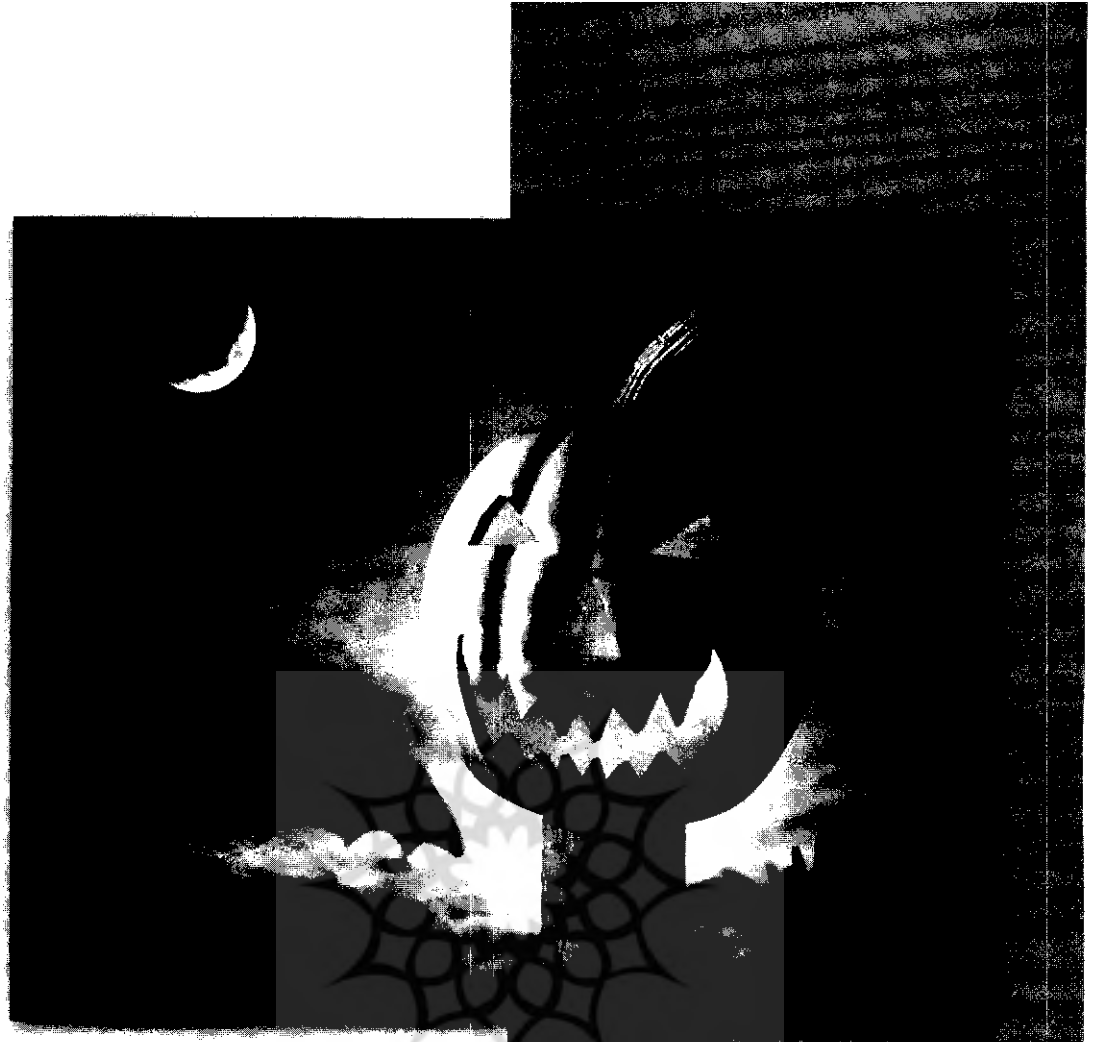

گوتیک در فرهنگ غربی

جرالد اچ. هاگل
ترجمه‌ی بابک تبرایی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ادبیات داستانی گوتیک روی هم رفته اصلاً «گوتیک»[1] نیست. پدیده‌ای یکسر مابعد قرون وسطایی و حتی مابعد رنسانس است. با وجود آنکه شماری از شکل‌های ادبی دیرپا مختصات ابتدایی آن را در خود ترکیب کرده بودند ـ از رمانس‌های منثور و منظوم کهن‌گرا تا تراژدی و کمدی‌های شکسپیری ـ اولین اثر منتشر شده که خودش را «داستانی گوتیک» معرفی می‌کرد، یک قصه‌ی جعلی قرون وسطایی بود که مدت‌ها پس از سده‌های میانه منتشر شد: ***قلعه‌ی اترانتو*** (The Castle of Otranto) نوشته‌ی هوراس والپول، که در ۱۷۶۴ تحت نام مستعار در انگلستان چاپ شد و در ۱۷۶۵ دوباره به چاپ رسید؛ این بار با ویراست دوباره و مقدمه‌ی جدیدی که علناً از «آینده‌ی دو نوع رمانس، کهن و مدرن» حمایت می‌کرد، اولی «سراسر تخیل بود و عدم احتمال» و دومی تحت سلطه‌ی «قوانین احتمال» بود که با «زندگی روزمره» هم مرتبط می‌شد.

شیوه‌ای که والپول ابداع کرد در طول دهه‌های بعدی تنها گاه‌به‌گاه تقلید شد: چه در ارتباط داستانی منثور و چه در درام‌های تئاتری. اما در دهه‌ی ۱۷۹۰ (دهه‌ای که والپول فوت کرد) این شیوه در سرتاسر جزایر بریتانیا، قاره‌ی اروپا، و کمی هم در ایالات متحد نوین، خصوصاً برای طیف مؤنث خوانندگان، رواجی آن‌چنان گسترده یافت که در طی آن‌چه ما کماکان دوره‌ی رمانتیک ادبیات اروپا می‌نامیم (از دهه‌ی ۱۷۹۰ تا اوایل دهه‌ی ۱۸۳۰)، به یک مُد ادبی ـ اگر نگوییم جنجال ـ محبوب بدل شد؛ دوره‌ای که امروزه اختصاصاً با عنوان عصر ***فرانکشتین*** (۱۸۱۸) مری شلی شهرت یافته است.

در آن زمان مؤلفه‌های این ژانر شدیداً بی‌ثبات، در اسلوب‌های متعددی پراکنده بود که از میان آن‌ها می‌توان به وجود واقع‌گرایانه‌تر رمان عصر ویکتوریایی اشاره کرد. این ژانر همچنین در طول قرن نوزدهم در اشکال متنوعی جلوه کرده است؛ نمایش‌های پرزرق و برق و اپراهای پراکنده، داستان‌های کوتاه یا قصه‌های خیال‌انگیز (Fantastic) برای مجلات و روزنامه‌ها، رمان‌های «احساساتی» برای زنان و باسوادهای طبقه‌ی کارگر، قسمت‌هایی از شعر و نقاشی، و احیای نعل‌به‌نعلِ رمان‌های گوتیک به معنای واقعی کلمه ـ که تمامی این‌ها حتی در آن زمان که سبک گوتیک دیگر نسبتاً شیوه‌ی آشنایی شده بود، مانند دوران رمانتیک، به‌خاطر زیاده‌روی‌های‌شان مورد طعن و نقد واقع می‌شدند. دهه‌ی ۱۸۹۰ که امروزه هنوز هم مانند دهه‌ی ۱۷۹۰ به fin de siecle[2] معروف است، شاهد احیای متمرکزِ ادبیات داستانی گوتیک، به‌ویژه در روایت منثور بود. و قله‌های حالا دیگر «گوتیکِ» کلاسیک‌شده‌ای همچون تصویر ***دوریان‌گری*** (۹۱-۱۸۹۰) اثر اسکار وایلد، ***کاغذ دیواری زرد*** (۱۸۹۲) اثر شارلوت پرکینز گیلمان، ***دراکولای*** غیراقتباسی (۱۸۹۷)، برام استوکر و مجموعه رمان‌های ***چرخش پیچ*** (۱۸۹۸) اثر هنری جیمز را به خود دید. سرانجام در سده‌ی ۱۹۰۰ گوتیک به بیش‌ترین حد گسترش در طول تاریخش دست یافت؛ در فیلم‌ها، هزاران داستان ارواح، رشته‌ی عظیمی از رمانس‌های زنانه، نمایش‌ها و مجموعه‌های تلویزیونی، نمایش‌های موزیکال (و نیز غیرموزیکال) رمانتیک و طنزها و بازی‌های کامپیوتری و ویدئوکلیپ‌ها، و البته تلاش‌های مستمر در ادبیات داستانی جدیِ حاوی عناصر گوتیک. اواخر قرن بیستم حتی شاهد رواج «مطالعات» آکادمیک در باب ادبیات داستانی گوتیک در سطوح دانشگاهی و کالج‌ها و انتشارات وابسته به آن‌ها بوده است. حالا دیگر بحثی در آن نیست که گوتیک، به‌ویژه در روایت منثور یا منظوم، تئاتر، و فیلم ـ که در این‌جا همه‌ی این‌ها را در عبارت «ادبیات داستانی گوتیک» فشرده می‌کنیم ـ به یک قلمرو نمادین ماندگار و عمده، هر چند که شدیداً

متغیر، در فرهنگ مدرن و حتی پست‌مدرن غربی بدل شده است، حال هر چه هم که این برچسب گوتیک، آن را آرکائیک بنمایاند.

اهداف ما آن است که دلایل تداوم گوتیک در فرهنگ مدرن، و چرایی و چگونگی این همه تغییرات و دگرگونی‌های حادث شده در این سبک شگرف در طول بیش از ۲۵۰ سال را توضیح دهیم. مسلماً یکی از مشکلات ما در چنین رویکردی این خواهد بود که هر چه قدر هم این نوع داستان‌سازی انعطاف و شکل‌پذیری‌اش را ثابت کرده باشد، به‌هرحال از همان ابتدا از تلفیق ناهمگون ژانرها، سبک‌ها و علایق فرهنگی متضاد ناشی شده است. با این وجود، با در نظر گرفتن پایداری نسبی برخی از مشخصات این ادبیات، می‌توان برخی معیارهای عمومی را که باعث شناخت یک اثر تحت عنوان گوتیک ابتدایی یا اصولی می‌شوند، تشخیص داد. گرچه این امر همیشه به وضوح ***قلعه‌ی اترانتو*** یا ***دراکولا*** رخ نمی‌دهد، اما به‌هرحال قصه‌ی گوتیک معمولاً (دست‌کم بخشی از آن) در فضایی قدیمی و مهجور یا ظاهراً قدیمی و مهجور اتفاق می‌افتد، که می‌تواند یک قلعه باشد، یا قصری خارجی، صومعه، زندانی بسیار بزرگ، سردابه‌ی زیرزمینی کلیسا، قبرستان، جزیره یا سرزمین اولیه، تماشاخانه یا خانه‌ی قدیمی بزرگ، شهری کهن یا شهری در دنیای زیرین، انبار خرابه، کارخانه، آزمایشگاه، ساختمان عمومی، یا سالن قدیمی بازسازی‌شده، مانند دفتری با کشوهای بایگانی، سفینه‌ای فرسوده، یا حافظه‌ی یک کامپیوتر. درون این فضا، یا تلفیقی از چنین فضاهایی، رازهایی از گذشته (گاهی گذشته‌ی نزدیک) پنهان شده که در بخش اعظم داستان، شخصیت‌ها را به لحاظ روانی، جسمانی، یا امثالهم تسخیر می‌کند.

این تسخیرشدگی‌ها می‌توانند شکل‌های زیادی به خود بگیرند اما غالباً به‌صورت ارواح، اشباح یا هیولاهایی (در حالات درهم‌آمیخته‌ای از حوزه‌های متفاوت وجودی؛ اغلب زندگی و مرگ) نمود می‌یابند که از درون فضای قدیمی و مهجور برمی‌خیزند یا بعضاً از قلمروهای بیگانه [و فضایی] می‌آیند و آن فضا را اشغال می‌کنند، تا جنایات یا کشمکش‌های حل‌ناشده‌ای را افشا کنند که دیگر نمی‌توان از نظر دور نگه‌شان داشت. در همین سطح است که ادبیات داستانیِ گوتیک عموماً بین قوانینِ زمینیِ واقعیت متعارف و احتمالاتِ فوق‌طبیعی ـ دست‌کم مختصری از آن‌چه والپول معتقد بود این داستان‌ها با آن سروکار دارند ـ نوسان می‌کند و اغلب در پایان یکی از این‌ها را بر دیگری غلبه می‌دهد، اما معمولاً این احتمال را هم بالا می‌برد که سرحدات میان این‌ها ممکن است درهم تداخل داشته باشند؛ به لحاظ روان‌شناختی، جسمانی و یا هر دو مورد با هم. این نوسان می‌تواند در پیوستاری حرکت کند که در یک سویش «گوتیک وحشت» (Terror Gothic) قرار دارد و در سوی دیگرش «گوتیک ترسناک» (Horror Gothic).

اولی شخصیت‌ها و خوانندگانش را عمدتاً در تعلیق اضطراب‌آلودی مرتبط با تهدیدهای متوجه زندگی، امنیت، و سلامت روانی نگه می‌دارد و همچنین خود این تهدیدها را تا حد زیادی به‌صورت نامرئی، در سایه یا ادامه‌ی گذشته‌ای پنهان عرضه می‌کند، ولی دومی شخصیت‌های اصلی را با خشونت عیانِ زوال جسمی یا روانی مواجه می‌سازد و آشکارا هنجارهای متظاهرانه (از جمله سرکوب‌های روانی) زندگی روزمره را با نمایش پیامدهای به‌شدت شوک‌آور و حتی چندش‌آور متلاشی می‌کند.

خوانندگان یا مخاطبانِ چنین گوتیک‌هایی، هم از ابتدا و هم در سیر زمان، عمدتاً افراد طبقه‌ی متوسط انگلیسی‌زبان بوده‌اند، هر چند که در طول این همه سال، انواع بیش‌تری از مخاطبان (مثلاً پساستعماری، آفریقامریکایی، سرخپوست‌های امریکایی، ولاتین) جلب آن شده‌اند. با توجه به عامل مذکور، ادبیات داستانی گوتیک از زمان والپول غالباً درباره‌ی کام‌خواهی (aspiring) بوده است. و حتی سفیدپوست‌های طبقه‌ی متوسط، یا بعضاً بالای طبقه‌ی متوسط، که میان جذابیت‌ها و ترس‌های گذشته‌ای که زمانی تحت سلطه‌ی آریستوکرات‌ها یا روحانیون مغرور (یا تجسمات دیگری از این کام‌ها (aspiration)) بود و نیروهای متجددی که چنین گذشته‌ای را طرد می‌کردند، گرفتار آمده بودند نیز به خاطر وجوهی از این کام‌خواهی (از

جمله میل به قوای آریستوکراتیک یا فوق‌طبیعی) به ادبیات گوتیک رو می‌آوردند.

این نوسان، کاراکترهای محوری و خوانندگان را به اندازه‌ای تحت‌تأثیر قرار می‌دهد و غالباً آن‌ها را از سویی که در آغاز «ناخودآگاه» است به دست‌کم دو حسِ متفاوت می‌کشاند. اول، می‌تواند مجبورشان کند به مواجهه با آن‌چه به لحاظ روان‌شناختی در افراد یا گروه مدفون شده است، از جمله ترس‌های‌شان از خودِ ناخودآگاهیِ ذهنی و امیالی از گذشته که حالا در موضعی فراموش شده دفن شده‌اند. به‌هرحال، تعدادی از شکل‌های گوتیک، مخصوصاً آن صورتی که در میانه‌ی قرن نوزدهم توسط ادگار آلن‌پو در آمریکا، و تحت عنوان romans frénétiques (یا «رمان‌های جنون‌آمیز(frenetic)») در فرانسه تحقق یافت، در نهایت پایه‌ای شدند برای مفهوم پایان قرن ـ زیگموند فروید از ناخودآگاه به‌مثابه مخزن عمیقی از خاطرات یا انگیزه‌های بسیار قدیمی، مربوط به کودکی و سرکوب‌شده، یا به‌عبارت دیگر دنیای زیرین و آرکائیکِ خود (self) سخن می‌گوید.

در عین حال، مواضع متضاد شخصیت‌های مرکزی گوتیک می‌تواند نمودی باشد از تسخیر آن‌ها توسط یک «ناخودآگاه» ثانویِ برآمده از معضل‌های ته‌نشین‌شده‌ی اجتماعی و تاریخی، که غالباً هم‌زمان دربرگیرنده‌ی چندین نوع مشکل است و هر چه شخصیت‌ها و خوانندگان بیش‌تر می‌کوشند تا آن‌ها را به‌طور نمادین ادغام کرده یا بدون حل کردن‌شان به‌صورت بنیادی، رفع و رجوع‌شان کنند، ترسناک‌تر می‌شوند. برای نمونه، شخصیت اصلی رمانِ *فرانکشتین*، درمی‌یابد که مخلوق مصنوعی و سرهم‌بندی شده‌ی فاقد جنسیتِ او، یا نهایتاً همان «هیولا»یش که از تکه‌هایی از اجساد گورستان و اتاق اجساد شکل‌گرفته، او را با دو نوع ناخودآگاه مواجه می‌کند: رؤیاهای پیش‌آگاهانه‌ی خودِ او در باب فرایند بازیافت، حتی وقتی خود را از جسد مادرِ مُرده‌اش پس می‌کشد (یعنی از ناخودآگاه روانی‌اش)، و گزینه‌هایی که در سطوح ناهشیار فرهنگی‌اش (در ناخودآگاه *سیاسی*‌اش) در نوسان هستند؛ میانِ جذابیت‌های کیمیاگری قدیمی و علم بیوشیمی مدرن، تولیدمثل زیست‌شناختی و تکثیر در شرف تکوین مکانیکی، مرکزیت و حاشیه‌نشینی زنان، و اهداف علمی طبقه‌ی متوسط که در مقابل برخاستنِ یک طبقه‌ی کارگر شهریِ «هیولاوار» قرار می‌گیرد که کام‌خواهی بورژوازی به‌طور فزاینده‌ای وابسته به آن است. تعجبی ندارد که رواج تدریس و نوشتن درباره‌ی ادبیات داستانی گوتیک در اواخر قرن بیستم یا تحت‌تأثیر خوانش‌های روان‌کاوانه از چنین مخلوقاتی بوده یا ارزیابی‌های مارکسیستی، تاریخ‌گرایی نوین، یا مطالعات فرهنگی که کشمکش‌های طبقه‌محور، ایدئولوژیک، و حتی تکنولوژیک بسیاری را در دوره‌های تاریخی خاصی بررسی می‌کند که در چند عصر مختلف، زیربنای تجلیات شبح‌وار یا هیولاوار در آثار گوتیک بوده است.

همچنان که مطلب حاضر نشان خواهد داد، نتیجه آن است که دیرپایی و قدرت ادبیات داستانی گوتیک بی‌شک ناشی از شیوه‌هایی است که این آثار به‌کار می‌گیرند تا ما با برخی از مهم‌ترین امیال، سرگشتگی‌ها و سرچشمه‌های اضطراب، از درونی‌ترین و ذهنی‌ترین‌هاشان گرفته تا توسعاً اجتماعی‌ها و فرهنگی‌ها، در طول تاریخ فرهنگ غربی از قرن هجدهم به این سو، مواجه شویم و بر آن‌ها جامه‌ی بدل بپوشانیم.

در کل، این ترس و تمناهای عمیق خوانندگان غربی که گوتیک به شیوه‌ی «رمانتیک» و با فرم‌های اغراق‌شده نمادپردازی و نیز مبدل‌شان می‌کند، هم ویژگی‌هایی کاملاً *مخالف* یکدیگر دارند و هم آن‌چنان درهم آمیخته‌اند که به‌نظر می‌رسد فقط یک ادبیات داستانیِ افراط‌کار بتواند آن‌ها را درهم حل کند یا حتی مقابل هم قرارشان دهد. همان‌طور که ای.جی. کلری و رابرت مایلز خاطرنشان می‌کنند، گوتیک اولیه (یا واقعاً نئوگوتیک جعلی) از نظر والپول و جانشینان بلافصلش، شخصیت‌ها و خوانندگانی دو شقه است میانِ ندایِ وسوسه‌انگیز رفاه آریستوکراتیک و شکوهِ شهوانی کاتولیک که آن‌ها را از سویی به قرون وسطی و دوران رنسانس فرامی‌خواند، و از سوی دیگر میلی به اضمحلالِ این نظامِ حاکم درگذشته به نفع نوعی برابریِ ظاهریِ مرتبط با ایدئولوژیِ طبقه‌ی متوسطِ در حال رشد که

مبتنی بر خود به‌عنوان [مفهومی] خودساخته (self-made) است اما ایدئولوژیِ دیگری که از آنِ بورژوازی پروتستانی است، میل دارد تا آن قدرتِ نظامِ قدیم را که طبقه‌ی متوسط می‌خواهد خلع یدش کند، دوباره به‌دست آورد.

این تمنّایِ متناقض‌نمای نهفته در روانِ غربیِ مابعد رنسانس، از تمامِ افراط‌کاری‌هایی که فشرده‌ی آن تمنا است، می‌ترسد؛ به‌ویژه از تتمه‌یِ آن قله‌های بسیار قدیمیِ سلطه که حالا طبقه‌ی متوسط، توأمان در تقلای به چنگ آوردن و جابه‌جا کردنش است. در نتیجه، به قولِ لزلی فیدلر،

> *گناهی که زیربنای ادبیات اولیه، رمانتیک و حتی امریکایی گوتیک قرار گرفته و پیرنگ‌های آن را توجیه و تبیین می‌کند، عذاب یک انقلابی است که توسط گذشته (ی پدرسالاری) که می‌کوشیده نابودش کند تسخیر شده؛ ترسی که برگوتیک مستولی شده و لحن آن را توجیه و تبیین می‌کند ترس از آن است که در نابودکردن مَن‌های آرمانیِ* (ego-ideals) *قدیمیِ کلیسا و دولت، غرب راهی برای نفوذ ظلمت و تاریکی گشوده است: برای جنون [فرهنگی و فردی] و [نتیجتاً] فروپاشیِ خود.*

(فیدلر، «ابداع گوتیک امریکایی»، ص ۱۲۹۰)

با همین استدلال است که فیدلر و دیگران نشان داده‌اند، مشخصات گوتیک انگلیسی ـ اروپایی ـ امریکایی بر مفهوم عقده‌ی اودیپ فروید در خانواده‌ی طبقه‌ی متوسط دلالت می‌کند. به‌نوعی گوتیک معمولاً درباره‌ی «پسر»ی است که می‌خواهد هم «پدر» را بکشد و هم در تقلایِ قرارگیری به‌جای اوست؛ بنابراین طالب آن چیزی است که بدان احساس ترس و گناه دارد. همه‌ی این‌ها درباره‌ی *قهرمانان زن* گوتیک زن نیز صدق می‌کند که در طلبِ استحاله و نیز رهاسازی خود از زیاده‌روی‌های سلطه‌ی مردانه و پدرسالارانه هستند و نمونه‌هایش *فطرت* (۸۵-۱۷۸۳) اثر سوفیا لی، رمانس‌های دهه‌ی ۱۷۹۰ آن رادکلیف، *جین ایر* (۱۸۴۷) اثر شارلوت برونته، و بسیاری از «گوتیک‌های زنانه»ی بعد از آن‌ها است. علاوه بر این، زیر این برخورد تضادها، ترس معوّقِ عمیق‌تری نیز برای خوانندگان گوتیک وجود دارد که فیدلر بازمی‌شناسدش: ترس یا وحشت محتمل از آن‌که انهدام قدرت‌های قدیمی همه‌ی ما را تسخیر کند. نه تنها به‌واسطه‌ی میل ما به آن‌ها، بلکه به خاطر این واقعیت که آن‌چه آن‌ها، و حالا غاصبان‌شان، بر آن بنا شده‌اند، حقیقتاً آشوبی مرگ‌بار است. ویکتورفرانکشتین در نهایت، ذیل جست‌وجویش برای ساختنِ زندگی، با میل به وحدت با مادرِ مُرده‌اش و به نوعی ایجاد زندگی مصنوعی از او و زوال زیست‌شناختی خودش روبه‌رو می‌شود. ما از طریق گوتیک، خودمان را به‌یاد می‌آوریم، هر چند با لباس مبدل. به‌یاد می‌آوریم که چیزی مانند بازگشت به اغتشاش و فقدان هویت، در نیمی درون و نیمی بیرونِ مادربودن، و در نتیجه نه تماماً مرده و نه آشکارا زنده، ممکن است پسِ هر شالوده‌ی کهنی، وابسته به پدر و جز آن، انتظارمان را بکشد؛ شالوده‌ای که ما می‌کوشیم با نابودکردنش، یک دنیای قشنگ نو بسازیم.

این الگوی مکتوب‌سازیِ اغراق‌آمیز ترس و میل‌های مغایر، بر مبنای محتملِ آشوب و مرگ، به‌همراه یک سبک داستانی پرجنجال، عنصری ثابت در ادبیات گوتیک است و حتی با تغییر شرایط و شکل‌های این تلفیق در اثر تغییرشکل‌های جامعه‌ی غربی در قرون نوزدهم و بیستم، پابرجا می‌ماند. در زمان *فرانکشتین*، تنگناهای بسیارِ قهرمان، از تغییرات اصلاحی در علوم وابسته به شیمی، برق و آناتومی و شتاب‌گیری انقلاب صنعتی ناشی می‌شد که نتیجه‌ی محتملش مکانیزه شدن هر چه بیش‌ترِ زندگی بود و به تبع آن، رشد طبقه‌ی کارگر شهری بی‌خانه‌ای که مصنوعات اقتصاد بورژوازی جای آن‌ها را در عرصه‌های فعالیت‌های اقتصادی وابسته به خارج از شهر گرفته بود.

عامل دیگر، نگرانی از آن بود که با گسترش امپراتوری بریتانیا نژاد انگلیسی مجبور به رویارویی با همان نژادهای دیگری (مانند رنگین‌پوستان) شود که قرار بود حتی علیرغم وابستگی اقتصادی به آن‌ها، از «ما» دور نگه داشته شوند. با این وصف، گذارهای درهم‌آمیخته‌ی این عصر، که در آن گویی هر وضعیت فرهنگی قابلیتِ نفوذ به وضعیت متضادش و حتی چند وضع دیگر را نیز دارد، به شکل یک

شبح/ مخلوقِ نیمه‌زنده/ نیمه مرده، نیمه اندام‌وار/ نیمه مصنوع، و به‌طور مبهمی مطبوع/ به‌طور آشکاری مکروه، تجسم‌یافته و حتی سپر بلا می‌شود. این موجود انسانی/غیرانسانی تمناها و ترس‌های ما را پیدا کرده و بر آن‌ها تمرکز می‌کند، گویی آن‌ها هم مال ما هستند و هم نیستند. به‌عنوان بخشی از وجودِ ترسناکِ تهدیدگرِ ما به آن‌ها اجازه‌ی مرئی شدن می‌دهد و با این‌حال، آن‌ها را یا به‌صورت بقایایی از گذشته‌ی زوال‌یافته و یا شاید تجسمی از آینده‌ای مکانیزه یا واجد نژادی دیگر عرضه می‌کند. چنین ساختمانِ گوتیکی، از زمان والپول به این‌سو تغییر کرده اما همه‌ی ارواح عظیم‌الجثه و تعقیب‌کننده‌ی او را پشت‌سر نگذاشته است. این ساختمان، تغییرات عمده در شیوه‌های تولید فرهنگی تا ۱۸۱۸ را با هم تلفیق کرده و نیز امیدها و ترس‌های مغایری را که این تغییرات در خوانندگان سفیدپوست طبقه‌ی متوسط موجب شده بودند به خود گرفت، و در عین حال به همان خوانندگان رخصت می‌داد که یا با این تلویحات چندگانه رودررو شوند و یا از آن اجتناب کنند؛ همه‌ی این‌ها در شکلی از ادبیات داستانی اتفاق می‌افتد که درست به مانند آن مخلوقِ سرهم‌بندی‌شده از بخش‌ها و تکه‌های بدن‌های قدیمی‌تر، خود از درهم‌تنیده‌شدن انواع مختلفی از نوشته‌های پیشین حاصل شده است.

آثار ادبی گوتیک به این دلیل ماندگار شده‌اند که سازوکارهای نمادین‌شان، به‌ویژه اشباح ترسناک و تسخیرکننده‌شان، به ما رخصت داده‌اند بسیاری از ناهنجاری‌های شرایط مدرن‌مان را دور بیندازیم. ما این ناهنجاری‌ها را در شکلِ تغییریافته‌ی فضاهای کهنه و مهجور یا دست‌کم تسخیرشده و مخلوقات به‌شدت ناهنجار بازمی‌یابیم. به این ترتیب، تناقض‌های وضع ما در عین مواجهه با دنیایی ظاهراً غیرواقعی، بیگانه (فضایی)، باستانی، و گروتسک می‌توانند از ما برکنده شوند. برخی از قصه‌های گوتیک، مانند *فرانکشتین* یا *دراکولا*، طنین ماندگاری از این نوع دارند، آن‌قدر که ما به گفتن و بازگفتن آن‌ها با عناصری متفاوت اما مشخصات ثابت ادامه می‌دهیم. این قالب‌گیری‌های دوباره به ما کمک می‌کنند تا با تناقض‌های روان‌شناختی و فرهنگیِ روزافزون معاصر کنار بیاییم و در عین حال روشی ارجاعی برایمان فراهم می‌آورند تا ترس‌ها و امیال ممنوع‌شده‌مان را شکل داده و بررسی کنیم.

به‌عبارت دیگر، [ادبیات داستانی] گوتیک، معروف‌ترین نمونه‌ها در مورد آن شمایل‌های عجیب و روح‌مانندی را فراهم می‌آورد که فروید به‌عنوان مثال‌هایی از «امر شگرف (The Uncanny)» یا (Unheimlich)، در مقاله‌ی ۱۹۱۹ خود با همین نام، در نظر داشت. او عمدتاً با تحلیل «لولوی خواب یا مرد شنی[3]» (۱۸۱۷) نوشته‌ی ای.تی.ای. هوفمان ابراز کرد که آن‌چه مشخصه‌ی ذاتی و جوهری «شگرف»ست، امری عمیقاً و درونیاً آشناست (کودکانه‌ترین امیال و ترس‌های ما) که در اشکال ظاهراً خارجی، مکروه، و غیر آشنا دوباره بر ما ظاهر می‌شوند. آن‌چه به یقین از نظر فروید بیش از همه آشناست، محرک‌های شدیداً روان‌شناختی یا غریزی‌ست که از ابتدایی‌ترین وجوه وجود ما می‌آید، مانندِ اجبار به تکرار محض و اضطراب اختگی که از میل به مادر و در نتیجه امکان خشم پدر ناشی می‌شود (که این دومی را در تعدادی از قصه‌های گوتیک واقعاً می‌توان یافت). اما تمهیداتی که او برای ارائه‌ی بدل‌پوشی‌های نمادینِ این محرک‌ها مجزا می‌کند، می‌تواند در ادبیات داستانی، مانند نمونه‌ی بارز *فرانکشتین*، به‌کار گرفته شود تا تناقض‌های اجتماعیِ کاملاً آشنا و بنیادینی را پیکربندی کند که حول افراد طبقه‌ی متوسط قرار دارند. افرادی که به‌هرحال ناگزیر از تعریف نسبت‌شان با آن ناهنجاری‌ها، غالباً مخلوقات یا موجوداتی «غیرشده[4]» را به‌کار می‌گیرند تا این شالوده‌های درهم‌آمیخته و غیرقابل‌حل موجود را تجسم بخشند.

پس از فروید و تا حدودی به موازات نوع روان‌کاویِ او، نظریه‌پرداز و درمانگرِ فرانسوی، ژولیا کریستوا، در زمانی نزدیک‌تر به ما، در کتابش تحت‌عنوان *قوای وحشت* (۱۹۸۰) گامی به پیش گذاشته تا شاهد بازگشتِ امر آشنای سرکوب‌شده به‌صورت «امرشگرف» برمبنای انگیزه‌ی

انسانی بنیادی‌تری باشد که همچنین به ما کمک می‌کند تا به‌غیر از انگیزه‌های روان‌شناختی، انگیزه‌های فرهنگیِ اصولی‌تر گوتیک را هم تعریف کنیم. کریستوا استدلال می‌کند که ارواح یا گروتسک‌ها، که به‌طرز عیانی به منظور تجسم تناقض‌ها خلق شده‌اند، نمونه‌هایی هستند برای آن‌چه او «abject[5]» و فرآورده‌های «abjection» می‌نامد؛ اصطلاحی که او از معنای تحت‌اللفظیِ ab-ject مشتق کرده است: همزمان «بیرون افکندن» و «به زیر افکندن». او می‌گوید آن‌چه ما «بیرون می‌افکنیم» تمام چیزهایی‌ست که «بینابین... مبهم...آمیزه‌ی» درون وجود ما هستند؛ ناهمگونی‌های بنیادینی که مانع از اعلام هویتی منسجم و مستقل از سوی ما خطاب به خودمان و دیگران می‌شود.

بدوی‌ترین گونه‌ی این «بینابین»، چندگانگی‌ای‌ست که ما به‌طور غریزی از لحظه‌ی تولدمان به‌یاد می‌آوریم، که در آن ما هم درون و هم بیرون مادر بودیم و بنابراین هم زنده بودیم و هم که هنوز در عالم وجود نبودیم (یا به‌عبارتی مرده بودیم). همین «خشونت به‌یاد نیاوردنی» است که ما را به خود فرامی‌خواند. و در عین حال همان باتلاقی‌ست که ما همواره احساس می‌کنیم باید «از آن جدا بشویم تا بتوانیم» شخصی قابل‌تعریف باشیم.

کریستوا نتیجه می‌گیرد که هر آن‌چه ما را با این وضعیتِ نه این و نه آن، حتی به‌صورت مرده ـ و ـ زنده، تهدید می‌کند، همان است که ما دور می‌ریزیم یا به‌صورت تجلّیاتِ آشنایی‌زدوده «abject ـ فروفکنی» می‌کنیم. از همان لحظه به بعد ترس و میل در ما پدید می‌آید چراکه آن‌ها هر دو تهدید به احاطه کردن مجدد ما می‌کنند و حاکی از بازگرداندن ما به ریشه‌های اولیه‌مان هستند. آن شمایل‌های «غیرشده» این شالوده‌های عمیقاً آشنا را با «افکندن آن‌ها به زیرِ» پوشش یک هیولای مطرودِ تقریباً کهن که به‌جای آن‌که تصویری از انسان بهنجار باشد، سرشار از ضدونقیض‌هاست؛ آشکار می‌کند، همچون مخلوق نعش‌سانِ *فرانکشتین*، خون‌آشامِ آریستوکرات در *دراکولا*، یا خودِ کوچک‌شده و برآماسیده و «غیرشده» در *دکتر جکیل و آقای هاید* رابرت لوئیس استیونسن. به این طریق همه‌ی آن‌چه فروفکنی شده، به زیرِ الگوی دیگری افتاده است؛ به‌صورت شمایل جنایتکار یا شمایل‌های قبیح از نظر مردمان صاحب‌قدرت و در نتیجه در معرضِ (و نیز فروفکنده‌شده به زیر) نگاه خیره‌ی آن‌ها و الگوهای بهنجاریِ اجتماعی که آن‌ها تحمیل می‌کنند، دور ریخته می‌شود. در نتیجه فرآیند فروفکنی، همان‌قدر که شخصی‌ست، تماماً اجتماعی و فرهنگی نیز هست.

همان‌طور که در مورد بسیاری از شخصیت‌های محوری در ادبیات داستانی گوتیک می‌بینیم، این فرآیند، مردم طبقه‌ی متوسط در غرب را تشویق می‌کند که برای حل کردن معضل تناقض‌های مغشوشِ بنیادینِ وجودی‌شان، آن‌ها را به همتایان شبح‌وار یا هیولاواری فروفکنی کنند که حالا به‌خاطر آشنابودگی ناآشنای‌شان، به‌نظر «شگرف» می‌آیند؛ نظایری که در عین حال در آمیزه‌ی گروتسک‌شان از عناصری که از نظر معیارهای تثبیت‌شده‌ی بهنجاری، ناسازگار محسوب می‌شوند، رساننده‌ی معانی ثانویِ کهن یا بیگانه هم هستند. گوتیک فرم داستان‌سازی غربی‌ست، از رمان گرفته تا فیلم و ویدئو (شاهد این آخری می‌تواند *تریلر* (۱۹۸۲) مایکل جکسن باشد).

در این فرم است که این «فروفکنی» نمادین، در اغلب اوقات به‌طور دقیق رخ می‌دهد چراکه فرمِ به‌شدت ترکیبی‌اش، هم تعقیب «هویت‌ها»ی مجاز را ممکن می‌کند و هم مواجهه‌ی توأمان ترسناک و جذاب با نابهنجاری‌هایِ «دورریخته‌شده»ای را که عملاً برای ساختمان خودِ (self) طبقه‌ی متوسط غربی ضروری و بنیادی‌ست.

یکی از دلایل آن‌که گوتیک به‌عنوان یک فرم، در به نمایش درآوردن این فرآیند فروفکنی این‌قدر خوب عمل می‌کند، وضعیتِ ضدژانریِ آن در ابتدا و نتیجتاً تلفیقِ «فرهنگ والا» و «فرهنگ پست» در طول تاریخ متلون آن است. وقتی والپول پیشنهاد آمیزش «دو نوع رمانس» را داد، تا حدی به کار خودش اشاره می‌کرد که آمیزه‌ای بود از رمانس‌های شوالیه‌ای قرون وسطا و تراژدی‌های نئوکلاسیک منطبق بر آریستوکراسی قدیم، از یک‌سو، و از سوی دیگر، رمان‌های جدید و روبه‌رشد بورژوازی که

معطوف بودند به عناصر کمیک و احتمالاتِ وجود اشتراکی در اکثریت جامعه، یعنی طبقات متوسطی که روزبه‌روز بر تعدادشان افزوده می‌شد. انتخاب برچسب گوتیک از سوی او برای این پیوند مغشوش، که برخلاف آن‌چه انتظار می‌رفت به‌سرعت همه‌گیر نشد تمهیدی بازاریابانه بود برای به‌وجود آوردن وضعیت ژانریِ جدیدی که می‌خواست برهم‌کنشی ارائه دهد از آن‌چه عموماً نوشته‌هایی با فرهنگ والا (حماسه، رمانس منظوم، تراژدی) تلقی می‌شد با آن‌چه بسیاری هنوز در قیاس با آن پست می‌دانندش (کمدی‌هایی با محور پیشخدمت‌ها، فرهنگ خرافی عامه، ادبیات داستانیِ منثور طبقه‌ی متوسط). سریع‌ترین نتیجه‌ی حاصل، آمیزه‌ی تحریف‌شده‌ای از این‌ها در متن والپول و متون اولین مقلدانش بود، مانند *بارون انگلیسی پیر* (۷۸ـ۱۷۷۷) نوشته‌ی کلارا ریو، که در آن‌ها شخصیت‌ها ـ و به تبع‌شان خوانندگان ـ دو شقه شده بودند، میان «نشانه‌های سنتیِ هویت... براساسِ طبقه‌ی اجتماعی و نژاد خانوادگی»، و بازسازی خودشان برای انطباق با «آرزومندی‌هایِ ارزش مبادله... همراه با قواعد طبقه‌ی سرمایه‌دار و قدرت روبه‌رشد اقتصاد بازار».

تا ۱۷۹۷، یعنی زمانی‌که سموئل تیلر کالریج یادداشتی نوشت بر *راهب* (۱۷۹۶) اثر متیو لوئیس که، برای بسیاری آرکی‌تایپ یا کهن‌الگو گوتیک وحشت بود، «چندگانگی جماعت تولیدکننده‌ی قصه‌های وحشتناک و مافوق‌طبیعی» برای ارضای «سلیقه‌ی عامّه» بهانه‌ای شد برای حمله به «پستی» رمانس‌هایی که گسترده‌ترین بازار عمومی را هدف گرفته بودند. پس از نقد کالریج، آن تلقی همراه شد با سبکی تضاد و طباقی (Oxymoronic) و محصول اختلاط طبقاتی («آمیختن مبتذل‌ترین زبان محاوره» با موضوعات ستایش‌شده‌ای که نیازمند «عدم انعطاف و هیبت سیاق‌کلام» بودند) و نیز «هم‌ارز [کردن] همه‌ی وقایع... تا یک توده‌ای اشتراکی» که در آن همه‌ی وقایع مربوط به حوزه‌های متفاوت وجودی [مثلاً زندگی و مرگ] «تقریباً به اندازه‌ای یکسان محتمل می‌شوند».

به این ترتیب، گوتیک دستمایه‌ی مباحثات پرشوری شد که به‌رغم کم‌رنگ شدن خطوط متافیزیک، طبیعی، مذهبی، طبقاتی، اقتصادی، بازاری، ژانری، سبک‌پردازی و اخلاقی‌اش، کماکان تا به امروز ادامه یافته است.

همان‌طور که مایکل گیمو، جفری کاکس، میشا کافکا و استیون بروم نشان داده‌اند، این مباحثات تأثیر بسیاری بر نحوه عملکردِ نویسندگان، درام‌نویسان و فیلم‌سازانِ موافق و مخالف گوتیک داشته و منجر به حفظ یا تغییر بسیاری از مشخصه‌های تثبیت‌شده در رمانس والپولی و رادکلیفی در طول ۲۰۰ سال گذشته شده است. در این مدت، گوتیک همچنین ناگزیر از پرداختن به موضوع عمده‌ی دیگری شده، که آن چگونگیِ انفکاکِ طبقه‌ی متوسط از خودش، و سپس ترسش از حداکثرهای پیرامونی‌اش است: امر اشرافی بسیار والا یا روبه‌زوال، و امر بسیار پست یا حیوانی، طبقه‌ی کارگر، فقیر، منحرف جنسی، کودک‌صفت و امر کارناوالی. تمامی این جنبه‌ها به یکباره بر شمایل‌هایی فروفکنی شده‌اند که دامنه‌ی گسترده‌ای هم دارد: آمبروسو در *راهب* لوئیس، شریرهای اعیان رادکلیف، *ملماثِ جنگجو* (۱۸۲۰) اثر سی.آر. مچورین، آقای هایدِ استیونسن، دوریان گریِ وایلد، کنت دراکولایِ استوکر، و «شبح اپرا»ی جادوگرِ پنهان در اعماقِ قصری [از آنِ آدم‌های] با فرهنگ بالا در *شبح اپرا* (۱۹۰۱) اثر گاستون لورو. گوتیک که کماکان از نظر بسیاری، دوره‌ای بینابین و نیز آمیزه‌ی ادبیات درام «جدّی» و «عامه‌پسند» طبقه‌بندی می‌شود، نتیجتاً به‌طور مرتب حاوی مواجهه‌هایی میان امر پست و والا است، حتی وقتی‌که ایدئولوژی‌ها و مؤلفه‌های این دو امر [پست و والا] تغییر می‌کند. گوتیک درباره‌ی تداخل سطوح متفاوت گفتمان در خودش است و در عین حال معطوف است به درهم‌تنیدگی شرایط متضاد دیگری؛ از جمله زندگی/مرگ، طبیعی / فوق‌طبیعی، باستانی/مدرن، واقع‌گرایانه/مصنوعی و ناخودآگاه/آگاه. گوتیک این تضادها را به‌صورت تسخیرشدگی و «دیگرانِ» منحرف‌فرض‌شده فروفکنی می‌کند که در نتیجه، شخصیت‌ها و خوانندگان طبقه‌ی متوسط را جلب کرده و می‌ترساند.

حالا با گذشت چند دهه از نظریه‌پردازی‌های منتقدین

فمینیست درباره‌ی این جریان، می‌توان گفت که گوتیک همزمان با معضل فرهنگیِ تمایزات جنسیتی نیز مواجه می‌شود. از جمله‌ی این تمایزات در نقد فمینیستی، ساختارهای غربی قدرت است و این‌که چگونه خط‌کشی‌های میان زن و مرد ممکن است برای نقب‌زدن و بازشکل دادنِ این ساختارها زیر سؤال برود. از همان نمونه‌ی اولیه‌ی ***قلعه‌ی اترانتو*** ـ و مشخصاً در نمایش‌نامه‌ی گوتیک والپول، ***مادر مرموز*** (که در ۱۷۶۸ تصنیف شد ولی تا زمان مرگ نویسنده‌اش هرگز به روی صحنه نرفت) ـ زن‌ها شمایل‌هایی هستند که در وضعیتی به‌غایت هولناک میان فشارها و انگیزه‌های متضاد در تله افتاده‌اند. ایزابلا در ***اترانتو*** خود را در وضعیتی می‌یابد که از آن پس بدل به کلاسیک‌ترین شرایط گوتیک شده است: گیرافتاده در «هزارتویی از ظلمت» و سرشار از «دالان‌ها»ی زیرزمینی و تردیدی اضطراب‌آلود در مورد راهی که باید انتخاب کند، از یک‌سو دچار ترس از تعقیب مردسالاری قدرت‌طلب است که می‌خواهد از او به‌عنوان مخزنی برای دانه‌هایی استفاده کند که برای حفظ اموال و رفاهش ضروری است، و از سوی دیگر نگران است که با فرار در جهت مخالف، کماکان «در دسترس کسی (مردی) باشد، که نمی‌شناسدش». پس از همان آغاز، آن منظر ایزابلا درباره‌ی مورد ستم واقع شدن و اصلاً «بدل به غیر کردن» زنان در گوتیک موضوعی عمده بوده است، و حتی به حد فرو کاهیدن زن به ابژه‌ای برای دادوستد یا در نهایت ابزاری برای درست کردن بچه برای مردها نیز پیش رفته است. بنابراین جای تعجب ندارد که گوتیک اولین اوج خودش را در دستان آن رادکلیف دید، که محبوب‌ترین رمان‌نویس انگلیسی در دهه‌ی ۱۷۹۰ بود. تعداد خوانندگان زن در میان طبقه‌ی متوسط از دهه‌ی ۱۷۶۰ به بعد روزبه‌روز بیش‌تر می‌شد و در نتیجه رادکلیف و مقلدان بسیارش، انگیزه‌های زیادی داشتند برای بسط دادن آن صحنه‌ی گوتیک اولیه درباره‌ی زنِ محدود شده و تبدیل آن به سفر زنان به‌سوی قدرت، مالکیت خودشان و دیگر نیروهای زنانه؛ هرچند که این سفر کماکان در دنیایی کهنه و مهجور و مردانه، و سرشار از ترس و هراس برای تمام زنان انجام می‌شود.

نکته‌ی جالب‌تر، اما، هدفی‌ست که غالباً در گوتیک برای آن سفر در نظر گرفته می‌شود و حتی در آثار والپول نیز به‌چشم می‌خورد: احیای ریشه‌ی مادرانه‌ی گمشده یا نهفته، از سوی زنان و نیز مردان. در این نقش‌مایه، معلوم می‌شود که یک خانه و خانواده‌ی مردسالار، آشکارا در امکانات غیرقابل‌پیش‌بینی یک زنانگی فراموش شده، ولی نهایتاً عیان‌شونده، ریشه دارد و به آن وابسته است. ما در نهایت درمی‌یابیم که محدودسازی زن توسط مردسالاری در بسیاری از آثار گوتیک، اساساً استوار است بر تلاش برای سرکوب و نیز جست‌وجویی برای پرده برداشتن از یک «اصل زنانه‌ی» بالقوه «مهارناشدنی» که بستارهای قدیمی مردسالارانه می‌خواسته‌اند مهارش کنند و حتی، در «سقوط خانه‌ی آشر» (۱۸۳۹) اثر پو، مدفونش سازند.

ادبیات داستانیِ گوتیک غالباً به خوانندگانش نشان می‌دهد که آن شالوده‌های نابهنجاری که آن‌ها در طلب فروفکنی‌اش هستند، پیوندی فرهنگی دارد با «غیریّت» زنانگی، که برای همه‌ی ما پایه‌ی چندگانگی مادرانه است. تقسیم‌های اجتماعی جنسیت به‌منظور انکار و در عین حال واداشتن ما به طلب این سرچشمه‌ی مرز [میان] خودمان [و مادر یا دیگری] طراحی شده‌اند و گوتیک افشا می‌کند که این مرز بدواً از بدن زن نشأت گرفته است. به همین دلیل، عاملی کلیدی در تاریخ گوتیک است که کریستوا می‌تواند پیوند برقرار کند میانِ فروفکنیِ وحشت‌بار و دور ریختن این خاطره که ما در حالتی آرکائیک هم درون و هم بیرون مادری بوده‌ایم که حالا همزمان نسبت به او ترس و میل داریم، گوتیک در مورد ارتباط میان شمایل‌های فروفکنی‌شده‌ی هیولاها با باتلاق اولیه و فراگیر مادرانگی کاملاً مُصِر است؛ ویکتور فرانکشتین نه تنها با ساختن هیولایی مذکر در جست‌وجوی بدن فناشده‌ی مادرش است، بلکه با نابودکردنِ تب‌آلود مخلوق مؤنثی که هیولایش تقاضای ساختنش را از او کرده بود، بیش‌ترین ترس و قوی‌ترین عمل سرکوب را از خودش بروز می‌دهد. او در خلق خودارضایانه‌اش، بیش از همه از زن پرهیز کرده، چرا که

آن‌چه بیش از هر چیز تمام ترس‌ها و فروفکنی‌های بسیارِ او را، متبلور می‌کند، عدم تسلط مطلق‌اش بر زندگی‌دهندگیِ موجود مؤنث است.

برخی از مورخین گوتیک قائل به تمایزات صریحی میان آثار گوتیک زنانه (مطابق سبک پالوده‌ی ترسناک رادکلیف) و گوتیک مردانه (در سنت گرافیک وحشت *راهب* لوئیس) شده‌اند. در این طبقه‌بندی‌ها رگه‌هایی از حقیقت هم وجود دارد، به‌ویژه وقتی توجه کنیم به بازار وسیع قرن بیستم برای رمانس‌های گوتیک زنانه که مظهرش رمان به‌شدت رادکلیفیِ *ربه‌کا* (۱۹۳۸) اثر دافنه دوموریه است که منبع فیلم برنده‌ی اسکارِ دیوید. اُ. سلزنیک/آلفرد هیچکاک در ۱۹۴۰ هم بوده است. اما حتی آثار مردمحور گوتیک، مانند ***فرانکشتین*** و ***دراکولا*** و ***شبح اپرا***، نیز مسخّر تهدید و تمنّای ورطه‌ی عمیقاً مادرانه‌ی فقدان هویتی هستند که نهایتاً همه‌ی شخصیت‌ها، خصوصاً قهرمان‌ها را به خود فرا می‌خواند. برانگیختگی و وحشت عمیق جاناتان هارکر در قلعه‌ی دراکولا در رمان استوکر، بیش از همه ناشی از دسته‌های متعدد زنان خون‌آشامی‌ست که می‌خواهند او را اغوا کنند، به تحلیل برند، و آخرسر اخته‌اش کنند. در همین حال، شبح اصلیِ لورو نمی‌تواند مخفی‌گاهِ زیرزمینیِ موسیقی و راهروهای کارناوالی پرآینه‌ی زیرِ اپرای پاریس را، بدون در مرکز قرار دادنِ یک اتاق‌خواب خرده بورژوایی بسازد؛ اتاق‌خوابی که نسخه‌ی عین به عینِ از اتاق‌پذیرایی مادرش است که، حالا برای او مکانی‌ست که باید همه‌ی اپرا از آن‌جا هبوط کند ـ و دوباره احیا شود. زنانگی سرکوب‌شده، آرکائیک، و نتیجتاً عمیقاً ناخودآگاه، سطح بنیادینی از بودن است که غالب آثار گوتیک در نهایت به آن ارجاع می‌دهند. این ارجاع هم غالباً چنان گرفتار سازوکار جابه‌جا شده‌ای است که به‌نظر دارای ساختارهای مردسالارانه است. تمام تضادهای درهم‌آمیخته‌ای که توسط شخصیت‌های گوتیک بر هیولاها یا اشباح فروفکنی می‌شود، با نزدیک شدن آن‌ها به این حضیضِ زنانه‌ای که حد نهایی «غیربودن» و نیز اساساً زمینه‌ی بی‌اساسِ خود (self) است، در آشوبی بنیادی به کل نابود می‌شوند.

با این وجود، بیش‌ترین وحشت در گوتیک صرفاً از کشانده‌شدن مردانگی به‌سوی زنانگی قدرتمندشده حاصل نمی‌شود. سطح زیرین زنانگی، آن‌چنان‌که در ادبیات داستانی گوتیک بسط می‌یابد، چیزی نیست مگر فرم عمده‌ای از یک فروپاشی ازلی که می‌تواند خط و مرزهای میان تمام تضادهای غربی، و نه فقط تضادهای مذکر-مؤنث یا دیگر جفت‌های قبلاً ذکر شده، را تحت‌الشعاع قرار دهد.

دلیل آن‌که «غیر»ها و «فضاها»ی گوتیک می‌توانند تناقض‌های فرهنگی و روان‌شناختی بی‌شماری را فروفکنی کنند، و در نتیجه ما را با آن ناهنجاری‌ها در لباس مبدّل روبه‌رو سازند، این است که آن شخصیت‌ها، تصاویر و صحنه‌آرایی‌های شبح‌وار، واجد واقعیت پنهانی هستند مبنی بر این‌که تمام انواع تضادها نمی‌توانند از هم منفک باشند، هر وضعیت خُردی شامل همتای خود نیز هست و این تفاوت در واقع از مقابل هم قرارگرفتن و وابستگی متقابل این دو وضعیت ناشی می‌شود. وقتی در ژانر انعطاف‌پذیر گوتیک، امر ***والا*** علیه پست، و ***جدّی*** علیه ***عامه‌پسند*** به تداخل میل می‌کنند، پس تمام تمایزات فرهنگی دیگری نیز که این ژانر به‌صورت مضمونی به‌خود می‌گیرد، می‌توانند درهم تداخل کنند، خواه استوار بر جنسیت (gender) باشند و خواه بر جهت‌گیری جنسی (Sexual Orientation)، نژاد، طبقه، مراحل رشد، سطح وجودی، یا حتی گونه‌ی زیستی؛ به‌عنوان مثال، دراکولای اولیه، همان‌قدر که می‌تواند با دندان‌های احلیلی‌اش گوشت را بدَرَد، می‌تواند از سینه‌های خود خون بیرون بکشد، می‌تواند همان اندازه مجذوب جاناتان هارکر باشد (و برعکس) که مجذوب مینا موری؛ با آن رخساره‌ی سفیدتر از سفید و کلیشه‌ی «بینی عقابی» یهودی‌اش در دهه‌ی ۱۸۹۰، می‌تواند هم غربی باشد و هم شرقی؛ می‌تواند به‌شدت آریستوکرات و نیز در جمع کولی‌های بی‌خانمان سرخوش باشد؛ با در معرض خطر قراردادنِ ثبات حدود و ثغور طبقه‌اش، هم شدیداً فرهیخته و بالغ به‌نظر می‌رسد و هم مغزی کودکانه و ابتدایی را از خود نشان می‌دهد؛ می‌تواند تقریباً شامل تمامی زنجیره‌ی میان یک موجود بسیار زمینیِ

محدودشده در زمان و شیطانی غیرزمینی (مانند مِلماث) باشد که در طول قرن‌ها بقا می‌یابد؛ و البته می‌توانند به حیوانی ـ گرگ یا خفاش ـ بدل شود و به آسانی هم تغییرشکل دهد و در هیأت‌های مختلف انسانی در اعصار و فرهنگ‌های متفاوت ظاهر شود.

تهدید و تمناهای مربوط به واژگونی جنسیتی، همجنس‌گرایی یا دوجنس‌گرایی، التقاط نژادی، دگرگونی‌پذیری طبقاتی، کودک درون بزرگسال، زمان‌مندی بی‌زمان، و تکامل‌یافتگی و تکامل‌نیافتگی همزمان (مخصوصاً پس از اواسط قرن نوزدهم)؛ همه از جمله نقش‌مایه‌هایی بوده‌اند که، همچون خیروشر، در کل تاریخ گوتیک محوریت داشته‌اند و از نمونه‌ای به نمونه‌ی دیگر تنها میزان تأکیدشان تغییر کرده است.

تنش‌های اجتماعی و ایدئولوژیک درباره‌ی تمام این «انحرافات» در زمان‌های متفاوت، نتیجتاً بیان خود را در سبک گوتیک می‌یابد، که دغدغه‌اش اغراقِ این امکانات در لباس مبدلِ فرم‌هایی انحرافی و مکرّر است اما چنان تمام آن‌ها را در شکلی بی‌باب روز به «غیر» مبدل می‌کند تا هویت‌های بهنجار، بزرگسال، و طبقه‌ی متوسط نتوانند به‌وضوح مقابل‌شان بایستند. این ترفند، همچنان‌که برخی نشان داده‌اند، به بقای خود در این ژانر ادامه می‌دهد. مثلاً در فیلم‌های *بیگانه* (آدم‌فضایی) اخیر و رمان‌های استیون کینگ درباره‌ی کودک‌خون‌آشام‌های شریر، همان کیفیتی را می‌بینیم که در *مادر مرموز*، *راهب*، *ایتالیایی* (۱۷۹۷) رادکلیف، *فرانکشتین*، *دراکولا*، *شبح اپرا* و (از همه روشن‌تر) دکتر *جکیل و آقای هاید*؛ چه در شکل اولیه‌شان و چه در اقتباس‌های اخیر از آن‌ها. آشکار است که بقای ژانر گوتیک تا حدی برای بالابردن این امکان است که متوجه‌مان کند همه‌ی آن «ناهنجاری‌ها»یی که ما از خود جدای‌شان می‌کنیم، عمیقاً و به‌شدت (و در نتیجه به‌شکلی هولناک) بخشی از ما هستند، حتی زمانی‌که روش‌هایی نیمه‌مهجور به‌کار می‌بندیم تا این «انحراف‌ها» را در فاصله‌ای قطعی، ولی تسخیرکننده، از خودمان قرار دهیم.

باید گفت تمام آن‌چه با گوتیک، چه به‌عنوان ادبیات والا و چه ادبیات پست، ارتباط می‌یابد، این سؤال ادبی را برمی‌انگیزد که آیا گوتیک اساساً محافظه‌کار است یا ژانری‌ست انقلابی که از ژانرهای دیگر ترکیب شده. پژوهش‌گران این فرم مدت‌هاست که اولین کارکرد همه‌گیر و محبوب گوتیک را در حین و پس از انقلاب فرانسه (۹۹-۱۷۸۹) بررسی کرده‌اند و نظر مارکی دوساد را بازگو کرده‌اند، که در کارهای خود از تمهیدات گوتیک بسیار استفاده می‌کرد و در ۱۸۰۷ اظهار کرده بود «این ژانر یکی از نتایج اجتناب‌ناپذیر ضربات انقلابی‌ست که تمام اروپا را به لرزه درآورد» چرا که گوتیک قادر بود چالش‌های خشونت‌آمیز در برابر نظام‌های تثبیت شده‌ای را که حالا در قلمرو «دانش متداول» درآمده بودند، «وارد سرزمین فانتزی‌ها کند» (نقل‌قول از ساد در مولوی ـ رابرتز، *کتاب راهنمای ادبیات گوتیک*، ص. ۲۰۴). مسلماً وجوهی از *راهب* به انقلاب‌های مشابهی اشاره دارد. جایی که یک سرراهبه‌ی مستبد توسط جماعتی از مردم عادی ستمدیده تکه پاره می‌شود، و در *فرانکشتین*، جایی‌که امتناع ویکتور از پذیرش مسؤولیت در برابر مخلوق [متعلق به] طبقه‌ی کارگرش، موازی می‌شود با ناتوانی‌اش در فهم ارزش و برابری زنان؛ مشکلی که قبلاً توسط مادر نویسنده، مری وُلستون کرافت، در اثر نسبتاً گوتیکش *تخلفات زنان* (۱۷۹۷) به آن پرداخته شده و یک قرن بعد در *کاغذ دیواری زرد* گیلمان مطرح می‌شود. اما باید اذعان کرد که نمونه‌های بسیاری نیز در مورد وجود یک ایدئولوژی محافظه‌کارانه در این ژانر به‌چشم می‌خورد که نشان می‌دهد آثار گوتیک ترسناک انقلابی نتیجه‌ی انحطاط در نظم اجتماعی یا امتناع از پذیرش تمایزات و مالکیت‌های فرهنگی است. رمان لوئیس، به رغم شخصیت‌های نهایتاً شادش، دست‌آخر بی‌بند و باری‌های مخالفِ سلسله‌مراتب ارزشی جامعه را محکوم می‌کند؛ برام استوکر در *دراکولا* بی‌شک تمام مرزشکنی‌هایی را که کُنت ملهم از آن‌ها و تجسم‌شان است، خصوصاً روابط «آزاد» جنسی را، به سختی مورد انتقاد قرار می‌دهد؛ و فیلم‌های دهه‌ی سی از *فرانکشتین* به کارگردانی جیمز ویل، وسوسه‌انگیزی این هیولا را با اتصاف ذهنی

جنایت‌پیشه به او، و در نهایت ساختن دشمنی از او برای کارگرانِ دوران رکود اقتصادی، تعدیل می‌کند؛ این حربه مشکلات آن‌ها را به‌جای نسبت دادن به صاحبان قدرت جمعی، بر هیولا و خالقش بلاگردانی می‌کند، و آن‌ها سرانجام هیولا را در آسیابی مهجور به آتش می‌کشند.

ولی در بسیاری اوقات، آثار گوتیک بین انقلابی و محافظه‌کار بودن مردّدند، مانند وقتی‌که آن رادکلیف به قهرمان‌های مؤنثش اجازه می‌دهد تا مالکیتی مستقل داشته باشند و نهایتاً از انتخاب در محدوده‌ی پرستش پرشور پدران‌شان مبرّا باشند و از هرگونه کنش مستقیم سیاسی، متجدد یا ارتجاعی اجتناب کنند.

گوتیک، تا حدی به خاطر برآمدنش از گفتمان‌ها و موضع‌های مختلط که غالباً ناسازگاری‌های‌شان هم به‌شدت آشکار است، می‌تواند هم اشباح غمگینِ «غیرشده» و رفتارهای سرکوب‌شده و تداخل مرزها و طبقات مردم را برانگیزد و نیز در نهایت عرصه‌ای فراهم آورد برای در فاصله قراردادن و نابودکردن آن شمایل‌ها یا فضاهایی که در آن‌ها دردسرسازترین نابهنجاری‌ها توسط اکثریت طبقه‌ی متوسط فروفکنی شده‌اند. هیچ فرم دیگر نوشتاری یا دراماتیکی به اندازه‌ی گوتیک در هم‌نشین کردن انقلاب بالقوه و واکنش محتمل، مُصِر نیست ـ درباره‌ی جنسیت، روابط‌جنسی، نژاد، طبقه، استعمارگر علیه مستعمره، امر جسمانی علیه امر متافیزیک، ناهنجار علیه بهنجار. گوتیک همچنین نهایت هر دو حد را صریحاً جلوی ما می‌گذارد؛ آن‌هم به‌شکلی بسیار حل‌ناشدنی‌تر از آن‌چه پایان‌بندی‌های مرسوم غالب این آثار ادعایش را دارند. در طول دوران‌های تاریخی مختلف، نوشتار، تئاتر، و سینمای گوتیک شدیدترین و مهم‌ترین تناقض‌های فرهنگ غربی مدرن را به‌نمایش گذاشته و بازتاب می‌دهند؛ حتی اگر این بازتاب در آینه‌ی معوجی باشد که این سرگشتگی‌ها را ظاهراً در گذشته یا مسافتی دور از ما قرار دهد.

این کارکردهای فرهنگی به واسطه‌ی روش‌هایی که گوتیک داستانی ـ تخیلی بودنِ مفرط خودش را اغراق می‌کند ـ ممکن شده‌اند؛ این اغراق با تکنیک‌های متغیر خلاقانه و ثابتی انجام می‌شود. غیرواقعی بودن اغراق‌شده، و حتی سوررئال بودن ادبیات داستانی گوتیک، آن‌چنان‌که به‌عنوان موضوعی برای نقیصه (Parody) و نقد مطرح بوده است، در هر شکلش برای فروفکنی تناقض‌های فرهنگی و روان‌شناختی خوانندگان مدرن ـ تا با آن‌ها رودررو شوند یا ازشان اجتناب کنند ـ ضروری‌ست. همان‌طور که والپول در ۱۷۶۵ در مقدمه‌ی *اترانتو* بیان می‌کند، این تا حدی به‌خاطر آن است که نحوه‌ی عملکرد «داستان گوتیک» از همان ابتدا ارائه‌ی «تمایل زیاده از حد» به «آزادیِ توصیف در حوزه‌های نامحدود ابداع» بوده در حالی‌که کماکان «عوامل» داستانی در زمینه‌ی واکنش‌ها و رفتارهای‌شان در چارچوب «قوانین احتمالات» محدود می‌شوند. در این اظهارنظر و دیگر بیاناتش، والپول (به‌عنوان یکی از اعضای حزب اصلاح‌طلب در پارلمان بریتانیا) مفهوم خاصی از امر «متعالی» (sublime)[۶] در برخی اشکال هنری را که توسط ادموند بورک در *جستاری فلسفی در باب سرمنشأ انگاره‌های متعالی و زیبا* وضع شده بود، گسترش می‌دهد. تعریف بورک از امر متعالی، (که به‌طور سنتی «سبک والا»یی خوانده می‌شد که کاملاً خود را «از حد آستانه» جدا کرده و بالا کشیده) آن را محدود می‌کند به «هر چیزی که به هر نوعی انگاره‌های درد و خطر را تهییج کند»، از جمله تهدید «مرگ» و انهدام خود (self)، و این امر از طریق «عملکردی مشابه ترس» صورت می‌گیرد تا «قوی‌ترین احساسی را که ذهن قابلیت پذیرشش را دارد» تولید کند. بنابراین تعالی، از نظر بورک و سپس والپول، از طریق انبساط زبان‌شناختی یا هنری یا «عظمت» یا «بی‌پایانی» یا حتی «انگاشت اشباح و ارواح خبیث» به‌وجود می‌آید (که آشکارا شرح و بسطی بی‌حدومرز است)، چراکه آن‌ها به‌شکل هول‌آوری تهدیدی بر نابودسازی خود (self) هستند. البته نتایج این زودباوری اولیه است که برای بورک ارزش دارد («بنا به قوانین احتمالات») زیرا بورک در رساله‌اش عمدتاً بر روان‌شناسی تجربی تأثیر عاطفیِ این قابلیت‌ها متمرکز شده بود.

علاوه بر این، آن‌چه بیش از همه این تناقض ظاهری را توانمند می‌کند، ادعای دیگرِ بورک است مبنی بر آن‌که

توصیفات تهدیدکننده‌ی زندگی موجب واکنش ارزشمند زیباشناختی می‌شوند. زیرا هر کدام‌شان به‌حدی مصنوعی‌اند که «هیچ پنداشتی از خطر حقیقی، واقعاً به آن‌ها ربط پیدا نمی‌کند» و «درد و ترس تعدیل شده‌اند تا واقعاً زیان‌آور نباشند». به‌عبارت دیگر، زیاده‌روی‌هایی که تصاویر متعالی یا گوتیک حکایت می‌کنند، با بازنمایی‌های تغییرشکل‌یافته، به‌قدری بعید و غیرمستقیم شده‌اند که ترسی دلپذیر را موجب می‌شوند. آن‌ها به واکنش‌هایی نه تنها مختلط، بلکه مطمئن منجر می‌شوند که می‌توان متعالی نامیدشان، اما (اگر فروید بود می‌گفت) آن‌ها این کار را با «متعالی‌کردن» چیزی انجام می‌دهند که برای ضمیر آگاه غیرقابل قبول است و بدین‌ترتیب، آن انضمام مرگبار را به بی‌ضررترین شمایل‌ها تغییرشکل می‌دهند، درست مثل تصعید شیمیایی که ماده‌ای جامد را بدون گذر از مرحله‌ی مایع، به گاز تبدیل می‌کند. ما دریافته‌ایم که سبک گوتیک با به‌کارگیری آگاهانه‌ی داستانی ـ تخیلی بودنِ «تعالی ترس» آغاز می‌شود تا هم ما را جلب و هم محافظت کند، آن هم در برابر کمابیش *تمام* آن‌چه ممکن است با نابودسازی هویت‌های مفروض خودمان ربط پیدا کند. آمیزه‌ی گوتیک از امر متعالی، آن‌چه بورک «زیبا»ی بی‌خطر می‌نامد و با عناصر مبتذل کمیک و دیگر موارد نامتجانس، تنها مضافی‌ست بر عدم واقعیتِ آگاهانه‌ی تحمیل‌شده‌ای که به این سبک اجازه می‌دهد ناسازگاری‌های تهدیدکننده ـ از جمله میلِ غیرعقلانی و حلول مرگ ـ را در ناخودآگاه شخصی و سیاسی نمادین کند.

دلیل دیگری که با این اصرار بر مصنوعی بودن ارتباط دارد، این است که بازنمایی‌ها و حتی گوتیک بودن آن، از ابتدا به‌شکلی کنایه‌وار جعلی و متظاهرانه بوده‌اند. *اترانتوی* والپول در ویراست اولیه‌اش نه تنها به‌طور جعلی خود را ترجمه‌ای از دست‌نوشته‌ی یک کشیش دوران رنسانس جا می‌زند ـ که با در نظر گرفتن ضدّیت علنی والپول با کاتولیسیزم جالب‌توجه می‌شود ـ بلکه خود قصه را با اشباحی پر می‌کند که ارواحی پیشاپیش مصنوعی هستند: شبح غول‌آسا و تکه‌پاره‌ای از یک آدمک پارچه‌ای در یک آرامگاه زیرزمینی و پیکر در حال حرکتِ پرتره‌ای که از قاب خود بر روی دیوار پایین آمده. هر چه این «اشباح یا ارواح خبیث» متعالی بیش‌تر دال بر جنایات بدواً سرکوب شده باشند. بیش‌تر نقش اشباح مجسم را بازی می‌کنند؛ آن‌ها صرفاً تقلبی نیستند بلکه ارواح تقلبی هستند. گوتیک برمبنای کارکردی نیمه‌عتیقه‌شناسانه از نمادها بنیان شده؛ نمادهایی که آشکارا نشانه‌هایی از نشانه‌هایی قدیمی‌ترند. تا زمان احیای گوتیک در معماری قرن هجدهم، دوران‌های اوج «گوتیک» چندین بار، حتی در سده‌های میانه هم، به‌وجود آمده است. نشانه‌های اولیه، خود را از عمده‌ی روابط گذشته جدا کرده بودند و دیگر نه موجودیتی به‌عنوان نکات ذاتی ارجاع یا بدن‌های انسانی، بلکه صرفاً حضوری دلالت‌گر داشتند. در واقع، والپول با به‌کارگرفتن نمادهایی از یک گذشته‌ی به‌شدت کاتولیک به‌شیوه‌ای نهایتاً ضدّ کاتولیک، ارجاعاتش به گذشته‌ی دور را مشخصاً *توخالی* ساخت؛ آن‌ها را تلویحاتی نشان داد به آن‌چه که همان‌قدر که برایش دور بود، به‌شدت خالی هم بود؛ البته ویرانه‌های گوتیک می‌توانستند برای تثبیت اسطوره‌ی مفیدی از دودمان گوتیک مؤثر باشند زیرا ثابت شده که این اسطوره‌ها برای ارتقای طبقاتی همان‌قدر که نهایتاً جعلی‌ست، مؤثر هم هست. این کاربرد گذشته‌ی تهی در ارواح تقلبی نتیجتاً آثار نئوگوتیک را سرشار از انبارهای قدیمی و مهجوری کرده که سرگشتگی‌های دوران مدرن می‌تواند درون‌شان، توأمان فرافکنی و فروفکنی شود.

حتی استفاده از برچسب گوتیک، که امروزه در قیاس با کاربرد بسیار پراکنده‌اش در قرن هجدهم جهت توصیف ادبیات داستانیِ رمانس، حتی رایج‌تر هم شده، همان‌قدر که مفید، جعلی هم هست؛ دلیلش هم تا حدی این است که گوتیک به‌عنوان یک اصطلاح زیباشناختی در تمام دوران جعلی بوده است. این اصطلاح اول‌بار توسط نخستین مورخانِ هنر دوران رنسانس در ایتالیا، برای توصیف سبک‌های کنگره‌دار و دارای قوس‌های نوک‌تیز معماری قرون‌وسطا، و نیز کلاً نوع زندگی قرون وسطایی به‌کار رفت ـ اما ابداع و کاربرد این اصطلاح دارای باری منفی بود تا

ارجحیت هنر متأخر نئوکلاسیک را به‌رخ بکشد.

این مورخین عقیده داشتند که گذشته‌ی بلافصل نئوکلاسیک، به‌نحوی با گوت‌های[7] وحشی مربوط می‌شود که در واقع اصلاً ربطی به ساختمان‌های مذکور نداشتند.

در نتیجه، اصطلاح گوتیک سال‌هاست که برای فرافکنی دلواپسی‌های مدرن به یک گذشته‌ی عامدانه مبهم، و حتی تخیلی استفاده می‌شود. همچنین در طول این سال‌ها، با همان مقدار تخیل و داستان‌سرایی، این اصطلاح برای اشاره به مورها[8] و دیگر اقوام شرقی، (پس اصطلاحی با بار تبعیض نژادی هم بود) و اعضای بی‌سواد طبقات کارگر روستا نیز به‌کار رفته است.

در زمانه‌ی والپول، اما، این اصطلاح برای اشاره به گذشته‌ای اسطوره‌ای استفاده می‌شد که یادآور آزادیِ آنگلوساکسون‌ها از جور و ستم خارجی بود و به امتیازنامه‌ی کبیر[9] مربوط می‌شد که اعضای حزب اصلاح‌طلب انگلستان و هواداران استقلال آمریکا در دهه‌ی ۱۷۶۰ از آن به‌عنوان حجّتی در مورد ضدّمحافظه‌کار[10] بودن‌شان یاد می‌کردند. پس می‌بینیم که گوتیک، همچون ارواح جعلیِ داستان‌هایش، فی‌نفسه با استثمار گذشته‌ی خالی‌ازمعناشده، و نمادین و مبدّل ساختنِ دلواپسی‌های معاصر،از جمله تعصبات، مربوط است.

بنابراین، گوتیک در طول تاریخش وسیله‌ای آرمانی بوده تا، به قول دیوید پانتر «طبقه‌ی متوسط از طریق آن، خشونت نهفته در ساختارهای اجتماعی معاصر را جابه‌جا کرده، رنگ و بوی گذشته به آن بزند، و بی‌درنگ طلسمش کند».

گوتیک و ارواح پیشاپیش جعلی‌اش، می‌توانند در خدمت این هدف فرهنگی باشد؛ در درجه‌ی اول به‌خاطر آنکه بقایای استثمارشده‌ی گذشته، از بیش‌تر محتوای سابق‌شان تهی شده‌اند، و نیز به‌خاطر آنکه این مشخصات، مانند خودِ «گوتیک» به‌شکلی غیرعادی بینابینی‌اند؛ آن‌ها به‌وجودی در گذشته نظر دارند که هرگز امکان احیایش وجود ندارد و در نتیجه مجاب‌کننده است، و در عین حال نگاهی دارند به قالب‌گیری‌های دوباره‌ی پس‌مانده‌های قدیمی در تکنولوژی‌های مدرن (از ماشین چاپ والپول در *تپه‌ی توت‌فرنگی* گرفته تا نرم‌افزار و سیستم‌های کامپیوتری امروزه) که در آن‌ها چیزیی که از قبل جعل شده، می‌تواند به تظاهری در میان دیگر تظاهرها تغییرشکل یابد که سویه‌های‌شان متوجه بازار و هدفی جدیدتر است. چه سازوکار نمادین بهتری می‌تواند وجود داشته باشد، که همچون مشخصات گوتیک، چندسویه باشد و بتواند شرایط نابهنجار را به‌طور بینابینی فروفکنی کند که در آن، موضع‌های متضاد درهم تداخل کنند و ما را بترسانند از انهدام شالوده‌های فرهنگیِ بهنجارِ هویت‌هایی که ادعای مالکیت‌شان را داریم؟ گوتیک، برای فرهنگ غربی مدرن ضروری بوده و هست، چراکه به ما اجازه می‌دهد تا در جامه‌ی مبدل ارواحی رسماً جعلی و تخیلی، با ریشه‌های موجودیت چندگانه و لغزنده‌مان رودررو شویم (از زندگی در حال دگرگونی و مرگ گرفته تا جنسیت‌های التقاطی و ترس آمیخته با لذت و غیره) و خودمان را در عینِ گرایش به این فروفکنی‌های غیرعادی و رازگون‌شده، در برابرشان تعریف کنیم. همه‌ی این‌ها در نوعی فعالیت فرهنگی اتفاق می‌افتد که با گذر زمان می‌تواند خلاقانه ارواح جعلی‌اش را برای همگام شدن با تغییرات ترس‌ها و تمناهای فرهنگی و روان‌شناختی، تغییر دهد.

مقاله‌ای حاضر صرفاً تلاشی بود برای ارائه‌ی زمینه‌ی کلّی این بحث، که ضرورتاً محتاج نمونه‌های گوتیک قرن هجده و نوزده بود. بدیهی است که پرسش‌های متعددی نیز در ادامه باید مطرح و پاسخ داده شود. مانند آنکه چرا و چگونه گوتیک در دوره‌های متعدد و نیز در رسانه‌های مختلف گسترش یافته. چه نیروهای تاریخی، فرهنگی، و زیباشناختی امتدادِ خاصِ گوتیک را شکل داده‌اند. و این نیروها چگونه و چرا با هم در تعامل بوده‌اند؟

مشخصه‌های این تغییرات چه بوده؟ این تغییرات بیانگر چه تکنیک‌های نمادین و کدام کارکردهای فرهنگیِ گوتیک در زمان‌ها و مکان‌های متفاوت بوده است؟ عمده‌ی ترس‌ها، تمناها، و تناقض‌هایی که گوتیک در دوره‌های مختلف فروفکنی‌شان کرده، چه بوده‌اند؟ این‌ها بیانگر کدام

مفاهیم در روان‌شناسیِ انسانی بوده‌اند؟ طبیعت ضرورتاً بینابینی گوتیک، از جمله نوسان آن میان انگیزه‌های محافظه‌کارانه و انقلابی چگونه بوده و ماهیت و سویه‌های فرهنگ والا در مقابل فرهنگ پست در زمان‌ها و مکان‌های متفاوت چه بوده و چگونه یکی‌شان بر دیگری غلبه می‌یافته است؟ چگونه سیاست‌های جنسیتی، نژادی، نسلی، ملی و استعماری در دوره‌های مختلفِ تاریخ غرب، در بدل‌پوشی‌های شدید داستانی به چالش کشیده شده‌اند؟ روابط میان تغییرات فرهنگی فراگیر و تغییرشکل‌های شیوه‌پردازانه در فرم‌های متعدد گوتیک چه بوده است؟ چه بر سر مصنوعیت شدید گوتیک (ارواح پیشاپیش جعلی‌اش) در طول زمان آمده، به‌خصوص در طی گذار از یک فرهنگ عمدتاً چاپی به فیلم ویدئو و فرهنگ‌های مبتنی بر کامپیوتر. آیا کارکردهای فرهنگی گوتیک مشابه دوران اولیه‌اش می‌ماند یا آن‌که به‌صورت افراطی تغییر می‌کند یا اصلاً مانند خود ژانر گوتیک، تلفیقی می‌شود؟

در نهایت، تأمین‌کنندگان و دریافت‌کنندگانِ ادبیاتِ داستانیِ گوتیک، همگی با گونه‌های متفاوتی از یک گزینه‌ی مشابه روبه‌رو می‌شوند: این‌که چگونه این گستره‌ی داستانیِ شدیداً اغراق‌شده و در عین حال بحث‌برانگیز را تولید کنند یا به آن پاسخ دهند. از یک‌سو، به‌دلیل گرایش‌های محافظه‌کارانه و ظرفیت‌های گوتیک برای بدل‌پوشی فروفکنی‌هایش در مکان‌ها و اشباح شدیداً جابه‌جا شده، نویسندگان و مخاطبان می‌توانند رویکردهایی را برگزینند که بر ارزش غافل‌گیری‌های سطحی، هولناک‌بودن صحنه‌آرایی، عجیب‌بودن شخصیت و موضعی با فاصله و خیال آسوده نسبت به آن تأکید می‌کند، و در پایان ضمن اذعان به جذابیت‌های این‌گونه آثار و محکوم کردن زیاده‌روی‌های‌شان، مدعی می‌شود که «سرگرمیه دیگه!»

از سوی دیگر، از آن جایی که گوتیک همچنین به امر نمادین کردنِ تردیدها و تقلاهای ما می‌پردازد؛ در باب آن‌که چگونه طبقه‌بندی‌های غالب بر آدم‌ها، اشیا و رویدادها می‌توانند درهم تداخل کنند و بدین‌ترتیب، الگوهای فکری خیال آسوده ولی سرکوبگر ما را در معرض تهدید قرار دهند. خالقان و ناظران این فرصت را می‌یابند که به‌واسطه‌ی گوتیک «خود»ها و شرایط فرهنگی و روان‌شناختی ما را، با چندگانگی حقیقی‌شان، بیان کنند؛ آن هم به روش‌هایی که دیگر شکل‌های زیباشناسی نمی‌توانند به اندازه‌ی آن [روش‌ها] توانمند باشند یا چنان جاذبه‌ی گسترده‌ای برای عموم داشته باشند. این خودتصویرگری‌ها[11] می‌توانند موقعیت‌هایی برای ما پدید آورند تا تضادها و تمایزهای معیارهای‌مان- و در نتیجه تعصبات‌مان - را ارزیابی دوباره کنیم - و همین‌جاست که گوتیک می‌تواند انگیزه‌های انقلابی و مرزشکنانه‌اش را فعال کند و ما را به سمت نابودکردن برخی از تنگ‌نظری‌ها و تبعیض‌هایی سوق دهد که براساسِ آن‌ها زندگی می‌کنیم و گوتیک هم براساس آن‌ها شکل می‌گیرد. ما همواره وقتی ادبیات داستانی گوتیک را مطالعه یا درباره‌اش تأمل می‌کنیم، بر شاهینِ ترازوی این انتخاب قرار داریم: آیا به این آثار اجازه می‌دهیم تا آن‌چنان‌که هستیم حفظ و توجیه‌مان کنند (که غالب این آثار هم، اگر ما در آن‌ها به دنبالش باشیم، این کار را می‌کنند) یا آن‌که می‌گذاریم این آثار موجب شوند تا هنجارهای مرسوم فرهنگ طبقه‌ی متوسط غربی را- که در گوتیک، گرچه در جامه‌ی مبدّل، ولی صریح‌تر از هر جای دیگری (اگر اجازه‌اش دهیم) به چالش کشیده می‌شود - با تأمل دوباره، به نقد بکشیم؟ آیا ترس ناشی از [خواندن یا دیدن] آثار گوتیک، ما را از تمناها و نابهنجاری‌هایی که در پسِ ترس‌های مطرح شده در آثار گوتیک هستند، بازخواهد داشت؟ این پرسشی‌ست که در تحلیل نمونه‌های کلیدی تاریخ توفانیِ ادبیات داستانی گوتیک، اگر هم به پاسخ جامعی ختم نشود، دست‌کم به‌صورت جدّی مطرح می‌شود؛ و البته حالا می‌دانیم، که این تاریخ ملوّن و پویا، در طولِ سه قرنِ گذشته، با تاریخ فرهنگ مدرن غربی، رابطه‌ای تنگاتنگ داشته است.

❑

◄ پی‌نوشت‌ها:

۱. منظور مربوط به «دوران هنری گوتیک» (از قرن ۱۲م. تا۱۵م.)

۲. fin de siècle اصطلاحی‌ست فرانسوی به معنای پایانی قرن، و از همان دهه‌ی ۱۸۹۰ در ادبیات انگلیسی زبان باب شد. امروزه برای هر آن‌چه به‌کار می‌رود که به مشخصه‌های پایان قرن نوزدهم، به‌ویژه وضعیتِ ادبی و هنریِ شاملِ سفسطه‌گرایی، بیزاری از جهان، و یأسِ مُدِروز ربط و تشابهی داشته باشد.

۳. sandman، لولویی که با پاشیدن شن یا گردی جادویی (star dost) در چشم کودکان، آن‌ها را خواب‌آلود می‌کند.

۴. ather-othered، به معنای چیزی یکسرجدا (و متفاوت) از خود، کنارگذاشته شده و طرد شده است.

۵. معنای تحت‌اللفظی‌اش را خود هاگل توضیح می‌دهد. از سوی دیگر object معنی «حقیر و ذلیل» هم می‌دهد. به‌نظر می‌رسد در این‌جا بهترین معادل، «فروفکنی» باشد که با «فرافکنی ـ projection» نیز در ارتباط است.

۶. «the sublime»، همچنان‌که در پی می‌آید نوعی معنای کاتارسیسی دارد و هر دو معادل «متعالی» و «متصاعد» را شامل می‌شود و عموماً در مخاطبش با حس تحسین و هیبت همراه است.

۷. Goths، اقوام آلمانی نژادی بودند که در قرن‌های اولیه‌ی مسیحیت به روم یورش بردند و هنر کلاسیک آن‌ها را نابود کردند.

۸. Moors. ساکنان کشور موریتانی، از اقوام عرب آفریقایی بودند که اندلس را فتح کردند.

۹. Magna Carta، امتیازنامه‌ی آزادی‌هایی که بارون‌های انگلیسی در ژوئن ۱۲۱۵ م. «شاه جان» را واداشتند تا با آن موافقت کند.

۱۰. onti-Troy، troyها، اعضای حزب محافظه‌کار انگلستان، و طرفدار این کشور در مناقشات مربوط به استقلال امریکا بودند.

۱۱. Self- exposures، ابراز و بیانِ خود.

پرتال جامع علوم انسانی