رویکردهای روان‌کاوانه به فانتاستیک*

رزماری جکسون
لیلا اکبری

یکی از نقایص عمده‌ی کتاب تودوروف [در باب فانتاستیک (وهمناک)] نپرداختن به نظریه‌ی روان‌کاوانه و در همین رابطه عدم توجه کافی به پیامدهای گسترده‌تر ایدئولوژی‌محور ادبیات وهمناک است. به‌طور کلی، شیوه‌های خیالی که انسان‌ها جهان واقعی را تجربه می‌کنند ــ شیوه‌هایی که معرف رابطه‌ی افراد با جهان در پرتو نظام‌های مختلف معنایی از قبیل مذهب، خانواده، قانون، رمزگان اخلاقی، تعلیم و تربیت، فرهنگ و غیره تعریف می‌شود ــ یعنی ایدئولوژی، چیزی نیست که از ذهنیتی آگاه به ذهنیت دیگر به ارث برسد، بلکه امری تماماً ناخودآگاه است. فکر می‌کنم وقتی با نوعی از ادبیات سر و کار داریم که دائماً به ناخودآگاه می‌پردازد، غافل‌نماندن از شیوه‌هایی که ناخودآگاه روابط میان ایدئولوژی و سوبژه‌ی انسانی را بازمی‌نمایاند حائز اهمیت است. تودوروف با سرسختی قرائت‌های روان‌شناختی را منتفی دانسته، و تأکید می‌کند: «روان‌پریشی و روان‌رنجوری توضیح مضامین ادبیات فانتاستیک (وهمناک) نیست.» (ص ۱۵۴). با این حال، توجه تودوروف به مضامین خود و دیگری، به «من» و «غیر من»، به سوی مسائل میان‌رابطه‌ای و تعیین روابط میان سوبژه‌های انسانی از سوی میل ناخودآگاه را پیش می‌آورد: روابطی که فقط در پرتو توجه به روان‌کاوی ادراک‌شدنی‌اند. همان‌گونه که بلیمین ـ نوئل در مقاله‌ی انتقادی خود درباره‌ی موضع تودوروف خاطرنشان می‌سازد، اشتباه محض است اگر تصور کنیم روان‌کاوی فقط در توجیه محتوای فانتزی کاربرد دارد. برعکس، مشکل بررسی این نکته است که «چگونه خود جنبه‌های صوری وهمناک با آثار و / یا شکل‌بندی‌های سخن ناخودآگاهانه در ارتباط است» (بلیمین ـ نوئل، ص ۱۱۷).

طرفه این جاست که تودوروف از کنار این پرسش می‌گذرد، چون درک او از وهمناک مدرن حاکی از این

مسئله است که در قرن ۱۹، درست در برهه‌ای که قرائت‌های دیگربودگی به‌منزله‌ی امر فراطبیعی (به‌زعم تودوروف مقوله‌ی «شگفت») آرام آرام جای خود را به قرائت‌های دیگربودگی به‌منزله‌ی امر طبیعی و سوبژه‌محور (مقوله‌ی «شگرف») می‌دهد، وهمناک به‌شدت نمود و بروز داشته است. این برهه، مقطعی است که اهریمن را دیگر مقوله‌ای فراطبیعی نمی‌دانند و به مفهومی دوپهلوتر بدل می‌شود، دال بر این که ازخودبیگانگی، مسخ‌شدگی، همزادداشتن و تغییر ماهیت سوبژه جملگی جلوه‌های میل ناخودآگاه‌اند و بازتاب یا مظهر مداخله‌ی امر فراطبیعی یا جادویی محسوب نمی‌شوند. در واقع، همان‌گونه که بلیمین-نوئل هم می‌نویسد «ادبیات وهمناک ادبیاتی است که پرسش از ناخودآگاه را مطرح می‌کند.»

وهمناک ادبیاتی است که سعی دارد فضایی را برای گفتمان/سخن، و نه خودآگاه، باز کند و همین پرداختن به گفتمان است که وهمناک را در بیان میل با دشواری زبان و واژه روبه‌رو می‌کند. به‌همین ترتیب، تلاش (محتمل) برای یافتن زبان به‌منظور بیان میل، مشخصه‌های صوری و مضمونی ادبیات وهمناک را تعیین می‌کند. تودوروف با پرداختن بیش از حد به جلوه‌های ساختاری متن از این مسائل غافل می‌ماند.

فقط با پرداختن به روان‌کاوی ــ یعنی توجه به برخی گزارش‌های نظری ساختارهای میل ناخودآگاه در قراردادن سوبژه در زمینه‌ی اجتماعیِ زبان ــ جلوه‌ها و اشکال روایت خود را به‌منزله‌ی تجلیات مسائل ژرف‌تر فرهنگی بروز می‌دهند.

با عنایت به نظریه‌های فروید در باب شگرف و نظریه‌های ایجاد سوبژه‌ی انسانی می‌توان دید که وهمناکِ مدرن ادبیاتی خواهد بود مشحون از میل ناخودآگاه که می‌توان این میل را با نظم فرهنگی مرتبط دانست، و از این رو بی‌توجهی تودوروف به مسائل مبتنی بر ایدئولوژی را اندکی جبران کرد.

شگرف

> با نبود ستاره‌ای که راه را بدو نشان دهد، حس مکان‌یابی‌اش به امری شگرف بدل شد.
> ماروی پیک «گورمن گوست»

> از آن پس نتوانستم جهان را همان‌طور که شناخته بودم ببینم. همیشه تکه‌ای از گذشته و آینده با حال ممزوج می‌شد و هر شیء دیرآشنا در چشم‌انداز جدید که حاصل بینش فراخ‌پیکر من بود، در نظرم غریب می‌نمود. از آن زمان به بعد، من در رؤیای وهمناک اشکال ناشناخته و نیمه‌شناخته قدم می‌زدم و از هر دروازه‌ی تازه‌ای که می‌گذشتم به‌سختی قادر بودم که چیزهای کره تنگ را که برای مدت‌ها بدان وابسته بودم، بشناسم. اج. پی. لاوکرافت، «کتاب»

شگرف واژه‌ای است در آثار فلسفی و روان‌کاوانه برای اشاره به حوزه‌ای دردسرآفرین و تهی. از نظر هایدگر، شگرف فضای تهی حاصل از گم‌گشتگی ایمان در تصاویر الهی است. انسان که نمی‌تواند به حوزه‌ی بودن خدا نایل آید، در احساسی از تهی‌بودن رها می‌شود. هایدگر می‌نویسد: «در واقع، متناسب با عدم امکان [گذاشتن خود به جای خدا] چیزی بسیار شگرف اتفاق می‌افتد ... این امکان که به زبان استعاری مِلک خداست ... میان‌تهی است. به‌جای این مِلک، فضایی دیگر یعنی مکانی به‌لحاظ متافیزیکی مشابه پدیدار می‌شود که نه به

مِلک خدا و نه به جایگاه انسان شباهت دارد. (بوبر، ص ۹۱).

پیدایش فانتزی مدرن با شناخت این حوزه‌ی شگرف همزمان است. براساس لغت‌نامه‌ی آکسفورد، اولین حضور کلمه‌ی شگرف به‌معنای «نه‌چندان امن برای اعتمادکردن» به سال ۱۷۷۳ برمی‌گردد. در سال ۱۷۸۵، شگرف معنایی خطرناک و ناایمن به خود می‌گیرد. از نظر خورخه لویی بورخس، اولین جلوه‌ی داستانی شگرف در فانتزی عجیب و غریب گوتیک «واتِک» (۱۷۸۴)، اثر ویلیام بک‌فورد، دیده می‌شود. «صفت [شگرف] با برخی صفحات واتِک همخوانی دارد و به خاطر ندارم که پیش از واتک در کتاب دیگری از این واژه یاد شده باشد» (بورخس، ص. ۱۹۱).

این واژه دائماً در سرتاسر آثار فانتزی قرن نوزده خودنمایی می‌کند. پیتر شلمیهل اثر کامیسو از ملاقاتی آزاردهنده با یک سایه یا شیطان سخن می‌راند: «هیچ‌کس حادثه را فوق‌العاده نپنداشت. از نظر من، همه‌ی این چیزها به‌طرزی خیره‌کننده شگرف، و در واقع کاملاً ترساننده بودند»[۱] زانانی، اثر بولوِر لیتون اظهار می‌دارد که «همه چیز به نظر شگرف می‌آمد»[۲]. سیلویا برونو، اثر لوئیس کارول از وحشت مطبوع راوی خود در حادثه‌ای شگرف و از دوگانگی مبهم هویت‌ها سخن می‌راند: «متعجب‌تر از آن شده بودم که بتوانم آن را بیان کنم. در بازتاب آن صدا چیزی به‌غایت شگرف موج می‌زد»[۳]

دراکولای برام استوکر ترس هارکر از قلعه‌ی خون‌آشام را شرح می‌دهد: «آنجا به‌قدری عجیب و شگرف بود که ترسی جانکاه سراپایم را فرا گرفت و خنده‌ی دهشت‌زده‌ی لوسی اندکی شگرف می‌نمود».[۴] بعداً سروکله‌ی رمان «خانه‌ی شگرف» (۱۹۲۹)، اثر ماری لی‌پِندِرد پیدا می‌شود. واژه‌ی شگرف هم می‌ترساند و هم ترس را شرح می‌دهد.

مقاله‌ی تحسین‌برانگیز فروید در سال ۱۹۱۹ منتشر شد.[۵] این مقاله درآمدی است بر قرائت‌های روان‌کاوانه‌ی ادبیات وهمناک، خصوصاً آثار قرن نوزدهم که شگرف در آنها بیشترین نمود و برجستگی را دارد. فروید ابتدا تعریفی بالنسبه گسترده از شگرف ارائه می‌دهد: «شگرف بدون شک با آنچه ترساننده است، با آنچه ترس و هراس برمی‌انگیزد، در ارتباط است.» آنگاه فروید نظریه‌ای دقیق‌تر مطرح می‌کند: شگرف به‌منزله‌ی تأثیر بازتاب امیال و ترس‌هایی ناخودآگاه در محیط پیرامون و افراد دیگر. اضطراب‌ها و تشویش‌های نهفته در بطن سوبژه ــ کسی که جهان را در پرتو ترس‌ها و واهمه‌های خود تفسیر می‌کند ــ حس‌های ترساننده‌ی ادبیات شگرف را رقم می‌زنند. شگرف موجد آن رده از ترسانندگی است که به آنچه دیرپا و دیرآشناست رهنمون می‌شود.

همان‌گونه که فروید هم می‌گوید، واژه‌ی «شگرف» در زبان آلمانی دو سطح معنایی دارد. برای درک نظریه‌ی فروید در باب شگرف، دانستن این دو سطح معنایی ضروری است. Das heimlich ــ شکل مثبت واژه‌ی unheimlich ــ معنایی دوگانه و دوپهلو دارد. اولین سطح معنایی واژه به خانگی، آشنا، دوستانه، مطبوع، راحت و محرمانه اشاره می‌کند. براین اساس، شما در دنیا احساس راحتی و خودمانی‌بودن می‌کنید. بنابراین شکل منفی این واژه با امر ناآشنا، غیر راحت، غریب و بیگانه مترادف خواهد بود: به دیگر سخن، شما در دنیا احساس بیگانگی می‌کنید، احساس می‌کنید در خانه‌ی خود نیستید. تمام نمونه‌های پیش‌گفته به این سطح معنایی شگرف اشاره داشتند.

در سطح معنایی دوم با نیروهای مخرب شگرف سروکار داریم.از Das heimlich معنای پنهان‌شده از دیگران ــ تمام آن چیزهای نهفته، مرموز و مبهم نیز مستفاد می‌شود. از این رو، das heimlich حیطه‌های دورمانده از نگاه را کشف، نمایان و آشکار می‌کند. شگرف این دو حوزه‌ی معنایی را در خود دارد: اهمیت شگرف در همین ماهیت دوگانه‌ی آن است. شگرف پنهان را آشکار و لذا آشنا را به ناآشنا مبدّل می‌سازد.

ادبیات وهمناک به‌واسطه‌ی این آشکارگی، واقعیت را قلب می‌کند. در این نوع ادبیات از تازگی خبری نیست، بلکه اگر دنیا به‌طرزی آسایش‌برانگیز «شناخته شده» باشد، ادبیات وهمناک همه‌ی آن چیزی را که نیاز است مخفی بماند، آشکار می‌کند. تأثیرات شگرف ادبیات وهمناک بُعد مبهم و سرپوشیده‌ی آنچه را که خانگی و بومی است از پرده برون می‌افکند. همان‌گونه که از واژه‌ی پراکسیس (کردار) پیداست، فانتزی در راستای محور واقعیت قرار دارد و بسیاری از عبارات حرف اضافه که برای معرفی حوزه‌ی وهمناک به کار می‌روند، بر مکان شکاف‌انداز فانتزی تأکید می‌کنند. در «لبه»، به‌واسطه‌ی، فراسو، از میان، در پشت، زیر یا صفاتی مثل «در هم برهم»، معکوس و مغلوب. به‌زعم فروید، این بُعد ساحتِ پنهانِ میل است. به‌گفته‌ی فروید: «برای این‌که امری تازه و ناآشنا به شگفت بدل شود، می‌بایست چیزی بدان اضافه شود (...) در واقعیت چیزی نه‌تنها تازه و غریب، بلکه آشنا و دیرپا مستتر است که در ذهن وجود دارد و فقط به‌واسطه‌ی قوانین سرکوب‌شده از آن دور مانده است.» آنچه در حوزه‌ی شگرف رخ می‌دهد ــ آن را روح بنامیم یا فرشته، شیطان، شبح یا هیولا ــ چیزی نیست جز فرافکنی ناخودآگاه. فرافکنی‌ها عبارت‌اند از کیفیات، احساسات، آرزوها و ابژه‌هایی که سوبژه آنها را از وجود خود مطرود و انکار می‌کند؛ فرافکنی‌هایی که از وجود شخص تبعید می‌شوند و در وجود شخص یا چیز دیگر اقامت می‌گزینند.

اوتو رَنک در کتاب ایده‌ی قدسی (۱۹۱۷)، das unheimlich را با بیان مستمر نیاز بشر به تجسم ترس در فیگورهای ناآشنا تعبیر می‌کند. اتورنک «شیاطین و الهه‌گان را زاده‌ی ترس ناخودآگاه می‌داند و تمام تولیدات درک اسطوره‌ای یا فانتزی را هیچ نمی‌داند جز وجوه مختلفی که فانتزی در آن به حالت عینی درآمده است.» از این رو، فانتزی‌های ادبی نقشی مشابه تولیدات اسطوره‌ای یا جادویی دیگر فرهنگ‌ها دارد. این فانتزی‌ها ما را عودت می‌دهند به چیزی که فروید آن را وجه جاندارانگاری ادارک می‌نامد ــ یعنی آن فرایند تفکر که ویژگی انسان بدوی است، پیش از آن که به «اصل واقعیت» در مرحله‌ی تکاملی اذعان کند.

روایت وهمناک «مرد شنی» اثر هوفمان پارادایم فروید از شگرف محسوب می‌شود. ناثانیل ــ قهرمان داستان ــ نمی‌تواند میان رخدادهای واقعی و رخدادهای ظاهراً غیر واقعی فرقی بگذارد. او تصویر مرد شنی را باکوپلیوس ــ وکیل پدرش ــ و بعد باکوپولا ــ عینک‌ساز ایتالیایی ــ اشتباه می‌گیرد. این اشتباه و توهّم از این جا نشأت می‌گیرد که ناثانیل استعاره‌ی (با این جمله‌ی جان دان [شاعر متافیزیک انگلیسی] مقایسه کنید «من هر چیز مُرده‌ام» مرد شنی را واقعی فرض کرده و او را مرد خبیثی می‌پندارد که هنگام به خواب نرفتن بچه‌ها سر و کله‌اش پیدا می‌شود و مشتی شن به سمت چشمان بچه‌ها پرتاب کرده به‌طوری که این شن‌ها به‌طور خونین از کله‌ی آنان بیرون می‌زنند.[۶]

ناثانیل عاشق الیمپیا می‌شود که ظاهراً واقعی است ولی در واقع یک عروسک است. ناثانیل که کم‌کم قدرت تشخیص میان «به نظر آمدن» و «بودن» را از دست می‌دهد، درصدد برمی‌آید که خواهرش ــ کلارا ــ را (به

تصوّر این که عروسک چوبی است) در بالای برج شهر بکشد. [نویسنده در این‌جا کلارا را خواهر ناثانیل معرفی می‌کند، در حالی که در داستان هوفمان، کلارا دختری است که از بچگی قرار بوده با ناثانیل عروسی کند. ـ م.] اما با مشاهده‌ی کوپیلیوس در پایین برج مشاعر خود را از دست داده، از بالای برج به پایین پرتاب شده و کشته می‌شود.

فروید ویژگی‌های مختلفی از شگرف را در قصه ردیابی می‌کند؛ الگوی رفتاری غریزی، همزاد داشتن و چندگانگی اشخاص، جاندارانگاری اشیای بی‌جان ازجمله‌ی این ویژگی‌هاست. به‌زعم فروید، ترس‌های ناخودآگاه ناثانیل به این ویژگی‌ها دامن می‌زند آنچه به‌منزله‌ی شگرف تجربه می‌شود، عینیت‌سازی اضطراب‌های سوبژه است که به‌صورت اشکال و نمودهای بیرون از فرد درمی‌آید.

تعبیر فروید درباره‌ی ترس ناثانیل از چشمان (او از کوپیلیوس ـ کوپولا می‌ترسد چرا که ناخودآگاهِ آن دو با مرد شنی ارتباط دارد)، به‌منزله‌ی آشکارکنندگان هراسی ریشه‌دار که به عقده‌ی ناباروری دامن می‌زند ــ تهدید والدین به تنبیه فعالیت‌های بدنی پسر ــ هسته‌ی اصلی قرائت فروید از داستان مرد شنی را تشکیل می‌دهد.این‌گونه قرائت‌های روان‌کاوان را می‌توان درخصوص روایت‌های وهمناک مختلفی اعمال کرد: داستان‌های آلن‌پو، داستایوفسکی و هنری جیمز، به‌منزله‌ی فرافکنی‌های وهمناکی که از میل ناخودآگاهِ پدیدآورنده تراوش کرده‌اند مورد قرائت قرار گرفته‌اند.[۷] با این حال، هلن سیکسوس مقاله‌ای انتقادی درباره‌ی فروید نگاشته و به برخی از حذفیات مقاله اشاره کرده است. بحث سیکسوس این است که توجه بیش از حد فروید به بن‌مایه‌ی چشمان، فروید را از پرداختن به دیگرویژگی بنیادین شگرف، یعنی عروسکی که جان می‌گیرد، بازداشته و از اهمیت این جاندارانگاری غافل مانده است. از نظر سیکسوس، فروید از این معلول به معلولی دیگر می‌پرد تا به «نقطه‌ی قطعیت» یا واقعیت می‌رسد؛ جایی که فروید امیدوار است واقعیت چونان صخره‌ای سفت و محکم عمل کند تا بتواند بحث تحلیلی خود را بر آن استوار کند. فروید با اتخاذ موضع اطمینان عقلی و بخردانه در قبال قصه، وحدتی ایجابی را بر آن تحمیل می‌کند: فروید بر ساختار «باز» فضا در فرو می‌بندد. سیکسوس در رویکرد خود نسبت به شگرف پا را از حوزه‌ی این اثبات‌گرایی فراتر می‌گذارد. دریافت سیکسوس از بخردانگی شگرف متناظر و موجد این نظریه درباره شگرف است مبنی بر این که شگرف براساس رابطه‌اش با «امر واقع» تعریف می‌شود؛ از این رو ویژگی‌های مضمونی و صوری آن به هم ارتباط پیدا می‌کند چرا که ویژگی‌های مضمونی و صوری مرز میان ساختارها را محو و ناپدید می‌کند.

به‌زعم سیکسوس، شگرف فقط در ارتباط با امر آشنا و طبیعی معنا پیدا می‌کند. شگرف به یک سمت منحرف است «فقط خود را ــ ابتدا به ساکن ــ برلبه‌ی چیزی دیگر نمایش می‌دهد». شگرف بنابر اعتبار خود، هر نوع بازنمایی واقعیت وحدت‌یافته را بر هم می‌زند. شگرف، یک دال اعتباری است ... چرا که شگرف در واقع امری مرکب است؛ راه خود را از میان چیزها، از میان درزها و شکاف‌ها باز می‌کند، شگرف بر خلاء تأکید می‌کند و در این خلاء می‌توان از وحدت اطمینان حاصل کرد. برداشت ساختارگرایانه‌ی سیکسوس از شگرف به‌منزله‌ی جلوه‌ای از ترسانندگی فانتزی را به هنر گروتسک ارتباط می‌دهد: «گروتسک یک ساختار است، جهانی بیگانه شده است، جهان خود ما که تغییر ماهیت داده است.» (کایسر، ص ۱۸۴). با این حال، شگرف ساختار را برهم می‌زند. شگرف «امر واقع» را از «معنای» خود تهی می‌کند و نشانه‌ها را بدون هیچ دلالت‌پردازی به حال خود

رها می‌کند. سیکسوس ناآشنایی شگرف را نه‌فقط اضطراب جابه‌جاشده‌ی جسمانی، بلکه تمرین رویارویی با مرگ، که غایبی محض است، می‌داند. مرگ را نمی‌توان به‌طور مستقیم نشان داد: تجلی مرگ در ادبیات یا به‌صورت شمایل مثل اسکلت‌های یادآورِ مرگ دوره‌ی قرون وسطی بوده است یا به‌صورت فضای محض. این شمایل یا فضا در هیأت یک روح بلورین شده و جسمیت می‌یابد: روح تصویر سرراست و فوری غرابت است. روح داستان رابطه‌ی ما با مرگی به‌عینیت درآمده است.» Das heinlich در ناب‌ترین صورت خود ــ آن جا که مرگ‌های نهفته‌ی خود را بازمی‌یابیم ــ فقدانِ پنهانِ بودن ماست، چرا که در حوزه‌ی تفکر هیچ چیز جز نیستی و فنا شناخته‌شده‌تر و غریب‌تر نیست. در ناخودآگاه جایی برای بازنمایی فنا و نیستی ما متصور نیست.

داستان‌های ارواح گونه‌ای خاص از ادبیات وهمناک است که از فولکلور سر برآورده و در خلال ادبیات هراسناک گوتیک رشد و نمو کرده و در دوره‌ی ویکتوریایی به‌واسطه‌ی آثار شرایدن لی فانو، ام. آر. جیمز، رودیارد کیپلینگ، آرتور مکهن، ورنون لی، هنری جیمز و دیگران به‌طرزی فراگیر محبوبیت یافته است. گرچه خود واژه‌ی «روح» مبین لغزش به سمت فراطبیعی و شگفت بوده و از «غیر واقعیت‌های» مادی و مبهم وهمناک به دور است، تأثیر قصه‌های ارواح به‌طور مشابه نگران‌کننده است چرا که این قصه‌ها بازگشت مرده در مقام زنده را نشان می‌دهند. این قصه‌ها مرز اساسی جداکننده‌ی زندگی واقعی از «غیر واقعیت» مرگ را زیر پا می‌گذارند و واحدهای مجزای سازنده‌ی معنای واحد بنیاد یا «واقعیت» را بر هم می‌زنند. گیلیان بیر داستان ارواح را قالبی می‌داند که فاصله‌ی میان واقعی و خیالی را از میان برمی‌دارد، به‌طوری که تمایزات ظریف و دیرپا رنگ می‌بازند.» در محل این‌گونه تمایزات حفره‌ای ــ بی‌تفاوتی ــ سرباز می‌کند.

> «امر خیالی [به‌واسطه‌ی داستان ارواح] در زندگی روزمره به وقوع می‌پیوندد. امر خیالی در مکان عینیت می‌یابد و همین تصاحب فضا به دست امیر غیر مادی است که یکی از ژرف‌ترین هراس‌های عرضه شده در داستان ارواح محسوب می‌شود ... داستان‌های ارواح با طغیان و شورش سروکار دارند نه با زنده‌شدن مردگان.»[۸]

وهمناک با مرئی‌کردن آنچه از نظر فرهنگی نامرئی است و به‌منزله‌ی نیستی و مرگ کنار گذاشته شده است، پرده از روی فقدان‌ها کنار می‌زند. و گرایش فانتزی به سمت نادلالت‌آوری از همین روست. ما هیچ نوع بازنمایی زبانی مناسبی برای این «دیگری» سراغ نداریم، چرا که این دیگری جایی در زندگی واقعی ندارد و همین تضاد است که میان دال و مدلول وهمناک جدایی می‌اندازد. قرار گرفتن غیبت به جای حضور فانتزی معرفِ این حوزه‌ی غیر دلالت‌آورانه است؛ همین «چیزی» که مرگ نام دارد، همین چیزی که سیکسوس آن را دال بدون مدلول ... راز مطلق و تازگی مطلق می‌نامد؛ همین چیزی که باید مخفی بماند، چرا که اگر در برابر من ظاهر شود بدین معناست که من مرده‌ام. فقط مرده راز سر به مهر مرگ را می‌داند (ص ۲۳۱). پیامدهای فرهنگی یا ضد فرهنگی این مطالبه غیر دلالت‌پردازانه دور از ذهن می‌نماید، چرا که این مطالبه مبین فروپاشی شیوه‌ی دلالت‌آورانه‌ی فرهنگ است، همین چیزی که معنا را ایجاد می‌کند.

فانتزی با فروریختن ساختارها و دلالت‌پردازی‌های منسجم‌کننده که نظم اجتماعی بدان‌ها وابسته است، استحکام فرهنگی را متزلزل و بی‌معنا می‌کند. فانتزی به‌واسطه‌ی برملاکردن واکنش‌های نسبی و دلخواهی

[آدمیان] نسبت به مرگ، به چیزی دامن می‌زند که سیکسوس آن را «دعوت زیرکانه به سرپیچی» می‌نامد.

فانتزی به‌منزله‌ی ادبیات غیبت‌ها مانع از یادآوری همیشگی چیزی «دیگر» در فرهنگ غالب می‌شود. از این رو ضمن اشاره به بیهودگی مفاهیم محدودیت و تمایز ... آن بیهودگی را سوبژه‌ی خود می‌کند (بسی‌یر، ص ۶۳). فانتزی با نظم نمادین از در مخالفت درمی‌آید. و فروید به‌خوبی به تأثیرات ضد فرهنگی ادبیات شگرف و کارکرد خطاکارانه‌ی آن در برملاکردن چیزهایی که باید مبهم باقی بمانند، واقف است. شگرف از سائقه‌هایی دَم می‌زند که می‌بایست به‌خاطر تداوم فرهنگی فروخورده شوند. فروید هرچیز شگرف یا هرچیز ترساننده را در معرض تابوی فرهنگی می‌داند. به سطح آمدن اضطراب‌ها/ امیال دیرآشنا در رویدادهای شگرف «بازگشت امر سرکوب شده» را پی‌ریزی می‌کند.

کتاب «توتم و نابودی» فروید (۱۹۱۳-۱۹۱۲) پس‌زمینه‌ی نظری این الگوی سرکوب را فراهم می‌آورد. تابوها قوی‌ترین منع‌شدگان‌اند که یک فرهنگ برای تضمین بقایای خود آنها را وضع می‌کند. شمار زیادی از فانتزی‌های ادبی با نقل تابوهایی نظیر مرده‌دوستی ارواح، خون‌آشام‌ها و نامرده‌ها این تابوها را تحریف و دست‌کاری می‌کنند. برای ارائه‌ی نمونه‌ای از این فانتزی‌ها در دوره‌ی رمانتیک می‌توان به مادر اسرارآمیز (اثر والپول)، Der blonde Eckbert (اثر تیک)، Die Braut von Messina (اثر شیلر)، Die Ahnfrau (اثر گریل پارور)، رنه (اثر شاتو بریان) تاپی‌یر یا ابهامات (اثر ملویل)، و زوال خاندان آشر (اثر آلن‌پو) اشاره کرد. در این سطح، فانتزی ممنوعیت‌های جامعه را از طریق ارضای غیر مستقیم جبران می‌کند. فانتزی‌ها مبین سائقه‌های زیست‌مایه‌ای به سمت احساس رضایت‌اند، لیبیدو (زیست‌مایه) آن بخش از خویش است که ــ به‌زعم فروید ــ در برابر تسلیم شدن به اصل واقعیت مقاومت و پافشاری می‌کند. لیبیدو به‌منزله‌ی کانون میل مطلق در جست‌وجوی ارضای مطلق است و محدودیت‌های مبتنی بر واقعیت را قبول ندارد.

فروید، شگرف را با وجه جاندارانگارانه‌ی دریافت که اصل واقعیت را نقض می‌کند، مرتبط می‌داند. فروید با توجه به تکامل انسان به سمت واقعیت انسانی، این وجه را به دو سطح نوع‌بالشی (فرهنگی) و خودسازی (فردی) می‌شناسد. با پیشرفت فرایند تکامل، این دو وجه کم‌کم از تفکر جاندارانگارانه فاصله می‌گیرند. هر دو وجه با حرکتی آرام از جهان فانتزی جدا می‌شوند و به سمت نیاز بیرونی یا آناتُک گرایش پیدا می‌کنند. براساس نوشته‌های فروید، سه مرحله‌ی اساسی این تکامل را می‌توان به شرح زیر خلاصه کرد:

	تکامل نوع‌بالشی	تکامل خودسازی
(۱)	جاندارانگارانه افراد خود را واجد قدرت مطلق می‌دانند	خودشیفتگی/اتوارو تیسم
(۲)	مذهبی قدت به الهه گان انتقال می‌یابد با این حال فرد معتقد است که تا حدودی بر الهه گان نفوذ دارد	اتصال به ابژه‌های عاشقانه
(۳)	علمی جایی برای همه‌چیزدانی انسان متصور نیست. سوبژه تسلیم قوانین نیاز و ناگزیری مرگ می‌شود.	رهایی از اصل واقعیت

«رشد کودک از مرحله‌ی خودشیفتگی به اصل واقعیت در سطح فردی با حرکت تاریخ فرهنگی بشر از بینش جادویی به بینش علمی متناظر است. خودشیفتگی و جاندارانگاری اعتقاد به همه‌جابودگی تفکر و همه‌ی دیگر موجودات را ممکن می‌سازد؛ موجوداتی که بشر با کمک آنها تلاش می‌کند در خودشیفتگی محدودناشده‌ی آن مرحله‌ی از تکامل، تجلی ممنوعیت‌های واقعیت را دفع کند ... هرچیزی که هم‌اکنون به‌منزله‌ی «شگرف» ما را هیجان‌زده می‌کند، لازمه‌ی تماس با این بقایای فعالیت روانی جاندارانگارانه‌ی درون ما را متحقق کرده و آنها را به سطح بیانی می‌آورد.» (فروید، شگرف، ص ۲۴۰)

... ادبیات شگرف با به حرف درآوردن سوبژه‌های تابو که به جز این صمّ‌وبکم‌اند، تهدید به تخطی از هنجارهای اجتماعی می‌کند. با این حال، فانتزی‌ها فقط به صرف همین تخطی مضمونی ضد فرهنگی نیستند. برخلاف، فانتزی‌ها به‌واسطه‌ی حمایت از ارضای غیرمستقیم میل و خنثی‌سازی تمایل به تخطی، دائماً در خدمت تأکید دوباره بر نظم نهادی‌اند (همچنان‌که ادبیات داستانی گوتیک است). کاربرد زیرکانه و مخرب‌تر وهمناک در آثاری مشاهده می‌شود که تهدید به ویرانی یا فروپاشی «نحو» یا «ساختار» موجد نظم می‌کنند.

مسخ و درون‌گشتی/افت

> در بطن تمام چیزها ... هراس انگیزترین و پنهان‌ترین نیروها مستتر است ... یک حضور که نه انسان است و نه حیوان، نه زنده است و نه مرده، اما همه‌ی چیزها را در خود دارد، به شکل تمام چیزهاست اما از تمام اشکال تهی است. آرتور مکن The Great Godpan (۱۸۹۴)

وهمناک با اولین مرحله‌ی الگوی تکاملی فروید متناظر است، آن مرحله از تفکر جادویی و جاندارانگارانه که انسان بدوی و کودک از تمایز میان خود و دیگری و دنیاهای سوبژه و ابژه هیچ درکی ندارد. فانتزی با گرایش به محو ساختارها به سمت آرمان همسان‌سازی در حرکت است، و این امر از جمله ویژگی‌های معرف فانتزی است. فانتزی به تفاوت، تمایز، همگونی، فروکاستن و اشکال ناهمبسته بی‌اعتناست. «میل به همسان‌سازی» نزدیک به غریزه‌ای است که فروید در فراسوی اصل لذت (۱۹۲۰)، و در آثار اخیرش آن را بنیادی‌ترین سائقه در انسان به حساب می‌آورد: میل به سمت ناارگانیسم. این میل را «آرزوی مرگ» نیز نامیده‌اند، اما این میل فقط میل به نبودن نیست. از نظر فروید، این میل اساسی‌ترین شکل اصل لذت است، تمنای نیرواناست، آن جا که تمام تنش‌ها کاهش می‌یابد. فروید این موقعیت را «انتروپی»، و میل به همسان‌سازی را «کشش انتروپی» می‌نامد؛ این کشش انتروپی را در مقابل انرژی و سائقه‌های اروتیک و پرخاش‌گرانه‌ی موجود زنده قرار می‌دهد ...

فروید تأکید می‌کند که کشش به سمت نقطه‌ی صفر تمنای صِرف مرگ نیست. آنجا که ارگانیک با غیر ارگانیک در هم می‌آمیزد و آنجا که واحدهای جداافتاده مجموع می‌شوند، کشش به سمت انتروپی مبیّن گرایش موجود زنده به سمت ثبات است. سوبژه از بدویت کودک «آن جا که هر چیزی با چیز دیگر در ارتباط است و چیزی نیست که با چیز دیگر مرتبط نباشد» (پیاژه، ص ۶۲) به دور می‌افتد. فروید این موقعیت اختلال چندگانه را «آرامش دنیای غیر ارگانیک» می‌نامد.[۹] حرکت و سکون، زندگی و مرگ، سوبژه و ابژه، ذهن و ماده جملگی یکی می‌شوند. ناممکن‌هایی که ساختار روایت‌های وهمناک را شکل می‌دهند (روایت‌هایی که ساختار متضاد و

متناقض دارند) با همین سائق تبلورِ عناصرِ متناقصِ به هم آمیخته در میلِ به سوی نامتمایزی در ارتباط‌اند.

فانتزی‌های آلن‌پو و داستان‌های علمی ـ تخیلی نقطه‌ی صفر آن سوی دگرسانی‌های متوالی سوبژه را نقطه‌ی خاصه پر و خالی، پویا و ایستا توصیف می‌کنند: «نقطه‌ی صفر هم به مرگ می‌ماند ... هم به زندگی غایی؛ چرا که من چیزها را مستقیماً بدان‌گونه که در زندگی نابه‌سامان غایی است، می‌نگریم».[۱۰] آلن‌پو در Mesmeric evelation به موجودات ارگانیک و بدوی اشاره می‌کند که از زندگی غایی یعنی نامیرایی، مرگ و مسخ لذت می‌برند: «میل او به سمت آن چیزی است که شکل نبود ... که شکل نداشت، که فکر نداشت ... جملگی چیزی نبود ... جملگی نامیرا بود.[۱۱] داستان «زوال خاندان آشر»، آرمان آشر را پادشاهی بی‌سازمان معرفی می‌کند، و در این داستان علمی ـ تخیلی این آرمانِ یگانگی طبیعی مطرح می‌شود، آرمانی که هر چیزی به آن جذب می‌شود، آرمانی که فضا و تداوم در آن یکی می‌شود ... نه گذشته‌ای نه آینده‌ای ... هر چه هست اکنون است و این‌جا.»

نوعی تعادل حیاتی که نقطه‌ی صفر را ایجاد می‌کند و در عین حال با بسط روایت رو به تحلیل می‌رود، در فانتزی‌های بی‌شماری به نمایش در آمده است ــ تریلوژی گورمن گاست اثر مروین پیک نمونه‌ای از این دست است.

بسیاری از خوشه‌های مضمونی وهمناک از کشش بنیادین به سوی انتروپی، از فکر دائم به مرگ، آدم‌خواری، جاندارانگاری تا توصیف تصویری تغییرات شکل، نشأت می‌گیرند. به‌همین دلیل مسخ با تأکید خود بر بی‌ثباتی اعیان طبیعی آشکارا نقش به‌سزایی در ادبیات وهمناک ایفا می‌کند. مسخ مردان به زنان؛ کودکان به پرندگان و جانوران؛ حیوانات به گیاهان، صخره‌ها، درختان، سنگ‌ها؛ تغییرات جادویی شکل، اندازه یا رنگ از جمله لذت‌های اولیه‌ی ژانر فانتزی محسوب می‌شوند. با این حال، در استفاده از مسخ تغییرات عمده‌ای رخ می‌دهد. مسخ در قصه‌های پریان، تمثیل‌ها و رمانس قرون وسطی کارکردی غایت‌شناختی پیدا می‌کند. مسخ در روایت یا در حکم ناقل معناست (یعنی یک مفهوم است)، یا استعاره یا نماد رستگاری. در «مسخ‌ها» اثر اوید، دافنه از زن به درخت تبدیل می‌شود؛ اما این تغییر به‌واسطه‌ی شناخت الهی انجام می‌گیرد و به میل دافنه به رهایی از جسم زنانه جامه‌ی عمل می‌پوشاند.[۱۲]

از این نوع تغییر سرخوشانه در هیچ کجای فانتزی پسارمانتیک نمی‌توان نشان یافت. معنایی در پس تغییرات وجود ندارد و هر تغییری بی‌اختیار در سوبژه صورت می‌گیرد. آنچه صرفاً اتفاق می‌افتد ــ مثل مسخ کافکا ــ فقط تغییرات فیزیکی است.

ایرونیگ ماسی در کتاب خود با عنوان قالب جداکننده: ادبیات و مسخ (۱۹۷۴)، پژوهشی نقادانه درباره‌ی گونه‌های ترسناک مسخ در سرتاسر فانتزی‌های مختلف ارائه می‌دهد. خر طلایی (اثر آپولیوس)، بینی (اثر گوگل)، آلیس در سرزمین عجایب و از میان آینه (اثر لوئیس کارول)، فرانکشتاین (اثر ماری شلی) و دکتر جیکل و آقای هاید (اثر استیونسون) جملگی این میل مشترک را دارند که خودآگاهِ تجزیه‌طلب انسانی را فراموش کنند. این میل از نظر ماسی در ادبیات وهمناک خود را به صورت گروتسک بروز داده است.

بحث ماسی نکته‌ای را که پیش‌تر بدان اشاره کردم ــ این که وهمناک استعاره نیست ــ مورد تأکید قرار می‌دهد. وهمناک ایماژهای شاعرانه ایجاد نمی‌کند، بلکه شکلی را به‌گونه‌ی جابه‌جایی مجازی، روی شکل

دیگر قرار می‌دهد. ماسی این فرایند را «دگردیسی» می‌نامد و می‌گوید این دگردیسی همان لذتی است که از ترس نیل ابژه به واقعیت تمام و کمال، استعاره و ترس مسخ‌شدگی را تولید می‌کند.

ماده (یعنی ابژه) سوبژه را مصرف می‌کند و خود از میان می‌رود. مسخ نوعاً خشن است و منطق و دلیل را زیر پای می‌گذارد، و تن به این نمی‌دهد که جذب طرح‌های لذت‌بخش و آرامش‌بخش شود ... واجد چیزی است نوعاً زشت، هیولاوار، و جذب‌ناشدنی به خود. ابژه‌ی وهمناک همانند قالب جداکننده که در ایماژ جیغ و فریادِ غیر مسموع ثابت است، مبین چیزی نیست. در وهمناک مدرن، مسخ دال بر این است که لغزش ابژه به روی سوبژه دیگر رستگارانه نیست و ایماژهای «لجوج» تحریف / هراس/ هیولاگری از رؤیاهای اتوپیایی ابَرانسان یا تغییرات جادویی سوبژه پیش افتاده‌اند.

پی‌نوشت‌ها

* این مقاله از منبع زیر ترجمه شده است:

Rosmary Jackson. Fantasy: the literature of subversion. chap.3. NY: Methuen press, 1981.

1. Adalbert von chamisso, *peter Schlemihl*, tr. by Leopold von Lowenstein-Wertheim (London, 1957), p. 20.
2. Bulwer Lytton, *Zanoni: A Rosicrucian Tale* (New York 1971).
3. *The Complete Works of Lewis Carroll*, p. 382.
4. *Dracula*, pp. 19 & 88.
5. "The Uncanny", *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 17, pp. 217-252.
6. E.T.A. Hoffmann, *The Sandman*, in *The Best Tales of Hoffmann*, ed. E.F. Bleiler (New York, 1967), pp. 183-214.
7. See: for example, works by Bonaparte, Brooke-Rose, Robert in the bibiography.
8. Gillian Beer, "Ghosts", a review article of julia Briggs's survey of English ghost fiction, *Night Visitors*, p. 260.
9. Freud, *Beyond the pleasure principle*, p. 56.
10. poe, *Selected Writings*, p. 131.
11. Poe, *Science fiction* (London, 1976), pp. 96-7.
12. Ovid, *Metamorphoses*, tr. by Mary M. Innes (London, 1955), p. 43.