مقاله

فانتزی در ادبیات کودک؛ بازیابی، گریز و تسلی

جی. آر. آر. تالکین
غلامرضا صراف

اشاره:

ترجمهٔ بخش دوم مقالهٔ «دربارهٔ داستان‌های پریان»، به نام «فانتزی و کودکان» در شمارهٔ ۱۰۶ ـ ۱۰۵ ـ ۱۰۴ کتاب ماه کودک و نوجوان، به نظر خوانندگان گرامی رسید (بخش اول این مقاله، به ترجمهء مراد فرهادپور، در فصلنامهٔ ارغنون، شمارهٔ ۲۵، به چاپ رسیده است). اینک ترجمهٔ بخش سوم و پایانی آن:

و اما کهولت (یا عصر کهن = oldage در این جا مراد تالکین، هر دو معنای این ترکیب بوده است ـ م) خواه جسمانی باشد، خواه متعلق به زمانه‌ای که ما در آن زندگی می‌کنیم، همان طور که غالباً فرض شده، شاید حقیقت داشته باشد که ناتوانی‌هایی را تحمیل می‌کند. با وجود این، به طور کلی ایده‌ای است که پژوهش صرف داستان‌های پریان، آن را پدید آورده است. این پژوهش تحلیلی داستان‌های پریان، برای لذت بردن یا نوشتن از آن‌ها، به شکل نامناسبی زمینه‌سازی می‌کند؛ مثل پژوهش تاریخی در مورد درام تمام سرزمین‌ها و زمان‌ها، برای لذت بردن از نمایش‌نامه‌های صحنه‌ای یا نوشتن آن‌ها.

این مطالعه شاید در عمل مأیوس‌کننده بشود. برای دانشجو با تمام مشغله‌ای که دارد ساده است که احساس کند فقط دارد از میان شاخ و برگ انبوه درخت قصه‌ها که جنگل روزها (فارست آو دیز) با آن‌ها مفروش شده است، چند تایی برگ جمع می‌کند که بسیاری از آن‌ها حالا پوسیده یا فاسد شده‌اند. افزودن به آشغال به نظر بیهوده می‌آید. چه کسی می‌تواند برگ جدیدی طراحی کند؟ الگوها (نقش مایه‌ها) از جوانه زدن تا شکفتن و رنگ‌ها از بهار تا پاییز، همگی به وسیلهٔ آدمیان سالیان پیش، کشف شده‌اند. البته این حقیقت ندارد. دانهٔ این درخت را می‌توان دوباره، تقریباً در هر خاکی کاشت؛ حتی در خاکی که آکنده از دود بسیار شده است (آن چنان که لنگ می‌گوید) مثل خاک انگلستان. البته زیبایی بهار واقعاً کم‌تر نیست. ما شبیه رخدادهای دیگر را دیده یا درباره‌شان شنیده‌ایم، اما شبیه رخدادها، هرگز از آغاز تا پایان جهان، همان رخداد]مشابه] نبوده است. هر برگی، از بلوط و زبان گنجشک و درخت خاردار، تجسم منحصر به فردی از نقش مایه است و برای برخی شاید این تجسم اولین باری باشد که]برگ] دیده و شناسایی شده است؛ گرچه بلوط‌ها برای نسل اندر نسل آدمیان، برگ به بار آورده‌اند.

ما نمی‌خواهیم یا نیازی نداریم که طراحی را نومید کنیم؛ زیرا همهٔ خطوط باید یا منحنی باشند و یا صاف. نقاشی را هم همین‌طور [نومید نمی‌کنیم]؛ چون تنها سه رکن «اصلی» وجود دارد. شاید حالا عملاً سالمندتر شده‌ایم؛ آن قدر که میراث پر لذت یا عمل نسل اندر نسل نیاکان‌مان در زمینه هنرها شده‌ایم. در این ارثیهٔ ثروت، شاید خطر کسالت یا اشتیاقی برای اصیل بودن وجود داشته باشد و ممکن است به بی‌میلی نسبت به طراحی زیبا، نقش مایهٔ ظریف و رنگ‌های «قشنگ» بینجامد و یا حتی به دستکاری صرف و شاخ و برگ دادن بیش از حد به موضوعی قدیمی، به طور هنرمندانه و بی‌رحمانه. ولی راه حقیقی گریز از چنین ملالی، نه در ناشی‌گری، خام دستی و نقص آگاهانه پیدا می‌شود، نه در این که تمام چیزها را تاریک و بی‌وقفه خشونت‌آمیز سازیم و نه در ترکیب رنگ‌ها با ظرافتی که منجر به ملال شود و نه پیچیدگی فانتاستیک شکل‌هایی که به درجه‌ای از حماقت و بعد به جنون می‌رسد. قبل از این‌که به چنین وضعیت‌هایی برسیم، نیاز به بازیابی داریم. باید از نو به سبز نگاه کنیم و دوباره از آبی و زرد و قرمز (ولی نه چشم بسته) یکه خوریم. باید با سانتور (یا قنطورمن = موجود خیالی نیم انسان، نیم اسب در اساطیر یونان. م) و اژدها دیدار کنیم و بعد شاید ناگهان مثل شبانان دوران باستان، گوسفندها و سگ‌ها و اسب‌ها و گرگ‌ها را بنگریم. این بازیابی داستان‌های

پریان، به ما کمک می‌کند تا بسازیم. به این معنا، تنها اندکی از آن‌ها ممکن است ما را مثل بچه‌ها نگه دارند یا بسازند.

بازیابی (که شامل بازگشت و تجدید سلامتی می‌شود) نوعی به دست آوردن دوباره است؛ به دست آوردن دوبارهٔ دیدگاهی پاک (روشن). منظورم «دیدن اشیاء، همان گونه که هستند» و درگیر کردن خودم با فلاسفه نیست؛ اگر چه شاید خطر کنم تا بگویم «دیدن اشیا، همان گونه که ما هستیم» (یا بودیم) ، به معنای دیدن آن‌ها بود. همان‌طور که اشیا جدا از ما هستند. در هر صورت، ما نیاز داریم پنجره‌های مان را تمیز کنیم تا اشیا به وضوح دیده شوند؛ شاید از تیرگی بی‌روح امر معمول یا آشنا رها شوند و از حس تملک.

از میان همهٔ آن چهره‌هایی که آشنایان ما هستند، مشکل‌ترین‌شان آن‌هایی هستد که می‌خواهیم با حقه‌های فانتاستیک ببینیم‌شان و در واقع، نو دیدن آن‌هایی که شباهت و عدم شباهت‌شان را درک می‌کنیم: این که آنها چهره‌اند و هنوز چهره‌های منحصر به فردی هستند. این معمولی (پیش پاافتادگی) بودن، حقیقتاً خطای «تصاحب کردن» است: اشیایی که پیش پا افتاده یا (به معنای بد کلمه) آشنا هستند، اشیایی‌اند که ما آن‌ها را تصاحب کرده‌ایم؛ قانونی یا ذهنی. ما می‌گوییم آن‌ها را می‌شناسیم. آن‌ها شبیه اشیایی شده‌اند که برق، رنگ یا شکل‌شان ما را فوراً جلب کرده و روی‌شان دست گذاشته‌ایم و سپس در صندوقچه‌مان حبس کرده‌ایم. ما به دست‌شان آورده‌ایم و به دست آوردن، مانع شده است تا به آن‌ها نگاه کنیم.

البته داستان‌های پریان، تنها ابزار بازیابی یا پیش‌گیری‌کننده در برابر ضرر نیستند. فروتنی بس است. (اگر آن را برعکس بخوانیم، Coffeeroom می‌شود که همان قهوه‌خانه است ـ م) یا «فانتزی چستر تونی» وجود دارد (به ویژه برای فروتنان). Mooreeffoc یک کلمهٔ فانتاستیک است، ولی می‌توان آن را دید که در هر شهر این سرزمین نوشته شده است. یک قهوه‌خانه (اتاق قهوه) است که داخلش از پشت دری شیشه‌ای دیده می‌شود؛ همان‌طور که دیکنز آن را در یک روز تاریک لندن دیده است و توسط چسترتون، برای اشاره به غرابت اشیایی به کار رفته است که معمولی شده‌اند؛ وقتی آن‌ها را ناگهان از زاویه‌ای تازه می‌نگریم.

اغلب مردم قبول می‌کنند که این نوع «فانتزی»، به قدر کافی سالم و مفید است و هرگز نمی‌تواند فاقد محتوا باشد. البته من فکر می‌کنم قدرت محدودی دارد؛ به این دلیل که بازیابی تازگی دید، تنها فضیلت آن است. کلمهٔ Mooreeffoc شاید باعث شود که آدم ناگهان به این باور برسد که انگلستان، سرزمینی کاملاً بیگانه است؛ هم در گذشته‌های دور فاقد نگاهی اجمالی از سوی تاریخ بوده و هم در آینده تیرهٔ عجیب، تنها با استفاده از یک ماشین زمان می‌توان به آن رسید تا عجیب و غریب بودن مبهوت‌کننده و علائق ساکنانش و آداب و عادات غذا خوردن‌شان را ببینیم. با وجود این، نمی‌تواند چیزی بیش از این باشد: عمل (کنش) در مقام یک تلسکوپ زمان، روی یک نقطه تمرکز کرده است. فانتزی خلاق، به دلیل تلاش عمده‌اش در خلق چیزی دیگر (ساختن چیزی جدید)، شاید صندوقچه‌مان را بازکند و اجازه دهد تا تمام اشیای محبوس، مثل پرندگان از قفس پرواز کنند. این سنگ‌های قیمتی همگی تبدیل به گل یا زبانه آتش می‌شوند و ما آگاه خواهیم شد که همهٔ آن چه داشتیم (یا می‌دانستیم) خطرناک و قدرتمند، آزاد و رها

بودند، ولی در عمل کارایی نداشتند و آن قدر که ما مال آن‌ها بودیم، آن‌ها مال ما نبودند.

عناصر «فانتاستیک» در انواع دیگر شعر و نثر، حتی وقتی فقط تزیینی یا مناسبتی باشند، به این خلاصی کمک می‌کنند. البته، نه دقیقاً مثل یک داستان پریان؛ چیزی که بر مبنا یا حول فانتزی بنا شده و فانتزی هستهٔ مرکزی آن باشد. فانتزی خارج از جهان نخستین ساخته شده است، ولی یک صنعتگر خوب موادش را دوست دارد و آگاهی و احساسی نسبت به گل، سنگ و چوب دارد که تنها با هنر ساختن، می‌تواند آن‌ها را نشان دهد. با آب دادن Gram در کورهٔ آهنگری بود که آهن سرد پدیدار شد. با ساختن Pegasus ، اسب‌ها در زمرهٔ نجبا درآمدند. در درختان خورشید و ماه ، ریشه و تنهٔ درخت، گل و میوه با شکوه سربلندی پدیدار شدند و عملاً داستان‌های پریان، به طور وسیعی با (بهترین‌شان) به طور عمده با اشیای ساده یا بنیادین سروکار دارند که مصون از فانتزی‌اند. البته این سادگی‌ها، همگی با استفاده از محیط‌شان، روشن و معلوم شده‌اند. برای داستان‌سازی که به خودش اجازه می‌دهد با طبیعت «آزاد» باشد، طبیعت می‌تواند معشوقش باشد و نه برده‌اش. در داستان‌های پریان بود که من اولین بار، توان کلمات و اعجاب اشیایی نظیر سنگ، چوب و آهن، درخت و علف، خانه و آتش، نان و شراب را به فراست دریافتم.

حالا با در نظر گرفتن گریز و تسلی که به طور طبیعی ارتباط تنگاتنگی با هم یافته‌اند، نتیجه‌گیری خواهم کرد. هر چند داستان‌های پریان، به هیچ وجه تنها رسانهٔ گریز نیستند، امروزه یکی از آشکارترین (و برای برخی) نامتعارف‌ترین اشکال ادبیات «گریزگرا» هستند و بنابراین، معقول است که برای دست یافتن به نظرگاهی راجع به آنها، برخی دیدگاه‌های موجود درباره این کلمه«گریز» را به طور کلی در نقد مورد بررسی قرار دهیم.

من اظهار کرده‌ام که گریز یکی از کارکردهای اصلی داستان‌های پریان است و چون تا امروز آن‌ها را رد نکرده‌ام، ساده است که لحن تحقیرآمیز یا مشفقانه‌ای را که حالا اغلب در مورد «گریز» به کار می‌رود، نپذیرم: لحنی که برای به کار بردن این کلمه خارج از حیطهٔ نقد ادبی، هیچ دلیل قانع‌کننده‌ای ندارد. در آن چه سوءاستفاده‌کنندگان مایلند زندگی واقعی بنامند، گریز آشکارا قانونی بسیار عملی و حتی شاید قهرمانانه است. در زندگی واقعی مشکل است گریز را سرزنش کنیم؛ مگر این که ناکام باشد. به نظر می‌رسد در نقد، بدترین جایگزین، بهترین می‌شود. آشکارا با سوءاستفاده‌ای از کلمات روبه‌رو هستیم و همین طور با سردرگمی تفکر. چرا وقتی آدمی خودش را در زندان می‌یابد، باید تحقیر شود و سعی کند تا بگریزد و به خانه برود؟ یا وقتی نتوانست چنین کاری انجام دهد، راجع به موضوعاتی به غیر از زندانبانان و دیوارهای زندان فکر می‌کند و حرف می‌زند؟ واقعیت جهان برون، به این دلیل که زندانی نمی‌تواند آن را ببیند، کمتر شده است. منتقدان در به‌کارگیری واژه گریز به این مفهوم، کلمهٔ نادرستی را انتخاب کرده‌اند و آن چه بیش از همه در موردش دچار سردرگمی هستند که همیشه هم اشتباه صادقانه‌ای نیست، این است که گریز زندانی را با در رفتن آدم فراری، یکی می‌گیرند. سخنگوی یک حزب ممکن است خیلی دقیق و منظم، به خلاص شدن از فلاکت و سیه روزی فورر[1] (Fuhrer) یا هر رایش دیگری و حتی نقد آن، انگ خیانت بزند. این منتقدان به همان شیوه‌ای که بدترین سردرگمی‌ها را پدید می‌آورند و در نتیجه

باعث سرافکندگی رقبای‌شان می‌شوند، نه تنها برچسب تحقیرشان را بر فرار، بلکه بر گریز واقعی هم می‌چسبانند و آن چیزهایی که اغلب ملازم این واژه‌اند، انزجار و خشم، نکوهش و طغیانند. آن‌ها نه فقط گریز زندانی را با در رفتن ادم فراری خلط می‌کنند، بلکه به نظر می‌رسد تسلیم «وطن‌فروش» را به مقاومت وطن‌پرست ترجیح می‌دهند. با چنین تفکری، تنها باید گفت «سرزمینی که به آن عشق می‌ورزید، محکوم به بخشودن هر گونه خیانتی و عملاً تکریم آن است.»

یک نمونهٔ پیش پا افتاده: اگر حرفی از چراغ‌های برق خیابان که تولید انبوه هستند (و عملاً رژه نمی‌روند) هم نزنیم، باز الگوی قصهٔ شما (به یک معنا) گریز است.

البته این شاید و تقریباً به طور حتم، از تنفری حساب شده نسبت به فرآورده‌ای چنین نمونه از عصر روبات‌ها سرچشمه می‌گیرد که پیچیدگی و مهارت امکانات را با زشتی ترکیب می‌کند و (اغلب) با نازل‌ترین نتیجه. شاید این چراغ‌ها، به سادگی از قصه‌ای کنار گذاشته شده باشند؛ چون چراغ‌های بدی هستند و ممکن است یکی از درس‌هایی که از این داستان آموخته‌ایم، باور به این واقعییت باشد، ولی بهانه‌ای با چوبی بزرگ سر می‌رسد: آن‌ها می‌گویند «چراغ‌های برق آمده‌اند بمانند». مدت‌ها پیش، چسترتون صادقانه اظهار کرد که به محض این که شنیده چیزی «آمده تا بماند»، فهمید که خیلی زود جایش را عوض خواهد کرد. او در واقع، به طور ترحم‌انگیزی آن را کهنه و مندرس قلمداد کرده بود «قدم رو علم، ضرب آهنگش که به خاطر نیازهای جنگ سریع شده است، بی‌امان ادامه می‌یابد... بعضی چیزها را کهنه (منسوخ) می‌سازد و نشان‌گر پیشرفت‌های تازه در بهره‌برداری از برق است.» یک آگهی که همان نکته را می‌گوید، فقط تهدیدآمیزتر، شاید عملاً از کنار چراغ برق خیابان رد شده‌اند (آن‌ها را نادیده گرفته‌اند). ساده است؛ چون چیز بسیار بی‌اهمیت و گذرایی است. به هر تقدیر داستان‌های پریان، چیزهای بسیار ماندنی‌تر و بنیادی‌تری دارند که می‌توان درباره‌شان صحبت کرد؛ برای مثال آذرخش. گریزگرا، خیلی مطیع هوس‌های زودگذر رایج نیست. او چیزهایی نمی‌سازد که (شاید کاملاً عقلانی باشد که آن را بد به حساب آوریم) استادانش یا خدایانش آن‌ها را به طور اجتناب‌ناپذیر یا حتی «بی‌وقفه» ستایش کنند و رقبایش که رفتارشان بسیار تحقیرآمیز است، هیچ تضمینی نمی‌دهند که او آن جا توقف خواهد کرد: شاید مردان را تحریک کند که چراغ‌های خیابان را پایین بکشند. گریزگرایی، چهرهٔ دیگر و حتی شریرتری دارد: واکنش.

چند وقت پیش ـ گرچه شاید به نظر باورنکردنی برسد ـ از یک کارمند آکسفورد شنیدم که می‌گفت از همجواری با کارخانه‌های تولید انبوه روبات و سروصدای بازدارنده و متراکم دستگاه‌ها «خوش وقت است»؛ چون آن‌ها دانشگاهش را «با زندگی واقعی» پیوند داده‌اند. ممکن است منظورش این بوده که شیوه‌ای که آدم‌ها در قرن بیستم با آن زندگی و کار می‌کنند، سبعیتش چنان افزون شده که به درجهٔ هشداردهندگی رسیده و این که حضور ابراز آن با صدای بلند در خیابان‌های اکسفورد، شاید به منزلهٔ هشداری به این معنا باشد: ممکن نیست مدت‌ها واحه‌ای از سلامت عقل را در برهوت بی‌عقلی، فقط با حصار حفظ کرد؛ بدون کنش تهاجمی واقعی (عملی و نظری) من از این که او چنین نکرد، ترسیدم. در هر حال، به نظر می‌رسد که در این گفته «زندگی واقعی» کمی به دام معیارهای دانشگاهی افتاده باشد. این عقیده که ماشین‌های موتوردار، برای مثال «زنده»تر از سانتورها یا اژدهایان هستند، غیر عادی است و اینکه آن‌ها

«فرضاً زنده‌تر از اسب‌ها هستند»، غیرعادی است و اینکه آن‌ها «فرضاً زنده‌تر از اسب‌ها هستند»، به نحو دردناکی بی‌معناست. چقدر مقایسهٔ دودکش یک کارخانه با یک درخت نارون، واقعی و به طرز تکان‌دهنده‌ای زنده است: شیء بیچارهٔ کهنه، رؤیای بی‌اساس یک گریزگر!!

من به سهم خودم، نمی‌توانم خودم را مجاب کنم که سقف ایستگاه بلچلی (Bletchley) واقعی‌تر از ابرهاست و به عنوان یک مصنوع بشری، درجهٔ الهام آن را کم‌تر از گنبد افسانه‌ای اسمان می‌دانم. پل ورودی سکوی ایستگاه شماره ۴، برای من گیرایی کم‌تری دارد تا Bifrost که Heimdall و Gjallarhorn از آن نگهبانی می‌کنند. من از خوی عنان گسیخته قلبم نمی‌توانم این پرسش را بیرون کنم که اگر مهندسان راه‌آهن، تخیل (فانتزی) بیشتری به خرج داده بودند، آیا حاصل کارشان با این همه امکانات، بهتر از آن چه به طور معمول انجام می‌دهند، نمی‌شد؟

من بر این گمانم که [لقب] استادی ادبیات و علوم انسانی، به داستان‌های پریان بیشتر برازنده است تا آن شخص دانشگاهی که اشاره کردم.

بیشتر آن چیزی که او (باید فرض کنم) و دیگران (قطعاً) ادبیات «جدی» خواهند نامیدK چیزی بیش از بازی کردن زیر یک سقف شیشه‌ای کنار یک استخر سرپوشیدهٔ شهری نیست. شاید داستان‌های پریان هیولاهایی خلق کنند که در هوا به پرواز درمی‌آیند یا ساکن اعماق می‌شوند، ولی حداقلش این است که سعی نمی‌کنند از آسمان یا دریا بگریزند.

و اگر برای لحظه‌ای «فانتزی» را کنار بگذاریم، فکر نمی‌کنم خواننده یا سازندهٔ (خالق) داستان‌های پریان، هیچ نیازی به شرمنده شدن از «گریز» کهنه‌گرا داشته باشد. او نه فقط اژدهایان، بلکه اسب‌ها، قلعه‌ها، کشتی‌های بادبانی، تیر و کمان‌ها را ترجیح می‌دهد. هم‌چنین علاوه بر جن و پری، شهسواران و شاهان و کشیش‌ها را هم ترجیح می‌دهد. به این دلیل است که جدا از تمام امکاناتی که برای یک امر معقول هست و پس از تأمل (که کاملاً با داستان پریان یا رمانس بی‌ارتباط است)، به سرزنشی می‌رسد که حداقل در سکوت مطلق ادبیات «گریزگرا»، چیزهای رو به توسعه‌ای مثل کارخانه‌ها یا مسلسل‌ها و بمب‌هایی که به نظر طبیعی‌ترین و اجتناب‌ناپذیرترین آن‌ها می‌رسند، مضمر است و ما جرأت می‌کنیم آن‌ها را فرآورده‌های «بی‌وقفه» بنامیم.

«خامی و زشتی زندگی مدرن اروپایی»- آن زندگی واقعی که به برخوردش باید خوشامد بگوییم ـ «نشانهٔ تنزلی زیستی و واکنشی ناقص یا اشتباه به محیط است.»[۲]

جنون آمیزترین قلعه‌ای که تاکنون از خورجین یک غول در یک داستان گالیک وحشی بیرون آمده، نه تنها زشتی‌اش کم‌تر از یک کارخانهٔ روبات‌سازی است، بلکه (عبارتی بسیار مدرن به کار می‌گیرم) «به معنایی خیلی واقعی» میزان واقعیتش هم بیشتر است. چرا نباید از بی‌معنایی (Assyrian) شوم کلاه‌های سلیندر یا وحشت مورلاکی (Morlockian) کارخانه‌ها بگریزیم یا محکوم‌شان نکنیم؟ حتی نویسندگان گریزگراترین فرم کل ادبیات، داستان‌های علمی ـ تخیلی، آن‌ها را محکوم کرده‌اند. این پیشگویان، اغلب جهانی را پیش‌بینی می‌کنند (و به نظر می‌رسد بسیاری خواهان آنند) که شبیه

یک ایستگاه راه‌آهن بزرگ با سقفی از شیشه است. ولی از نظر آن‌ها این به عنوان یک قانون خیلی سخت است که آدم‌ها را در چنین جهان ـ شهری گرد آوریم و [بگوییم] که چه کنند. آن‌ها شاید «لباس‌های تمام رسمی ویکتوریایی» را به خاطر لباس‌های راحت و گل و گشاد (زیپ‌دار) کنار بگذارند، ولی به نظر می‌رسد که از این آزادی عمدتاً برای بازی با اسباب‌بازی‌های مکانیکی (در بازی‌ای که حرکت بسیار سریع آن، زود آدم را دچار تهوع می‌کند) استفاده می‌کنند. با بررسی و دقت در بعضی از این قصه‌ها، می‌بینیم که این داستان‌ها مثل همیشه مشتاق، کینه‌توز و حریصند و ایده‌آل‌های ایده‌آلیست‌های‌شان، به ندرت فراتر از این تصور باشکوه می‌رود که شهرهای بیشتری از همان نوعی بسازند که در سیاره‌های دیگر هست. این در واقع، عصر «امکانات بهتر برای اهداف بدتر» است. این بخشی از عارضهٔ اساسی چنین روزهایی است ـ که میل به گریز را نه عملاً از زندگی، بلکه از زمان حال و بدبختی خود ساخته‌مان برمی‌انگیزد ـ که ما به شدت از زشت بودن اعمال‌شان و شری که در آن‌هاست، آگاهیم. این گونه است که برای ما شر و زشتی، به طور جدانشدنی‌ای متحد به نظر می‌رسند. برای ما سخت است که شر و زیبایی را با هم ادراک کنیم. ترس از fay زیبایی که بر سراسر اعصار کهن سیطره داشت، تقریباً از چنگ ما می‌گریزد. حتی هشداردهنده‌تر، خود خوبیِ محروم از زیبایی، سزاوار چنین چیزی است. در سرزمین پریان، آدمی می‌تواند عملاً غول بی‌شاخ و دمی را تصور کند که دارای قلعهٔ هولناکی هم‌چون یک کابوس است. (به سبب شرارتی که در آرزوهای آن غول هست)، ولی نمی‌تواند خانه‌ای را تصور کند که با نیتی خیر ساخته شده باشد ـ یک مسافرخانه، اقامتگاهی برای مسافران، تالار پادشاهی فاضل و نجیب ـ که هنوز به طور مشمئزکننده‌ای زشت است. امروزه عجولانه خواهد بود که امیدوار باشیم خانه‌ای ببینیم که این‌گونه نباشد؛ مگر این‌که قبل از زمانهٔ ما ساخته شده باشد.

با وجود این، این جنبهٔ مدرن و خاص (یا اتفاقی) «گریزگرایی» داستان‌های پریان است که در آن با رمانس‌ها و سایر داستان‌هایی که بیرون از گذشته یا راجع به آن هستند، شباهت دارد. بسیاری از داستان‌هایی که از گذشته به ما رسیده‌اند، تنها به خاطر گیرایی‌شان باقی مانده‌اند و «گریزگرا» شده‌اند. در حالی‌که آدم‌ها علی‌القاعده از کاردست‌شان در زمانهٔ ما خوشحال و خرسند به نظر می‌رسند، بسیاری از آدم‌ها از اشیای ساختهٔ انسان احساس بیزاری می‌کنند.

ولی «گریزگرایی‌های» دیگر و بسیار عمیق‌تری هم هست که همیشه در قصهٔ پریان و افسانه ظاهر شده‌اند. چیزهای دیگری نیز هست که گریز از آن‌ها، شوم‌تر و ترسناک‌تر از سروصدا، بوی بد، سرسختی و اسراف موتور درون‌سوز است. گرسنگی، تشنگی، فقر، درد، غم، بی‌عدالتی و مرگ وجود دارند و حتی وقتی آدم‌ها با مسائل سختی مثل این‌ها روبه‌رو نمی‌شوند، محدودیت‌هایی باستانی وجود دارند که داستان‌های پریان، به نوعی کمک‌مان می‌کنند تا از آن‌ها بگریزیم و جاه‌طلبی‌ها و امیال کهنه‌ای که (به ریشه‌های محض فانتزی چسبیده‌اند) نوعی از رضایت و تسلی را عرضه می‌کنند. بعضی از آن‌ها ضعف‌ها یا کنجکاوی‌های قابل بخشش هستند: نظیر میل به دیدن عمق دریا مثل یک

ماهی رها یا اشتیاق برای پرواز بی‌صدا، زیبا و موجز پرنده‌ای که می‌خواهد هواپیماها را فریب دهد. پرنده‌ای که به غیر از لحظاتی نادر، معمولاً در ارتفاع و در جریان باد و در بی‌صداییِ دوردست دیده می‌شود و به طرف خورشید می‌رود. وقتی تخیل می‌کنند و استفاده‌ای نمی‌برند، دقیقاً همین است. آرزوهای عمیق‌تری وجود دارند: نظیر میل به گفت‌وگو کردن با سایر موجودات زنده. این میل که به قدمت پاییز است، به طور گسترده‌ای مبنای حرف زدن حیوانات و مخلوقات در قصه‌های پریان است و مخصوصاً فهم جادویی کلام خاص‌شان. این سرچشمه و نه «سردرگمی»‌ای است که به ذهن آدم‌هایی درگذشتهٔ ثبت نشده، نسبت داده‌اند و ادعا شده که حاصلِ «فقدان حس جدا کردن خودمان از حیوانات» است. حس آشکار و ملموس این جدایی، خیلی قدیمی است، ولی حسی است که از انفصال حکایت دارد: سرنوشت و گناهی عجیب بر دوش‌مان سنگینی می‌کند. سایر مخلوقات مثل حیطه‌های دیگری هستند که انسان روابطش را با آن‌ها قطع کرده است و حالا تنها از بیرون و از فاصله آن‌ها را می‌بیند؛ با آن‌ها در جنگ است یا در آتش بسی موقت. تنها معدودی انسان وجود دارند که از موهبت سفر کردن به خارج برخوردارند؛ دیگران باید با قصه‌های مسافران خشنود باشند. حتی در مورد قورباغه‌ها. در بحث راجع به آن داستان پریانِ نسبتاً غریب ولی رایج شاه قورباغه‌ای، ماکس مولر به شیوهٔ خشک و رسمی‌اش پرسید: «چطور چنین داستانی سرهم شده است؟ ما شاید انتظار داریم که ابنای بشر در تمام دوران‌ها آن‌قدر آگاه بوده باشند که بدانند ازدواج بین یک قورباغه و دختر ملکه بی‌معناست.» در واقع ما هم چنین انتظاری داریم! چون اگر چنین نبود، اصلاً نکته‌ای در این داستان وجود نداشت. این داستان اساساً به این حس بی‌معنایی بستگی دارد. ریشه‌های فولکلور (یا حدس‌های راجع به آن) در این مورد، کاملاً به این نکته وابسته‌اند. در نظر گرفتن توتمیسم تأثیر اندکی دارد؛ چون قطعاً و جدا از آن چه از رسوم و باورها راجع به قورباغه‌ها و چشمه‌ها در پسِ این داستان هست، شکل قورباغه در داستان پریان (یا گروه داستان‌های مشابه) دقیقاً همین بوده و حفظ شده؛ زیرا این ازدواج بسیار عجیب و بی‌معنا بوده و در واقع نفرت‌انگیز. هر چند البته در نسخه‌هایی که دور و بر ما هست (گالیک، آلمانی و انگلیسی)، در واقعیت هیچ عروسی‌ای بین یک شاه‌زاده خانم و یک قورباغه نبوده است: قورباغه هم شاهزاده‌ای افسون شده بوده است. نکتهٔ داستان در این نیست که فکر کنیم قورباغه‌ها امکان جفت‌گیری دارند [یا نه]، بلکه در ضرورت سرقول خود ایستادن است (حتی آن قول‌هایی که عواقب تحمل‌ناپذیری دارند) که همراه با مشاهدهٔ ممنوعیت‌ها، بر سراسر سرزمین پریان حکمرانی می‌کند. این یکی از نشانه‌ها و شاخ‌های سرزمین جن و پریان است و نشانهٔ کمی هم نیست.

و بالاخره به قدیمی‌ترین و عمیق‌ترین میل می‌رسیم؛ گریز بزرگ: گریز از مرگ. داستان‌های پریان نمونه‌ها و حالت‌های فراوانی از آن را که احتمالاً باید گریزگرای اصیل یا (به اصطلاح من) روح فراری بنامیم، پدید می‌آورند. البته چنین کاری را داستان‌های دیگر (خصوصاً آن‌هایی که از علم الهام گرفته‌اند) و پژوهش دیگر هم انجام می‌دهند. داستان‌های پریان را انسان‌ها می‌سازند، نه پریان. داستان‌های آدمی راجع به جن و پریان، بی‌شک از میل گریز از مرگ و رسیدن به بی‌مرگی سرشارند. البته از داستان‌های ما نمی‌توان انتظار داشت که همیشه به بالای سطح معمول برسند. در حالی که اغلب [داستان‌های پریان] چنین می‌کنند. درس‌های اندکی که آن‌ها یاد می‌دهند، آشکارا بیش از [درس‌هایی است] که انبوه سریال‌های به نظر بی‌پایان، در مورد نامیرایی به ما می‌دهند و با آن‌ها «فراری» پرواز می‌کند! اصولاً داستان پریان، به طور خاص مستعد یاد دادن چنین چیزهایی است؛ از گذشته و حتی امروز. مرگ درونمایه‌ای است که بیشترین الهام را به جورج مک دونالد داده.

ولی «تسلی» داستان‌های پریان، جنبهٔ دیگری به غیر از ارضای تخیلی امیال باستانی (کهن) دارد. مهم‌تر از همه تسلی پایان خوش است. تا حدودی می‌خواهم خطر کنم و تأکید کنم که همهٔ داستان‌های پریان، حتماً باید این عنصر را داشته باشند. دست کم می‌خواهم بگویم که تراژدی، شکل حقیقی درام و والاترین کارکرد آن، ولی نقطهٔ مقابل حقیقت داستان پریان است. چون ما در ظاهر کلمه‌ای نداریم که این تقابل را بیان کند، من آن را Eucatastrophe می‌نامم. قصهٔ eucatastrophe شکل حقیقی قصهٔ پریان و والاترین کارکرد آن است.

تسلی داستان‌های پریان، سرخوشی پایان خوش یا صحیح‌تر فرجام (catastrophe) خوب، «چرخش» سرخوشانهٔ ناگهانی است (چون هیچ قصهٔ پریانی پایان حقیقی ندارد). این سرخوشی که یکی از چیزهایی است که داستان‌های پریان می‌توانند فوق‌العاده خوب آن را به وجود آورند، در ذات خود نه «گریزگرا»ست و نه «فراری».

فضا در قصهٔ پریان ـ یا جهانِ دیگر ـ جذبه‌ای ناگهانی و معجزه آسا دارد: هرگز نمی‌توان روی آن حساب کرد که

تکرار شود. این وجود dyscatastrophe، غم و شکست را انکار نمی‌کند: محتمل بودن این‌ها برای لذت بردن از رهایی الزامی است. [رهایی] شکست نهایی جهانی را انکار می‌کند (اگر بخواهید شواهد بسیارش را نشان می‌دهم) و فقط تا حدی انجیلی است. هم‌چنین، نگاهی ناپایدار و گذرا از سرخوشی ارائه می‌دهد؛ سرخوشی فراسوی دیوارهای جهان، تأثرانگیز هم‌چون اندوه.

این نشانهٔ یک داستان پریان خوب است، از نوع والاتر یا کامل‌تر که هر چند رویدادهایش بی در و پیکرند و ماجراهایش فانتاستیک یا وحشتناکند، می‌تواند به کودک یا آدم بزرگی که آن را می‌شنود، وقتی «چرخش» فرا می‌رسد، گرفتگی نَفَس، بالا و پایین شدن ضربان قلب، در آستانهٔ گریستن قرار گرفتن (یا در واقع همراهی کردن با اشک‌ها) بدهد؛ به همان شدتی که در هر فرمی از هنر ادبی هست و کیفیتی مخصوص دارد.

حتی بعضی وقت‌ها، داستان‌های پریان مدرن هم می‌توانند این تأثیر را ایجاد کنند. البته کار آسانی نیست. بستگی به کل داستان دارد که آیا در آن فضای چرخش هست و شکوه و عظمتی را می‌تواند منعکس کند. قصه‌ای که به هر میزان در این نکته موفق باشد، هر چقدر ضعف احتمالی داشته و هر چقدر هدفش قروقاتی یا سردرگم باشد، به طور کامل شکست نخورده است. این حتی در داستان پریان خود اندرولنگ شاهزاده پریجیو (Prince Prigio)*، اتفاق می‌افتد که از جنبه‌های گوناگون دیگر، ناراضی‌کننده است. وقتی هر شهسواری که زنده آمد و شمشیرش را بلند کرد و فریاد کشید «عمر شاهزاده پریجیو دراز باد»، این سرخوشی کمی از آن کیفیت اسطوره‌ای عجیب داستان پریان را دارد؛ عظیم‌تر از خود حادثه‌ای که توصیف شده است. این فقط در مورد قصهٔ لنگ مصداق ندارد که اگر فانتزیِ حادثهٔ توصیف شده داستان پریان، جدی‌تر از بدنهٔ اصلی داستان نباشد که در کل سبکسرانه‌تر است، با لبخند نیمه مسخرهٔ کنتسِ مؤدب و فرهیخته روبه‌رو خواهیم شد.[۳] این امر در یک قصهٔ جدی از سرزمین پریان، تأثیری نیرومندتر و متأثرکننده‌تر دارد.[۴] در چنین داستان‌هایی وقتی «چرخش» ناگهانی پیش می‌آید، نگاهی سریع و نافذ به سرخوشی عایدمان می‌شود و آرزوی قلبی ما که برای لحظه‌ای از قالب خود به درمی‌آید، حقیقتاً تمام تارهای داستان را پاره می‌کند و به کورسویی از نور اجازهٔ ورود می‌دهد.

مؤخره

این «سرخوشی»ای که من به عنوان علامت مشخصهٔ قصهٔ پریان حقیقی (یا رمانس) یا به منزلهٔ مُهر آن انتخاب کرده‌ام شایستهٔ توجه بیشتری است.

احتمالاً هر نویسنده‌ای جهانی ثانوی می‌سازد؛ یک فانتزی. هر خرده خالقی، به هر میزانی آرزو دارد تا سازنده‌ای واقعی باشد یا امیدوار است بر واقعیت طرح بزند: امید دارد که کیفیت غیرعادی این جهان ثانوی را (اگر نه در همهٔ جزئیاتش) از واقعیت بیرون بکشد یا به طرف آن جاری کند. اگر او عملاً به کیفیتی نائل شود که بتواند عادلانه آن را با تعریف فرهنگ لغت توضیح دهد «انسجام درونی واقعیت درک کردنش مشکل است که اگر اثر به طریقی در واقعیت سهیم نشود، این امر چگونه می‌تواند تحقق یابد.

بنابراین، می‌توان کیفیت غیرعادی «سرخوشی» را در فانتزی موفق، به منزلهٔ نگاهی ناگهانی به واقعیت یا حقیقت پوشیده توصیف کرد. این یک «تسلی» صِرف برای اندوه این جهان نیست، بلکه رضایت خاطر و پاسخی به این پرسش است: «آیا چنین چیزی حقیقی است؟» پاسخ به این پرسش که من آن را در ابتدای صحبتم داده‌ام، این است (کاملاً به حق): «اگر جهان کوچک‌تان را خوب ساخته باشید، بله در آن جهان حقیقت دارد.» این برای هنرمند کافی است (یا بخشِ هنرمندِ هنرمند) با این همه، در eucatastrophe ما با یک نظر مستقیم، متوجه می‌شویم که این پاسخ شاید عظیم‌تر باشد. به عبارتی، شاید در جهان واقعی کورسوی دوری یا طنینی از انجیل‌گرایی داشته باشد. استفاده از این کلمه، سرنخی از مؤخره من به دست می‌دهد. موضوع جدی و مخاطره‌آمیز است. برای من جسورانه است که روی چنین درونمایه‌ای انگشت بگذارم. با وجود این، اگر فی‌الذاته آن چه می‌گویم، از هر جنبه‌ای که بنگریم، اعتباری داشته باشد، البته فقط یک جنبه از حقیقتی است که غنای غیرقابل محاسبه‌ای دارد: [چیزی] صرفاً متناهی است؛ چون توانایی آدمی که این کار را انجام داده، متناهی است.

می‌خواهم خطر کنم و بگویم که احساسِ نزدیک شدن به داستان‌های مسیحی از این جهت، مدت‌های مدید در وجودم بوده است (احساس سرخوشی آور) که خداوند مخلوقات ساخته شده، انسان‌ها را به شیوه‌ای که با این جنبه تناسب دارد، از فساد رهایی بخشید؛ همان‌طور که دیگران را بنا به ماهیت عجیب‌شان. این اناجیل حاوی یک داستان پریان

هستند یا داستانی از نوع طولانی‌تر که تمام عصارهٔ داستان‌های پریان را در خود دارد. آن‌ها حاوی شگفتی‌های بسیارند و به طرز غریبی هنرمندانه، زیبا و محرک: «اسطوره‌ای» به معنای کامل و خودبسنده‌اش و در میان این شگفتی‌ها، بزرگ‌ترین و کامل‌ترین امر قابل درک eucatastrophe است. البته این داستان، وارد تاریخ و جهان نخستین شده است؛ میل و اشتیاق برای خرده آفرینش، به تحقق آفرینش انجامیده است. تولد مسیح، eucatastrophe تاریخ بشر است. رستاخیز، eucatastrophe داستان تجسد خدا در قالب عیسی مسیح است. این داستان با سرخوشی شروع و تمام می‌شود و به طور بارزی «انسجام درونی واقعیت» را داراست. تا به حال قصه‌ای گفته نشده است که آدم‌ها بخواهند تا حدی آن را حقیقی بیابند و هیچ کدام از آن‌ها را شکاکان بی‌شمار، به عنوان چیزی که به خاطر مزایای خودش حقیقت دارد، نپذیرفته‌اند. چون هنر آن، لحن مجاب‌کنندهٔ والای هنر نخستین را دارد که دقیق‌ترش، همان آفریدن است و رد کردن آن، باعث غصه یا خشم می‌شود.

تصور کردن این هیجان و سرخوشی غیرعادی که می‌توان احساسش کرد، مشکل نیست. شاید داستان پریان زیبا و خاصی یافت شود که حقیقتی «نخستین» باشد؛ روایتش تاریخ باشد، بدون این‌که لزوماً از این طریق، اهمیت اسطوره‌ای یا تمثیلی‌اش را از دست بدهد. برای کسی که وادار نشده برای فهم هر چیزی که کیفیتی ناشناخته دارد، تلاشی بکند، [چنین چیزی] مشکل نیست. این سرخوشی دقیقاً همان کیفیت را خواهد داشت؛ هر چند نه به همان میزان، مثل سرخوشی‌ای که «چرخش» در یک داستان پریان می‌دهد. چنین سرخوشی‌ای طعم مطلقِ حقیقت نخستین را دارد (والا اسمش سرخوشی نمی‌بود) و معطوف به (یا مسبوق به: در این خصوص جهت مهم نیست) Eucatastrophe بزرگ است. سرخوشی مسیحی، Gloria ، از همان نوع است، ولی به طور بارزی (به طور نامحدودی، اگر توانایی‌مان محدود نباشد) عالی و سرخوشی‌آور است. اما این داستان والاست و حقیقت دارد. هنر بر آن صحه گذاشته است. خداوند سرور (Lord) است؛ سرور فرشتگان و آدمیان و جن و پریان، افسانه و تاریخ با هم روبه‌رو شده‌اند و درهم آمیخته‌اند.

البته در قلمرو خداوندی حضور بزرگ‌ترین، کوچک‌تر را مأیوس نمی‌کند. بشرِ رستگار شده، هم‌چنان بشر است. داستان، فانتزی، هنوز ادامه دارند و باید ادامه داشته باشند. انجیل‌گرایی، افسانه‌ها را منسوخ نکرده است؛ به آن‌ها قداست بخشیده، مخصوصاً با «پایان خوش». سنت مسیحی هنوز کار می‌کند؛ هم با ذهن و هم با جسم، رنج می‌کشد، امید می‌دهد و می‌میرد. با وجود این، شاید هم‌چنان تصور می‌کند که استعدادها و توانایی‌هایش می‌توانند باعث رستگاری شوند. این عطیه که به او داده شده، به قدری عظیم است که شاید حالا منصفانه جرأت کند و حدس بزند که فانتزی، عملاً می‌تواند به امر آفریدن (خلق کردن) یاری رساند و غنای فراوان به آن ببخشد. همهٔ قصه‌ها ممکن است به حقیقت بپیوندد و با این حال، در پایان رستگار شوند. قصه‌ها ممکن است به شکل‌هایی که ما به مثابه انسان به آن‌ها داده‌ایم، شبیه و یا متفاوت باشند و بالاخره رستگار شوند و این امر، شبیه و غیرشبیه به [جهان] هبوط کرده‌ای خواهد بود که می‌شناسیم.

پی‌نوشت

۱ ـ پیشوا، لقب هیتلر.

۲ـ کریستوفر داوسون، **پیشرفت و دین** (صص ۵۹ ـ ۵۸). بعد می‌افزاید: «کلاه سلیندر و کت فراک که لباس تمام رسمی ویکتوریایی بود، بی‌شک بیانگر اصالت در فرهنگ قرن نوزدهم بود و بدین وسیله در فرهنگ سراسر جهان شایع شد؛ به نحوی که تا آن روز هیچ مد لباسی چنین کاری نکرده بود. ممکن است که اخلاف ما در آن نوعی زیبایی Assyrian شوم را تشخیص دهند که با مظهر سبعیت و عصر عظیمی که آن را آفریده، متناسب باشد. گرچه ممکن است این‌گونه باشد، زیبایی صریح و اجتناب‌ناپذیری را که همهٔ لباس‌ها باید داشته باشند، از دست می‌دهد؛ چون به سبب فرهنگ خاستگاهش، بازندگی در طبیعت و زندگی در طبیعت انسانی رابطه‌ای ندارد.

۳ـ این ویژگی تعادلِ متزلزلِ لنگ است. ظاهراً در این داستان، یک عاشق سینه چاک کنتس (Conte) فرانسوی با وقار هست که مخش تاب طنزآمیزی دارد و نمونه خاص‌ترش را در رمان شکری، گل سرخ و حلقه می‌بینیم که فطرتاً سبک سروسطحی است و هیچ چیز خیلی عمیقی به وجود نمی‌آورد یا قصد ندارد که به وجود آورد، ولی در درونش روح بسیار عمیقِ لنگِ رمانتیک نهفته است.

۴ـ از نوعی که لنگ «سنتی» می‌نامید و عملاً آن را ترجیح می‌داد.

* تصاویر استفاده شده در این مطلب مربوط به این کتاب است.