگان بریتانیایی نشأت می‌گیرد. چنان‌که سوزان کوپر گفته: «بریتانیا مردمی دارد که خدا می‌داند از چند صد یا چندهزار سال قبل آن‌جا زندگی کرده اند، به خصوص در ولز. آدم در کوهستان قدم می‌زند و نوعی آگاهی نسبت به گذشته او را فرا می‌گیرد. و من قصد دارم از آن نوع آگاهی بنویسم. جادو، اگر قبولش دارید، در اطراف ماست. فکر نکنید که در هیچ لحظه‌ای بشود از لانه‌ی خرگوشی سُر بخورید پایین (هریسون و ماگویر, ۲۰۲: ۱۹۸۷).

در حالات کلی‌تر، تفاوت‌هایی در مورد روش درک و فهم جهان‌های «دیگر» وجود دارد: آیا فانتزی مربوط به جهان‌های دیگر، با مکان نمادین می‌شود، یا مکانی است که نماد به آن الحاق شده است؟ آیا در آن کتاب‌ها ایده اولویت دارد و سپس جهان افسانه‌ای بر طبق ایده شکل می‌گیرد؟ یا این‌که فانتزی خود را با جهان «واقعی» ما هماهنگ می‌سازد؟ یا این‌که اول جهان افسانه‌ای خلق می‌شود، و ایده‌هایی متعاقب آن ناشی می‌شوند؟ رابرت لوئی استیونسن طرفدار نظر آخر بود: «مجادله‌ی من– یا اگر ترجیح می‌دهید پندار من– بر سر این است که آن کسی که به نقشه‌اش وفادار می‌ماند، و با آن مشورت می‌کند، و از آن الهام می‌گیرد... حمایت‌های مثبت دریافت می‌کند... حتا درمورد مکان‌های تخیلی... او در آغاز و با تهیه‌ی یک نقشه وظیفه‌اش را به خوبی انجام داده؛ و بعد همان‌طور که نقشه را مطالعه می‌کند روابطی آشکار خواهند شد که او اصلاً فکرشان را هم نکرده بود... و این را می‌شود معدن طلایی از ایده‌ها دانست (سال‌وی، ۱۹۷۶:۴۱۹). چنین تمایزاتی است که جهان بچه‌های آب یا کتاب‌های «آلیس» را به آن دست جهان‌هایی تبدیل نمی‌کند که بشود گفت دنیای دیسکی یا خاورمیانه یا زمیندریا یا گورمنگاست وجودی مجزا در آن‌ها دارند. نمی‌توانید نقشه‌ی آن‌ها را بکشید حتا وقتی– مثلاً در از پشت عینک– مشغول بازی شطرنج باشید. این امر هم‌چنین در مورد کتاب‌های «پوه» و باد در بید هم صادق است. درست است که ای.اچ شپارد نقشه‌ی هر دو کتاب را کشیده اما جنگل صد آکری یا ساحل رود جاهایی نیستند که به خودیِ خود وجود داشته باشند و لاجرم چیزهایی هم بتوانند آن‌جاها رخ دهند. مکان– پل روی سد داسان پو، یا میز چای کلاهدوز دیوانه در آلیس– هر وقت که به کارکردش نیاز باشد، خودش مثل چیزی عادی سر برمی‌آورد. شما نمی‌توانید نقشه‌ی جایی را بکشید که «یک پسربچه و خرسش یک‌سره در آن مشغول بازی هستند؛ نمی‌توانید به باغ گیاهان زنده برگردید، یا از روی نقشه محل در پشتی Badger را نشان

دهید. بر طبق نظر «اقتصاد کاراکتر» گراهام، این مسأله‌ی مهمی نیست: نقشه‌های شپارد، به معنایی دل‌بخواه‌اند و شاید کمی تضعیف‌کننده.

همان جغرافیای سحابی در «دنیا»ی شاهزاده خانم و جن اثر جرج مکدونالد، و شاهزاده‌خانم و curdie اثر خود او، و در خیلی کتاب‌های دیگری یافت می‌شود که در جایی که شاید بشود اجمالاً «سرزمین پریان» نامید، سکنا گزیده‌اند. این فضایی است که ماجراها در آن رخ می‌دهند، نه مکانی فی‌نفسه برای خودش. در جهان مکدونالد، قلعه، جنگل، کوه، و غار وجود دارد، اما این‌ها فقط فضاهایی برای تمثیل و رخ دادن ماجرا هستند: هیچ نشانی وجود ندارد که آن‌ها حیاتی مستقل دارند. و تمثیل یک شکل تک بُعدی است: اژدهایان اسپنسر هیچ حیاتی خارج از مبانی منطقی بی‌واسطه‌شان ندارند.

ما بیش از این‌که قوانین این دنیاها را در حوزه‌ی بحث‌مان بگذرانیم، شاید به انسانی دریابیم که فحوای‌شان احتمالاً با هم متفاوت است: برخی نارضایتی‌هایی که منتقدان- اگرنه خوانندگان- در مورد «نارنیا»ی لویس احساس می‌کنند تماماً به این خاطر است که او اگرچه کوشیده نقشه‌ای فی‌نفسه رسم کند، اما آن‌جا به واقع مکانی از ایده‌هاست. از سوی دیگر، شاید حس کنیم که امپراتوری «روک» قبل از «گِد» و «تِنار» وجود داشته است که پس در این حالت، بعد از آن‌ها هم وجود خواهد داشت. لی گوین اظهار می‌کند که او بیش از این‌که خالق زمیندریا باشد، کاشف و بنیان‌گذار آن است؛ گرچه «با فرض آزاد بودن در خلق جهانی از هیچ، جوری حس سرخوشی و بی‌مسئولیتی به آدم دست می‌دهد» (فساد قدرت, ۱۹۹۲:۴۶). هابیت‌ها روی زمینی تاریخی راه می‌روند که با وسواس در سر پرورانده شده است. جهان دیسکی می‌تواند نقشه‌دار باشد- و بوده است-. («محل وجود» این مکان‌ها، شاید برای لحظه‌ای نظر طبقه‌بندی‌کنندگان ما را به خودش معطوف کند: شاید روزی روزگاری خاورمیانه همان فضایی را اشغال کرده بود که حالا دارد؛ زمیندریا هم در تضاد با جهان دیسکی هیچ لبه‌ای ندارد؛ جهان دیسکی، هم‌سو با تفکر علمی/ تخیلی، گوشه‌ای محتمل (اگرچه دور از ذهن) از Multivers را اشغال می‌کند. اگرچه کشور پریدایِن لوید الکساندر کمابیش بر اساس کشور ولزی بنا شده که هیچ‌وقت هیچ جا وجود نداشته است).

از آن‌جا که به نظر نمی‌رسد تناقشات مرزی چندان فایده‌ای به حال ما داشته باشند، «جهان‌های جایگزین مورد بحث ما هم منحصر به آن‌هایی که در مکان‌های منفصل و متفاوتی قرار دارند- مثلاً جهان دیسکی، زمیندریا، پریداین، و خاورمیانه - نخواهند بود. ما بیش‌تر اصطلاح «جایگزین» را در معنای جهان‌های مفهومِ جایگزین به کار می‌بریم: آن‌هایی که یا در آن سوی لباس زمان قرار گرفته‌اند- مثل جانی و بمب اثر پراچت-، یا به عنوان جهان‌های موازی (مفهومی مشابه) مثلاً در نیروی اهریمنیش پولمن مطرح شده‌اند. چنان‌که پولمن گفته: «من مطمئناً تنها نویسنده‌ای نیستم که این حس آشکار را دارد که هر جمله‌ای که نوشته در محاصره‌ی ارواح جمله‌هایی است که می‌توانسته در آن مورد بنویسد، اما ننوشته است (۱۹۹۸:۴۷).

اما دو نکته‌ی نهایی در مورد طبقه‌بندی. ما از اصطلاح «جهان‌های ثانویه»- که اغلب در معنای جهان‌های دیگر و منفصل به کار می‌رود- استفاده نکردیم چون به نظر می‌رسد که بر مبنای خوانشی اشتباه از «درخت و برگ» تالکین بنا شده است. تالکین در بحث از «ایمان ادبی یا تردید مشتاقانه نسبت به بی‌ایمانی» که آن را اصطلاحی غیر رضایت‌بخش می‌داند، می‌گوید: «آن‌چه واقعاً رخ داده این است که قصه‌ساز، یک «خالق فرعی» از آب درمی‌آید. او جهانی ثانویه می‌سازد که ذهن شما می‌تواند واردش شود. داخل آن جهان، هر چه که بازگو کند «واقعیت» است: چون منطبق است با قوانین همان دنیا. بنابراین در حالی که- به عبارتی- داخل آن جهان قرار گرفته‌اید، آن را باور خواهید کرد. اما لحظه‌ی بی‌اعتقادی سر می‌رسد، طلسم شکسته می‌شود؛ جادو، یا بهتر بگوییم هنر، شکست می‌خورد. بعد از آن شما دوباره در جهان اولیه‌ی بیرون ایستاده‌اید و از خارج به آن جهان کوچک ثانویه و عقیم نگاه می‌کنید» (۱۹۶۴:۳۶).

به نظر تالکین، تمام جهان‌های تخیلی- تمام قصه‌ها- «ثانویه» هستند. مشابه‌ها، ما خودمان را خیلی شدید درگیر تمایزات میان فانتزی و علمی/ تخیلی (یا علمی/ فانتزی) نمی‌کنیم، چون این دو تعریف کاملاً درهم پیچیده‌اند و هر سه مؤلفی که کتاب‌های‌شان را مورد بحث قرار خواهیم داد، به عنوان نویسندگان علمی/ تخیلی توصیف شده‌اند. تعاریف، چون همیشه، به خاطر استثناهای‌شان حائز اهمیت هستند: فانتزی به غیر ممکن و غیر قابل توضیح بودن می‌پردازد، در حالی که علمی/ تخیلی به آینده‌ای مربوط است که پیشرفت‌های علمی یا تکنولوژیک می‌توانند چیزهایی را ممکن سازند، و می‌سازند. (لین، ix: ۱۹۸۳).

فانتزی‌گراها سعی به بازخلق دارند، و نویسندگان علمی/ تخیلی سعی به ساختن چیزی تمام نو... ژانر در بنیاد خود سفری اکتشافی در character است (منلوف، ۱۹۸۲:۳۰).

بنابراین ادبیات فانتزی، چهره‌ی عیان بازی و میل، با ان سائقه‌های مخالف (و زایای) مهارت و سادگی، و آزادی و کنترلی که دارد، دامنه‌ای تماشایی را پوشش می‌دهد. برخی نشان‌های حاکی از غنای آن، انواع تنش‌های فرهنگی‌ای که موجب می‌شود، و مشکلات و لذاتی که خوانندگانش شاید با آن مواجه شوند، همه را می‌توان با تاریخی مجمل و روشن، و با نگاهی دقیق‌تر به برخی متون کلیدی و منتخب، به تصویر کشید.