فانتاستیک به مثابه روش

دیوید هنکین
ترجمه‌ی امیر احمدی آریان و اصلان نوروزی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تخیل در تبعید

اشک‌ها خواهد بود و خنده‌های غریب. تولدها و مرگ‌های سخت زیر سقف‌های آزارنده. و رؤیاها، و خشونت، و دلزدگی.

Titus Groan، مرین پیک

کلمه‌ی Fantastic از واژه‌ی لاتین Phantasticus آمده که به‌معنای مرئی‌سازی یا تجلی است. با چنین تعبیر عامی، هر فعالیت خیال‌پردازانه‌ای فانتاستیک خواهد بود و تمام آثار ادبی، فانتزی. با چنین چشم‌انداز عام و البته نادقیقی، دشوار خواهد بود تعریفی کامل از فانتزی به‌عنوان گونه‌ای ادبی فراهم آوریم. منتقدی مدعی است «فانتزی به هیچ تعبیر معناداری دارای تاریخ نیست». به نظر می‌آید فرمی چنین متلوّن، در برابر طبقه‌بندی‌های محدودکننده‌ی ژانری تاب آورده است. «گستره‌ی وسیع آثاری که فانتاستیک می‌نامیمشان عظیم‌تر از آن است که یک ژانر منفرد و یکتا را شکل دهند. چنین چیزی دربرگیرنده‌ی کل ژانرهای مرسوم همچون قصه‌های پریان، داستان‌های اسرارآمیز، و فانتزی خواهد بود».

فانتزی، به عنوان اصطلاحی انتقادی، بیش‌تر به ادبیاتی اطلاق شده که تقدّم را به بازنمایی واقع‌گرایانه نمی‌دهد: اسطوره‌ها، افسانه‌ها، ادبیات عامیانه و قصه‌های پریان، قصه‌های وحشت، همگی عرصه‌هایی را عرضه می‌کنند که «غیر» از عرصه‌های انسانی است. خصلتی که بیش از همه به فانتزی ادبی منتسب شده همانا طرد سرسختانه‌ی تعاریف رایج امور «واقع» و «ممکن» بوده است، امتناعی که به کرّات به تقابل‌های خشونت‌آمیز منتهی شده. «فانتزی داستانی است مبتنی بر و کنترل‌شده توسط لجام‌گسیختگی آشکارِ آن‌چه به عنوان «امر امکان‌پذیر» پذیرفته شده است؛ این حاصل روایی تبدیل موقعیتِ ضدواقع به خود «واقع» است». چنین تخطی‌هایی از مفروضات غالب، تهدید می‌کنند که قواعد و قوانین مرسوم بهنجار را واژگون (معکوس، مختل، سرنگون) سازند. چنین چیزی به خودی خود فعالیت واژگون‌گر اجتماعی نیست: ساده‌انگارانه خواهد بود که فانتزی را مساوی با سیاست آنارشیستی یا انقلابی بدانیم. اما «قوانین» بازنمایی هنری و بازنمایی واقعیت در ادبیات را مورد هجوم قرار می‌دهد.

بررسی بعضی از ریشه‌های فانتزی ادبی نشان می‌دهد که این کارکردِ واژگون‌گر، خصلت اصلی‌اش است. مطالعات میخاییل باختین در کتاب ***مسائل بوطیقای داستایوسکی*** فانتزی‌های مدرنی همچون آثار ای. تی. اِی هافمن، داستایوسکی، گوگول، ادگار آلن پو، ژان پُل را انحطاط مستقیم یک ژانر ادبی سنتی می‌داند: «مِنی‌پئا». ساتیر منی‌پئایی در ادبیات باستانی مسیحی و بیزانسی، در قرون وسطی، رنسانس، و نوشتارهای دوران اصلاح دینی وجود دارد. بارزترین آن آثار قصه‌هایی همچون ***ساتیریکون*** پترونیوس، *Bimarcus* اثر وارو، ***مسخ*** (که به نام ***خطر طلایی*** شناخته شده است) اثر آپولیوس و ***داستان عجیب*** اثر لوسیان هستند. ژانری بود که مقتضیات واقع‌گرایی یا احتمالات تاریخی را می‌شکست. منی پئا به سادگی در فضای میان این جهان، جهان زیرین و جهان بالا حرکت می‌کرد. گذشته، حال و آینده و گفت‌وگو با مردگان را ممکن می‌سازد. حالات وهم، رؤیا، جنون، رفتار و گفتار نامتعارف، تغییرات شخصیتی، وضعیت‌های خارق‌العاده، حالاتی بهنجار محسوب می‌شدند.

خصائل منی پئا تخطی از روند معمول پذیرفته‌شده‌ی حوادث و تخطی از معیارهای تثبیت‌شده‌ی رفتار و معاشرت از جمله زبان است... فضاحت و نامتعارف‌گونگی، انسجام حماسی و تراژیک جهان را نابود می‌کنند، آن‌ها در روند سرسخت و معمول حوادث و روابط انسانی رسوخ می‌کنند و رفتار انسانی را از انگیزش‌ها و هنجارهای ازپیش‌تعیین‌کننده

رها می‌سازد.

ژانری نبود که ادعا کند تبیین‌گر یا داناست. بدون هیچ حتمیت و قطعیتی، حقایق مقتدرانه را به پرسش می‌گیرد و چیزی کم‌تر قطعی را جانشین‌شان می‌سازد. همان‌طور که باختین می‌گوید «فانتاستیک در این‌جا نه به معنای «تجلی» مثبت حقیقت بل به معنای جست‌وجوی حقیقت، برانگیختن آن و مهم‌تر از همه «آزمودن» آن است».

تعاریف کلی باختین از منی‌پتا و کشف او درباره‌ی وجوه مشابه آثار رابله، سوییفت، استرن، دیکنز، داستایوسکی و گوگول، به عنوان مقدمه‌ای بر ویژگی‌ها و کارکردهای متون فانتزی، بسیار کارآمد هستند. او به خصومت فانتزی با واحدهای ساکن و منفصل، به همجواری عناصر ناسازگارش و مقاومت‌اش در برابر سکون‌پذیری اشاره می‌کند. نظام‌های سامان‌دهنده‌ی فضایی، زمانی و فلسفی همگی در هم محو می‌شوند؛ تعابیر وحدت‌یافته در باب شخصیت شکسته می‌شوند؛ زبان و نحو نامنسجم می‌گردند. از طریق «قاعده‌شکنی» امکان پرسش‌هایی نهایی در باب سامان اجتماعی یا سرّ متافیزیک به‌عنوان غایت زندگی را فراهم می‌کند. منی پتا ناتوان از تصریح نگاهی بستاریافته، واحد یا همه‌چیزدان، از عرف اجتماعی تخطی می‌کند. از انحطاط به سوی جهان‌های زیرین، زندان‌ها، تیمارستان‌ها و قبرها می‌گوید: ترسی از جنایتکار، شهوت، دیوانه یا مرده ندارد. بسیاری از فانتزی‌های مدرن این عملکرد قانون‌شکنانه و خشونت‌بار را تداوم می‌بخشند ولی تفاوت اساسی‌ای وجود دارد میان شادی قانون‌شکنیِ موجود در سنت منی‌پتایی و نابسامانی‌های کم‌تر خوش‌بینانه و جشن‌گونه‌ی موجود در آثار داستایوسکی و فانتزی‌پردازان متأخر؛ تفاوتی که باختین می‌کوشد فرو بکاهد.

از نظر باختین، منی پتا به لحاظ معنایی با مفهوم شادخواری (کارناوال) مرتبط است؛ شادخواری فعالیتی عمومی است، حادثه‌ای آیینی و جشن‌وار است. باختین چنین ادامه می‌دهد «در شادخواری همگان در حال مشارکت فعال‌اند و هر کس در کنش شادخوارانه شرکت می‌جوید... زندگی شادخوارانه زندگی ناشی از مستی شهوت است، تا حدودی «زندگی پشت و رو»، «زندگی در مسیر اشتباه». شادخواری وضعیتی موقتی، تعلیق آیین‌وار قانون و نظام روزمره است. بدین ترتیب، کارناوال تفاوت‌ها را محو می‌کند و به ارتباط آزاد میان مراتب مختلف امکان می‌دهد، تابوهای جنسی را می‌شکند و «هر آن‌چه را سرکوب، منزوی و مجزا نگه داشته می‌شده، در ارتباطات و درهم‌آمیزی‌های کارناوالی حل می‌کند».

منی‌پتا فرم سنتی هنر فانتاستیک بود و اتصال‌های حیاتی با کارناوال و نیز تفاوت‌های حیاتی میان ستایش آن از قانون‌شکنی و نابسامانی موجود در فانتزی‌های مدرن کم‌تر جشن‌وار را نشان می‌داد. افسانه‌های داستایوسکی، مثلاً ***کتاب***، ***همزاد***، ***مرد زیرزمین***، ***یک داستان مبتذل***، ***رؤیای فردی نامتعارف***، حاوی وجوه کارناوالی بسیاری هستند. این آثار قوانین را واژگون می‌سازند، امر نامنتظره را معرفی می‌کنند، از حالات روانی غیرعادی می‌گویند و به جهان زیرین اجتماعی می‌خزند اما بنیان گروهی ندارند. این آثار بدون ستایش از معلق کردن موقت قانون، بیرون از آن حضور دارند. سوژه‌های متوهم این آثار، از اجتماع منزوی شده‌اند و معتقدند بیگانگی‌شان مختص خودشان است. آن‌ها نامتعارف‌اند*، به قول باختین «از سازگاری با خود» سرباز می‌زنند، خود را به‌عنوان هویت‌های مضاعف و اغلب چندگانه تجربه می‌کنند. این تباهی وحدت فردی، متفاوت است از تعلیق موقتی انسجام در منی پتای سنتی.

فانتزی مدرن از ریشه‌هایش در هنر کارناوالی منشعب شد: این هنر دیگر فُرمی جمعی نبود. عدم‌وحدت موجود در آثار داستایوسکی، پو، کافکا یا پینچون از آن نوع موقتی موجود در قانون‌شکنی منی پتایی نیستند، گرچه تجلی‌های گروتسک‌شان شبیه است. باختین معتقد است رمان «چندآوایی» داستایوسکی بیان‌گر تلفیق فرم‌های اجتماعی ناهمخوان است که نتیجه‌ی اقتصاد سرمایه‌دارانه و نابودی نظم «اندام‌وار» توسط آن محسوب می‌شود. سرمایه‌داری جای هیچ تقسیمی باقی نمی‌گذارد مگر تقسیم به سرمایه‌داران و پرولتاریا؛ تقسیمی که در جهان تفرقه افکند و آن را در وحدت متناقض و متغیر مورد نظر خود جوش داد. متون فانتاستیک داستایوسکی یکی از وجوه

* نویسنده کلمه‌ی eccentric را به شکل ex - centeric نوشته که به معنای خارج از مرکز نیز هست ـ م.

مرکزی ادبیات مدرن را شکل می‌دهد: تکثر زبان‌ها، رویارویی گفتمان‌ها و ایدئولوژی، بدون هرگونه نتیجه‌گیری قطعی یا سنتز ـ هیچ «منطق واحد» و محوری وجود ندارد.[1] فقط فروپاشی و زوال گروتسک وجود دارد، فقط بی‌بندوباری (promiscuity).

داستایوسکی اغلب درباره‌ی ادبیات فانتاستیک به‌عنوان تنها رسانه‌ی مناسب برای بیان تعبیری از بیگانگی، بیگانگی از سرچشمه‌های طبیعی، می‌نویسد. داستان‌هایش صحنه‌های کلان‌شهرها راکه «غیرطبیعی» هستند روایت می‌کند که سوژه‌هایی نامنسجم و «مردان زیرزمین» در آن ساکن‌اند. گرچه فانتاستیک کارکرد اصلی‌اش، یعنی اعمال فشار بر نظام‌های سلسله‌مراتبی غالب، را حفظ می‌کند ولی دیگر فُرمی گریزگرا نیست و فقط شیوه‌ای بیانی است. همان‌گونه که داستایوسکی می‌نویسد:

ولی حالا می‌دانی که اگر خاک نباشد و اگر هیچ کنشی ممکن نباشد، روح در حال کوشش، خود را در قالب تجلیات غیرعادی و نامتعارف بیان می‌کند ـ عبارات را به جای زندگی می‌گیرد، به فرمول‌های حاضر و آماده ولی غریب حمله‌ور می‌شود، بسیار خوشحال خواهد بود اگر صاحب آن باشد و جایگزین واقعیت کندش! در جهان فانتاستیک همه‌ی عملکردها نیز فانتاستیک هستند.

سارتر از فانتزی به عنوان فرم جاودانه‌ای که در جهان دنیوی‌شده و ماتریالیستی سرمایه‌داری مدرن روی پای خود می‌ایستند دفاع می‌کند. سارتر می‌نویسد در حالی که ایمان مذهبی حاکم بود، فانتزی از جهش به عرصه‌های دیگر می‌گفت. شرایط وجود کاملاً انسانی، از طریق ریاضت، عرفان، متافیزیک یا شعر استعلا می‌یافت و فانتزی پاسخ‌گوی کارکرد گریزگرایانه بود. «تجلی قدرت انسان برای استعلا بخشیدن به بشر بود. انسان‌ها می‌کوشیدند جهانی بیافرینند که به این دنیا تعلق نداشت». در فرهنگ سکولار، فانتزی کارکردی متفاوت دارد. عرصه‌های فراطبیعی نمی‌آفریند ولی جهانی طبیعی عرضه می‌کند که به چیزی غریب بدل شده، به چیزی «دیگر». با تبدیل شدن از شرح‌های استعلایی به توضیحات یک وضعیت بشری، به امری انسانی و «خانگی» تبدیل می‌شود. سارتر معتقد است با این تعبیر، فانتزی کارکرد متناسب خود را چنین فرض گرفته است: تبدیل و تحول این جهان. «فانتاستیک با انسانی شدن خود، به خلوص آرمانی نهفته در ذاتش نزدیک می‌شود و دوباره به آن‌چه که پیش از این بود تبدیل می‌شود». در بستری که عاری از ایمان به امور فراطبیعی است (چه به شکل الهی چه دنیوی)، فانتزی بیان نیروهای بشری است.

به نظر می‌آید از همه‌ی مصنوعاتش عاری شده باشد... جای پاهای روی ساحل را از آن خود می‌دانیم. نه شبحی هست، نه پری زیباروی و نه چشم‌های غم‌گسار. فقط آدم‌ها هستند، و خالق فانتاستیک اعلام می‌کند که با ابژه‌ی فانتاستیک همذات‌پنداری می‌کند.

سارتر فانتاستیک رابه‌عنوان ادبیاتی که در آن معانی مشخص ناشناخته می‌مانند تعریف می‌کند: ابژه‌ها دیگر در خدمت اهداف استعلایی نیستند و ابزارها جایگزین اهداف شده‌اند. گذار آسمانی از ایمان به بی‌ایمانی وجود نداشته است: تغییرات فانتزی آرام و روان بوده و بقای داستان‌های شگفت‌انگیز در آثار سده‌ی بیستم نشان‌گر آن است که آن سیاق هنوز فریبنده است. ولی فانتاستیک به فرمی روایی تبدیل شده که به‌طرز عجیبی هم دلسرد و هم دلزده است. «این دوران بی‌ایمانی امکان ظهور ادبیات فانتاستیک به دقیق‌ترین معنایش را فراهم آورد»[2] «فانتاستیک تاوانی است که انسان در مرحله‌ی تخیل، برای آن‌چه در سطح ایمان از دست داده، می‌پردازد».

ژرژ باتای می‌نویسد «آن هنرهایی که اضطراب را استمرار می‌بخشند و آن را درون‌مان احیاء می‌کنند، میراث‌خواران مذهب‌اند». فانتزی نارضایتی از آن‌چه «در حال حاضر است» را نشان می‌دهد ولی تلاش‌های ناامیدانه‌اش برای تحقق یک آرمان باعث می‌شود خودش به نسخه‌ای منفی از اسطوره‌ی مذهبی تبدیل شود. «فانتزی (فقط) در میل به ابژه فرمانرواست نه در تصاحب آن». بدون یک کیهان‌شناسیِ بهشت و دوزخ، ذهن فقط با حشو و زوائد روبه‌رو می‌شود: کیهان به فضایی بدل می‌شود سرشار از خطر که به‌شکلی روزافزون به‌مثابه‌ی حیطه‌ای از بی‌معنایی درک و درونی می‌شود.

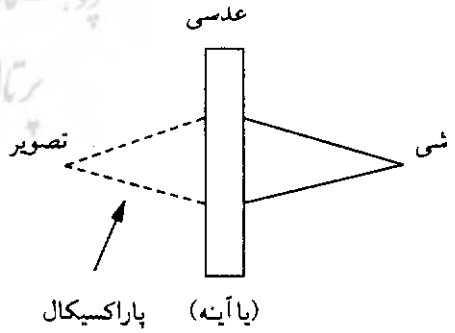
◄ مداقه‌ی امر واقع

واقعیت محدود به امر آشنا و عادی نیست، زیرا منوط است به بخش اعظم یک کلام آتی نهفته و هنوز ناگفته.

داستایوسکی، یادداشت‌ها

در یک فرهنگ سکولارشده، میل به دیگربودگی به عرصه‌های بدیل بهشت و دوزخ انتقال داده نمی‌شود بلکه به سوی حیطه‌های غایب از این جهان هدایت می‌شود و آن را به چیزی «غیر» از جهان آشنا و راحت تبدیل می‌سازد. این میل به جای نظم بدیل، «تغییر» (Alterity) می‌آفریند، این جهان جایگزین و مختل می‌شود. اصطلاحی مناسب برای فهم و بیان این فرایند دگرگونی و تغییرشکل «پاراکسیس» است. این به معنای Par-Axis بودن است، قرار گرفتن در یکی از دو سوی محور اصلی، که به موازات بدنه‌ی اصلی است. پاراکسیس مفهومی گویا در ارتباط با مکان، یا فضای فانتاستیک است زیرا تلویحاً بیانگر اتصالی پیچیده به بدنه‌ی اصلی «امر واقع»ای است که تهدیدش می‌کند و به مخاطره‌اش می‌اندازد.

اصطلاح پاراکسیس اصطلاحی تکنیکی است که در علم نور به کار می‌رود. حیطه‌ی پاراکسیکال منطقه‌ای است که در آن، به نظر می‌آید پرتوهای نور پس از شکسته شدن به هم رسیده‌اند. در این منطقه، به نظر می‌رسد شیء و تصویر با هم برخورد می‌کنند ولی درواقع نه شیء و نه تصویرِ شکل‌گرفته آن‌جا حضور ندارند: هیچ چیز حضور ندارد.



این منطقه‌ی پاراکسیکال را می‌توان نشان‌گر حیطه‌ی موهوم فانتاستیک دانست که جهان خیالی‌اش نه کاملاً «واقعی» (عینی) است و نه کاملاً غیرواقعی (تصویر)، بلکه به شکلی تعیین‌ناپذیر میان این دو قرار دارد. این وضعیت پاراکسیکال مشخص‌کننده‌ی بسیاری از وجوه ساختاری و معناشناختی روایت فانتاستیک است: ابزارهای بنیان‌گذاری واقعیت‌اش در وهله‌ی نخست بازنمایانه هستند (واقع‌گرایانه، به‌شکلی عینی ترسیم‌گر جهان عینی‌اند) ولی بعد به حالتی دیگر انتقال می‌یابند که به نظر شگفت‌انگیز می‌نماید (غیرواقع‌گرایانه، بازنمایانگر امور کاملاً غیرممکن)، که دیگر ماحصل بنیان اولیه‌اش در امر واقع نیست. چنان‌که خواهیم دید، فانتاستیک به‌لحاظ مضمونی مبتنی بر دشواری‌های تفسیر حوادث / چیزها به‌عنوان ابژه‌ها یا به عنوان تصاویر است و از همین رو، تقسیم‌بندی خواننده از امر واقع را منحرف می‌سازد.

ریشه‌شناسی کلمه‌ی فانتاستیک، ابهام و دوگانگی‌ای ذاتی را فاش می‌سازد: غیرواقعی است. مثل شبح که نه زنده است و نه مرده، فانتاستیک حضوری موهوم است که میان بودن و هیچ معلق مانده است. واقعیت را می‌گیرد و آن را می‌شکند. تمایز مشهور کالریج در کتابش با نام ***بیوگرافی ادبی*** میان تخیل و خیال (fancy که فانتزی هم به جایش به کار می‌رود) بر همین فعالیت محوکننده (dissolving)، این بازآفرینی واقعیت تأکید می‌کند: «خیال هیچ همتایی برای بازی ندارد مگر امور ثابت و قطعی... حالتی از حافظه است که از نظم زمان و مکان خلاص شده و با پدیده‌های تجربی اراده (will) که با واژه‌ی ***انتخاب*** بیانش می‌کنیم، تلفیق و نشان‌دار شده است». ج. ا. سایموندز نیز آن را به امر گروتسک مربوط می‌سازد و به‌شکلی مشابه می‌نویسد: «فانتاستیک... همیشه تلویحاً نشان‌گر نوعی اغراق یا تحریف طبیعت است. آن‌چه فانتاستیک در هنر می‌نامیم نتیجه‌ی عملکرد خیال‌پردازی بوالهومانه و بازی با چیزهایی است که آن‌ها را فرم‌های ناموجود و تصادفی تلفیق می‌کند». فانتزی امر واقع را بازتلفیق و دگرگون می‌کند ولی از آن نمی‌گریزد: در رابطه‌ی انگل‌وار یا هم‌زیستانه با واقعیت به سر می‌برد. فانتاستیک نمی‌تواند مستقل از جهان واقعی، که آن را به‌طورناامیدکننده‌ای محدود می‌داند، وجود داشته باشد.

بهترین مطالعه‌ی نظری فانتزی به‌مثابه شیوه‌ای که با «نسبت»اش تعریف شده، یعنی با مناسباتش با واقعیت، ***نوشتار***

فانتاستیک: بوطیقای امر نامتعین (۱۹۷۴) اثر ایرنه بسی‌یر است. در نظر بسی‌یر فانتاستیک در وهله‌ی نخست مرتبط با امر واقعی و امر بخردانه است: نباید آن را مترادف با عقل‌گریزی دانست. ضدخردباوری سویه‌ی واژگونه‌ی راست‌آیینیِ خرد است. نشان می‌دهد که خرد و واقعیت سازه‌هایی تصادفی و متغیر هستند و از همین رو، در مقوله‌ی «امر واقع» کنکاش می‌کند. تضادها بروز می‌کنند و در سطح متن فانتاستیک در تقابل با هم قرار می‌گیرند، همان‌طور که خود واداشته می‌شود که با تمام آن چیزهایی مواجه شود که علی‌القاعده از رویارویی با آن‌ها پرهیز می‌کند. ساختار روایت فانتاستیک ساختاری است مبتنی بر تناقض‌ها.

نظریه‌های فرمالیستی در باب ساختار ادبی را، که نوع‌های روایی متنوع را متناظر با مجازهای زبان‌شناختی متفاوت قرار می‌دهند، می‌توان برای فانتاستیک نیز به کار برد. آن‌چه به‌عنوان مجاز پایه‌ی فانتزی مطرح می‌شود ناسازه‌گویی (oxymoron) است، حالتی از گفتار که تناقض‌ها را در کنار هم نگه می‌دارد و در وحدتی ناممکن حفظ‌شان می‌کند بی‌آن‌که به سوی سنتز سیل کند. منتقدان ادبی متعددی در چارچوب‌هایی عام‌تر به این ساختار ناسازه‌ی متون فانتاستیک اشاره می‌کنند. فانتزی آن نوع روایت بسط‌یافته است که «خلاف واقع»‌ای (antifact) را بنیان می‌گذارد و گسترش می‌دهد که بازی ناممکن را به راه می‌اندازد... فانتزی داستانی است مبتنی بر و کنترل شده توسط «تخطی آشکار از آن‌چه عموماً امر ممکن می‌دانند».

اکنون توافقی کلی وجود دارد که این عدم امکان، همان چیزی است که فانتاستیک را به عنوان یک روایت تعریف می‌کند، ولی تا پیش از نظریات بسی‌یر، ساختار ناسازه‌ای را موجب فرمی فانتاستیک می‌دانستند. رابکین معتقد است که «فانتاستیک راستین هنگامی رخ می‌دهد که قواعد بنیادین روایت را مجبور کنیم ۱۸۰ درجه معکوس شوند و منظرهای معمول، کاملاً به مخالف خود بدل گردند...» فانتاستیک فقط در تقابل با پس‌زمینه‌ای که مخالف‌اش عمل می‌کند وجود دارد. مشکل تعریف رابکین، انعطاف‌ناپذیری‌اش است: الگوی او *آلیس از خلال مرآت* است ولی فانتزی‌های سیال‌تر با این طرح همخوان نیستند. تعریف‌های عام دیگر، همچون تعریف کالوا که می‌گوید «فانتاستیک همیشه رخنه‌ای در نظم تأییدشده است، اخلالِ امر غیرقابل‌پذیرش در مشروعیت تغییرناپذیر روزمره است» دربرگیرنده‌ی همه‌ی ساختارهای روایی نیست. نزدیک‌ترین تعریف به تعریف ساختاری بسی‌یر، تعبیر جوانا راس از «وجه شرطی منفی» است: «فانتزی تجسم وجه شرطی منفی است؛ یعنی فانتزی بدان خاطر فانتزی است که از واقعیت تخطی و بدان تجاوز می‌کند. جهان واقع همواره از طریق نفی، در فانتزی حاضر می‌شود... فانتزی آن چیزی است که نمی‌توانست رخ دهد، یعنی آن‌چه نمی‌تواند اتفاق بیفتد، آن‌چه نمی‌تواند وجود داشته باشد... وجه شرط منفی، «نمی‌تواند» و «نمی‌توانست»، در واقع سازنده‌ی لذت اصلی فانتزی‌اند. فانتزی از واقعیت تخطی می‌کند، بدان تجاوز می‌کند، آن را نفی می‌کند و همیشه بر این طرد و انکار پا می‌فشارد.»

مارسل بریون فانتاستیک را نوعی دریافت می‌داند که «به وسیع‌ترین فضاها گشوده می‌شود». همین عمل «گشاینده» است که با نادیده گرفتن آن‌چه واقعی پنداشته می‌شود، اخلال ایجاد می‌کند. باتای این نوع نقض را زخمی بر سویه‌ی واقعیت می‌داند. همین «گشایندگی» نقض‌کننده‌ی نظم نحوی (syntactic) را می‌توان در آثار لوترمون، مالارمه، رمبو، و سورئالیست‌هایی نظیر آرتو و غیره نیز یافت. از چنین منظری، آثار فانتاستیک دو سده‌ی اخیر همانا پیشینیان متون مدرنیست هستند، مثل *اولیس* جویس و *بیداری فینیگانز*، با آن تعهدشان به تشریح زوال و فروپاشی.

عناوین بسیاری از فانتزی‌ها به همین فرایند «گشایندگی»‌ای اشارت دارند که اغلب متصل است به تعبیرهایمان از ۱) نامرئی بودن، ۲) ناممکن بودن، ۳) تغییر، ۴) توهم معترضانه. برای مثال ۱) *دختر نامریی* اثر مری شلی، *مرد نامریی* ولز، *مرد بی‌چهره* اثر مارگارت آرمسترانگ، *مردان ناپیدا* جی. ام. ولینسور، *مردی که آن‌جا نبود* اثر ای. ال. وایت، *le Passe - muraille* اثر مارسل آیمه. ۲) *فانی جاودانه* مری شلی، *جهانی که هرگز نبود* اثر آرتور آدکاک، *فردای نیامده* اثر جان کندال، *مرگ به درون زندگی* اثر دابلیو. او. استاپلدون، *سرزمین مرده‌زندگان* اثر نیل فین، *زنی که نمی‌توانست بمیرد* اثر ای. استینگر. ۳) *ویلاند یا تغییر* اثر براکدن براون، *آواتار یا تغییر مضاعف* اثر گوتیه، *مسخ* کافکا، *تبدیل* نوشته‌ی جورج مکبث. ۴) *سایه‌های پرسه‌زن* اثر آلفرد نویس، *سایه‌ی مضاعف*

نوشته‌ی سی. اِی. اسمیت، *ساکنان سراب* اثر ابراهام مریت، *شهر توهمات* نوشته‌ی اورسولا لوگوییـن، و *سایه‌های تصاویر* اثر ویلیام بارِت.

در آثار دیگر، جهان واقعی جایگزین می‌یابد و محورش محو می‌شود. و چنان تحریف می‌گردد که ساختارهای زمانی ـ فضایی‌اش فرو می‌پاشند. *درست برعکس* اثر اف. آنستی، *ویرانگر** اثر سی. براون، *لبه‌ی چیزها* نوشته‌ی و. بارِت، *تقسیم زمان* اثر الیزابت سوِل و غیره.

بوطیقای بسی‌یر در باب فانتزی توجه را معطوف به ساختار پنهان در پس این مضامین می‌کند. تجلی امر ناممکن به خودی خود فعالیتی رادیکال نیست: متون فقط هنگامی واژگون‌گر می‌شوند که خواننده توسط شکل روایی بی‌مکان آن متون «دچار اختلال» (disturbed) شود. فانتاستیک، آنگونه که بسی‌یر می‌فهمدش، نمی‌تواند مختومه شود. فانتاستیک درون نظام‌های بسته‌ی فضاهای خالی و فیلتر شده قرار دارد، جاهایی که وحدت درون‌اش بدیهی پنداشته می‌شده. ناممکن بودن‌هایش، واقعیات یا معانی «دیگر» پنهانی را در پس امر ممکن یا شناخته‌شده قرار می‌دهند. فانتاستیک با شکستن «حقایق» منفرد و فروکاهنده، ردّ فضای خالی موجود درون چارچوب معرفتی یک جامعه را پی می‌گیرد. فانتاستیک «حقایق» چندگانه‌ی متناقض ارائه می‌دهد: چندمعنایی (polysemic) می‌شود.

> *امر ناممکن عرصه‌ی چندمعنایی و کتیبه‌ی معنایی دیگر است، معنایی که به بیان درنمی‌آید. این معنا توسط فرایند نسبی‌سازی که از دل بازی با ابهام‌ها و دوگانگی‌ها بیرون می‌آید تولید می‌شود. فانتزی از آن‌جا که روایتی ساختاریافته براساس تضادهاست، از محدودیت‌ها می‌گوید و بالاخص افشاکننده‌ی لبه‌های «امر واقعی» است.*
>
> بسی‌یر

فانتزی آنچه را عرضه می‌کند که نمی‌تواند وجود داشته باشد ولی هست و بدین‌ترتیب، تعاریف [و حدود و ثغور] یک فرهنگ برای «آنچه می‌تواند وجود داشته باشد» را افشا می‌کند: محدودیت‌های چارچوب معرفت‌شناختی و هستی‌شناختی (ontological) آن را ردیابی می‌کند.

تعاریف آنچه می‌تواند «باشد» و تصاویر آنچه نمی‌تواند باشد، آشکارا تغییرات تاریخی قابل‌توجه را نقب می‌زنند. جوامع سکولاریزه‌نشده اعتقادات‌شان در باب آنچه «واقعیت» را می‌سازد با باورهای فرهنگ‌های سکولاریزه متفاوت است. تجلیات دیگربودگی به شکل‌هایی متفاوت تصور و تفسیر می‌شوند. در آنچه می‌توان اقتصاد فراطبیعی نامید، دیگربودگی امری استعلایافته است، به‌شدت متفاوت از امر انسانی: نتیجه‌اش فانتزی‌های مذهبی در مورد فرشتگان، شیاطین، بهشت‌ها، دوزخ‌ها، سرزمین‌های موعود؛ و فانتزی‌های غیرمذهبی در مورد کوتوله‌ها، هیولاها، پریان، و سرزمین پریان. در اقتصاد طبیعی یا سکولار، دیگربودگی در دیگر جا نیست: به‌مثابه فرافکنی صرف ترس‌ها و امیال بشری است که جهان را از طریق دریافت ذهنی تغییر می‌دهند. یک اقتصاد، بخشی را پیش می‌نهد که می‌توان «اعجاب‌انگیز» (Marvelous) نامید و در همین حال، اقتصاد دیگر «شگرف» (uncanny) یا «غریب» را تولید می‌کند. از یک سو، آثار «اعجاب‌انگیز» وجود دارند که دیگربودگی را با ویژگی‌های فراطبیعی بنا می‌کنند ـ روایت‌های جادویی از این نمونه‌اند، از *سر گاواین و شوالیه‌ی سبز* یا *زیبای خفته* بگیرید تا *ارباب حلقه‌ها*. از سوی دیگر، داستان‌های «شگرف» هستند که در آن‌ها، بیگانه بودن نتیجه‌ی حاصل از ذهن مختل و منحرف شخصیت اصلی است ـ نمونه‌اش، ذهن وهم‌زده‌ی راوی *هورلا* اثر موپاسان.

از قصه‌های گوتیک به بعد، گذاری تدریجی از «اعجاب‌انگیز» به «شگرف» صورت پذیرفته ـ تاریخ بقای قصه‌های ترسناک گوتیک همانا تاریخ درونی‌سازی و بازشناسی ترس‌ها به‌عنوان چیزی محصول خویشتن است.

جای تعجب نیست که فانتاستیک در قرن نوزدهم، دقیقاً در برهه‌ای که «اقتصاد» فراطبیعی ایده‌ها به آرامی جای خود را به اقتصاد طبیعی می‌داد، ولی هنوز کاملاً جایگزین نشده بود روی پای خود ایستاد. بازنمایی نموداری تودوروف از این فرم‌های رو به تغییر فانتاستیک این نکات را قطعی می‌سازند: از «اعجاب‌انگیز» (که در اوج اعتقاد به فراطبیعی باوری و جادو حاضر بود) به

* Disintegrator

فانتاستیک ناب (که در آن هیچ توجیهی وجود ندارد) تا «شگرف» (که همه‌ی غرایب را به‌عنوان محصول نیروهای ناخودآگاه توجیه می‌کند). از همین رو:

شگرف ← فانتزی ← اعجاب‌انگیز
طبیعی ← غیرطبیعی ← فراطبیعی

فانتاستیک به عرصه‌ای ره می‌برد که نامی ندارد و توجیه عقلانی‌ای برای وجودش نیست. به حوادثی فراسوی تفسیر اشاره دارد. همان‌گونه که بسی‌یر، به نوعی که بسط طرح کلی تودوروف است، عنوان می‌کند: روایت فانتاستیک به‌عنوان رونوشت تجربه‌ی خیالی، حدود و ثغور خود را عیان می‌سازد. کذب عقلایی، پیش‌فرض‌هایش را به فرضیه‌ای در باب غیرطبیعی یا فراطبیعی متصل می‌کند و به‌تدریج به موقعیتی می‌رسد که در آن، این فرضیات غیرقابل دفاع می‌شوند و از این‌رو، فانتاستیک چیزی را پیش می‌نهد که «نه در اقتصاد طبیعی و نه فراطبیعی نمی‌توانند وجود داشته باشد».

بدین ترتیب، طی سده‌ی نوزدهم فانتاستیک شروع کرد به خالی کردن جهان «واقعی»، غریب ساختن آن بدون هیچ توجیهی برای غرابت آن. میشل گیومار این تأثیر را L'insolite ـ غیرمعمول، غیرمترقبه ـ می‌نامد و عملکرد نفی‌کننده‌ی فانتاستیک را به‌عنوان عملکرد انحلال، نابودسازی، فروپاشی، آشفتگی، ویرانی، پاکسازی و عاری‌سازی تعریف می‌کند. خود مفهوم واقع‌گرایی که به‌عنوان عنصری غالب در اواسط سده‌ی نوزدهم ظهور کرد محکوم به مداقه و پرسش‌گری است.

فانتاستیک به عنوان امر درونی یا تحتانی واقع‌گرایی وجود می‌یابد؛ ماحصل متقابل شکل‌های تک‌شناختی و بسته‌ی رمان با ساختارهای باز و مبتنی بر اعتقاد به منطق گفت‌وگویی؛ پنداری رمان‌متضاد خودش، بازتاب ناشناخته خودش، را به‌وجود می‌آورد. رابطه‌ی مبتنی بر همزیستی‌شان به‌گونه‌ای است که محور یکی با پاراکسیس دیگری همپوشانی می‌کند. فانتاستیک زبان گویای آن عناصری است که فقط از طریق غیاب‌شان در نظام غالب «واقع‌گرایانه» شناخته می‌شوند. افسانه‌های فانتاستیک طی سده‌ی نوزدهم به عنوان نسخه‌ی مخالف روایت واقع‌گرایانه تکثیر می‌شود: «ادبیات فانتاستیک چیزی نیست مگر وجدان ناآرام سده‌ی نوزدهم پوزیتیویست» (تودوروف). فانتاستیک تمام ناگفته‌هاست، تمام آن‌چه از طریق شکل‌های واقع‌گرایانه بیان‌شدنی نیست.

فانتاستیک مبتنی بر مقوله‌ی «امر واقع» است و عرصه‌هایی را پیش‌رو می‌نهد که فقط می‌توان با توجه به تقسیم‌بندی‌های واقع‌گرایی قرن نوزدهمی و به‌وسیله‌ی صیغه‌های منفی معرفی‌اش کرد: نا ـ ممکن، غیر ـ واقعی، بی ـ نام، بی ـ شکل، بی ـ حالت، ناشناخته، نا ـ مرئی. آن‌چه که می‌توان تقسیم بورژوایی از واقعیت دانست، زیر حمله قرار می‌گیرد. همین نسبیت منفی است که معنای فانتاستیک مدرن را بنا می‌نهد.

◀ اعجاب‌انگیز، محاکاتی و فانتاستیک

درواقع، تمایز میان طبیعی و فراطبیعی فروریخته است؛ وقتی چنین شد، فهمیدیم که پیش از این چه آرامشی وجود داشته ـ چه‌طور این تمایز، بار بیگانگی غیرقابل تحملی‌ای را که این جهان بر ما می‌نهد، سبک می‌سازد.

(سی. اس لوییس، **سفر به ونوس**)

مطابق سنت، منتقدان فانتزی را در چارچوب رابطه‌اش با «امر واقع» تبیین کرده‌اند و در عرصه‌ی ادبی، این بدان معناست که فانتاستیک تمایل دارد از خلال رابطه‌اش با واقع‌گرایی درک شود. مطالعات تودوروف نخستین موردی بود که این تقسیمات را به پرسش می‌گیرد و صورت‌بندی نظام‌مندی از بوطیقای فانتزی ارائه می‌دهد که استفاده از مقولات فراادبی را برای توضیح ظهور و وجود این فرم رد می‌کند. تودوروف به جای غلتیدن به توجیه‌های فلسفی یا روان‌شناختی، به تحلیل متن با توجه به خود متن می‌پردازد و به تعریفی نظری، به جای تعریف تاریخی، از ژانر فانتزی دست می‌یابد. پیش از آن‌که به‌شرح تغییرات دیگر بپردازم باید ایده‌های اصلی تودوروف را جمع‌بندی کنم.

تودوروف با این فرض که توافقی کلی وجود دارد مبنی بر این‌که فانتاستیک امری مربوط به بی‌قراری و اضطراب وجودی

است، بـه جست‌وجـوی ایـن مسأله مـی‌پردازد کـه «چگـونه» فانتزی‌های ادبی چنین جلوه‌ای ایجاد می‌کنند. او هسته‌ی اصلی نظراتش را در نوشته‌های منتقد روسی قرن نوزدهم، ولادیمیر سولوویف، یـافت کـه تـعریفی چـنین بـه دست مـی‌دهد: «در فانتاستیک ناب، همیشه امکان خارجی و فرمی وجود توضیحی ساده برای پدیده‌ها وجود دارد ولی در عین حال، این توضیح به تمامی عـاری از احـتمال درونـی است». جـالب ایـن‌جاست کـه داستایوسکی نیز به هنگام تبیین افسانه‌ی پوشکین **بی‌بی خاج** (۱۸۳۴) به عنوان «شاهکار هنر فانتاستیک» کـه در آن، اضـطراب حاصل از عدم واقـعیتِ حـوادث روایت‌شـده هـیچ‌گاه فـروکش نمی‌کند، به چنین تعریفی رسیده بود:

معتقدید هرمان واقعاً صاحب نگاهی خاص است... ولی در پایان داستان، وقتی تـمامش را خـواندید، مـی‌فهمید کـه نمی‌توانید از آن سر درآورید. آیا بصریت او ناشی از طـبیعت اوست یا شاید او یکی از همان‌هایی است که بـا جـهان‌های دیگر در ارتباطند، یکی از آن ارواح شرور که در جلد آدمی فرو رفته‌اند؟

فانتزی راستین، به قول داستایوسکی، نـباید تـجربه‌ی تـردید خواننده را طی حوادث تـفسیربرانگیز بشکـند. افـسانه‌هایی کـه آن‌قدر عجیب‌اند که نمی‌توان «واقعی» دانست‌شـان، نـاقض ایـن قاعده‌اند: او داستان مردی را که (به معنای دقیق کلمه) قلب ندارد مهمل می‌داند زیرا چنین چیزی محدودیت‌های امکان‌پذیری امور را نقض می‌کند و قاعده‌ای را که متن مـیان نـویسنده و خـواننده می‌گذارد ویران می‌سازد. داسـتایوسکی مـی‌نویسد: «فـانتاستیک باید چنان به واقعیت نزدیک باشد که تـقریباً بـه راسـتی بـاورش کنید».

تودوروف دریافت که تعریف سولوویوف را می‌توان به ابزار مبسوط‌تر و مستحکم‌تری برای پرداختن به فانتاستیک تبدیل کرد. افـسانه‌ای که وقـایعی «غـریب» را مـطرح مـی‌سازد، هـیچ تـوجیه درونی‌ای برای آن عرضه نمی‌کند ـ پروتاگونیست نمی‌تواند بفهمد چه اتفاقاتی دارد می‌افتد ـ و این سردرگمی به بیرون نیز سـرایت مـی‌کند و خـواننده را در حـالتی مشـابه قـرار مـی‌دهد. از نـظر تودوروف، متن فانتاستیک ناب باعث ایجاد تردیدی مـحض در پروتاگونیست و خواننده می‌شود: نه می‌تواند با حوادث عـجیبِ تـوصیف‌شده کـنار بـیاید و نـه مـی‌توانـد بـه عـنوان پـدیده‌هایی فراطبیعی ردشان کند. پس اضطراب دیگر صرفاً وجهی مضمونی نیست بلکه به درون ساختار اثر نفوذ می‌کند تا به عنصر تبیین‌گرش تبدیل شود. تودوروف تأکید می‌کند که همین نـوشته‌ی نـظام‌مندِ حاویِ تردید است که فانتاستیک را تعریف می‌کند.

فانتاستیک نیازمند تحقق سه شرط است. اول، متن بـاید خواننده را وادارد که جـهان شـخصیت‌ها را هـمچون جـهان پیرامون آدم‌های واقعی باور کند و میان تـوجیهات طـبیعی و فراطبیعی وقایع تـوصیف‌شده مـردد بـماند. دوم، ایـن تـردید توسط شخصیت تجربه می‌شود پس خواننده باید به او اعتماد داشته باشد؛ تردید بازنمایانده می‌شود و به یکی از مضامین اثر بدل می‌گردد. سوم، خواننده باید نسبت بـه متن رویکـردی خـاص اتـخاذ کـند: او تـفاسیر تـمثیلی را هـمچون تـفاسیر «شاعرانه» طرد خواهد کرد.

گفته می‌شود نخستین و سـومین شـرط‌های سـازنده‌ی ایـن شـرط هستند در حالی که دومی عنصری اختیاری است. نمونه‌ی افسانه‌ای که شک‌انگاری خود را با ساده‌لوحی محتویاتش تلفیق می‌کند می‌توان در داستان کوتاه **دماغ** (۱۸۳۶) اثر گوگول یافت که بر **همزاد** داستایوسکی نیز به‌شدت تأثیر گـذاشته بـود. راوی بـا اعتراف به خود و تصریح این نکته که این اتفاقات را در چارچوبی عقلانی نمی‌تواند بفهمد، ناباوری خواننده را مـنحرف مـی‌سازد. پروتاگونیست، ایوان یاکوولویچ، «دماغی بسیار آشنا را در نـان صبحانه‌اش می‌یابد ـ دماغی کـه بـرای خـودش مـاجرایی دارد». راوی چنین تفسیر می‌کند که «می‌بینیم که در این داستان چیزهای بسیار ناممکنی رخ می‌دهد... به شدت بعید است که یک دماغ به چنان شیوه‌ی فانتاستیکی ناپدید شود و بعد در جاهای مـختلف شهر دیده شود که لباس مقامات دولتی را بـه تـن کـرده است».[۳] نکته‌ی اساسی در این‌جا آن است که «درون خودمتن»، توجیهات طبیعی و فراطبیعی امور غریب بـه‌شدت زیـادند؛ نـاممکن بـودن قطعیت و خوانش معنادار است که برجسته می‌شود.

متن الگویی تودوروف، داستانی از کازوته به نام **شیطان عشق** (۱۷۷۲) است که اغلب ادعـا مـی‌شود نـخستین افـسانه‌ی کـاملاً

فانتاستیک است. آلوارو، قهرمانش، عاشق زنی است به نام بیوندتا که دست آخر شیطان از کار درمی‌آید. آلوارو هیچ‌وقت نمی‌تواند مطمئن شود که بیوندتا واقعاً کیست ـ او هم انسان است و هم فرانسان، کمی از هر دو است و همین آلوارو را به جنون تردید می‌کشاند. ناتوانی‌اش در تعریف و شناخت او، آن ابزارهای عقلانی را که به او کمک می‌کنند جهان را نظم بخشد مختل می‌سازد و حتی در مورد ماهیت امر واقعی و هویت خودش نیز سردرگم می‌شود. او میان باور ابتدایی به امکان وقوع حوادث فراطبیعی (ظهور بیوندتا به عنوان شیطان) و ناباوری عمیق در مورد وجود چیزی غیرطبیعی (بیوندتا حتماً یک زن است) دودل می‌شود. این عدم قطعیت معرفت‌شناختی ـ که اغلب به شکل جنون، توهم، انشقاق چندپاره‌ی سوژه بیان می‌شود ـ وجه تکرارشونده‌ی فانتزی قرن نوزدهمی است؛ همچنان که تودوروف اشاره می‌کند، چنان چیزی وقتی نا ـ آگاهی مشابهی را در خواننده ایجاد کند، خود به خود متن را هم دراماتیزه می‌سازد. شاید بهترین نمونه‌ی فانتزی‌ای که بیانگر عدم قطعیتی عمیق در پروتاگونیست باشد (باز هم عدم قطعیت در مورد شیطان بودن کسی)، ***خاطرات و اعترافات خصوصی گناهکاری محکوم‌شده*** اثر جیمز هاگ باشد؛ اثری که به دو بخش تقسیم شده ـ بخش نوشته‌ی ویراستار و بخشی توسط خود اعترافگر ـ که به خوبی نشان‌دهنده‌ی تلفیق رویکردهای مضاعف در دل یک متن واحد است.

اعترافات هاگ به خواننده اجازه نمی‌دهد به نسخه‌ای قطعی از حقیقت برسد. هر تعبیر دقیقی از حوادث یا تفسیری قابل‌اعتماد، رفته‌رفته منتفی می‌شود؛ و یا شاید هم حقیقتی دوپهلو وجود دارد که همانا موضوع این حکایت قرارگرفته است. تودوروف این نوع دوپهلو بودن را ناشی از تنش میان آوای «او» (که در مورد اثر هاگ، همانا داستان ویراستار است) و آوای «من» (که داستان گناهکار خواهد بود) می‌داند. به عبارت دیگر، تردیدی که داستان تولید می‌کند ناشی از سردرگمی ضمایر و کارکردهای ضمایر است: خواننده دیگر هرگز آن موقعیت اطمینانی را که در روایت‌های سوم شخص دانای کل می‌یافت پیدا نمی‌کند؛ در آن روایت‌ها آوایی «عینی»، «مقتدرانه / مؤلفانه» وجود داشت که معانی راستین وقایع را باز می‌گفت. برای مثال داستان کازوته اجازه‌ی بازسازی قطعیت را به خواننده نمی‌دهد ـ دیگر بازگشتی به صدایی غیرشخصی و مجزا از صدای آلوارو نخواهد بود. خواننده در عدم‌قطعیت پیرامون این مسأله که آیا آن‌چه به نام تجربه‌ای «حقیقی» عرضه شد واقعی است یا نه، می‌ماند. صدای راوی صدای «من»ای سردرگم / سردرگم‌کننده در مرکزیت ماجرا باقی می‌ماند.

نگاه نامطمئن پروتاگویست فانتاستیک، از طریق تلفیق شدن راوی و قهرمان، به خواننده هم سرایت می‌کند. دیدگاه مبهم پروتاگونیست «عینی»ترین دیدگاه ممکن است. در عین حال، این امکان نیز وجود ندارد که تجربه‌ی او را صرفاً به‌عنوان محصول ذهنی تب‌زده نفی کنیم، زیرا صدای راوی بیش‌تر در قالب «او» است تا «من» و از این‌رو، طرد داستان به عنوان امری فقط محدود به ذهنیتِ فکرِ فردیِ او را نیز منتفی می‌سازد. تأثیر سردرگم‌کننده‌ی ماجرایی همچون مسخ کافکا ناشی از این ناتوانی در طرد تجربه‌ی قهرمان به‌عنوان امری موهوم است: این نه رؤیای یک «من» بلکه واقعیتِ یک «او»، آن‌چنان که نشان داده می‌شود، است. دگردیسی «غیرواقعی» گرگور «واقعی» است: او موجودی «است» غیر از خودش، ولی عقلش سرجایش است.

برای بلند شدن به دست و پا احتیاج داشت؛ به جای دست و پا چندین پای کوچک داشت که یک ریز به این طرف و آن طرف می‌جنبیدند و اصلاً به فرمان او نبودند. وقتی تلاش می‌کرد یکی‌شان را خم کند، درست همان یکی اول از همه سیخ می‌ایستاد... باز پاهای کوچکش را دید که تندتر از قبل، اگر بشود گفت، در هم می‌لولیدند و فهمید که به هیچ طریقی نمی‌تواند در این اغتشاش خودسرانه نظمی ایجاد کند...

سردرگمی میان «من» و «او» از طریق صدای روایی، رابطه‌ای علت و معلولی دارد با عدم قطعیت دیدگاه، ناتوانی در اصلاح امور به شکل چیزهایی شناخته‌شده و قابل‌توجیه. فانتاستیک نگاه را مسأله‌ساز می‌کند (آیا می‌توان به آن‌چه چشم می‌بیند اعتماد کرد؟). جالب است که در ترجمان ژانر فانتاستیک به سینما، این مسائل درباره حول نگاه «چشم» دوربین که می‌تواند تلفیقی مشابه از امور عینی یا ضبط مستند و تلویحات نگاه «ذهنی» از طریق شخصیت

درون روایت ارائه دهد طرح می‌شوند. یا ممکن است تلفیق‌هایی «غیرواقعی» از حوادث و اشیاء، از طریق چشم دوربین واقعی جلوه‌گر شوند ـ بدین‌ترتیب، خود فرایند سینمایی را می‌توان فانتاستیک خواند. مارک نش در تحلیلی از فیلم ***خون‌آشام*** کارل درایر، توجه‌مان را معطوف می‌کند به نیاز به بررسی روابط و تفاوت‌های تجسمات ادبی و فیلمی فانتاستیک. او نشان می‌دهد که وجه مشترک آن دو همین مبهم شدن نگاه معمول «او» یا «من» قابل‌اعتماد (که با چشمان‌اش، خواننده یا تماشاگر می‌تواند آرام بماند) است.

عدم قطعیت خواننده در مورد این‌که آن‌چه به نام «من» در مورد تجربه‌ای خاص گفته شده حقیقی است یا نه، باعث می‌شود او در تعلیق بماند که آن ضمیری که بیان‌گر ذهنیت راوی است قابل‌اعتماد است یا نه. این بازی با انتظار در مورد صحت یکی از گزینه‌های فوق، کاملاً متفاوت است از فرض مبتنی بر تفکیک این دو در متن مدرن. البته، این جزء سازنده‌ی بازی عملکرد ضمیر به عنوان عنصر ارجح فانتاستیک به مثابه یک ژانر است.

این مشکل (و مسأله‌سازشدگی) دریافت / نگاه / دانشِ پروتاگونیست و راوی و خواننده‌ی متن فانتاستیک حتی مورد توجه تودوروف هم قرار نمی‌گیرد ولی با این حال، بخشی از توجه روزافزون به مسائل دانستن و دیدن، که دغدغه‌ی بخش اعظم تفکر رمانتیک و مابعد رمانتیک بوده، باقی می‌ماند. حتی تقسیم‌بندی تودوروف از انواع مختلف فانتزی نشان‌گر شکل‌گیری تاریخی بافت‌اش است ـ او مدعی است فانتاستیک ناب میان اعجاب‌انگیز محض (حوادث فراطبیعی، فراانسانی، جادویی) و شگرف محض (حوادثی که به دلیل ذهن روبه‌زوال پروتاگونیست غریب می‌نمایند) قرار دارد. این، حاصل چرخش آراء از فراطبیعت‌گرایی به جهان‌نگری علمی و عقل‌باورانه است. تودوروف این انواع متفاوت فانتزی را به شکل جدول چنین نشان می‌دهد:

اعجاب‌انگیز محض	فانتاستیک‌اعجاب‌انگیز	فانتاستیک شگرف	شگرف ناب

حیطه‌ی اعجاب‌انگیز محض، روایت‌هایی همچون قصه‌های پریان، رمانس و بخش اعظم علمی‌تخیلی هستند؛ مجاورش، فانتاستیک ـ اعجاب‌انگیز دربرگیرنده‌ی آثاری همچون *La Morte amoruse* اثر تئوفیل گوتیه و *ورا* اثر ویلیه دولیزل آدام است. این آثار، جلوه‌های غیرقابل توضیحی را به نمایش می‌گذارند که دست آخر، عواملی فراطبیعی را علت‌شان می‌گویند. فانتاستیک ـ شگرف شامل آثاری همچون ***دست‌نوشته‌ی ساراگوسا*** (۱۸۰۴) اثر یان پوتوکی است که در آن، حوادث غریب منشأ ذهنی دارند. تودوروف حکایات پو را شگرف ناب می‌داند. نزدیک‌ترین آثار به این حیطه‌ی تقریباً غیرقابل تبیین فانتاستیک ناب ***شیطان عشق*** کازوته و ***شرایط سخت‌تر**** اثر هنری جیمز هستند که در آن‌ها، فانتاستیک مدتی عدم قطعیت ایجاد می‌کند و طی آن، خواننده در تردید در مورد سرچشمه‌های «ارواح» به عنوان موجوداتی فراطبیعی یا طبیعی باقی می‌ماند. فانتاستیک ناب می‌تواند در میان خط فاصل شگرف ـ فانتاستیک و فانتاستیک ـ اعجاب‌انگیز قرار گیرد. این حالت به خوبی نشان‌گر ماهیت فانتاستیک است ـ مرزی میان دو عرصه‌ی همجوار.

این شمای کلی، برای تمایز میان انواع مشخص فانتاستیک مناسب است ولی وقتی اعجاب‌انگیز و شگرف را قطبی می‌کند، سردرگم‌کننده می‌شود. زیرا، برای آن‌که فانتاستیک را فرمی ادبی بدانیم، لازم است در چارچوب ادبی تمایزش را نشان دهیم، و شگرف این‌گونه نیست ـ مقوله‌ای ادبی نیست، برخلاف اعجاب‌انگیز. شاید بهتر باشد فانتاستیک را بیش‌تر یک روش (mode) ادبی بدانیم تا یک ژانر، و آن را بین دو روش متضاد اعجاب‌انگیز و محاکاتی (تقلیدی، بازنمایانه) قرار دهیم. شیوه‌های کارکردش را می‌توان با توجه به تلفیقی که از عناصر آن دو حالت به دست می‌دهد دریافت.

◀ اعجاب‌انگیز (Marvelow)

جهان قصه‌های پریان، رمانس، جادو، فراطبیعت‌گرایی، جهانی است متعلق به روایت اعجاب‌انگیز. افسانه‌های برادران گریم، هانس اندرسن، اندرو لانگ و تالکین همگی به این حالت

* The turn of screw

تعلق دارند. اگر شروع داستانی از گریم به نام «هانس خارپشت» را در نظر آوریم، درمی‌یابیم که صدایش غیرشخصی است و حوادث هم به‌قدر کافی از زمان حال دور شده و به‌گذشته منتسب شده‌اند: «روزی روزگاری مرد دهاتی‌ای بود که کلی پول و زمین داشت...» به همین ترتیب، شروع داستان ***بچه‌های آب*** اثر چارلز کینگزلی چنین است: «روزی روزگاری لوله‌تمیز کن کوچولویی بود به اسم تام». این آغازها به طرزی مشابه کار می‌کنند و ابزار کلیشه‌ای آغازگر افسانه‌های سنتی پریان را تکرار می‌کنند: «روزی روزگاری کسی بود...» راوی غیرمشخصی است و به صدایی مقتدر و همه‌چیزدان تبدیل می‌شود. در افسانه، کم‌ترین میزان مشارکت حسی وجود دارد ـ صدا، موضعی کاملاً راحت و قاطعانه نسبت به حوادث اتخاذ می‌کند. نسبت به همه‌ی حوادث واقع‌شده آگاه است، نسخه‌اش از تاریخ به پرسش گرفته نمی‌شود و به نظر می‌رسد افسانه، فرایند گفته‌شدن‌اش را نفی می‌کند ـ صرفاً نسخه‌های «حقیقی» و تثبیت‌شده‌ی آن‌چه اتفاق افتاد را بازتولید می‌کند. مشخصه‌ی اعجاب‌انگیز، کمینه بودن روایت‌کاربردی، که راوی‌اش همه‌چیزدان و دارای اقتدار محض است، فرمی است که مشارکت خواننده را تشویق نمی‌کند، حوادثی را بازمی‌نمایاند که درگذشته‌ی کاملاً دور حادث شده‌اند، حاوی رویکردی همیشگی است و متضمن معانی تلویحی‌ای است که نتایج‌شان آن‌قدر در گذشته رخ داده‌اند که دیگر آسیب‌رسان نیستند. از این‌رو، پایان این آثار هم‌کلیشه‌ای‌هستند؛ «وبعد از آن با خوشی زندگی کردند» یا نسخه‌ای مشابه این. نتیجه‌ی چنین روایتی نتیجه‌ی رابطه‌ای منفعلانه با تاریخ است. خواننده، همچون پروتاگونیست، صرفاً دریافت‌گر حوادثی است که الگویی ازپیش‌موجود را دوباره اجرا می‌کنند.

◄ محاکاتی (تقلیدی)

روایاتی که مدعی‌اند واقعیتی خارجی را بازمی‌نمایانند و محاکاتی (تقلیدی) نامیده می‌شوند نیز، با تغییرشکل دادن تجربه در قالبی معنادار، آن تجربه را از ما دور می‌کنند. قصه‌های روایی کلاسیک که نمونه‌اش را می‌توان در رمان‌های قرن نوزدهمی «واقع‌گرایانه» یافت، حوادث بازگوشده را «واقعی» بازمی‌نمایانند و از سوم‌شخص بهره می‌گیرند. از این رو، آغاز رمان ویکتوریایی vanity fair (۱۸۴۸) اثر ثاکری چنین است: «در صبحی آفتابی در ماه ژوئن، درشکه‌ی بزرگ خانوادگی راند بالا تا آستانه‌ی در آهنی انجمن دوشیزه پینکرتون برای نسوان جوان، در محله‌ی چیزویک مال...» یا ***ماری برتون*** (۱۸۴۸)، رمان تاریخی الیزابت گاسکل را در نظر بگیرید: «زمین‌هایی در نزدیکی منچستر وجود دارند که ساکنان آن‌جا «گرین هیز فیلدز» می‌نامندشان و از میان‌شان، راهی عمومی به روستایی کوچک در دو مایلی آن‌جا منتهی می‌شود». چنین آغازهایی به شکل تلویحی بیان‌گر هم‌تراز بودن جهان داستانی بازنمایی‌شده و جهان «واقعی» بیرون از متن هستند.

◄ فانتاستیک

روایت‌های فانتاستیک حاوی عناصری از هر دو، اعجاب‌انگیز و محاکاتی، است. این روایت‌ها تصریح می‌کنند که آن‌چه می‌گویند واقعی است ـ مبتنی است بر همه‌ی قواعد داستان واقع‌گرایانه ـ و سپس با طرح آن‌چه ـ در چنان چارچوبی ـ صراحتاً غیرواقعی است، آن پیش‌فرض واقع‌گرایی را می‌شکنند. آن‌ها خواننده را از دل امنیت و آشنابودگی امر شناخته‌شده و جهان روزمره بیرون می‌کشند و به جهانی غریب می‌برند که نامحتمل بودن‌هایش، به نسبت اعجاب‌انگیز، به امور معمول نزدیک‌تر است. راوی نه در مورد آن‌چه رخ می‌دهد و نه در مورد تفسیر آن، واضح‌تر از خود پروتاگونیست نیست؛ جایگاه آن‌چه به عنوان امرواقعی دیده و ثبت می‌شود همواره زیر سؤال است. این نااستواری روایت در مرکز فانتاستیک به مثابه یک روش وجود دارد. حلقه‌های مبهم‌گویی در داستان‌های پو نیز، مثل شروع «گربه‌ی سیاه» متبلور می‌شوند.

فانتاستیک که میان اعجاب‌انگیز و محاکاتی قرار گرفته، خارق‌العادگی یکی و روزمرگی دیگری را وام می‌گیرد و ترکیبی می‌سازد که متعلق به هیچ یک از آن دو نیست و دخلی هم به مفروضات آن‌ها در باب اطمینان یا تجلیات «حقایق» مقتدرانه ندارد.

پس این امکان برای‌مان وجود دارد که شمای کلی طرح‌شده

توسط تودوروف را برگیریم و تعریفی از فانتاستیک به‌مثابه یک «روش» بدهیم که به تقسیم‌بندی متفاوتی از فرم‌های ژانری می‌انجامد. فانتزی، بدان‌گونه که در سده‌ی نوزدهم ظهور کرد، یکی از این فرم‌هاست. به نظر می‌آید تبدیل به ژانری شد قائم به‌ذات، زیرا به‌غایت نزدیک به فرمی شد که نقب‌اش می‌زد؛ رمان. همان‌طور که باختین می‌نویسد، رمان به‌مثابه فرمی ظهور کرد که زیر سلطه‌ی نگاه سکولار قرار داشت؛ آگاهی تک‌آوای محدودی که معتقد بود «هر آن‌چه را دلالت‌مند باشد می‌توان در یک آگاهی منفرد گردهم آورد و تحت یک لحن به وحدت رساندشان؛ هر آن‌چه قابلیت این فروکاهی را نداشته باشد تصادفی و غیرضروری است». فانتاستیک با واژگون‌سازی این رویکرد تک‌محور، سردرگمی و رویکردهای آلترناتیو را وارد کار کرد؛ در سده‌ی نوزدهم این به معنای تقابل با ایدئولوژی بورژوازیِ به‌کارگرفته‌شده در «رمان رئالیستی» بود.

تزویتان کرول این موقعیت فانتاستیک به عنوان چیزی موجود میان امر رئالیست و اعجاب‌انگیز را در مقدمه‌اش بر **سیلوی و برونو** (۱۸۹۳) شرح داد. کرول میان سه حالت ذهنی تفاوت قائل شد؛ سه حالتی که می‌توان به سه روش مرتبط‌شان ساخت (محاکاتی، فانتاستیک و اعجاب‌انگیز). اصطلاح کرول برای وضعیت اول «متعارف» برای دومی «وهم‌انگیز» (eerie) و برای سومی «خلسه‌گونه» (trance - like) بود. در حالت «متعارف» ذهن، فرد جهان «واقعی» را می‌بیند، در حالت وهم‌انگیز جهان «برزخ» را و در حالت خلسه‌گونه، جهان خیالین را. این‌ها مرتبطند با فرم‌های ادبی محاکاتی، فانتاستیک و اعجاب‌انگیز. فانتاستیک در پس‌کرانه‌های میان «واقعی» و «خیالین» قرار دارد و از طریق نامتعین‌بودن‌اش روابط میان آن‌ها را تغییر می‌دهد.

نکته‌ی لازم به ذکر در این‌جا پیرامون رابطه‌ی آثاری است که فانتاستیک نامیده می‌شوند و آن‌ها که سورئالیستی نام می‌گیرند. شاید پرداختن به این تفاوت در این مرحله، مته به خشخاش گذاشتن به نظر آید چون سورئالیسم مشترکات زیادی با فانتاستیک دارد، به‌ویژه در به‌کارگیری مضامین مشابهی همچون فروپاشی ابژه‌ها و سیلان فرم‌های منفصل، ولی تفاوت‌های اساسی‌ای نیز وجود دارد. این تفاوت‌ها را باید در چارچوب ساختار روایی و رابطه‌ی متن با خواننده در نظر گرفت. ادبیات سورئالیستی به شیوه‌ی «اعجاب‌انگیز» نزدیک است زیرا راوی‌اش به‌ندرت در موقعیت عدم قطعیت قرار می‌گیرد. وقایع خارق‌العاده‌گویی راوی را شگفت‌زده نمی‌کنند ـ درواقع، او انتظارشان را دارد و با بی‌تفاوتی و حالتی خنثی ثبت‌شان می‌کند. به‌عنوان مثال شروع داستان کوتاهی از بنیامین پره به نام «زندگی‌ای پر از علاقه»، همراه است با همان نوع بی‌علاقگی مقتدرانه / مؤلفانه که در افسانه‌های قدیمی پریان دیده می‌شد: «اول صبح که خانم لانور از خانه‌اش بیرون آمد، دید که درختان گیلاس‌اش که پر از میوه‌های سرخ بودند طی دیشب محو شده‌اند و به جای‌شان زرافه سبز شده است».

از این‌رو، امر سورئالیستی به اعجاب‌انگیز ـ مافوق واقع ـ نزدیک‌تر است و ریشه‌شناسی‌اش تلویحاً بیانگر این است که با جهانی «مافوق» جهان حاضر طرفیم، نه جهانی منقسم از درون. برخلاف اعجاب‌انگیز یا محاکاتی، فانتاستیک شیوه‌ای از نوشته است که وارد گفت‌وگو با «امر واقع» می‌شود و آن گفت‌وگو را به بخش ذاتی از ساختارش بدل می‌کند. باز هم به قول باختین، فانتزی مبتنی بر منطق گفت‌وگویی است و راه‌های منفرد یا واحد «دیدن» را به پرسش می‌گیرد. مسأله‌ی واقعیت درونی روایت همیشه مرتبط است با فانتاستیک و، در نتیجه، «امر واقع» تعبیری است که همواره در حال به پرسش کشیده شدن است. با این حال این متون هنوز غیرارجاعی نشده‌اند، آن‌گونه که در قصه‌های مدرنیستی به چشم می‌خورد و در فانتزی‌های اخیر زبانی مثل داستان‌های بورخس رؤیت می‌شود ـ که رابطه‌ی حیاتی میان زبان وجهان «واقعی» خارج از متن را که متن بنا می‌کند به پرسش نمی‌گیرند ـ بلکه به سوی استقلال داستانی از نوعی دیگر می‌روند. به نظر می‌آید ابزارهای بازنمایانه‌ی رئالیسم، در بسیاری از فانتزی‌ها از کرول و پوگرفته تاکالوینو، همواره مسأله‌ساز بوده‌اند. آن‌ها به سوی آن گفتمانی از اعجاب‌انگیز کشیده می‌شوند که نوالیس «روایت بدون انسجام ولی حاوی ارتباط» می‌دانندشان ـ «مثل رؤیا... پر از کلمات، ولی بدون انسجام و معنا... همچون تکه‌پاره‌ها ـ ولی به درونش نمی‌گریزند. در این رؤیاهای بیداری، رابطه‌ی غریب «امر واقع» و بازنمایی‌اش است که تبدیل به دغدغه‌ی آن‌ها می‌شود».

◄ عدم دلالت

ادبیات فانتاستیک دو تعبیر به ما ارائه می‌کند ـ واقعیت و ادبیات ـ که هر یک به قدر دیگری نابسنده است.

تودوروف، فانتاستیک

قصور یا ناتوانی در ارائه‌ی نسخه‌های متعین از «حقیقت» یا «واقعیت» باعث شده فانتاستیک مدرن به ادبیاتی تبدیل شود که توجه را به سازوکار خود به‌عنوان نظامی زبان‌شناختی جلب می‌کند. فانتاستیک که بر الهام و تضاد بنا شده ردّ چیزی را می‌گیرد که به گفته درنمی‌آید، از بیان می‌گریزد یا به‌عنوان «غیرحقیقی» و غیرواقعی» بازنمایانده می‌شود. فانتاستیک با ارائه‌ی بازنمایی‌ای مسأله‌ساز از جهان «واقعی» تجربی، در باب ماهیت واقعیت و غیرواقع پرسش می‌کند و رابطه‌ی مابین آن‌ها را به‌عنوان دغدغه‌ی اصلی خود برجسته می‌سازد. با چنین معنایی است که تودوروف فانتزی را «ادبی»ترین فرم ادبی می‌نامد و معتقد است از آن‌جا که فانتاستیک مسائل بنا نهادن «واقعیت» و «معنا» از طریق متن ادبی را تشریح می‌سازد پس جوهره‌ی ادبیات است. همان‌طور که بسی‌یر می‌نویسد «روایت فانتاستیک شاید مصنوع‌ترین و سنجیده‌ترین شیوه‌ی روایت ادبی باشد... بر تصریح تهی‌بودگی بنا می‌شود... از دل این هم‌آمیزیِ «بیش از حد» و «هیچ» است که عدم قطعیت سربرمی‌آورد».

ناممکن بودن قطعیت در باب حوادث، که در افسانه‌های هافمن و *اعترافات* هاگ به‌چشم می‌خورد، در مرکزیت فانتزی‌های مابعد رمانتیک قرار می‌گیرد. دریافت روز به‌روز بیش‌تر دچار سردرگمی می‌شود، نشانه‌ها در معرض تفسیرهای چندگانه و متضاد قرار گرفته‌اند، آن‌چنان که «معانی» به‌غایت فروکاهیده می‌شوند، و «حقیقت» صرفاً در حکم یک نقطه‌ی در حال محو شدن در متن است. نقد بلمین ـ نوئل از تودوروف چنین عنوان می‌کند که همین فقدان دلالت بامعناست که وجه اصلی تعیین‌کننده‌ی فانتاستیک به‌شمار می‌آید و اهمیتی همتراز با مبهم‌گویی ساختاری دارد و نشان‌گر همان مشکل بازنمایی یا دست‌یافتن به مدلول «واقعی» محض است. بلمین ـ نوئل ـ اظهار می‌کند که:

می‌توان در باب ریطوریقای امر بیان‌نشدنی سخن گفت... کنش فانتاستیک اغلب اوقات به خلق «دال‌های صرف» اطلاق می‌شود... همه‌ی این واحدهای واژگانی نشانی از «عدم دلالت» در سطح ارتباطی زبان دارند، البته نوعی مدلول هم دارند ولی مدلولی تقریبی است: می‌توان گفت که آن‌ها فقط با اشاره و نه دلالت صریح، دلالت می‌کنند؛ یا این‌که نمی‌توان به تعریف درآوردشان و دلالت کوتاه‌مدت دارند چون به شبکه‌ای از ایماژهای بی‌پایان متصل‌اند.

این شکاف میان نشانه و معنا که به دغدغه‌ی اصلی مدرنیسم تبدیل شده، پیش‌تر در شیوه‌ی فانتاستیک بسیاری از آثار مابعد رمانتیک‌ها وجود داشت. *مولوی* (۱۹۵۹) اثر ساموئل بکت این انفصال نهایی میان واژه و ابژه را قطعی کرد ـ «هیچ چیز نمی‌تواند باشد مگر چیزهای بی‌نام، هیچ نامی نباشد مگر نام‌های بی‌چیز» ـ و در حکم بیان جدایی خطوط مرتبط معنا شد، جدایی‌ای که در بسیاری از فانتزی‌ها شکل تصویری به خود گرفت. از یک سو، تجلی «چیزهای بی‌نام» است. در افسانه‌های قرن نوزدهم، از *لیلیث* و *Phanatastes* مک‌دانلد، **زانونی** و **داستان شگفت** بالور لیتن **هورلا** و **او** اثر موپاسان تا داستان‌های پو و آغاز **دراکولا** استوکر، نوعی دغدغه‌ی چیزی نام‌پذیر وجود دارد: «آن»، «او»، «چیز»، «چیزی» که بیان کافی نمی‌یابد مگر از طریق اشاره و تلویح. فانتزی‌های وحشت اچ. پی. لاوکرافت در تأکیدشان بر ناممکن بودن نام دادن به این حضور نام‌ناپذیر، «چیز»ی که فقط به‌مثابه غیاب و سایه در متن حاضر می‌شود، کاملاً آگاهانه عمل می‌کند. (در فیلم نیز «امر نامریی» کارکردی مشابه دارد). **کوه‌های جنون** (۱۹۳۹) اثر لاوکرافت، برای مثال، حول همین عرصه‌ی تاریک می‌گردد و می‌کوشد فراتر از زبان به چیزی دیگر دست یابد، ولی تلاش برای به کلام یا تصویر درآوردن امر بیان‌نشدنی و نادیدنی، تلاشی است که ناگزیر به شکست می‌انجامد، مگر با جلب توجه به دقیقاً همین دشواری گفته:

واژه‌هایی که به خواننده می‌رسند هیچ‌گاه نمی‌توانند به دهشت خود این صحنه اشاره کنند. آگاهی‌مان را به تمامی فلج کرد... آن‌چه دیدیم... تجلی عینی «آن چه نباید باشد» رمان‌نویسان فانتاستیک است... چیزی موحش و وصف‌ناپذیر».

دگردیسی خوان رومرو داستان چند تکه‌ی لاوکرافت به همین شکل کار می‌کند و به اوجی می‌رسد که خود را به عنوان امر

ناممکن شرح می‌دهد:

در آن لحظه چنان می‌نمود که پنداری همه‌ی وحشت‌های نهان و هیولاوشی‌های زمین، در تلاش برای غلبه بر نژاد بشر تجلی کرده‌اند... بر آستانه‌ی ورطه رسیده بودم... بر لبه‌ی آن شکاف که هیچ نوری را یارای روشن‌ساختن‌اش نبود، نگریستم... در ابتدا هیچ چیز ندیدم مگر لکه‌ی درخشانی خروشان؛ ولی بعد در غایت دوردست، شکل‌ها خود را از سردرگمی درآوردند و دیدم... ولی خدایا! تاب آن را ندارم که بگویم چه دیدم! نیرویی از آسمان، به کمک‌ام آمد، با چنان صدا و هیبتی که فقط شاید به هنگام اتصال دو جهان در فضا شنیده شود.

قصه‌های وحشت و ارواح لاوکرافت، مسأله‌ی نام‌گذاری آن چیزهایی را که «دیگری» هستند برجسته می‌کند؛ هر آن‌چه به نسبت آن‌چه او «مادی‌گرایی» و «حجاب کلی تجربه با مدل آشکار» می‌نامد «غیرواقعی» محسوب می‌شود. «حتی نمی‌دانم چه‌طور این پیام را ارسال می‌کنم. در حالی که می‌دانم دارم سخن می‌گویم، حسی مبهم دارم از این‌که واسطه‌ای غریب و شاید مخوف نیاز است برای تحمل آن‌چه آرزوی شنیدن‌اش را دارم».

در دیگر سوی صورت‌بندی بکت، «نام‌های بی‌چیز» قرار دارند که در فانتاستیک، متناوباً به شکل واژه‌هایی که نشانه‌هایی تهی و بدون معنا هستند ظاهر می‌شوند. *آلیس* و ***Hunting the shark*** و ***سیلوی و برونو*** اثر لوییس کرول وابستگی خود را به واژه‌های چندرگه و بی‌معنا به عنوان چرخش به سوی زبان به‌مثابه دلالت هیچ، آشکار می‌کند. نمونه‌های چنین واژه‌هایی را می‌توان در آثار داستایوسکی، پو و لاوکرافت یافت. آن‌ها «واژه‌هایی معنا» بافتند و سرهم کردند که هیچ دلالتی ندارد مگر شدت و حدت مناسب آن‌ها. دال دیگر با وزنه‌ی مدلول محافظت نمی‌شود: آزادانه پرواز می‌کند. درحالی که شکاف میان دال و مدلول در روایات «رئالیستی» (و سینمای روایی کلاسیک) رفع و رجوع می‌شود، در ادبیات فانتاستیک (و سینمای فانتاستیک) گشوده نگه داشته می‌شود. رابطه‌ی نشانه با معنا پوک شده است و تجلی‌بخش آن نوع افراط نشانه‌شناختی است که در متون مدرنیستی یافت می‌شود. از کرول تا کافکا، تا نویسندگان مدرنی همچون خورخه لوییس بورخس در *هزارتوها*، شاهد محوشدن روزافزون هرگونه رابطه‌ی قابل بیان یا قابل‌اعتماد میان دال و مدلول هستیم. فانتزی به ادبیات گسست، ادبیات گفتمان بدون ابژه بدل شده و بازتاب‌دهنده‌ی تمرکز آشکار بر مسائلِ عملِ دلالت ادبیات در متون مدرنیست ضدرئالیست است.

مقاله‌ی سارتر در مورد ***Aminadab***، فانتزی کافکایی اولیه‌ی موریس بلانشو، فانتاستیک مدرن را به مثابه زبان‌گفته‌های تهی و نشانه‌های نادلالت‌گر تعریف می‌کند. سارتر مدعی است این نشانه‌ها دیگر به هیچ‌جا نمی‌انجامند. بیان‌گر هیچ چیز نیستند و فقط از طریق فشردگی‌شان قابل‌شناسایی می‌شوند. ابزارهایی بی‌فرجام هستند؛ نشانه‌ها و دال‌هایی که اشباع شده‌اند ولی به خلائی مخوف می‌انجامد. جهان عینی فانتاستیک که، مثلاً، در داستان‌های کافکا یافت می‌شود، یکی از آن غایت‌های نشانه‌شناختی و معناشناختی است. از این‌رو، سارتر در باب این جهان به‌مثابه چیزی باردار هیچ می‌نویسد:

قانون فانتاستیک محکوم‌اش می‌کند که فقط با ابزارها مواجه شود. این ابزارها قرار نیست در خدمت انسان باشند بلکه باید پایانی گنگ را تجلی دهند. چنین است هزارتوی راهروها، درها و پله‌هایی که به هیچ راه می‌برند، نشانه‌هایی که به هیچ می‌رسند، نشانه‌های غیرقابل شمارشی که هیچ معنایی ندارند.

از این‌رو، فانتاستیک به عرصه‌ی عدم دلالت می‌راند؛ یا با تلاش برای بیان «نام‌ناپذیر»، چیزهای بی‌نام قصه‌های وحشت، و به تصویر درآوردن نامریی، و یا با بنیان نهادن اتصال واژه و معنا از طریق بازی با «نام‌های بی‌چیز». در هر دو حالت، شکاف میان دال و مدلول، ناممکن بودن رسیدن به معنای مشخص یا «واقعیت» محض را دراماتیزه می‌کند. همان‌گونه که تودوروف اشاره می‌کند، فانتاستیک را نمی‌توان همراه با تمثیل یا شعر طبقه‌بندی کرد زیرا در برابر مفهوم‌سازی اولی و ساختار استعاری دومی مقاومت می‌کند. تمایل‌اش به امر غیرمفهومی یا پیشامفهومی است. (به قول بلانشو «جست‌وجوی ادبیات، جست‌وجوی لحظه‌ی پیش از آن است»). وقتی فانتزی در قالب سمبولیسم یا تمثیل «طبیعی» شود، ماهیت غیردلالت‌گرش را از دست می‌دهد. بخشی از قدرت واژگون‌گرش در همین مقاومت در برابر تمثیل و استعاره نهفته است. استعاره‌ی معروف دان «من یه چیز کاملاً مرده‌ام» در

فرانکنشتاین مری شلی و *شب مردگان زنده* به کارگردانی رومرو واقعاً رخ می‌دهد. می‌توان گفت که جنبش روایت فانتاستیک حرکتی است و نه فرایندی استعاری: ابژه‌ای به جای ابژه‌ی دیگر نمی‌نشیند بلکه عیناً به آن بدل می‌شود، درونش می‌غلتد و از یک حالت به حالت دیگر موقتی دگردیسی می‌کند. همان‌طور که لاکان اشاره می‌کند: «در مجاز چه داریم به غیر از قدرت عبور از موانع سانسور اجتماعی؟ این فرم... به خدمت حقیقتِ تحت سرکوب درمی‌آید». این نکته که اغلب فانتزی‌ها این فرایند را طبیعی می‌کنند ـ به‌وسیله‌ی کشاندن روایت‌ها به درون ساختارهای مفهومی، نیمه‌تمثیلی یا رمانس (مثل *دراکولا*، *دکتر جکیل و مستر هاید* یا *گرمانگاست* اثر پیک) ـ نشان‌گر مقاومت فانتاستیک در برابر پایان‌ها و معانی بستاریافته و روایت‌های «دلالت‌مند» است.

◄ توپوگرافی، مضامین، اسطوره‌ها

جهنم، جایگاه مطرودان است،
در آن می‌یابند آن‌چه را کاشتند و به پایش رنج کشیدند،
دریاچه‌ای از تهی، جنگلی از هیچ،
آن‌جا پرسه‌زنان بی‌هدف می‌روند و هیچ‌گاه تمام نمی‌کنند
ضجه‌زدن برای اصل خویش را.

ویلیام باتلر ییتس

توپوگرافی، مضامین و اسطوره‌های امر خیالی دست به دست هم می‌دهند تا این امر را به عرصه‌ای فاقد دلالت، به درجه‌ی صفر بی‌معنایی سوق دهند. جهان خیالی بازنمایی‌شده، متفاوت است از جهان مبتنی بر تصور امر فانتاستیک، و نقطه‌ی مقابل غنا، رنگارنگ بودن و درنتیجه، محل چشم‌اندازهای بی‌روح، خالی و نامحدود است؛ مناظری که بیش از آن‌که بتوان مکان نامیدشان باید به آن‌ها فضا گفت، فضاهای بی‌روح سفید، خاکستری و سایه‌دار. ورود به قلمرو فانتاستیک، خواننده یا بیننده را به جهانی به کلی متفاوت، یک جهان «ثانویه» به تعبیر اودن و تالکین، منتقل می‌کند. این دنیای ثانویه و در نتیجه تاحدودی خودبسنده، با امر «واقع» صرفاً از طریق بازتاب‌هایی استعاری ارتباط برقرار می‌کند و هیچ‌گاه، یا لااقل جز در مواردی بسیار اندک، خود را به آن تحمیل نمی‌کند و آن را به پرسش نمی‌کشد. این، مکان رمان *جنگلی فراسوی جهان* ویلیام موریس، *سرزمین شگفت‌انگیز* از فرانک باوم، *نارنیا* سی. اس. لوییس، *نیون فرتیز لیبر*، زمین میانی تالکین در *ارباب حلقه‌ها* و *دون* فرانک هربرت است، قلمرو قصه‌های پریان و اکثر داستان‌های علمی‌تخیلی.

این روایات اعجاب‌انگیز، ارتباطی غیرمستقیم با امر «واقع» دارند، و ارزش‌های آن را صرفاً به شیوه‌ای واپس‌گرایانه و تمثیلی به چالش می‌کشند. به عنوان مثال داستان‌های علمی‌تخیلی اورسون سوگوین، یک تمدن کهکشانی کامل را از طریق تعدادی سیاره که وجوه متفاوتی از فرهنگ انسانی را دربر می‌گیرند خلق می‌کند با برخی از این ویژگی‌ها به شکلی اغراق‌شده عرضه می‌شوند و برخی دیگر محدود می‌شوند. در این سیاره‌ها، جهانی دیگر براساس عناصر این جهان ساخته می‌شود؛ جهانی با ترس‌های لامکان و تمایلات آرمان‌شهری، که یادآور شیوه‌های هجوآمیز سوییفت در *سفرهای گالیور* است. این جهان‌های دیگر، هر قدر هم جدید یا عجیب به نظر برسند، با امر واقع رابطه‌ای تمثیلی دارند، رابطه‌ای که مثالی است برای احتمال فاصله گرفتن [از امر واقع] یا دربرگرفتن آن. رابطه‌ی اولیه رابطه‌ای مفهومی است، رابطه‌ای است از خلال ایده‌ها و ایده‌آل‌ها. در نقطه‌ی مقابل، فانتاستیک قرار می‌گیرد که به [رابطه]ای غیرمفهومی متمایل است. فانتاستیک، برخلاف داستان‌های جن و پری، اعتقاد اندکی به ایده‌آل‌ها دارد، و برخلاف داستان علمی‌تخیلی، علاقه‌ی اندکی به ایده‌ها. درعوض، فانتاستیک فضایی به‌وجود می‌آورد، یا به سوی فضایی حرکت می‌کند که خارج از نظم فرهنگی است.

مفهوم پاراکسیس تصورات قوه‌ی بینایی را در مواجهه با فانتاستیک نشان می‌دهد واستفاده از آن برای بررسی توپوگرافی مفید است، چراکه بسیاری از جهان‌های غریب فانتزی مدرن، از درون، یا از طریق، یا آن سوی آینه به وجود می‌آیند. این‌ها فضاهایی در پس امر مرئی‌اند، در پس تصویر، که مناطق تاریکی را نشان‌مان می‌دهند که همه چیز از آن‌جا ظاهر می‌شود.

توپوگرافی فانتاستیک مدرن، مسائلی در باب دغدغه‌های مربوط به تصور و تصویر طرح می‌کند، چراکه ساختارش بر تصویر شبح‌گون بنا شده است: نیاز به توضیح نیست که چه تعداد از فانتزی‌ها نشان‌دهنده‌ی آینه‌ها، شیشه‌ها، انعکاس‌ها، تصاویر و چشم‌ها ـ آن‌چه باعث می‌شود چیزها در فاصله‌های نادرست،

معوّج و تاردیده شوند ـ هستند تا بتوانند تأثیری بر جای گذارند که امر آشنا را به امر ناآشنا بدل کند. کتاب **هیولای خواب** ای. تی. ای. هافمن معنای دگرگون‌شده‌ی خود از امر «واقع» را از تصورات قهرمانش ناتانیل برمی‌گیرد؛ کسی که ادراکات، وحشت‌ها و ترس‌هایش همگی به «چشم‌هایش» مربوط‌اند: ترس از دست دادن چشم‌انداز، ناتوانی در دیدن (و در نتیجه کنترل) چیزها به‌وضوح مضمون محوری قصه است. بسیاری از فانتزی‌های عصر ویکتوریا از نوعی لنز یا آینه بهره می‌برند تا منطقه‌ای نامحدود را معرفی کنند که در آن، اعوجاج‌ها و تغییر حالت‌های درک «متعارف»، تبدیل به هنجار شود. ***آلیس*** لوییس کارول از خلال یک شیشه به جهانی نامتقارن وارد می‌شود، جایی که هر حادثه‌ای ممکن است. «بگذار وانمود کنیم شیشه، مثل توری کاملاً نرم است، به شکلی که می‌توانیم از آن عبور کنیم. برای همین است که دارد تبدیل به نوعی مه می‌شود... عبور از آن به‌سادگی امکان‌پذیر خواهد بود».

به همین‌طریق، فانتزی‌های جورج مک دونالد به‌شدت متکی‌اند به آینه‌ها، پرتره‌ها. درها و روزنه‌هایی که در فضاهای آشنا و متعارف یافت می‌شود. قهرمان خودشیفته‌ی رمان ***سیلیث*** با نام وین، از طریق پنجره‌ی اتاق خوابش به عرصه‌ای خیالی پا می‌گذارد: «شیشه را لمس کردم؛ اما نفوذناپذیر بود... آینه‌ها را جابه‌جا کردم... تا حدی که آخرسر... همه چیز بین دو آینه قرار گرفت... قدمی به جلو برداشتم، و به خلنگ‌زاری وارد شدم». نه تنها آینه‌ها، بلکه هر روزنه‌ای وین را به جای تازه‌ای وارد می‌کند. «دیگر چطور می‌توانستم به این جا «خانه» بگویم، جایی که همه‌ی درها و پنجره‌ها به بیرون باز می‌شوند». تمام ورودی‌ها او را به جهانی هدایت می‌کنند که «بسیار با این جهان متفاوت است». داستان کوتاه اچ. جی. ولز با عنوان ***دری در دیوار*** (۱۹۰۶) درباره‌ی دری «واقعی» است که انسان را به سوی «واقعیت‌های جاودانه» هدایت می‌کند، دری که «در حاشیه‌ی تصورات او قرار دارد». این در، وعده‌ی زندگی‌ای ناشناخته به انسان می‌دهد، انسانی که هرچه بزرگ‌تر می‌شود «بیش‌تر دست وپا می‌زند و شدیدتر به در سبز ابراز تمایل می‌کند. مثالی دیگر از این شیوه، ورود به چشم‌انداز خیالی از طریق روزنه یا انعکاس، داستان عجیب والری بروسوف با عنوان ***آینه*** (۱۹۱۸) است. در این داستان، زنی به محض این‌که جانشین تصویر خود در آینه می‌شود، هویت خود را از دست می‌دهد و وارد فضای پشت آینه می‌شود، محوطه‌ای که خودش چنین توصیف می‌کند: «این واقعیت کشدار، که سطح صاف آینه آن را از ما جدا کرده، واقعیتی که مثل یک حفره، یک معما، مرا با دستی نامریی به سوی خود می‌کشد».

بنابراین، آینه به منزله‌ی نقش‌مایه یا ابزاری برای طرح تأثیری مضاعف یا دوگانگی به کار می‌رود: انعکاس در شیشه، به وجودآورنده‌ی دیگریَ سوژه است، همان اتفاقی که در ***دکتر جکیل و مسترهاید*** اثر استیونسن رخ می‌دهد: «وقتی در شیشه به این بت زشت نگریستم، نه تنها احساس نفرت نکردم، بلکه احساس رضایتم ناگهان زیاد شد. این بت نیز خود من بود، طبیعی و انسانی به نظر می‌رسید». پرتره‌ی نقاشی در ***تصویر دوریان‌گری*** اسکار وایلد نیز چنین کارکردی دارد؛ نشانه‌ای تصویری برای تبیین تفاوت، که خود را به منزله‌ی دیگری توصیف می‌کند و تفکیک‌ناپذیری این مسیرها و تصاویر آینه‌ای را از مضامین فانتاستیک دوگانگی و چندگانگی خودها نشان می‌دهد.

برخلاف این جهان‌های اعجاب‌انگیز ثانویه که پدیدآورنده‌ی واقعیت‌های بدیل هستند، جهان‌های مبهم فانتاستیک برسازنده‌ی هیچ چیز نیستند. این جهان‌ها خالی‌اند، درک‌ناپذیرند. تهی بودن آن‌ها ویران‌کننده‌ی جهان مرئی، سه‌بعدی، کروی و کامل از طریق قدم گذاشتن به عرصه‌ی غیاب، به دنیای سایه‌های بدون منبع مشخص است. بدون توجه به تحقق میل، این فضاها میل را از طریق تأکید بر «غیاب»، فقدان، امر نادیده و امر غیرقابل‌مشاهده تداوم می‌بخشند. به‌عنوان مثال، مسافر فانتزی انتزاعی ***شهرهای نامریی*** (۱۹۷۲)، ایتالو کالوینو، می‌تواند بر ناممکن بودن تحقق میل صحه بگذارد: نامرئیت، یا نامرئیت در معرض تهدید، قطعیت‌های «امر واقع» را از بین می‌برد و فرضیات و وعده‌های آن را به پرسش می‌کشد. او می‌نویسد: «دیگر مکان، آینه‌ای معکوس است. مسافر درمی‌یابد چیز کوچکی که مال خود اوست، آشکارکننده‌ی آن بسیار چیزهایی است که هیچ‌وقت نداشته و هیچ وقت نخواهد داشت».

تأکید بر نامرئیت، نمایانگر یکی از محورهای مضمونی فانتاستیک است: معضلات بنیایی. در فرهنگی که امر «واقع» را با امر «مرئی» هم‌ارز می‌داند و چشم را در بین حواس بدن حس

غالب در نظر می‌گیرد، امر غیرواقعی همان امر نامرئی است. آن‌چه دیده می‌شود، یا آن‌چه با تهدید غیرقابل‌مشاهده شدن مواجه است، تنها می‌تواند کارکردی واژگون‌کننده در ارتباط با نظامی معرفت‌شناختی و متافیزیکی داشته باشد؛ نظامی که «من می‌بینم» را مترادف با «من می‌فهمم» می‌داند. شناخت، درک و خرد به واسطه‌ی قدرت «نگریستن» تبیین می‌شوند، به‌واسطه‌ی «چشم eye» و «من I» سوژه‌ی انسانی که ارتباطش با ابژه‌ها از طریق دیدن صورت می‌گیرد. در هنر فانتاستیک، ابژه‌ها متناسب با قوه‌ی بینایی شکل نمی‌گیرند: چیزها از من / چشم (eye / I) نیرومندی که می‌خواهد آن‌ها را تسخیر کند می‌گریزند، بنابراین معوج، تکه‌تکه و ناقص می‌شوند و به چنگ جهان نامریی می‌افتند.

از ۱۸۰۰ به بعد، یکی از پرکاربردترین چشم‌اندازها در فانتزی، جهان تهی بوده است. جهانی که حول امر واقع و ملموس را فراگرفته است اما خود خالی است، غیاب مطلق است. به‌عنوان مثال، رمان ***دنیای تهی*** (Hollow world) ویلیام موریس ماجرای جست‌وجوی گروهی برای یافتن منطقه‌ای است که صرفاً به خاطر تفاوت و عدم ثباتش شناخته می‌شود، جایی در شکاف‌های مابین چیزهای صلب، «در درزهای صخره‌ها». قهرمان موریس این منطقه‌ی تهی را جایی پیش از پدیدآمدن تمایز بین خود و دیگری، پیش از تثبیت هویت‌های تمایزبخش یا جنسیت‌ها، پیش از «هبوط» به تفاوت و آگاهی از نفس، از «من»، می‌دادند: «بنابراین، چه سرزمینی در فراسوی این‌جا وجود دارد!... یک زمین بزرگ خالی... زمینی که تا زیباترین سرزمین‌ها امتداد می‌یابد... می‌دانم که همواره در سرزمین تهی مستقر بوده‌ایم، تا این‌که «من»، آن را از دست دادا.

وحدت‌های کلاسیک بین فضا، زمان و شخصیت در متون فانتاستیک با خطر از هم‌پاشیدگی مواجه‌اند ـ هنر پرسپکتیو و سه‌بعدی دیگر قواعد بنیادین را رعایت نمی‌کند ـ پارامترهای عرصه‌ی بینایی به عدم محدودیت متمایل گشته‌اند: مثل مرزهای تغییرپذیر در ***پناهگاه*** کافکا، یا گذرگاه‌های عقب‌رونده و فضاهای وسیع هزارتوگونه‌ی مروین پیک در ***گورمن گاست*** Gormenghast و ***هزارتوهای*** بورخس، یا دیوارهای عبورپذیر ***شهر اوهام*** اورسولا لوگوبین. البته آن‌چه گانت «طبیعت محدود فضا» می‌نامد، خود بُعد تازه‌ای وارد کار می‌کند که در آن، قطب‌های نامتجانس می‌توانند با هم وجود داشته باشند و انتقالی که کانت «چرخش از دست چپ به دست راست» می‌نامد، می‌تواند تحت تأثیر قرار بگیرد. این فضای افزوده می‌تواند به شکلی دقیق‌تر یک مکان یا ***محدوده*** تلقی شود، جایی که در آن امر تخیلی تبدیل به هنجار می‌شود. محدوده‌ها بخش مرکزی تخیلی مدرن‌اند، از عمارات و قصرهای هولناک و تاریک داستان‌های گوتیک و ۱۲۰ روز سدوم اثر ساد گرفته تا معماری خوفناک قصه‌های وحشت قرن نوزدهم و محدوده‌های نوینی مثل کابوس متروپولیس در کارهای دیکنز، کافکا و پینچون. ***خانه‌ی آشر***، پو، ***دراکولای*** استوکر، ***حریم*** فاکنر، ***روانی*** هیچکاک و...، همگی به فضای گوتیک به منزله‌ی فضایی با بیش‌ترین حد انتقال و وحشت متکی‌اند.

زمان تقویمی، در لحظه‌ای منفجر می‌شود که گذشته، حال و آینده موقعیت تاریخی خود را ترک می‌کنند و به سوی نوعی تعلیق، یک حال جاودان، متمایل می‌شوند. فانتزی‌های در باب جاودانگی، که در داستان‌های شبه‌رمانتیک محبوبیت عام یافتند، مقیاس‌های گوناگون زمانی را با یکدیگر تلفیق می‌کنند، درنتیجه قرن‌ها، سال‌ها، ماه‌ها، روزها، ساعت‌ها و دقایق، واحدهایی اختیاری و بی‌ثبات به نظر می‌رسند که مثل نقاشی‌های سالوادور دالی، سیال و انعطاف‌پذیر شده‌اند. ***ملموت سرگشته*** سی.آر. ماچورین از خلال زمان، در روزهای گوناگون به دهه‌های مختلف یک جامعه سفر می‌کند؛ یهودی سرگشته‌ی شلی در ***جاودانگی میرا*** خارج از زمان است، و نمی‌تواند در یک ساختار آشنای زمانی مستقر شود. در فصلی از ***آئورلیا*** اثر نروال، زمان به‌کل به حال تعلیق در می‌آید: «به زمان‌سنج‌ها اعتماد نکن: زمان مرده است، بنابراین دیگر سال‌ها، ماه‌ها و ساعت‌ها وجود ندارند؛ زمان مرده است و ما در مراسم خاک‌سپاری‌اش قدم می‌زنیم». اغوای تدریجی مخاطب و کشاندن او به چشم‌اندازی فانتاستیک، در بسیاری از متون برابر است با فقدان توالی تقویمی: ***دراکولای*** برام استوکر، دقت افراطی جاناتان هارکر در محاسبه‌ی زمان را نشان می‌دهد: «سوم می، بریستر تیز ـ مونیخ را در ۸:۴۵ ترک کردم، اول می صبح زود به وین رسیدم، باید ۶:۴۶ می‌رسیدم، اما قطار یک ساعت تأخیر داشت. می‌ترسیدم زیاد از ایستگاه دور شوم، چون دیر رسیده بودیم و باید تا حد ممکن کار را سر ساعت مقرر آغاز می‌کردیم.» اما زمان کم‌کم در بررسی و برنامه‌ریزی رخدادها

بی‌اهمیت می‌شود: «به نظرم می‌رسید هرچه بیش‌تر به شرق نزدیک می‌شوم دقت برنامه‌ی قطارها پایین‌تر می‌آید.»

در مسخ کافکا کم‌کم زمان به عنوان ایجادکننده‌ی وقفه بین بخش‌های گوناگون (زمانی که با ساعت‌ها و دقایق مشخص می‌شود) از بین می‌رود. همچون فضا، با اتکا به زمان نیز می‌توان شکافی بین چیزها به وجود آورد که پیش‌تر از آن در جهان فانتاستیک اتفاق می‌افتد: بخشی از این قدرت انتقال‌دهنده، در ایجاد تحولی رادیکال در نحوه‌ی دیدن اتفاق می‌افتد که دیدن را از واحدها، ابژه‌ها و چیزهای ثابت به شکاف بین آن‌ها معطوف می‌کند؛ می‌کوشد به جای چیزها به فضای بین آن‌ها بنگرد.

مضامین فانتاستیک در ادبیات بر حول مسأله‌ی مرئی کردن امر نادیدنی و بیان امر ناگفتنی شکل می‌گیرند. فانتزی، بر غیاب تمایزهای جداکننده تأکید می‌کند و سعی در احیای آنان دارد. به زاویه‌ی دید «متعارف» و رایج، که واقعیت را برساخته‌ی واحدهایی متمایز اما متصل به هم می‌داند، حمله می‌کند. فانتزی دغدغه‌ی حدود، دغدغه‌ی دسته‌بندی‌های محدودکننده را دارد و به از بین بردن این حدود می‌اندیشد. فانتزی جاه‌طلبی‌های رایج فلسفه را برای حمایت از «واقعیت» به منزله‌ی کلیتی پیوسته و واحد، واژگون می‌کند و به بینشی حمله می‌کند که باختین «تک صدایی» می‌نامدش. دست‌یافتن به فهرستی مشخص از ویژگی‌های متعدد معنایی فانتاستیک ناممکن است، اما می‌توان عناصر مضمونی آن را برگرفته از محوری واحد دانست: درهم ریختن مرزهای مقولات مستقل از هم، در دسترس نشان دادن فضاهایی که پنهان‌اند و در هیأت تاریکی مطلق حضور دارند، از طریق شخصی کردن مکان و نام امر «واقع» در ساختارهای زمان تقویمی و جهان سه بعدی.

ایجاد تردید در سطح ساختار روایی، چیزی که تودوروف مشخصه‌ی فانتزی می‌داند، می‌تواند به عنوان جابه‌جایی مرکز بحث‌های مضمونی در باب فانتزی مطرح شود: عدم قطعیت به منزله‌ی طبیعت امر «واقع»، به چالش کشیدن مقولات «رئالیسم» و «حقیقت»، امر «دیده» و «شناخته» (در فرهنگی که معتقد است «دیدن، باور کردن است»). تأثیرات مبهم فانتزی در عرصه‌ی فرم، از طریق انتقال مضمون به عرصه‌ی ابهام‌های ساختاری بر عدم قطعیت‌های مضمونی و تردیدها نیز تأثیر می‌گذارد.

این مضامین را می‌توان تحت چهار حوزه‌ی مرتبط به هم طبقه‌بندی کرد: ۱ـ نامرئیت ۲ـ انتقال ۳ ـ دوگانگی، ۴ ـ نیک علیه شر. این‌ها باعث به‌وجود آمدن نقش‌مایه‌هایی تکرارشونده می‌شوند: اشباح، سایه‌ها، خون‌آشام‌ها، گرگ‌نماها، ناقص‌الخلقه‌ها، انعکاس‌ها (آیینه‌ها)، محدوده‌ها، هیولاها، حیوانات وحشی، آدم‌خواران، مرده‌پرستی، دوجنسی شدن، آدم‌خواری، جنایات زنجیره‌ای، خودشیفتگی و دیگر وضعیت‌های نامتعارف که در روانکاوی تحت عنوان لغزش‌ها، رؤیا، بیماری و پارانویا بررسی می‌شوند، عناوینی که از دغدغه‌هایی مضمونی ناشی می‌شوند که همگی می‌خواهند مرزهای مشخص جنسی و جنسیت را درهم بریزند. در تلاش فانتزی برای ایجاد تحول در ادراک‌های متعارف و راه‌های «واقع‌گرایانه» دیدن، تمایزات جنسیتی میان مذکر و مؤنث واژگون می‌شوند و تفاوت‌های انواع حیوان، گیاه و مواد معدنی محو می‌شوند.

عدم قطعیت و ناممکن بودن، در سطح ساختاری از طریق تردید و بی‌ثباتی، و در سطح مضمونی از طریق تصاویری از بی‌فرمی، تهی‌بودگی و نامرئیت تبیین می‌گردد: آن‌چه دیده نمی‌شود، آن‌چه گفته نمی‌شود، شناخته نمی‌شود و درحد تهدید باقی می‌ماند، فضایی تاریک می‌شود که هر ابژه یا چهره‌ای می‌تواند درهر زمانی واردش شود. ارتباط سوژه‌ی انسانی با جهان، با دیگران، با ابژه‌های دیگر سالم و شناخته‌شده نیست، و معضلات فهم (به هر دو معنای درک و هراس) مرکز تخیل مدرن را شکل می‌دهند. متنی مثل *خاطرات و اعترافات یک گناهکار* موجه نوشته‌ی جیمز هاگ، به شیوه‌ای تصویری ظهور این رابطه‌ی دشوار بین خود با جهان را در دوران رمانتیک متأخر نشان می‌دهد. رابطه‌ی سوژه با جهان‌پدیداری مسأله‌ساز می‌شود و متن ناممکن بودن تفسیر قاطعانه یا دیدن را پیش چشم می‌آورد: همه چیز بی‌ثبات، مه‌آلود، دوگانه و تار است.

در قلب این سرگیجه، رابطه‌ی مسأله‌دار خود با دیگری مطرح است، رابطه‌ی «من» و «جز من»، «من» و «تو». تودوروف ادبیات تخیلی را به لحاظ محتوایی به دو گروه تقسیم می‌کند: گروه اول، شامل مضامین مربوط به «من» است، و گروه دوم به مضامین «جز من» می‌پردازد. فانتزی‌های گروه اول بر پایه‌ی رابطه‌ی فرد با

جهان شکل می‌گیرند و این کار را با ساختاربندی جهان از طریق «من» صورت می‌دهند، از طریق آن شکل از آگاهی که (به‌وسیله‌ی چشم) درک می‌کند، تفسیر می‌کند و جایگاه خود را در ارتباط با جهان ابژه‌ها نشان می‌دهد. این رابطه در جهان فانتاستیک، رابطه‌ای دشوار است: هیچ‌گاه نمی‌توان به بینایی اعتماد کرد، حواس همواره فریبنده‌اند، و برابر دانستن «من I» با «چشم eye»، عملی غیرقابل اعتماد، و به راستی ویرانگر است.

فانتزی‌های مبتنی بر این جابه‌جایی ذهنی، این رابطه‌ی معضل‌دار نفس با جهان را نشان می‌دهند (**اعترافات** هاگ، **هیولای خواب** هافمن، **آئورلیا** نروال، **هورلای** موپاسان). سوژه‌ها در این آثار نمی‌توانند ایده‌ها را از ادراک‌ها متمایز کنند، نمی‌توانند تفاوت‌های خود و جهان را تشخیص دهند.

ایده‌ها مرئی و ملموس می‌شوند، به شکلی که ذهن و بدن، ذهن و ماده از یکدیگر تفکیک‌ناپذیر می‌گردند. همان‌طور که تودوروف نشان می‌دهد: «اصل اساسی تمام مضامین که در گروه اول جای می‌گیرند، این است: انتقال از ذهن به ماده ممکن است.» در پس این مسخ (تبدیل خود به دیگری، چه حیوان و چه گیاه) و جبرگرایی (هر چیزی دارای علت است و در یک شمای کیهانی جای می‌گیرد، سلسله مراتبی که در آن هیچ چیز بر مبنای بخت و اقبال نیست، همه چیز به سوژه مرتبط است)، اصلی مشابه نیز تحت‌لوای مفهوم ارتباط وجود دارد که همان اصل همسانی، اصل ازبین‌بردن تفاوت‌هاست. خودهای دوگانه یا چندگانه، تجلی‌های این اصل هستند: ایده‌ی تکثر دیگر یک استعاره نیست، به کل، واقعی شده است، خود تبدیل به خودها شده است: «تکثر شخصیت، نتیجه‌ی گریزناپذیر گذار محتمل بین ماده و ذهن است: ما از لحاظ روحی انسان‌های متفاوتی هستیم، پس از نظر فیزیکی نیز چنین می‌شویم.» (تودوروف). افراد و اشیاء، از این پس، دیگری‌های متمایزی نیستند: مرز بین سوژه و ابژه از بین رفته است، چیزها در کنش مجازی جابه‌جایی، به یکدیگر بدل می‌شوند. تودوروف به گوتیه اشاره می‌کند: «طی یک معجزه‌ی عجیب، پس از چند دقیقه تأمل، در شیء‌ای حل شدم که به آن خیره شده بودم، و خود تبدیل به آن شیء شدم».

همه‌ی این دسته‌بندی‌های مضمونی بر محور دشواری‌های درک و شناخت شکل می‌گیرند: پرسش از قوه‌ی بینایی، از من / چشم سوژه. تمام این عناصر مضمونی مرتبط با روایت‌های فانتاستیک بر خود، «من»، و تمایزهای معضل‌دار آن با «جز من»، از ابهامات قوه باصره مشتق شده‌اند. به قول تودوروف:

اصلی که طرح کردیم، ممکن است به منزله‌ی نتیجه‌ی شکنندگی مرز ذهن و ماده در نظر گرفته شود. این اصل در بردارنده‌ی مضامین بنیادین گوناگونی است: نوعی علیت ویژه، جبرگرایی، تکثیر شخصیت، از بین رفتن مرز بین سوژه و ابژه، و درنهایت، استحاله‌ی زمان و فضا... این فهرست عناصر اصلی شبکه‌ی بنیادین مضامین فانتاستیک را در بر دارد... «مضامین اصلی خود».

فانتزی‌های گروه دوم بر محور «جز من» شکل می‌گیرند. به قول مارک نش، توجه این گروه دوم معطوف است به:

«روابط دینامیک کنش انسانی در جهان از طریق تفکرات دیگران، و در جهان فانتاستیک از طریق مضامین گفتمان و میل مشخص می‌شوند؛ میل در فرم‌های افراطی و نیز دگردیسی‌های گوناگون مضامینی همچون ظلم، خشونت، مرگ، زندگی پس از مرگ، اجساد و خون‌آشام‌ها وجود دارد».

مضامین خود و «من» با مسائل مربوط به **خودآگاه**، بصیرت و درک درگیرند، درحالی که مضامین مربوط به دیگری، «جز من»، با مسائل ناشی از میل و **ناخودآگاه** مواجه‌اند. ارتباط خود با دیگری به‌واسطه‌ی میل صورت می‌پذیرد و روایات فانتاستیک در این مقوله نسخه‌های متعددی از این میل ارائه می‌کنند که اکثراً متکی بر انحرافند. سادیسم، مرده‌پرستی، قتل، تمایلات ناخودآگاهی را آشکار می‌سازند که روابط متقابل، کنش‌های متقابل «من» و «جزمن» را در سطح انسانی نشان می‌دهند. تودوروف بر محوریت زبان در این دسته‌بندی از مضامین فانتاستیک تأکید می‌ورزد، چرا که زبان ساختار روابط را تعیین می‌کند: «مضامین گفتمان» به شکلی اجتناب‌ناپذیر با «مضامین دیگری» در ارتباط است، همان‌طور که «مضامین بینایی» با «مضامین خود» گره خورده‌اند.

به این ترتیب، نقش‌مایه‌های گوناگون درواقع جلوه‌های گوناگون این عناصر معنایی بنیادین، «من» و «جزمن» و روابط متقابل‌شان هستند. یکی از هدف‌های کلیدی فانتاستیک، تلاش برای زدودن این تمایز، به منظور مقاومت در برابر جدایی و

تفاوت است، و کوشش برای احیای مجدد وحدت خود و دیگری است. این تلاش برای تثبیت وضعیت عدم‌وجود متفاوت، و وحدت خود و دیگری، در دوره‌های گوناگون به شکل‌های متفاوتی ظهور کرده است. برای درک زمینه‌ی فانتاستیک مدرن، بهتر است چند عامل تبیین‌گر را تشریح کنیم و به برخی تقابل‌هاشان با فرم‌های کهن فانتزی اشاره کنیم.

فانتزی همواره از طریق نشان دادن معضلات طبقه‌بندی امر «واقع» و موقعیت خود در قیاس با «واقعیت» غالب، سرنخ‌هایی برای یافتن محدودیت‌های یک فرهنگ در اختیار می‌گذارد. همان‌طور که فردریک جیمسن در مقاله‌اش «روایت‌های جادویی: رمانس به منزله‌ی ژانر» می‌گوید: همین هویت بخشی، نام‌گذاری دیگری، است که وضعیت باورهای سیاسی و مذهبی را مشخص می‌کند.

مفهوم شر، مفهومی که همواره در ارتباط با دیگری است، با تحول ترس‌های فرهنگی و تغییر ارزش‌ها استحاله می‌یابد. هر ساختار اجتماعی می‌کوشد هر چیز را که به شکل رادیکال متفاوت از خود است، یا تهدیدی برای نابودی‌اش به‌شمار می‌رود، تحت عنوان شر از خود براند، و این مفهوم‌سازی، این شر نامیدن تفاوت، یک رفتار ایدئولوژیک کاملاً مشخص است. این، مفهومی است که «در وهله‌ی اول در مقوله‌ی دیگربودگی می‌گنجد: شر هر آن چیزی را که به شکلی رادیکال متفاوت از من است مشخص می‌کند، هر آن چیزی که ویژگی‌اش این باشد که تفاوتش تهدیدی به شدت واقعی و خطرناک برای هستی است». یک بیگانه، یک خارجی، یک منحرف اجتماعی، هر کسی که به زبانی ناآشنا سخن بگوید یا به شیوه‌ای ناآشنا زندگی کند، هر کسی که اصل و نسب‌اش ناشناخته باشد یا قدرتی غیرعادی داشته باشد، به عنوان دیگری، به عنوان شر شناخته می‌شود. بیگانگی پیش‌زمینه‌اش دانستن اوست. اگر دیگری به عنوان شر شناخته می‌شود، صرفاً به خاطر تفاوت او و توان بالقوه‌اش برای حمله به امر آشنا و شناخته شده است.

نام‌گذاری دیگربودگی در فانتزی، به جاه‌طلبی‌های ایدئولوژیک مؤلف و فرهنگی که فانتزی از آن برآمده، خیانت می‌کند، و جیمسن بر نیاز به فهم این هویت‌ها تأکید دارد، چرا که این هویت‌ها ارزش‌های اجتماعی را در درون متن ثبت می‌کنند و اکثراً این کار را به شیوه‌ای پنهان و از راه‌هایی نامشخص انجام می‌دهند، زیرا ارتباط بین اثر فردی و زمینه‌هایش ارتباطی پیچیده و ناگفته است.

ادبیات فانتاستیک، به وسیع‌ترین معنا، همیشه درگیر نشان دادن و گسترش دادن روابط متقابل «من» و «جزمن»، خود و دیگری است. در درون یک اقتصاد فراطبیعی، یا یک شیوه‌ی تفکر جادویی، غیریت به منزله‌ی چیزی دیگرجهانی، فراطبیعی، موجودی برتر، یا خارج از نوع بشر شناخته می‌شود. دیگری می‌خواهد به منزله‌ی یک امر دیگرجهانی، یک نیروی شر شناخته شود: شیطان، اهریمن (در بهترین حالت، دیگری به هیأت فرشتگان، ساحره‌های خیرخواه، مردان نابغه در می‌آید). چه در فانتزی‌های مذهبی و چه در شکل کفرآمیز آن، این زمینه‌ی فراطبیعت‌گرایی / جادو، خیر و شر را خارج از انسان ناب، در بُعدی دیگر می‌بیند. این کار، انتقال دادن تعهد انسانی به سطح سرنوشت است: کنش انسانی تحت سنطه‌ی مشیت الهی صورت می‌گیرد، چه خیر و چه شر.

فانتزی‌های رمانس اولیه، غیریت را به منزله‌ی شر و اهریمن تعریف و به آن محدود می‌کنند: تفاوت، جایی «فراسوی این‌جا» است، در جهانی فراطبیعی. تاریخ چهره‌ی شیطان در ادبیات، وضعیت فراطبیعی او را در اسطوره‌های مذهبی، رمانس‌های قرون وسطی و قصه‌های پریان نشان می‌دهد: شیطان فاقد پیکر، در هیأت شیطان سیاه سنتی تجسم می‌یابد. سیاهی، شب و تاریکی همواره اطراف این «دیگری»، این حضور نادیدنی و خارج از اشکال شناخته‌شده و مرئیِ محدود به امر «عادی» و «عام» را فرا گرفته‌اند. همان‌طور که بسی‌یر نشان می‌دهد، روایت‌های اهریمنی هنوز نشانه‌هایی قاطعانه از محدودیت‌های فرهنگی‌اند: ممکن است در زمان ما گفتمان‌هایی تهی به نظر برسند، اما هنوز به ما مرتبط‌اند، چرا که ما را به مواجهه با عرصه‌ای فرا می‌خوانند که «توسط فرهنگ مسکوت گذاشته شده بود».

یکی از نام‌گذاری‌های غیریت، امر «شیطانی» بوده است، و دانستن تحولات معنایی این اصطلاح حائز اهمیت است، چرا که این تحولات فرآیند پیش‌رونده‌ی درونی کردن ادبیات فانتاستیک را در دوران پست رمانتیک نشان می‌دهد. جی.ای. سایموندز کل هنر فانتاستیک را دغدغه‌ی مواجهه با امر شیطانی می‌داند. او به

کالیبان شکسپیر، مرگ در آثار میلتن، و مفیستوفلیس گوته به منزله‌ی «تولیدات هنر فانتاستیک» می‌نگرد، و در فانتزی‌های اولیه، دو واژه‌ی شیطانی و اهریمنی تقریباً به یک معنا به کار می‌روند. اصطلاح *شیطانی* در اصل بر یک هستی فراطبیعی دلالت می‌کند، یک شبح، روح یا نابغه، که در پس کارهایش همواره نیروی ویرانگری به چشم می‌خورد.

فانتاستیک مدرن، از طریق تحولی بنیادین در نام‌گذاری یا تفسیر امر شیطانی شناخته می‌شود. یکی از نشانه‌های این تحول، استحاله‌ای در به کار بردن امر شیطانی در اسطوره‌ی فاوست است؛ یکی از رایج‌ترین داستان‌هایی که به رابطه‌ی انسان و شیطان می‌پردازد. درحالی که *دکتر فاستوس* مارلو شیطانی را معرفی می‌کند که بر صحنه حاضر است تا فاستوس را به جهنم بکشاند، نسخه‌های بعدی فاوست از اواخر قرن هجدهم بسیار پیچیده‌تر و مبهم‌ترند، دیگر نمی‌توانند شیطان را «جایی در آن بیرون» خارج از سوژه تصویر کنند. بسیاری از متون رمانتیک بر محور مضامین و تصاویر فاوستی شکل گرفته‌اند، اما این متون به شکل فزاینده‌ای بین تأملات و بیان‌های طبیعی و فراطبیعی از تکوین شیطان در نوسان‌اند، و اکثر مواقع شکاف بین این نگرش استعلایی و خرد بشری را در خود متن وارد می‌کنند. *وایلند* یا *استحاله* اثر چارلز بروکدن براون (۱۶۹۹)، **پیتر اشلمیل** از چامیسو (۱۸۱۳)، ***ملموت سرگشته*** نوشته‌ی ماچرین (۱۸۲۰)، ***اعترافات و خاطرات شخصی یک گناهکار موجه*** از جیمز هاگ (۱۸۲۹) *اکسیر شیطان* نوشته‌ی هافمن (۱۸۱۳)، همگی درباره‌ی پیمان بستن با شیطان هستند، پیمانی که بنابر طبیعت خود شیطان، بی‌ثبات است. این داستان‌ها حسی از عدم قطعیت القا می‌کنند که ناشی از تکوین «دیگری» تاریک است. این داستان‌ها دیگری را به منزله‌ی امری که دست به تکوین خود می‌زند یا آن چیزی که خارج از سوژه است، می‌نمایانند.

در قرن نوزدهم، فانتزی‌ها بر محور دوگانه‌باوری شکل می‌گرفتند. اکثر واریاسیون‌های فاوست سرچشمه‌های درون دیگری را نشان می‌دادند. امر شیطانی دیگر فراطبیعی نبود، یکی از وجوه شخصیتی زندگی فرد، نوعی تجلی میل ناخودآگاه بود. در این‌گونه روایت‌ها، مضامین «من» و «جُز من» به‌شدت به کنش متقابل با یکدیگر می‌پرداختند و دشواری‌های معرفت (مکتسب توسط «من») (بیان معضلات «دیدن») و گناه به‌خاطر میل (در ارتباط با «جُز من») در روایت تجلی می‌یافت (بیان معضلات گفتمان)؛ دو امر به شدت در یکدیگر تنیده شده، اتفاقی که در *فرانکنشتاین* می‌افتد. *فرانکنشتاین* مری شلی اولین فانتزی از این دست بود که قصه فاوستی را در سطحی کاملاً انسانی بسط داد. از آن زمان به بعد، روایت‌های تخیلی کاملاً سکولاریزه شده‌اند: «دیگری» دیگر موجودی فراطبیعی نیست، بلکه فرافکنی‌شده‌ی بخشی از خود است. متن بر پایه گفت‌وگویی بین «خود» و «خود به منزله‌ی دیگری» شکل می‌گیرد، و ارتباط سوژه را با قواعد فرهنگی و «حقایق» تثبیت‌شده نشان می‌دهد. در عصر روایت هاینه از فاوست، خوانش فراطبیعی از امر شیطانی تبدیل به کاری دشوار شده بود: فاوست توسط شیطان‌هایی مسخره می‌شود که زمزمه می‌کنند: «ما همیشه در هیأت پنهان‌ترین تفکرات تو حاضر می‌شویم» و در عصر داستایوسکی، کارکرد امر شیطانی به منزله‌ی فرافکنی بخش ناخودآگاه نفس تثبیت شد. *جن‌زدگان* و *برادران کارامازوف* داستایوسکی، شیطان را همان صدای دیگری می‌دانند که در خود به گوش می‌رسد، بنابراین ایوان کارامازوف شیطان را چنین ملامت می‌کند:

این من است، خود من که حرف می‌زند، نه تو... حتی برای یک لحظه هم تو را واقعی نپنداشته‌ام... تو یک دروغی، بیماری منی، شبح من... تو توهّم منی. تو تجسم عینی خود من... درواقع این خود منم که به هیأت‌های گوناگون درمی‌آیم.

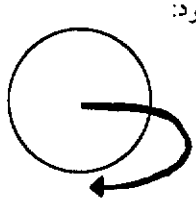
به خاطر این درونی شدن فزاینده‌ی امر شیطانی، تفکیک ساده‌ی خیر و شر که در قصه‌های فراطبیعی و جادویی به چشم می‌خورد، بی‌اثر شد. روایت‌های افسانه‌ای، به خصوص قصه‌های پریان، همه‌ی کنش‌ها را تحت سلطه‌ی نیروهای خیر و شر می‌دانستند و شخصیت‌ها در آن‌ها صرفاً سربازان این جنگ متافیزیکی بودند. از دست رفتن ایمان فراطبیعت‌گرایی، شک‌گرایی رو به افزایش و مسأله‌دار شدن رابطه‌ی انسان با جهان، غیریتی به مراتب نزدیک‌تر به ما را به نمایش می‌گذارد، چیزی که به شکلی آشنا در ارتباط با نفس است. در عصر رمانتیک، مفهوم امر شیطانی به آهستگی از معنایی فراطبیعی به چیزی آزاردهنده‌تر و تعریف‌ناپذیرتر بدل شد. نگاه گوته به این شیطان‌گرایی، نگاهی مناسب برای فهم فانتاستیک مدرن بود، درکی از غیریت به منزله‌ی

نیرویی که به خودی خود نه خیر است و نه شر. گوته در اتوبیوگرافی‌اش می‌نویسد:

او می‌اندیشید می‌تواند در طبیعت چیزی بیابد ـ اعم از ذی‌روح و فاقد روح، جان‌دار و بی‌جان، که صرفاً از دل تناقضات برآید، و بنابراین، چیزی که از طریق هیچ ایده‌ای و هیچ کلمه‌ای قابل‌شناخت نباشد. این چیز خداگون نبود، چون نامعقول بود؛ انسانی نبود، چون هیچ نوع فهمی نداشت؛ اهریمنی نبود، چون بخشنده بود؛ فرشته‌وار نبود، چون اکثراً بدخواهانه به لذت خیانت می‌کرد. بیش‌تر شبیه به اقبال بود، شبیه به مشیت الهی بود، چراکه به اشاره ارتباط برقرار می‌کرد. می‌توانست به هرچه محدودمان می‌کرد نفوذ کند، به وسیله عناصر اصلی هستی ما آینده را به بازی می‌گرفت، با زمان پیمان می‌بست و فضا را وسعت می‌بخشید.... آن را ***شیطانی*** *نامیدم.*

فاوست گوته معطوف است به درک امر شیطانی به منزله‌ی قلمروی فاقد دلالت. مفیستوفلیس او بسیار پیچیده‌تر از بازنمایی آشنایی از شر بود: «او» نوعی نفی نظم فرهنگی عرضه می‌کند و معتقد است هیچ معنای مطلقی در جهان وجود ندارد، هیچ ارزشی نیست و تمام پدیده‌های طبیعی، تمام آن‌چه قابل‌یافتن است، چیزی جز یک ***غیاب معنای*** نحس نیست. این عمل جسورانه‌ی «شیطانی» او، در راستای نشان دادن این غیاب است. خلأ، و تهی‌بودگی این جهان را پیش چشم می‌آورد و اعلام می‌کند که حرکت پنهان جهان به سوی بی‌نظمی و بی‌تفاوتی است. ***دکتر فاستوس*** توماس مان، اسطوره‌ی فاوست را به شیوه‌ی مشابهی به کار می‌گیرد: روح «شیطانی»، روحی است که همه چیز را «پارودی آن چیز» می‌داند، و از خلال فرم‌ها به آن بی‌فرمی می‌نگرد که همه چیز را گردهم آورده است. صدایی شیطانی از درون لورکان هنرمند می‌گوید طبیعت «بی‌شعور» است، فقط یک خلاء است، و کل جهان فضایی است که از نشانه‌های تهی‌شده از معنا تشکیل شده است. استحاله‌های اسطوره‌ی فاوست خلاصه‌ای است از تحولات معنایی فانتزی در ادبیات که در فرهنگی که به سرعت سکولاریزه می‌شود رخ می‌دهند. قراردادی شیطانی که فاوست به آن تن می‌دهد، بر میل به دانش مطلق دلالت می‌کند، میل به واقعیت بخشیدن به امر ناممکن، فراروی از محدودیت‌های مکانی، زمانی و فردی، تبدیل شدن به خدا. اما این میل روزبه‌روز بیش‌تر به شکل تراژیک، عبث و پارودیک بازنمایانده می‌شود. در تحولی کلی از نوعی اقتصاد فراطبیعی به اقتصاد طبیعی تصاویر، قرارداد شیطانی مترادف است با میلی ناممکن به شکستن محدودیت‌های انسانی، ***نسخه‌ی منفی*** میل به امر نامتناهی. در فانتزی مدرن، این میل خود را به شکل هجومی خشونت‌بار به محدودیت‌های انسانی و تابوهای اجتماعی بیان می‌کند که موانع تحقق میل به‌شمار می‌روند. در این نسخه‌های گوناگون فاوست، امر شیطانی حرکتی رو به جلو به سمت درکی نوین از غیریت نشان می‌دهد که نه فراطبیعی است و نه شر، بلکه آن چیز است که **در پس، یا بین فرم‌ها و قالب‌های جدا از هم مستقر است.** «غیریت» همان چیزی است که «این» جهان، این جهان «واقعی»، را ویران می‌کند و همین تقابل در پس اسطوره‌های متعددی که در فانتزی مدرن متولد شده‌اند نیز به چشم می‌خورد.

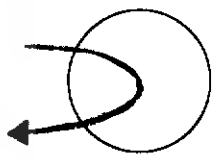
با استفاده از تقسیم‌بندی تودوروف از مضامین فانتاستیک، یک گروه آنان که بر محور «من» شکل می‌گیرند و گروه دیگر آنان که به محور «جز من» یا دیگری قرار دارند، می‌توان دو نوع اسطوره در فانتزی مدرن تشخیص داد. در نوع اول، منبع غیریت و تهدید، در خود نفس است. خطر از خود سوژه، از شناخت مازاد یا عقلانیت او، یا کاربرد غلط خواست انسانی بر می‌آید. این الگو در ***فرانکنشتاین*** شکل گرفت، و در داستان‌هایی مثل ***جزیره‌ی دکتر مورو*** اچ. جی. ولز، ***دکتر جکیل و مستر هاید*** استیونسن، ***لیجیا*** آلن پو، ***صید و شکارچی*** بولور لیتن و... تکرار شد. توجه و به‌کارگیری بیش از حد خواست یا تفکر انسانی موقعیتی ویرانگر به وجود می‌آورد، موقعیتی سرشار از ترس‌ها، خطرها و وحشت‌ها که تنها می‌توانند نتیجه‌ی «گناه» بنیادین بیش از حد به خود اتکاکردن باشند، گناهی ناشی از کاربرد نادرست معرفت انسانی یا فرآیندهای علمی. این نوع فرانکنشتاینی اسطوره می‌توانند به شکل زیر تصویر شود:



منشاء مسخ یا بیگانگی در درون نفس

دایره‌ی بسته‌ی نفس، قدرت خود را برای ویرانی و مسخ خویش به کار می‌اندازد.

در نوع دوم اسطوره، ترس از منبعی خارج از سوژه شکل می‌گیرد: نفس دچار حمله‌ای از خارج می‌شود که او را تبدیل به بخشی از دیگری می‌کند. این شکل از تسخیر سوژه در **دراکولا** و دیگر قصه‌های خون‌آشام‌ها به چشم می‌خورد: این امر نتیجه‌ی هجوم، مسخ و ترکیبی است که طی آن، نیرویی خارجی وارد سوژه می‌شود، به شکل بازگشت‌ناپذیری سوژه را متحول می‌کند و در اکثر موارد قدرت ایجاد استحاله‌ای مشابه را به او می‌بخشد. **مسخ** کافکا از این نوع است، همچنین بسیاری از فیلم‌هایی که در ژانر علمی‌تخیلی تولید می‌شوند، مثل **شب مردگان زنده** جورج رومرو. تصویر این نوع به شکل زیر است:



منشاء مسخ در خارج از نفس

این نیروهای بیرونی وارد سوژه می‌شوند، فرآیند مسخ صورت می‌گیرد و بار دیگر به جهان برمی‌گردند. برخلاف نوع فرانکنشتاینی، این نوع دراکولایی اسطوره به سوژه‌ی انسانی محدود نمی‌شود. این نوع، شبکه‌ی گسترده‌ای از موجودات دیگر و درنتیجه، بازتولیدات مکانیکی باورهای مذهبی یا راه‌های جادویی برای ایجاد ترس را در بر می‌گیرد. در **دراکولا** توسل به کمک‌های مسیحی (صلیب، کتاب مقدس) برای از بین بردن ترس از هجوم همه‌جانبه‌ی خون‌آشام‌ها به چشم می‌خورد، و در **شب مردگان زنده**، از بیان علمی (تابش اشعه که مردگان را به نامرده تبدیل می‌کند) و قدرت نظامی ـ تکنولوژیک، برای از بین بردن زامبی‌های نیمه‌زنده‌ای که به خاطر نشت این اشعه به بیرون پدید آمده‌اند، کمک گرفته می‌شود.

در مدل فرانکنشتاینی اسطوره (که فاوست نوعی از آن است)، نفس از طریق مسخ خود به دست خود، بیگانه کردن سوژه از خود و شکاف یا تداخلی که درنتیجه‌ی این فرآیند بین هویت‌ها به وجود می‌آید، (و همگی بر حول محور «من» به وجود آمده‌اند)، خود را تبدیل به دیگری می‌کند. در نوع دراکولایی اسطوره (که ***دون ژوان*** نمونه‌ای از آن است)، غیریت از طریق ترکیب خود با چیزی در خارج از خود به وجود می‌آید و فرم تازه‌ای، یک واقعیت «دیگر» متولد می‌شود (که بر حول محور «جز من» به وجود آمده است). این نوع دوم مستقیماً با مسأله‌ی قدرت درگیر است: دراکولا، مثل زامبی‌های رومرو، بر آدم‌های تحت سلطه‌اش می‌افزاید، قربانیانش را زیاد می‌کند تا قدرت تسخیرش را حفظ کند، و می‌کوشد یک کل به وجود آورد، یک نظام متکی به خود. هم دراکولا و هم فرانکنشتاین مایل به وضعیتِ تمایزناپذیریِ خود از دیگری‌اند، اما نوع دوم، اسطوره‌ی دراکولا بسیار پیچیده‌تر است و وجه ضدفرهنگ [غالب] بیش‌تری دارد. این اسطوره یک فرد واحد را در برنمی‌گیرد، بلکه می‌کوشد زندگی فرهنگی را توسط یک کلیت، یک غیریت مطلق، یک نظام کاملاً متکی به خود شکل دهد.

❑