# داستان‌های گوتیک بریتانیایی
# ۱۸۸۵ تا ۱۹۳۰

کلی هری
ترجمه‌ی علیرضا طاهری عراقی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

*پوست، گوشت، ماهیچه‌ها، استخوان‌ها و ساختمان قرص بدن انسان که بی‌تغییر و ماندگار و تزلزل‌ناپذیرش می‌پنداشتم، شروع کرد به ذوب شدن و حل شدن.*
آرتور میچن، ***خدای بزرگ پان***،
(۱۸۹۰، میچن، ***خانه‌ی ارواح***، ص ۲۳۶)

با چهار نوشته‌ی پایان قرن نوزدهم بریتانیایی شروع می‌کنم. شخصیت اصلی رمان ***جزیره‌ی دکتر مورو*** (۱۸۹۶) اچ.جی.ولز، که در جزیره‌ی ناشناخته‌ای تنها مانده، باید با موجوداتی دست و پنجه نرم کند که «به هیأت انسان‌اند، اما انسان‌هایی که حال و هوای بسیار عجیب حیواناتی آشنا در آن‌ها هست». پرندیک که قادر به دسته‌بندی این موجودات غیرعادی نیست، در حضورشان «انزجاری غریب» و «نفرتی لرزه‌آور» احساس می‌کرد. در داستان ***خدای بزرگ پان*** بدن هلن وون در هنگام مرگ در یک سلسله دگرگونی‌های سریع، ویژگی‌های انسانی خود را از دست می‌دهد، «هبوط می‌کند به همان جانوری که از آن صعود کرده بود.» تبدیل می‌شود به «ماده‌ای ژله مانند» و بعد «شکلی وحشتناک و توصیف‌ناپذیر» پیدا می‌کند که «نه انسان است نه حیوان». دکتری که درکنار هلن است با دیدن دگردیسی وحشتناک او از «وحشت و تهوع» دچار تشنج می‌شود. راوی ***قایق‌های گلن کریگ*** (۱۹۰۷) نوشته‌ی ویلیام هوپ هاجسون روی آب خم می‌شود و چشمش به «چیزی» می‌افتد که «صورت سفید و شیطانی‌اش انسانی بود، جز آن‌که دهان و بینی‌اش بسیار شبیه منقار به‌نظر می‌رسید». در برابر چهره و بوی «پلید و نفرت‌انگیز» این جانور و دو دست شاخک‌مانند «لرزان»اش که لبه‌ی قایق نجات را گرفته، راوی با نفرت عقب می‌رود و «جیغ وحشتناکی از ترس» می‌کشد. در داستان ***نشان حیوان*** (Mark of the Beast) (۱۸۹۰) نوشته‌ی رودیارد کیپلینگ، وقتی یک انگلیسی مست به نام فلیت تصویر هانومان، میمون‌خدای هندی را خراب می‌کند، کاهن هانومان او را به جانوری گرگ‌نما تبدیل می‌کند که زوزه می‌کشد، گوشت خام می‌خورد و «از پشت گلویش صدای جانوران وحشی بیرون می‌آید». استریکلند و راوی که شاهد استحاله‌ی فلیت هستند، با دیدن این صحنه‌ی «نفرت‌بار» واقعاً و جسماً «ناخوش» می‌شوند.

تمامی این متن‌ها به توصیف بدن‌هایی می‌پردازند که ادعای یک هویت مستقل تام و تمام و نیز هستی انسانی تمام و کمال خود را از دست داده‌اند. بدن‌هایی هستند آستانه‌ای، بدن‌هایی که در آستانه‌ی بین دو عبارت یک تقابل ساکنند، تقابل‌هایی نظیر انسان/حیوان، مذکر/ مؤنث، یا متمدن/ بدوی که از طریق‌شان، تمدن‌ها قادرند به‌طرز مهم و معناداری به سازماندهی تجربه بپردازند. این موجودات آستانه‌ای با شکستن چنین تقابل‌هایی، توانایی انسان در فهم جهان را به هم می‌زنند. علاوه بر این، دو متن از متن‌های فوق وصفی از بدن انسانِ در حال دگردیسی به دست می‌دهند. همان‌طور که قطعه‌ی میچن که در سرنگاشت آوردم نیز تأکید دارد، هیأت انسانی آن‌چنان محکم و استوار نیست که اطمینان‌بخش باشد و چه بسا «ذوب شود و حل شود» و شکل‌هایی موهوم و بی‌سابقه به خود بگیرد. برای چنین بدن گوتیکی ـ بدنی آمیخته، بی‌ثبات، نفرت‌انگیز ـ بهترین نام می‌تواند بدن ناانسان (abhuman) باشد که واژه‌اش از داستان هاجسون اقتباس شده است. وجود ناانسان مقادیری از هویت انسانی خود را حفظ می‌کند، اما تبدیل شده است، یا در حال تبدیل شدن است، به چیزی دیگر، چیزی نیمه‌انسان ـ چیزی گرگ‌نما یا میمون‌وار یا شاخک‌دار یا قارچ‌شکل یا شاید چیزی با جسمانیت خشن متغیر که صرفاً «توصیف‌ناپذیر» است. یا آن‌که وجود ناانسان ممکن است «چیزی» تصورناپذیر باشد که هیأتی انسانی

دارد یا هیأت انسانی به خود می‌گیرد و یا ادای آن را درمی‌آورد و از این رو نوعی تهدید دیگر برای تمامیت هویت انسانی تلقی می‌شود.

ناانسانیت چشم‌انداز زنده‌ی جذابی است که گوتیک اواخر سده‌ی نوزده و اوایل سده‌ی بیست بارها و بارها به آن بازگشت می‌کند، در آثار نویسندگانی چون فرانک اوبری، ای.اف.بنسون، الجرنن بلک‌وود، آرتور کانن‌دویل، اچ. رایدر هگارد، هاجسون، ام. آر. جیمز، کیپلینگ، ورنن لی، میچن، ریچارد مارش، ام.پی. شیل، رابرت لوییس استیونسن، برم استوکر و ولز. چرا بازنمایی هویت ناانسانی این‌طور پیاپی و با چنین شدتی در داستان‌های گوتیک بریتانیایی در دوره‌ی مدرنیسم تکرار می‌شود؟ منابع اجتماعی ـ فرهنگی، و نیاز به چنین بازنمایی‌هایی چه هستند و این ژانر چه‌طور منشأ خود را تجدید می‌کند و چه‌طور بدان نیازها پاسخ می‌دهد؟ مطلب حاضر جواب‌هایی برای این سؤال‌ها ارائه می‌کند و برخی از تصاویر و روایت‌های نوعی را که در داستان‌های گوتیک بریتانیایی سال‌های ۱۸۸۵ تا ۱۹۳۰ یافت می‌شود، شرح می‌دهد. اما پیش از آن می‌خواهم نگاه کلی‌تری به گوتیک مدرنیستی در تاریخ ژانر خودش داشته باشم.

از معدود مواردی که منتقدان گوتیک بر آن اتفاق نظر دارند این واقعیت تاریخ ادبیات است که ژانری که به «گوتیک» معروف شده بین سال‌های ۱۷۶۰ و ۱۸۲۰ آوازه‌ای پیدا کرد، ژانری که به واسطه‌ی محتوای فراطبیعت گرایانه‌اش، تمایل‌اش به تخطی‌های اجتماعی و، به بیان رسمی‌تر، گسست‌اش از هنجارهای درحال‌ظهور واقع‌گرایی رئالیسم بارز و مشخص می‌شد. همان‌طور که در ادامه توضیح داده خواهد شد، طی این سال‌ها از گوتیک تعاریف بسیار گوناگونی از جنبه‌های مختلف ارائه شده است. جنبه‌هایی مثل پیرنگ (از آن جمله شخصیت‌های قراردادی، مثلاً شخصیت زن جوان درستکاری که در خطر می‌افتد، و حادثه‌های قراردادی، مثل زندانی شدن این قهرمان زن به دست تبهکاری اهریمنی و در عین حال پرهیبت و گریختن از دست او)، صحنه (قلعه‌های تیره و تار، هزارتوهای زیرزمینی، شکنجه‌گاه‌های دادگاه تفتیش عقاید) درون‌مایه (اشتغال خاطر این ژانر به موضوعات ممنوعه‌ای هم‌چون زنای با محارم، انحرافات جنسی، جنون و خشونت؛ حالات هیجانی شدید مثل خشم و وحشت و کینه‌توزی)، سبک (زبان مبالغه‌آمیز؛ تلاش‌های مفصل برای ایجاد فضایی اضطراب‌آور و پرتعلیق)، راهبردهای روایی (آشفتگی در داستان توسط چهارچوب‌های روایی و گسست‌های روایی؛ استفاده از پیرنگ‌سازی شلوغ و حس‌گرایانه به‌جای واقع‌گرایانه) و ارتباط مؤثر با خواننده (که سعی می‌شود اضطراب، ترس یا بدگمانی پارانویدی در او برانگیخته شود).

در مورد این‌که در دوره‌های بعد، گوتیسم ادبی به چه چیزی اطلاق می‌شود و این‌که آیا گوتیسم مابعد رمانتیک را می‌توان به نحو مطلوبی از ژانرهای هم‌جوارش مثل داستان‌های علمی ـ تخیلی، رمانس، فانتزی و وحشت تمیز داد یا نه، حتی اتفاق نظر کم‌تری وجود دارد. برای مثال ممکن است این سؤال پیش آید که آیا داستان‌های پایان قرن نوزدهم را، که پیش‌تر شرح دادم، نمی‌توان به‌جای گوتیک در دسته‌ی داستان‌های علمی – تخیلی قرار داد؟ از چهار متنی که در پاراگراف اول مطرح شد تنها متن کیپلینگ است که به معنای واقعی حادثه‌ای فراطبیعی و «فوق هر تجربه‌ی انسانی و عقلانی» را به تصویر می‌کشد. مرد نقره‌ای نوعی جادوی شرقی به‌کار می‌بندد که از نظر علم غربی توضیح‌ناپذیر است و فقط با زور جسمانی باطل می‌شود، مثل وقتی‌که استریکلند و راوی کاهن را شکنجه می‌دهند تا تغییرشکل فلیت را برگردانند. انسان ـ حیوان‌های مرموزِ مورو موجوداتی فراطبیعی نیستند، بلکه محصول زنده‌شکافی، انتقال خون، پیوند پوست و تغییرات رفتاری از طریق هیپنوتیزم‌اند؛ رمان ولز بازنگری نظریه‌پردازانه‌ای است بر تجارب علمی معتبر زمان خودش. از نظر ساختاری فرضیات علمی که در کل داستان نقشی محوری داشته و حتی منطق داستان را به داستان تحمیل می‌کنند، با جزئیات توضیح داده می‌شوند، خصوصاً در فصل چهاردهم که «دکتر مورو توضیح می‌دهد». داستان هاجسون به گمانه‌زنی در

مورد جانوران عجیب و غریبی می‌پردازد که ممکن است از طریق انتخاب طبیعی شکل بگیرند، خصوصاً در اکوسیستم بسته‌ای مثل دریای پوشیده از خزه‌ی سارگاس که فضای غالب «گلن کریک» است. بنابراین هنگامی‌که این رمان هیولاهای عجیب و غریبی مثل مردان حلزونی را وصف می‌کند، وجود آن‌ها با فرضیات علمی آغاز قرن همخوانی دارد، هر چند که هاجسون به صراحت آن‌ها را شرح نداده است. هلن‌وون در *خدای بزرگ پان* دختر یک مادر انسانی، یک نیروی غیرانسانی و یک جراحی آزمایش اعصاب است: دکتر ریموند که می‌خواهد بر شکاف بین جهان مادی و غیرمادی پلی‌بزند، «گروه خاصی از سلول‌های عصبی» مغز مادر او را عمل می‌کند، سلول‌هایی که فیزیولوژیست‌های دیگر هنوز از عملکردشان بی‌اطلاع‌اند. توضیحات علمی دکتر ریموند بسیار سطحی‌تر از توضیحات دکتر مورو است، و زمینه‌ی تحقیقاتش نیز پزشکی معتبر نیست بلکه «پزشکی متعالی» است، عبارتی اقتباسی از ماجرای عجیب *دکتر جکیل و آقای هاید* (۱۸۸۶) نوشته‌ی رابرت لوییس استیونسن. قابل توجه است که در هر دو مورد، پان و جکیل، پدیده‌ی ظاهراً فراطبیعی از طریق تجربه‌ی علمی و به‌وسیله‌ی دستکاری فیزیولوژیکی، یا آزمایش‌های شیمیایی تولید می‌شود و نه طلسم‌های جادویی.

در «نهفته‌ترین نور» (۱۸۹۴)، میچن چنین تجربه‌ای را «علم خفیه» (occult science) می‌نامد. و این چنین است که توصیف و تعریف علم به‌عنوان هنری آستانه‌ای و نظامی تجربه‌گراکه به تولید و توصیف پدیده‌هایی می‌پردازد که به بهترین وجه می‌توان نام «گوتیک» بر آن‌ها گذاشت، در ادبیات عامه‌پسند دوره‌ی مدرنیسم رایج می‌شود. علم بی‌مبالات یا نامسؤول، در سنت فرانکشتاینی، منجر به «ساختن هیولاها» می‌شود، هیولاهایی مثل انسان، حیوان‌ها، آقای هاید و هلن وون. اما علم، غرابت غیرقابل‌پیش‌بینی دنیای طبیعت و نیز سرشت عجیب و متغیر ذهن (سوژه) انسانی را هم شرح می‌دهد. در *دراکولای* برم استوکر (۱۸۹۷)، که دو نفر پزشک/روان‌شناس از شخصیت‌هایش هستند، خون‌آشام با عباراتی توصیف می‌شود که آشکارا از مردم‌شناسی جنایی، نظریه‌ی انحطاط و روان‌شناسی قدیم اقتباس شده است؛ یعنی از نظام‌های فکری، اجتماعی یا پزشکی اواخر عصر ویکتوریا که برای دسته‌بندی و فهم سوژه‌های انسانی نابهنجار به‌کار می‌رفت. گرچه این علوم مربوط به جانیان و ناتوانان و مجانین از عهده‌ی شرح طول عمر یا توانایی‌های خون‌آشام در تغییرشکل برنمی‌آید، دکتر ون هلسینگ ایمان دارد که روزی علم حتی این چیزها را هم توضیح می‌دهد، وقتی‌که «تمامی نیروهای طبیعت که جادویی‌اند و ژرف و قدرتمند» به‌طور کامل درک شوند، زیرا آن‌چه دراکولا را شکل داده طبیعت است، نه نیروی فراطبیعی. ون هلسینگ با انگلیسی دست و پا شکسته‌اش توضیح می‌دهد که ترانسیلوانیا پر است از عجایب جهان زمین‌شناسی و شیمی... شکی نیست که در بعضی از ترکیب‌های این نیروهای جادویی یک چیز مغناطیسی یا الکتریکی‌ست که به‌طرز عجیبی در دنیای جسمانی کار می‌کند. (استوکر، *دراکولا*، ص ۲۷۸).

علاوه بر این ویژگی‌های بسیار مشمئزکننده‌ای که از بدن‌های ناانسانی در این متن‌ها ارائه شده، و نیز واکنش‌های مملو از انزجار شخصیت‌های دیگر نسبت به آن‌ها، حکایت از این دارد که در عرصه‌ی گوتیک هستیم نه داستان علمی ـ تخیلی، یا دست‌کم این‌که با گونه‌ای ترکیبی و بسیار مدرن سر و کار داریم. اما مشکل دیگری پیش می‌آید. ممکن است کسی بگوید که پافشاری این متن‌ها بر خشنی و زمختی جسمانیت بدن ـ چه آمیختگی و تغییریافتگی بدن ناانسانی و چه انزجار شخصیت انسانی‌ای که با آن روبه‌رو می‌شود ـ باید به دسته‌بندی گوتیک مدرنیستی در ژانر وحشت منجر شود. وحشت را عموماً ژانری بی‌قید و بندتر و کج‌سلیقه‌تر از گوتیک، مملو از تصویرپردازی‌های روشن‌تر، با طرح‌هایی اغراق‌آمیز می‌دانند که فروپاشی، انحلال و یا بدن‌های استحاله یافته‌ی نفرت‌انگیزی را ترسیم می‌کند و واکنش غریزی‌تری از خواننده می‌طلبد. نوئل کرول در *فلسفه‌ی وحشت* خود، با نظریه‌ی وحشت «هستی‌مدارانه»اش، می‌گوید که این ژانر با حضور نوع خاصی از هیولا ـ

هیولاهایی آستانه‌ای، هیولاهایی که «صراحتاً بینابینی، صراحتاً متناقض، ناقص یا بی‌شکل» هستند ـ شکل می‌گیرد و واکنشی که برمی‌انگیزد! دقیقاً ترس است «به همراه انزجار و دل‌آشوبه و نفرت». کرول می‌گوید اگرچه نمونه‌های قدیمی‌تری از ژانر وحشت موجود است، اما این ژانر به واقع تا اواخر قرن نوزدهم که بازنمودهای هراس و نفرت، تکثیر و تشدید پیدا کرد اقبالی نداشت. جودیث هالبراستام در **پوست شفاف** (Skin Shows) خود وحشت را با مناظر مخوف «نابهنجاریِ مجسّم» که از زمان فرنکنشتاین برداشت‌های مختلفی از آن وجود داشت مرتبط می‌داند، در حالی‌که گوتیک «به‌عنوان یک تعریف سردستی، سبکی بلاغی و ساختاری روایی است که برای ایجاد ترس و اشتیاق در خواننده طرح شده است».

«گوتیک» با شکل پیوند می‌خورد و «وحشت» با محتوا، هر چندکه تمایزی که هالبراستام قائل می‌شود بدین سادگی نیست، چراکه راهبردهای روایی و بلاغی می‌بایست برای تطبیق با تغییرات محتوا، خود تغییر یابند. از این جهت عنوان فرعی کتاب او (وحشت گوتیکی و فن‌آوری هیولا) اذعانی است بر دشواری، یا حتی بیهودگی این‌که این ژانر مابعد رمانتیکی را چیزی جز ژانری ترکیبی بدانیم.

دیوید پانتر معتقد است گوتیک را می‌توان «هم به‌عنوان ژانری با حدومرزهای تاریخی و هم به مثابه گرایشی فراگیرتر و بی‌وقفه در کل ادبیات داستانی» تعریف کرد، و برخی منتقدان این سؤال را مطرح کرده‌اند که آیا ژانر گوتیک بعد از حدود سال ۱۸۲۵ اصلاً وجود دارد یا نه. یکی از این منتقدان نیکلاس دالی است که صورت‌بندی گوتیک را به‌عنوان «شیوه»ای ادبی که در دوره‌ی ویکتوریایی و بعد از آن مثل «روح ادبیات داستانی گوتیک قرن هجدهم» حضور دارد، نمی‌پذیرد. او می‌گوید چنین صورت‌بندی‌ای ممکن است هم بیش از حد پرظرفیت باشد و هم بیش از حد محدودکننده. اگر گوتیک را ژانری بدانیم که در نقاط تاریخی مختلف ظاهر می‌شود و هدفش کندوکاو و پراختن به «حوزه‌های ممنوعه‌ی (taboo) فرهنگی خاص» است، پس تقریباً هر متنی راکه به طرح سرپیچی‌های اجتماعی بپردازد باید گوتیک دانست، که امری بی‌معنی خواهد بود. در عین حال خواندن متنی که به‌عنوان نمونه‌ای از این ژانر تلقی شود و کاری جز پرداختن به اضطراب‌های اجتماعی کند، دشوار خواهد بود.

با این حال بیش‌تر منتقدان داشتن درکی از گوتیک به‌عنوان گونه‌ای فراتاریخی را بی‌فایده نمی‌دانند. چه‌بسا صحنه‌پردازی و جزئیات طرح‌اش تغییر کند، اما هم‌چنان طرحش نامتعارف می‌ماند، حادثه‌ها یکی پس از دیگری تلنبار می‌شوند و هم‌چنان بار فضای ترسناک و اضطراب‌آور بر صحنه‌پردازی‌اش سنگینی می‌کند. نوع سرپیچی اجتماعی ممکن است دوره به دوره تغییر کند و فهم بالینی از اختلالات روانی هم دگرگون گردد، اما گوتیک هم‌چنان به رفتارهای افراطی و پریشانی ذهن انسانی تمایل نشان می‌دهد. فرد باتینگ در **گوتیک** می‌گوید این ژانر مرتبط با افراط است، تصویرپردازی افراطی، روایت افراطی و احساسات افراطی. بدین‌ترتیب رمانی مثل مورو را ـ که بر اساس اصول علمیِ موجّهی ساخته شده اما نشان مشخصه‌اش تصاویر مکرر و روشن از پیکرهای آستانه‌ای گروتسک، زبان پرشور و شوق راوی، و لحظات هیستریک گسست و امتناع روایت است ـ می‌توان به‌سادگی گوتیک دانست نه داستان علمی ـ تخیلی، یا ترکیبی از هر دو.

علاوه بر این از آن‌جا که عصر مدرنیسم لحظه‌ی بسط‌یافته‌ای است که در آن، شاید ژانر معروف به گوتیک به وحشت استحاله پیدا می‌کند، این وسوسه وجود دارد که هالبراستام را سرمشق قرار داده و از ژانر ترکیبی وحشت گوتیکی سخن برانیم. اما دست‌کم در حال حاضر ترجیح می‌دهم اصطلاح گوتیک را حفظ کنم تا نشانی باشد بر پیوستگی‌ای ـ سنت جاری بازنمایی اغراق‌آمیز ـ که از آغاز سده‌ی هجدهم تا آغاز سده‌ی نوزدهم وجود داشته است. آن‌چه من از «گوتیک» فهم می‌کنم گونه‌ای است متشکل از متن‌هایی که «عامه‌پسند» تلقی شده‌اند؛ که پیرنگ‌سازی حس‌گرایانه یا تعلیقی دارند؛ که صرف‌نظر از استفاده‌ی مکرر از برخی عناصر پیرنگی تکراری، نوآوری‌های روایی را به‌کار می‌بندد؛ که پدیده‌های فراطبیعی یا ظاهراً فراطبیعی را به

تصویر می‌کشند و یا رابطه‌ای کمابیش تعارض‌آمیز با عرف ادبی واقع‌گرا به نمایش می‌گذارند؛ که به‌طور جد می‌کوشند واکنش عاطفی شدیدی (ناآرامی، ترس، انزجار، ضربه) در خواننده‌ی خود ایجاد کنند؛ که به جنون، هیستری، هذیان و درکل به مراحل متناوب روانی می‌پردازند؛ و این‌که مملو از بازنمودهای افراطی واضح و روشن از هویت‌های جنسی، بدنی و روحی انسان هستند.

*بوی بسیار زنده‌ی کپک به مشامم خورد و سرمای چیزی شبیه صورت را حس کردم که به صورتم فشرده می‌شود و روی صورتم حرکت می‌کند، و نمی‌دانم چند پا یا دست یا شاخک که به بدنم می‌چسبد.*

ام. آر. جیمز، ***گنج آبوت توماس*** (۱۹۰۴)

همچنین بی‌فایده نخواهد بود اگر از جنبه‌ای که آنت‌کون آن را «وساطت فرهنگی» نامیده نظری به ژانر بیندازیم، این‌که یک ژانر در فرهنگی که آن را به وجود آورده و از آن استفاده می‌کند چگونه عمل می‌کند، یا چگونه برای خوانندگانش مطالب با اهمیتی را بیان می‌کند و درباره‌ی مسائل برجسته بحث می‌کند. گوتیک تا حدودی، اما به درستی، به‌عنوان ژانر بدبینانه‌ای شناخته شده که در زمان تنش‌های اجتماعی آشکار می‌شود تا با شکلی جایگزین (و گاهی فراطبیعی) و از طریق رفتن در دل اضطراب‌ها، به بحث درباره‌ی آن‌ها برای خوانندگانش بپردازد. برای مثال منتقدان احیای دوباره‌ی گوتیک در اواخر دوره‌ی ویکتوریایی را به اضطراب‌های مربوط به فرهنگ شهری مدرن، یا جایگاه بریتانیا با عنوان برترین قدرت امپریالیستی مدرن مرتبط می‌دانند. در رمان‌هایی مثل ***دکتر جکیل و آقای هاید***، ***دراکولا***، ***سه شیاد میچن*** (۱۸۹۵) و ***سوسک*** (۱۸۹۷) ریچارد مارش، لندن ـ چه خود شهر که مثل هزارتویی است و چه حومه‌های ظاهراً بی‌نام و نشانش ـ مثل رازی تاریک و مخاطره‌آمیز، «ناشناخته... چون تاریک‌ترین خطه‌های آفریقا» تصور شده است. ساکنان شهر، اراذل و اوباش، تبهکاران، منحرفان و اجنبیان خطرناکی هستند که می‌توانند به دلخواه خود هویت‌شان را پنهان کنند و تغییر دهند، شهر مدرن فضایی است که در آن برخوردهای تصادفی و اتفاقی به نتایج وحشتناکی منجر می‌شود و هر شرارتی ممکن است در آن اتفاق بیافتد و پنهان بماند. آن‌چه پاتریک برانتلینگر «گوتیک امپراتوری» می‌نامد به وصف مواجهه‌ی خطرناک انگلیسی‌ها با مستعمره‌نشین‌ها، مثل برخورد فلیت با مرد نقره‌ای، در مناطق تماس امپریالیستی می‌پردازد. انسان «متمدن» در مستعمرات ممکن است با سرعت هراس‌انگیزی به بربریت بازگشت کند، مثل فلیت، و «نشان حیوان» به خود بگیرد. یا آن‌که خود انگلستان، اگر به واسطه‌ی تنش‌های داخلی و اضمحلال اجتماعی، ضعیف شده باشد، ممکن است قربانی شکارهای امپریالیستی مستعمرات خود شود، مثل وقتی‌که در ***سوسک***، مهاجمانی فراطبیعی لندن را تهدید می‌کنند یا مثل ***فانوس دریایی*** مصری نوشته‌ی گی بوث بی (۱۸۹۹).

به همین ترتیب، افزایش بازنمود ناانسانیت در گوتیک اواخر قرن را می‌توان تا حدودی به تأثیرات متزلزل‌گر علم داروینی قرن نوزدهم نسبت داد. این علم، گونه‌های موجود را ناپایدار، مستحیل شونده و مشمول انقراض می‌دانست و رابطه‌ای نزدیک و ناراحت‌کننده بین «حیوان» متصور بود، چراکه بنا به گفته‌ی چارلز داروین در اثر معروفش ***نسل آدمی*** (۱۸۷۱)، انسان «از تبار چهارپای پشمالوی دم‌دار»ی است که خود «احتمالاً از جانور قدیمی کیسه‌داری نشأت گرفته، و این یکی با گذشتن از یک رشته‌ی طویل از شکل‌های گوناگون، از موجودی دوزیست، و این آخری هم از جانوری شبیه ماهی به‌وجود آمده است». نظریه‌ی تکامل، بدن انسان را به‌عنوان یک کلیت تام و تمام قلمداد نمی‌کرد، بلکه آن را نوعی هیولای فرنکشتاینی می‌دانست که چهل تکه‌ای است از شکل‌های حیوانی مختلف که گونه‌ی انسان، برهه‌های گوناگون تاریخ تکامل خود را در آن‌ها به‌سر برده است. این نظریه معتقد بود که پیش‌روی تاریخ طبیعی (و به تبع آن تاریخ انسان) تصادفی است و رو به‌سوی اوج خاصی ندارد، بنابراین بدن‌ها، گونه‌ها و فرهنگ‌ها همان‌قدر که احتمال «پیش‌روی» داشتند احتمال «پس‌روی» و نزول به شکل‌هایی با پیچیدگی کم‌تر را هم داشتند. این نظریه جهان‌بینی انسان‌مدار دلگرم‌کننده را از بین برد: انسان هم

گونه‌ای بود مثل گونه‌های دیگر که به‌صورت اتفاقی و نه بنا به طرحی الاهی توسعه پیدا کرده و با در نظر گرفتن تغییرپذیری گونه‌ها، انسان هم ممکن بود به شکل ناانسانی نفرت‌انگیزی تغییر یا استحاله پیدا کند.

«آن‌جا کف اتاق یک چیز تیره‌ی متعفن ریخته بود که از فرط گندیدگی و فساد غل‌غل می‌کرد، نه مایع بود نه جامد، ولی جلوی چشم‌های ما داشت تغییر می‌کرد و ذوب می‌شد... دیدم چیزی مثل دست یا پا تکان می‌خورد و می‌جنبد». در گوتیک مدرنیستی بدن انسان آمیخته، بی‌ثبات و نفرت‌انگیز است. گونه‌های حیوانی تمایز کاملی با گونه‌ی انسانی ندارند اما نشانه‌های نگران‌کننده‌ای از تکامل یک هویت انسانی در آن‌ها پیداست: انسان‌های حلزونی هاجسون؛ انسان‌های میمون‌نما در ***فرو رفته در دهان زلزله*** (۱۸۹۴) نوشته‌ی ای. دی. فاست و ***جهان گمشده*** آرتور کانن دویل (۱۹۱۲)؛ بازماندگان ماقبل تاریخی ***منطقه‌ی بی‌طرف*** جان بوشان (۱۸۹۸) و ***هرم درخشان*** میچن (۱۸۹۵). درست جلوی چشم آدم، انسان‌ها به حیوان تبدیل می‌شوند، به جانورانی گرگ‌نما یا میمون‌شکل یا موجودات انسان‌حیوان‌شکل غیرقابل‌تشخیص، مثل ***نشان حیوان*** و ***خدای بزرگ پان***، ***وندیگوی*** الجرنن بلک‌وود (۱۹۱۰)، ***ماجرایی در دماغه*** هاجسون (۱۹۱۲) و ***میمون زرد رو*** (The Pale Ape)ی ام. پی. شیل (۱۹۱۱). بدن انسانی، که به گونه‌ی ویرانگری تمایل به تمرکززدایی دارد ـ ممکن است حتی کاملاً مضمحل شده و تبدیل به لجن‌واره‌ی ابتدایی‌ای شود که گفته می‌شود منشأ تمام حیات است، مثل آن‌چه در قطعه‌ی فوق، که برگرفته از ***سه شیاد*** است، روی می‌دهد یا مثلاً در ***متروک*** هاجسون (۱۹۱۲). به‌نظر جکیل، هاید چیزی است «نه تنها نفرت‌انگیز بلکه اصلاً غیرآلی. نکته‌ی تکان‌دهنده‌اش همین بود؛ که لجن توی چاله انگار داشت جیغ می‌کشید و صدا می‌کرد؛ که غبار بی‌شکل داشت ایما و اشاره می‌کرد «(جکیل و هاید، ص ۱۲۲). بنابر آن چه علم ماده‌گرا مطرح می‌کرد، ذات انسانی محصور در قلمرو ماده، ناتوان از تعالی، و همواره محکوم به نمایش جسمانیت خشن و ناپایدار خود است. در داستان‌های ارواح مدرنیستی، حیات روح‌های آن جهان هم به گونه‌ای نفرت‌انگیز تجسد یافته و به‌صورت لجن‌واره‌هایی در خانه‌های شبح‌زده پدیدار می‌شوند، مثل ***خانه‌ای ویلایی در شمرتون*** نوشته‌ی ای. ام. باراژ (۱۹۲۷) و ***کلبه‌ی سرخ*** اچ. آر. ویکفیلد (۱۹۲۸)، یا به شکل ناهنجاری‌هایی عنکبوت‌شکل یا انسان‌هایی با اعضای اختاپوسی که در داستان‌هایی چون ***آلبوم بریده‌ی جراید کانن آلبریک*** (۱۸۹۵) و ***کنت مگنوس*** (۱۹۰۴) نوشته‌ی ام. آر. جیمز ظاهر می‌گردند.

استحاله‌ی انسانی نامتعارف نیز در حیطه‌ی علاقه‌ی علوم انسانی اواخر عهد ویکتوریا بود که نظریه‌ی تکامل را شامل می‌شد و به منزله‌ی بازاندیشی‌ای در آن بود. برای مثال در انسان‌شناسی جنایی این بحث مطرح شد که افراد کژرفتار موسوم به «جانیان مادرزاد» در واقع نیاکان‌مانند هستند؛ بازگشت‌هایی‌اند به گونه‌هایی که در برخی رفتارهای وحشیانه و عناصر چهره (آرواره‌ی بیرون زده، پیشانی پس‌رفته، بی‌تناسبی میمون‌وار اعضا) با گونه‌های دیگر جانوری شریک‌اند. نظریه‌ی زوال (degeneration theoary) بیان می‌کرد که برخی اختلالات جسمی و عصبی که زاییده‌ی زندگی مدرن صنعتی و شهری است، می‌توانند از طریق برخوردهای اجتماعی گسترش یابد و به ارث برسد و حتی ممکن است به‌صورت حادتری به فرزندان منتقل شود. سموم صنعتی، اعتیاد به موادمخدر و الکل، و شرایط نامساعد شهری آغازگر این مارپیچ رو به پایین بود، هم‌چنین فن‌آوری‌های جدیدی هم‌چون راه‌آهن و تلگراف که ضرباهنگ زندگی مدرن را تند کرد و اعضای آن را به خستگی و تشنج کشاند. ریچارد فان گرافت ابینگ جنسیت‌شناس و مکس نوردو نظریه‌پرداز اجتماعی بر این عقیده بود که فساد اخلاقی (انحرافات جنسی، هنر و ادبیات منحط) یکی از علل خطرناک و زننده‌ی زوال است که باعث ایجاد و وخیم شدن اختلالات عصبی می‌شود، اختلالاتی که در زندگی شهری مدرن به‌شدت «مسری» است. نه تنها نسل خانواده‌ها بلکه جوامع نیز به تمامی دستخوش زوال قلمداد می‌شدند، زوالی که پیش‌رویِ برق‌آسایش در میان یک ملت را می‌شد با اخلاق‌ستیزی گسترده، ناآرامی‌های

سیاسی و اجتماعی، انحطاط فرهنگی و اختلالات روانی و پیکرهای ازشکل‌افتاده‌ی اعضایش سنجید. این طرح پر هرج و مرج که از طریق آن بدن‌ها سیر قهقرایی طی می‌کنند و پیچیدگی جای خود را به بی‌تفاوتی فزاینده یا آشوب نابسامان می‌دهد ساختار داستان‌های گوتیکی انحطاط را نیز تشکیل می‌دهد، چه حکایت فساد فردی باشد، مثل **تصویر دوریان گری** اسکار وایلد (۱۸۹۱)، و چه تباهی اجتماعی مثل **ماشین زمان** ولز (۱۸۹۵) و **سرزمین شب** هاجسون (۱۹۱۲). با این‌که هدف انسان‌شناسی جنایی و نظریه‌ی زوال هر دو دست یافتن به نوعی خلوص هویت انسانی است ـ برای آن‌که سلامت جمعی تضمین شود باید اعضای کژرفتار شناسایی شده، تشخیص انجام گرفته و تحت کنترل قرار گیرند ـ اما هر دو هویت انسانی را به طرز خطرناکی سیال می‌دانند. استحاله‌هایِ مصداقِ نیاکان‌مانندی و زوال غیرقابل‌پیش‌بینی‌اند و می‌توانند با تنوع حیرت‌آوری پیکرهای آمیخته درست کنند؛ چزاره لامبروسو انسان‌شناس جنایی به‌شرح پس‌روی‌های انسانی می‌پردازد که در آن افراد خصوصیات جسمانی میمون‌ها، سمورها، سگ‌ها، جوندگان، گاوها، خزندگان، پرندگان شکاری، ماکیان خانگی و بسیاری دیگر را از خود بروز می‌دهند. در **ماشین زمان** کاهلی پرتجمل آینده («حرکت آرام انحطاط») موجب دوپاره شدن نوع بشر شده است، گونه‌ی نخست پریده‌رنگ و چروکیده و کندذهن، گونه‌ی دیگر میمون‌نما و آدم‌خوار، ناانسان و تهوع‌انگیز. در **سرزمین شب** مجموعه‌ای از عوامل ـ سرد شدن خورشید، «بی‌قانونی و تباهی» انسان، آزمایش‌های علمی که باعث آزاد شدن نیروهای جادویی طبیعت شده، فساد و نژادآمیزی جنسی («هم‌نشینی با موجودات غریبی از بیرون») ـ با هم ترکیب شده است تا «غوغا»یی از هیولاواره‌هایی ناانسانی تولید کند که خطر غلبه‌شان بر دنیایی که روزگاری انسانی بوده احساس می‌شود.

*«دیروز به‌ات ناخن کشیدم. گازت گرفتم، خونت را مکیدم. حالا تا قطره‌ی آخرش را می‌مکم، چون دیگر مال منی... همان‌طور می‌آمد جلوتر و مرتب همان صدا را که مو بر تن آدم سیخ می‌کرد از خودش در می‌آورد، مثل جیغ وحشیانه‌ی حیوانی که دیوانه شده باشد».*

مارچ، *نقاب* (۱۹۰۰)

بنابراین گوتیک می‌تواند مثل نوعی شاخص تاریخی یا جامعه‌شناسی عمل کند؛ اگر این ژانر برای پرداختن به اختلالات و تغییرات ناشی از آسیب‌های فرهنگی به کار آید، دل‌مشغولی‌های مضمونی آن این امکان را به ما می‌دهد که با یک واسطه، اضطراب‌های اجتماعی را در حوزه‌ی فراطبیعت‌گرایی ردگیری کنیم. تعبیرات روانکاوانه از گوتیک نیز به این می‌پردازند که چه‌طور اضطراب‌های اجتماعی به شکل جایگزین‌شده‌ای فراطبیعی می‌شوند. به معنای دقیق‌تر، چه بسا در خوانشی روانکاوانه از گوتیک، هیولاهای این ژانر همان «بازگشت [امیال] سرکوفته» تلقی شوند، تجسم ترس‌ها، خواسته‌ها و آرزوهای تحمل‌ناپذیر یا غیرقابل قبولی که از ضمیر آگاه رانده شده و سپس به بازنمودهایی از هیولاوارگی تغییر یافته‌اند، درست همان‌طور که ضمیر ناخودآگاه آن‌چه را که سرکوب می‌شود به‌صورت تصاویری در رؤیا یا علایم هیستریک بازسازی می‌کند. خواننده در فاصله‌ی امنی از مضامین تهدیدآمیزِ ضمیر ناخودآگاه باقی می‌ماند چرا که به حوزه‌ی وهم و خیال کشیده شده و بیگانه‌سازی شده است؛ از همین رو، گوتیک قادر به فراهم کردن روان‌پالایی لذت‌بخشی است که ژانرهای واقع‌گرا از آن عاجزند. زیگموند فروید که در دوره‌ی مدرنیسم کار می‌کرد و قلم می‌زد احساسی را که «فانتاستیک» می‌نامد این چنین توضیح می‌دهد: «احساس وحشت و هراسی خزنده» که هنگامی برانگیخته می‌شود که شیء یا شخص شناخته‌شده‌ای بیگانه شود، یا هنگامی که آشنایی غریبی در چیزی ناآشنا تنیده شود.فانتاستیک «در واقع چیز نو یا غریبی نیست، چیزی آشنا و تثبیت شده در ذهن است که فقط در اثر فرایند سرکوب بیگانه شده است» (فروید، «فانتاستیک» صص ۳۶۸، ۳۹۴). در اوایل جزیره‌ی دکتر مورو، پرندیک با انسان‌حیوانی به اسم ملینگ برمی‌خورد که به‌نظرش به‌طور نفرت‌انگیزی غریب و در عین حال بسیار آشناست، چرا که او نمی‌تواند درک کند که

ممکن است انسانی این‌چنین کامل جانورگون شود؛ فانتاستیک علامتی است برای مشخص کردن هویت او به‌عنوان کسی که امکان جانورگون شدن و ناانسانیت خود را سرکوب می‌کند.

در نظر فروید مصادیق ادبی فانتاستیک عقده‌های سرکوب‌شده‌ی کودکی، مثل عقده‌ی ادیپ یا «شکل‌هایی از تفکر مغلوب‌شده» مثل اعتقاد به زنده‌انگاری یا چشم‌شور، را احیا می‌کند (فروید، «فانتاستیک» ص ۴۰۶). رابین وود نیز در مقاله‌ی تأثیرگذاری که درباره‌ی سینمای وحشت در امریکا نوشته، بازنمودهای فانتاستیک یا گوتیک را به منزله‌ی معیاری برای اضطراب می‌داند، اما او بیش‌تر به هیولاهای فرهنگی معیّنی که مملو از ترس‌های فرهنگی معین‌اند می‌پردازند. وود می‌گوید که در همه‌ی جوامع، «مردم از خردسالی چنین پرورش می‌یابند که نقش‌هایی ازپیش‌تعیین‌شده را، به‌عنوان اعضایی با هویت‌های خاص جنسی یا مبتنی بر طبقه، بپذیرند و کسانی را که از عهده‌ی این کار برنمی‌آیند یا سرباز می‌زنند، آزار دهند» (ص ۸). برای مثال اگر دگرجنس‌خواهی مولّد هنجار اجتماعی باشد، اعضای کاملاً بهنجارشده‌ی اجتماع تمایلات هم‌جنس‌خواهانه یا دیگر امیال نابجای خود را سرکوب کرده و (با عناوینی چون گناهکار، منحرف، بی‌فرهنگ) به سرزنش اعضایی که چنین نمی‌کنند، می‌پردازند. بنابراین هیولاهای گوتیک نسخه‌های جایگزین و تحریف‌شده‌ای‌اند هم از گرایش‌های سرکوب شده در سطح جامعه، و هم از اعضای «بد»ی که مشخصه‌شان داشتن این گرایش‌ها است و دیری است مُهر نفرت‌انگیزی خورده‌اند. گوتیک ممکن است هیولا را بکشد طوری که منجر به (کاتارسیس) بیننده یا خواننده شود، چراکه می‌بیند امیال غیرقابل‌قبولش به‌صورت غیرمستقیم به وقوع می‌پیوندند و بعد به‌طور قطع دوباره «سرکوب» می‌شوند، یا آن‌که به برانگیختن حس هم‌دردی با هیولا اقدام کند و از این طریق به نقد هنجارهای اجتماعی‌ای که هیولا از آن‌ها سر می‌تابد، بپردازد.

بر همین سیاق، الین شوالتر آقای هاید در اثر ***دکتر جکیل و آقای هاید*** استیونسن را به تجسم اضطراب‌های اواخر عهد ویکتوریا در مورد هم‌جنس‌گرایی مردانه تعبیر می‌کند، که عدم پذیرش آن را در فرهنگ می‌توان هم در بحث‌های علمی (در جنسیت‌شناسی ویکتوریایی، مردِ همجنس‌باز منحرف و کژرفتار است) و هم در قانون‌های مربوط به آن (متمم لابوشر در ۱۸۸۵ عمل جنسی میان مردان را غیرقانونی و قابل مجازات اعلام کرده بود) ردگیری کرد. ***دکتر جکیل و آقای هاید*** جهانی کاملاً هم‌جنس مدار را به تصویر می‌کشد ـ تمامی روابط مهم، چه بر اساس دوستی یا رقابت باشد چه از سر عاطفه یا بدگمانی، بین مردان است و جکیل در حلقه‌ی این مردان مجرد آمد و شد می‌کند. در چنین دنیای حرفه‌ایِ بورژوایی که زن‌ها (غیر از خدمتکاران) از آن دور افتاده‌اند، انتظار می‌رود تمایلات شدید هم‌جنس‌خواهانه نیز دیده شود. اما آن‌چه یافت می‌شود سرکوب بدون شادی است ـ شخصیت‌ها یا به خود «ریاضت» می‌دهند، مثل آترسن، یا «با احساس شرم بیمارگونه‌ای... به لذت‌های‌شان» تن می‌دهند و در عین حال پنهان‌شان می‌کنند، مثل جکیل ـ و هیولا، هاید. هاید تجسم انرژی و خشونت و فراوانی لیبیدو است، برای جکیل یک همزاد است که آرزوهای نامشخص او را بی آن‌که مجازات شود به نمایش می‌گذارد، و منشأ شیفتگی‌ها و خیالبافی‌های آترسنِ ازخودگذشته است که تخیل‌اش «در بند» هاید است و رویاهایی از هایدکه به‌طور ناگهانی در کنار جکیل ظاهر می‌شوند، رهایش نمی‌کنند. شوالتر معتقد است که «به اصطلاح بسیار معروف رمزواژه‌ی جنسیت ویکتوریایی»، شخصیت‌های مذکر «چیزی ناگفتنی در هاید می‌یابند»: به بیان وود، هاید تمایلاتی را به نمایش می‌گذارد که می‌بایست هم از جامعه‌ی اواخر عهد ویکتوریا و هم از خودآگاهی مردانه‌ی آن زمان طرد شود. شکل‌دهی فرهنگی هم‌جنس‌خواهی به عنوان امری «هیولایی» از طریق زشتی و بدترکیبی هاید تعبیر می‌شود («چیزی غیرعادی و ناجور در ذات آن جانور بود»)، در حالی‌که «نفرت وانزجار و ترس» آترسن در حضور هاید نشانه‌ای از کشش و در عین حال استنکاف او نسبت به این تجسم خطرناک هوس است (***جکیل و هاید***، صص ۳۷، ۵۲،۹۹،۴۸،۱۰۳).

طی قرن نوزدهم، انحراف از هنجارهای جنسی به‌عنوان نشانه و نیز علت انحطاط اجتماعی شناخته می‌شد و از این رو اعضای آستانه‌ای از قبیل هم‌جنس‌خواهان، از آن رو که نقش‌های جنسی سنتی را به چالش می‌کشیدند (چرا که گفته می‌شد در جسم مردانه‌ی «هم‌جنس خواه» روحی زنانه اسیر است) به‌عنوان تهدیدهای بالقوه‌ای برای سلامت همگانی و باعث ایجاد ناآرامی اجتماعی قلمداد می‌شدند. از دیگر اعضای آستانه‌ای تهدیدآمیز می‌توان «زن امروزی یا فمینیست *آخر قرنی*» را نام برد که زنی رک و مستقل و کاملاً مدرن بود و رفتارهای «مردانه‌اش» از او چیزی هیولاوار می‌ساخت. زن امروزی نقشی را که ایدئولوژی جنسی ویکتوریایی به‌عنوان «فرشته‌ای درون خانه» و نگهبان حریم خصوصی برایش تعریف می‌کرد، رها کرده بود. این فرشته‌ی خانگی از حیث رابطه‌اش با مردهای خانواده معنی پیدا می‌کرد (به‌عنوان دختر، همسر، خواهر یا مادر) و از ویژگی‌هایش معصومیت کودکانه، لطافتی آمیخته به محبت و از خودگذشتگی، پاکی اخلاقی‌ای که اغلب عاری از مسأله‌ی جنسی قلمداد می‌شد، وابستگی و آسیب‌پذیری جذاب، و ذهنی بود که بیش‌تر شهودی و دلسوزانه بود تا منطقی و عقلانی. در **زن چرب چشم** (The Woman with the oily eyes) نوشته‌ی دیک دانووان (۱۸۹۹)، مود ردکار، زن رنج کشیده‌ای که شوهرش فریفته‌ی خون‌آشامی شده است، «دوست‌داشتنی‌ترین زنی است که تاکنون دم خدا در آن دمیده... زنی بی‌نقص... صاحب تمام فضیلت‌هایی که زنان را مبدل به فرشته می‌کند». مینا هارکر در *دراکولا* نیز یکی دیگر از این همسران فرشته‌سیرت عاری از مسأله‌ی جنسی است که ماه عسل‌اش را در صومعه‌ای بر بالین جاناتان که دوره‌ی نقاهت را می‌گذراند، سپری می‌کند و بی‌امان کار می‌کند تا شوهرش سلامتی خود را بازیابد و در عین حال به تسلای خواستگاران شکسته‌دل لوسی وسترنا می‌پردازد. ون هلسینگ می‌گوید: «زنی بی‌نظیر است. این چنین صادق، این چنین دوست‌داشتنی، این چنین فروتن». برعکس، مردان ویکتوریایی نان‌آور و محافظ زنان حق‌شناس و فرمانبردار خود بودند، مردانی شجاع، رییس مآب، کاردان و پرقدرت. مینا، بدون انتظار جواب، چنین می‌پرسد: «چه‌طور ممکن است زنی عاشق مردانی چنین مصمم، چنین صادق و چنین دلیر نشود!» (۳۰۸) **در لانه‌ی کرم سفید** نوشته‌ی استوکر، آدام سالتون سلحشوری است که از امنیت و شرف همسر آینده‌اش دفاع می‌کند، در نبرد چرب‌دست است و «آماده برای حادثه‌ای نامنتظر».

در حالی‌که فهم هویت جنسی مردانه و زنانه به‌عنوان اموری مکمل، طبیعی و قطعی در آستانه‌ی قرن نوزدهم از جهات بسیاری زیر سؤال رفت، نقش‌های جنسی ویکتوریایی اصلاً ثابت نبود. برای مثال ساخت‌های اجتماعی هویت زنانه یکدیگر را نقض می‌کردند و چه بسا در ایدئولوژی خانگی زنان را فرشتگانی اثیری و ذاتاً خارج از قالب بدن توصیف می‌کردند و در عین حال در علوم طبی آنان را موجوداتی می‌دانستند که به طرز خطرناکی تجسم یافته‌اند ـ از تغییرات بلوغ، زایمان و یائسگی رنج می‌کشند؛ از حفظ تفکر منطقی مستمر عاجزند؛ و مستعد طغیان‌های احساسی و هیستری هستند. جنت اوپنهایم نشان می‌دهد که چگونه تعاریف مردانگی نیز طی دوره‌ی ویکتوریا به شدت تغییر کرد به‌گونه‌ای که «ظرافت عاطفی» و احساسات که در اوایل قرن نوزدهم با کنش و قاطعیت مردانه ناساز شمرده نمی‌شد، در اواخر این قرن صفاتی تقریباً زنانه به‌شمار می‌رفت و «زیبایی جسمی، شجاعت، شهامت و سرسختی برترین صفات مردانه بود». آن‌طور که فمینیست‌های میانه‌ی قرن خاطرنشان کرده‌اند واقعیتِ تجربه‌ی زنانه خط بطلانی کشید بر ایدئولوژی حوزه‌های منفک ـ تنها مردان می‌توانستند به دنیای کار وارد شوند و زنان در ازای حمایت مردان زندگی خانوادگی و وابستگی را می‌پذیرفتند. در واقع زنانی که از حامی مرد یا اشتغال بی‌بهره بودند به فقر کشیده می‌شدند؛ زنان وابسته چه بسا از شوهران‌شان احترام که نمی‌دیدند هیچ، مورد سوءاستفاده هم قرار می‌گرفتند.

با این وجود اگرچه در طول قرن ایدئولوژی‌های جنسی ممانعت‌گر زیر سؤال رفتند، در *پایان قرن* به‌نظر می‌رسید که نقش‌های جنسی سنتی در حال نابودی است، خصوصاً با ظهور شخصیت‌هایی مثل زن امروزی. گرچه بسیاری از

خواسته‌های زنان امروزی چندان هم امروزی نبود و آن‌ها نیز همانند فمینیست‌های پیش از خود طرفدار آموزش و اشتغال جدی برای زنان و نیز خواستار اصلاح قوانین ازدواج و طلاق بودند، اما غیر از این می‌گفتند که حق دارند آزادانه در محافل عمومی رفت‌وآمد کنند، در گفت‌وگوهای مربوط به پیش‌گیری از بارداری و بیماری‌های آمیزشی شرکت داشته باشند و از صمیمیت جسمی در حوزه‌ی زناشویی و غیره بهره‌مند باشند. در نتیجه زن امروزی به‌دلیل پافشاری‌اش بر رفتارهای «مردانه» مورد توهین قرار گرفت.

با استفاده از مدل وود می‌توان این‌طور استدلال کرد که گوتیک *پایان قرن* با روشی جایگزین و به‌وسیله‌ی بازنمودهای متعدد هیولاهای مؤنث و زن دیوانه با این تهدید مقابله می‌کند. برای مثال سه زن خون‌آشام در قلعه‌ی دراکولا متجاوزان جنسی‌ای هستند که به جاناتان هارکر حمله می‌کنند. رفتارشان، مثل هر زن ویکتوریایی معمولی دیگر نیست، و عشوه‌گری‌شان «رکیک» است. خنده‌شان «عاری از شادی، خشک، بی روح... هم‌چون لذت شیاطین». (استوکر، دراکولا، صص ۴۲، ۴۳). حتی لوسی ساده‌لوح شمه‌ای از میل زن امروزی‌وار را به نمایش می‌گذارد و از این رو تعجب برانگیز نیست که لوسی خون‌آشام یکی از خواستگاران سابق خود را اغوا کند. آوردن نمونه‌های دیگری از چنین شکارگران جنسی فراطبیعی‌شده‌ی مؤنث کار دشواری نیست: هلن وود در *خدای بزرگ پان* (شوهرش در حال احتضار می‌گوید: «این زن، اگر بشود اسمش را زن گذاشت، روح مرا تباه کرد.»)؛ زن شرور مارمانند در لانه‌ی کرم سفید؛ زن خون‌آشام در *زنِ چرب چشم*؛ *اتاق درون برج* (۱۹۱۲) و *خانم امورث* (۱۹۲۲) نوشته‌ی ای. اف. بنسون؛ *جان بارینگتون کاولز* اثر آرتور کانن دویل (۱۸۸۶)؛ روح‌های اغواگر در *عشق سخت* ورنن لی (۱۸۹۰)؛ *چه‌طور پرفسور گیلدا عاشق شد* نوشته‌ی رابرت هیچنز (۱۹۰۰)؛ *اشاره‌های خوبرو* (the Beckoning Laig one) از الیور آنیون (۱۹۱۱)؛ و موجودات نیم‌حیوان نیم‌جادویی که تغییر شکل می‌دهند، در آثاری مثل *سوسک* و *زن هوگنین* نوشته‌ی شیل (۱۸۹۵). هیولاهای زن *پایان قرن* نه تنها از نظر جنسی تهدیدگرند بلکه میل شدید غیرزنانه‌ای برای قدرت دارند، مثل ملکه ترا در *جواهر هفت ستاره* نوشته‌ی استوکر (۱۹۰۳)، یا *قهرمان* زن او اثر اچ. رایدر هگارد (۱۸۸۶-۸۷) که آرزو می‌کند «حاکم مطلق سرزمین بریتانیا و بلکه کل زمین شود». در *سلطان مردگان* فرانک اوبری (۱۹۰۳) از کاهنه آلویا که «شور آتشین»، جاه‌طلبی و «اراده‌ی راسخ»اش او را پیش می‌راند، در طول زمان به «ساحره»، «دیو زنی زیبا» و «ملکه‌ی آمازون‌ها» تعبیر می‌شود. هم‌چنین آیولا «آمیزه‌ای از دیو و فرشته» خوانده می‌شود عبارتی که در گوتیک مدرنیستی هم معرف زنان شرور و اغواگر است و هم مشخصه‌ی قهرمانان زن دلربا و دلنشین. در *سوسک* وقتی مارجوری پدرش آقای لیندن را با یک «مستبد روسی» مانند می‌کند و با خونسردی حاضر به اجرای دستورات او نمی‌شود پدرش می‌گوید: «شرم‌آور است که فرزندی به ولی خود، به پدر خود، چنین رفتاری روا بدارد». شکی نیست که آقای لیندن ابلهی متفرعن است و این صحنه برای ایجاد تأثیر کمیک آورده شده است اما این هم درست است که قهرمان زن گوتیک مدرنیستی اغلب مستقل، پرغرور، خودرأی و تحقیرکننده‌ی آداب و رسوم اجتماعی تصویر می‌شود، تقریباً شبیه زن امروزی.

حتی مینا هارکر نیز که با افتادگی به سلطه‌ی مردانه سر تعظیم فرود می‌آورد («با آن‌که قرص تلخی بود اما نمی‌توانستم چیزی بگویم جز این‌که توجه و مراقبت جوانمردانه‌شان را پذیرم و آن را قورت بدهم» [استوکر، دراکولا، ص ۲۱۴])، و از بیان نفرتش از زن امروزی ابایی ندارد؛ مشخصه‌هایی چون کارآمدی، چیره دستیِ فنی و خردمندی روشن‌بینانه دارد که در رمزگان فرهنگی، همه، مردانه‌اند. ون هلسینگ به نشان تأیید می‌گوید: «در سر او مغز مردانه است ـ مغزی که باید در سر مردی با استعداد باشد ـ و در سینه‌اش قلبی زنانه» (ص ۲۰۷).

گرچه مینا پس از اغوا شدن توسط خون‌آشام هم‌چنان در مقابل فساد جنسی مقاومت می‌کند اما هنوز به‌طور ناقصی زنانه است: نه «نمونه‌ای وحشتناک از جنس خود» است مثل زن آوازها (مارچ، *سوسک*، ص ۴۶۲) که از مؤنث به مذکر تبدیل شود و برعکس، نه هلن وون است که «شکلش میان

دو جنس در نوسان» باشد (میچن، *خدای بزرگ پان*، در خانه‌ی ارواح، ص ۲۳۷)، اما به هر حال یک سوژه‌ی جنسی آستانه‌ای است. آن‌چه در این متون قابل توجه است تفاوت بین زنان فراطبیعی‌شده و زنان عادی نیست، بلکه شباهت‌های این دو است و این‌که دومی با چه سرعتی ممکن است به اولی تبدیل شود. پس از دویست سیصد صفحه «مهربانی [لوسی] تبدیل می‌شود به قساوتی سرسختانه و سنگدلانه»، «صفای» فرشته‌وارش جای خود را به غرش‌های حیوان‌گونه می‌دهد و او با لب‌های خون‌آلود روی بدن کودکی محتضر خم شده است (استوکر، *دراکولا*، ص ۱۸۷). در *نقاب اثر* مارچ، خانم جینز زیبا تبدیل می‌شود به ماری بروکر جنون‌زده‌ی وحشی تشنه به خون. زیر نقاب معصومیت زنانه آن چه هست حیوانی خشمگین است، هیولایی است، «جانوری است... با چهره‌ی شیطان».

در حالی‌که این بازنمود پیکرهای زنانه‌ی هیولاوار را می‌توان با اضطراب تهدیدهایی مرتبط دانست که ظاهراً زنان امروزی متوجه نظم اجتماعی می‌کردند، باید توجه داشت که در صفحات گوتیک مدرنیستی پیکرهای مردان نیز دستخوش دگرگونی‌های عجیب است. علم ویکتوریایی زن را انسان ناقصی می‌شمرد که بیش‌تر از مرد اسیر تن است و بنابراین ناقص عقل‌تر، حیوانی‌تر و سست پایه‌تر است، و از این نظر دگردیسی‌های زننده‌ی او از جهتی چندان نامنتظر نیست. در مقابل، مرد باید به‌صورت یک سوژه‌ی تماماً انسانی، قدرتمند و خودمتکی، و قادر به فراتر رفتن از پیکر حیوانی نمود پیداکند. با این حال در متن‌هایی چون *نشانه‌ی حیوان* می‌بینیم که مردان نیز جاپای بسیار متزلزلی در هویت انسانی دارند. یکی از دلایل، البته موضوع هم‌جنس‌گرایی است که جنسیت‌شناسی پیش‌تر آن را به‌عنوان حالت مردانه‌ای ناقص و پس‌گرا رد کرده بود. وقتی تمایلات هم‌جنس‌خواهانه به‌صورت حمله‌هایی از طرف هیولاهای ناانسانی، مثل تبهکار خزنده در *نفرین مار* نوشته‌ی بوث‌بی (۱۹۰۲) یا مردان حلزونی در *گلن کریگ* نمود پیدا می‌کند، این نیز با در نظر گرفتن اختلالات طبی ـ اجتماعیِ هم‌جنس‌گرایی، زوال و جانورگونگی، نامنتظر نیست.

دوران زوال نیازمند نسخه‌ای قهرمانانه از مردانگی است ـ وقار اندام ورزیده‌ی لئو وینسی، «تنومندی» آرتور در دراکولا و راوی سلحشور و ورزیده‌ی *سرزمین شب*. اما حتی سوژه‌ی «بهنجار» مذکر، مرد مردان، نیز در معرض فروپاشی است. جاناتان در مقابل حمله‌ی سه زن خون‌آشام بی اراده دراز می‌کشد و در حالی‌که تقریباً بچگانه «از زیر چشم نگاه می‌کند» بی‌حرکت می‌ماند. این زنانگی پرخاشگر نابجا، به نسخه‌ای زنانه‌شده از مردانگی، به‌عنوان ابژه نیازمند است، درست مثل وقتی‌که وسوسه‌گریِ زن‌سوسک، پل لسینگام، «مردی با اعصاب پولادین» را تبدیل به «موجودی بی‌رگ و پی و اسطقس» می‌کند (مارچ، *سوسک*، صص ۵۰۵، ۶۳۵). اختلالات عصبی بعدی‌شان ـ «تب مغزی» جاناتان و تشنج‌های هیستریک لسینگام ـ نشان می‌دهند که آن‌ها هم از دسته‌ی منحط‌ها هستند و چیزی کم از آقای هاید که جانورگون شده و جنسیت‌اش نامعین است ندارند. اما در سوی دیگر میدان، مردانگی بیش از حد پرقدرت و انرژی نیز منجر به نوعی دیگر و وحشیانه‌تر از انحطاط می‌شود. در *میمون زرد رو* میل ناگهانی دگرجنسی‌خواهی مردانه، نیروی حیوان‌کننده‌ای است که سر فیلیپ لیسترِ اشراف‌زاده‌ی خوش‌رفتار را («با آن همه ملاطفت، آن همه خجالتی، آن همه نچسب!») به جانوری وحشی تبدیل می‌کند پوشیده از پشمی «به بلندی یک بند انگشت... و مثل پشم گوریل زمخت.» هالی قوی‌هیکل معروف به «بابون»، با بازوهای دراز میمون‌وارش دو نفر را تا حد مرگ فشار می‌دهد: رفیق باهوش کمبریجی که «از فرط خشم عقلش را از دست داده» ناگهان «آن عطش سلاخی [را] که در دل متمدن‌ترین ما هم می‌خزد» در خود احساس می‌کند. علوم نژادی ویکتوریایی غیر اروپاییان را بر خلاف انگلیسیان متمدن، بربر صفتانی نیمه‌تکامل‌یافته می‌دانست اما در گوتیک مدرنیستی امپریالیستی با کمال تعجب این میمون زرد رو است که به جانورگونگی وحشیانه بازگشت می‌کند.

***تحمل جنون آسان‌تر از چنان حقیقتی بود.***

استوکر، دراکولا، ص ۱۷۳

تردیدی نیست که ناانسانیت در گوتیک مدرنیستی

گسترده است. تنها افراد مشکل‌ساز یا به حاشیه‌رانده‌شده‌ی اجتماع ـ فمینیست‌ها، «بومیان»، هم‌جنس‌بازان ـ نیستند که در معرض تباهی، انحطاط و دگردیسی‌های غریب‌اند. به‌نظر می‌رسد که تمام سوژه‌های انسانی به‌صورت بالقوه آستانه‌ای و ناانسانی‌اند. گوتیک مدرنیستی برهه‌ی فرهنگی‌ای را پشت‌سر گذاشت که در آن ساخت‌های سنتی هویت انسانی از همه سو در حال فروپاشی بود. مدل‌های جدیدی که برای جایگزینی ارائه می‌شد اطمینان‌بخش نبود. علوم ماده‌گرا ذات انسان را به تمامی محصور در جسم کاملاً مادی، و عاجز از تعالی از هویت جسمانی، چه روحی و چه عقلانی، می‌دانستند. فضای فانتاستیک ناخودآگاه، که از خود ناخودآگاه منقسم می‌شد، ناشناختنی بود و در معرض انبوهی گیج‌کننده از اختلالات عصبی قرار داشت، در اواخر عهد ویکتوریا ذهنیت انسانی را شکافت. علوم مربوط به نظریه‌ی تکامل بر سرشت متغیر و آشفته، و تمایلات واپس‌گرایانه‌ی بدن نفرت‌انگیز انسان تأکید می‌کرد. این مرحله‌ی فوق‌العاده سختی از دوران‌گذار فرهنگی بود و علی‌الخصوص به هر آن‌چه گوتیک از عهده‌اش برمی‌آمد نیاز بود. تزوتان تودوروف در کتاب بررسی ژانر خود به نام فانتاستیک این امکان را فراهم می‌آورد که رابطه‌ی گوتیک را با اضطراب‌های وسیع به گونه‌ای متفاوت از آن‌چه از طریق نقد روانکاوانه میسر می‌شود مد نظر قرار دهیم؛ برای این کار او متن گوتیک را همانند مدرنیست‌ها برای شناسایی نقاط تنش معرفت‌شناختی در فرهنگ مربوطه‌اش به‌کار می‌برد.

طبق این نوشته، «فانتاستیک تجربه‌ی تردید کسی است که فقط قوانیت طبیعت را می‌شناسد وقتی با واقعه‌ای به ظاهر فراطبیعی مواجه می‌شود» (تودوروف، *فانتاستیک*، ص ۲۵). برای مثال وقتی جاناتان هارکر کنت دراکولا را می‌بیند که سر و ته از دیوار قلعه پایین می‌خزد، نمی‌تواند به حواس خود اطمینان کند و فکر می‌کند که دارد عقلش را از دست می‌دهد. بعد از آن‌که راویِ **گلن کریگ** برای اولین‌بار با یکی از مردان حلزونی برخورد می‌کند درمی‌ماند «که آیا به خواب رفته‌ام یا واقعاً شیطانی دیده‌ام» (هاجسون، *خانه‌ی ناحیه‌ی مرزی*، ص ۳۱). متن شگفت برخورد دو نمونه‌ی واقعیت را به تصویر می‌کشد: ظهور حوادث فراهنجار یا ظاهراً فراهنجار، در دنیای هر روزه. لحظه‌ی بسط‌یافته‌ی تردید، هراس، اضطراب و دلهره که نتیجه‌ی ناتوانی شخصیت یا خواننده در طبقه‌بندی این حوادث است ما را قادر می‌سازد که قالب فانتاستیک را از ژانرهای شبیهش مثل قصه‌های پریان یا داستان‌های علمی ـ تخیلی که حادثه‌های حیرت‌آور در آن‌ها اصل است، تمیز دهیم. با ظاهر شدن علایم تردید تشنج‌آمیز ـ عجز توأم با وحشت شخصی در تعبیر حادثه‌ی عجیب ـ می‌فهمیم که نظام دانش فرهنگ متن مربوط را شکافته‌ایم و از آن‌جا می‌توانیم مشخص کنیم که کجا واقعیت‌های عادی آن فرهنگ به پایان می‌رسد و کجا واقعیت‌های بدیل یا ناممکن آغاز می‌شود. آدم‌ها نباید مثل حشرات سر و ته از دیوار پایین بیایند؛ از دریای سارکاس نباید انسان‌های منقاردار و شاخک‌دار سر بیرون بیاورند.

تودوروف معتقد است متون معدودی هست که می‌تواند احساس تردید ترس‌آلود را که مشخصه‌ی قالب فانتاستیک است تا آخر حفظ کند؛ بالاخره گفته می‌شود که واقعه‌ی غیرعادی یا توسط علل طبیعی قابل‌توضیح است و یا نمونه‌ی تمام عیار پدیده‌های جادویی و مرموز است. مردان حلزونی هر چه‌قدر هم نفرت‌انگیز باشند فقط محصول تکامل‌اند و بس؛ جاناتان هارکر پی می‌برد که دراکولا واقعاً هیولایی فراطبیعی است. اما نکته‌ی قابل‌توجه در این رمان‌های گوتیک مدرنیستی این است که این توضیحات بسیار کم کفایت می‌کنند. دیدیم که ون هلسینگ روان‌پزشک هنوز می‌کوشد دراکولا را با الگویی علمی بشناسد، چه با روان‌شناسی قدیم، چه انسان‌شناسی جنایی، چه شیمی. مردان حلزونی هاجسون از طرفی «خزه‌ای‌ها» نامیده می‌شوند که آن‌ها را به‌عنوان محصول طبیعی محیط اطراف‌شان، دریای خزه و جلبک بسته‌ی سارکاس، معرفی می‌کند و از طرفی «شیطانیان» خوانده می‌شوند که نشانی از غرابت اهریمنی‌شان است و هراس انزجارآمیز راوی از آن‌ها وقتی شدت می‌گیرد که با آن‌ها آشناتر می‌شود. علاوه بر این، «شیطانیان» در نظر اول «دیوماهی بزرگ» را که پیش‌تر به لبه‌ی قایق مترک آویزان شده بود به یاد راوی می‌آورند

(هاجسون، «گلن کریگ»، در «خانه‌ی ناحیه‌ی مرزی»، ص ۳۰). و گرچه داستان هاجسون پابرسران غول‌آسای خود را با تأثیر گوتیکی بسیار خوبی ارائه می‌کند، اما در میانه‌های قرن که جانورشناسان ماهی مرکب غول‌پیکر را به‌عنوان گونه‌ای جدید بر شمردند (همان‌طور که ژول ورن هم می‌دانست)، ثابت شد که این‌ها هیولاهای تاریخ طبیعی هستند و «انتقال رسمی‌شان... از قلمرو افسانه به ادبیات علمی انجام شد». اوبری رمان‌هایش را از انواع و اقسام موجودات غریب و وحشتناک پر می‌کند؛ زبان وزین و روایت تعلیقی‌اش قرار است نشانی از این باشد که این‌ها هیولاواره‌هایی گوتیکی‌اند، اما هر جا که پیش آید با پانویس‌های علمی و سفرنامه‌نویسی می‌خواهد آن‌ها را باورپذیر کند. برای مثال در *ملکه‌ی آتلانتیس* (۱۸۹۹) نبردی داغ با یک ماهی مرکّب عظیم («هیکل بالون‌مانندش که تاب می‌خورد همه توده‌ای لرزان بود از خشم») را قطع می‌کند و مقاله‌ی سال ۱۸۹۷ روزنامه‌ی چیمبرز را که درباره‌ی جسد آب‌آورده‌ی یک اختاپوس غول‌پیکر در سواحل فلوریداست، در پانویس می‌آورد. پانویس این‌طور خاتمه می‌یابد که «چنین جانوری... توجیهی کافی و وافی است برای داستان‌های افعیان عظیم دریاها».

تاریخ طبیعی به‌شرح هیولاهای واقعی می‌پردازد. این هیولاها به شکل‌های اغراق‌شده در صفحات گوتیک مدرنیستی ظاهر می‌شوند و بدین‌ترتیب گیاهان گوشتخواری مثل مگس‌گیر که به تازگی توسط گیاه‌شناسان ویکتوریایی طبقه‌بندی شده‌اند تبدیل به درختان انسان خوار در *درخت شیطانی الدورادو* اوبری (۱۸۹۶) یا *آلیمر وانس و خون‌آشام* نوشته‌ی آلیس و کلود اسکیو (۱۹۱۴) می‌شوند. اما مهم‌تر این‌که تاریخ طبیعی سازوکاری برای تولید هیولا به‌دست می‌دهد. نظریه‌ی تکامل انواع بدان معنی بود که هر گونه ترکیب خصایص ریخت‌شناختی، و دگردیسی قالب جسمانی امکان‌پذیر است. وقتی پدیده‌هایی مثل پابرسَران غول‌پیکر را بتوان با فرایندهای طبیعی‌ای چون تطابق گونه‌ها با محیط توضیح داد، دلیلی ندارد که انسان‌های منقاردار و شاخک‌دار از دریای سارکاس سر در نیاورند. بدین‌ترتیب گوتیک مدرنیستی با علم قرن نوزدهم رابطه‌ای فرصت‌طلبانه برقرار می‌کند، علمی که هم‌زمان با نابود کردن تصور استواری هویت انسانی، نوعی توجیه مملو از خلاقیت بود برای خیل موجودات ناانسانیِ نفرت‌انگیزی که گوتیک خلق می‌کرد.

وقتی زن‌سوسک مارچ از انسان به سرگین‌غلتان تغییر شکل می‌دهد رابرت هالت از «جنون ترسی نامعقول» از حال می‌رود و پل لسینگام به هیستری لکنت می‌افتد. در همین حال سیدنی آثرتون مخترع که «با امور معروف به فراطبیعی برخوردی باز دارد» احساس کنجکاوی می‌کند و امیدوار است آن‌چه می‌بیند «یکی از شگفتی‌های جدید علم» باشد (مارچ، *سوسک*، صص ۴۵۰، ۵۷۲، ۵۴۲). متن حاکی از آن است که هر دو نوع واکنش به‌جاست. علم هنوز اندازه‌گیری و ترسیم ظرفیت‌های جهان طبیعت را به پایان نرسانده، اما این ظرفیت‌ها هراس‌آورند و مهار کردن آن‌ها تحت یک الگوی علمی چیزی از این هراسناکی کم نمی‌کند. و با این حال همان‌طور که از واکنش سیدنی مشخص می‌شود، چشم‌انداز تخلیه شدن یک هویت تماماً انسانی ـ نمایش نهایت شکل‌پذیری بدن انسان ـ علاوه بر این‌که نفرت‌انگیز است جذاب هم هست. انرژی روایت، خصوصاً در گوتیک، همیشه در جانب پلیدی است. باید روشن شده باشد که گوتیک مدرنیستی اضطراب‌های اجتماعی را تنها موضوع قرار نمی‌داد. در آن‌ها اغراق می‌کرد و شکل سیال و آشفته‌ی سوژه‌ی انسانی مدرن را با نفرتی هیستری‌وار و علاقه‌ای کنجکاوانه ترسیم می‌کرد به گونه‌ای که هیچ ژانر واقع‌گرایی تاکنون از عهده‌اش بر نیامده است.

❑