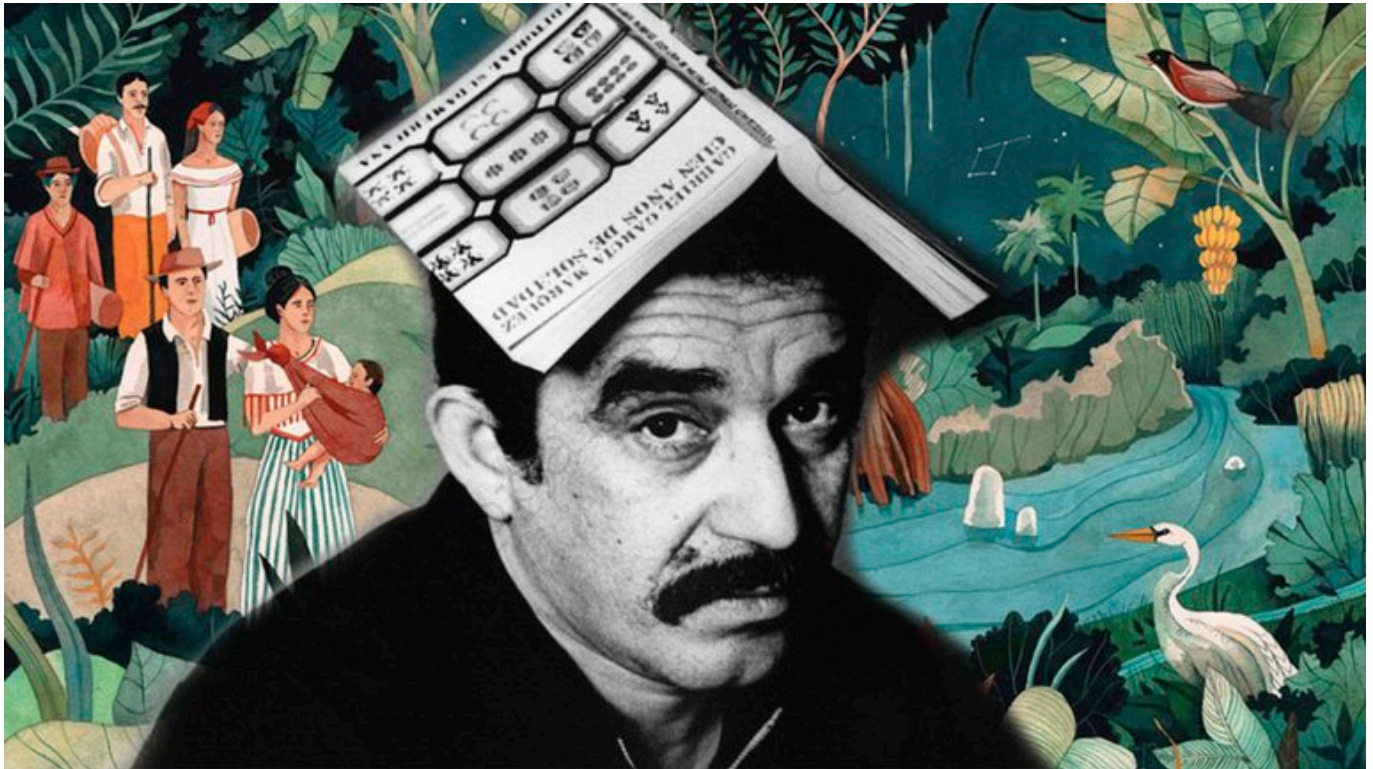


واقعیتِ شگفت و میدان خالی خیال

میلااد روشنی پایان



در [صد سال تنهایی](#)، روزی رم دیوس خوشگله که زیبایی معصومانه و مرگبارش آرامش مردان شهر را به هم ریخته است، رنگ پریده تر از همیشه از خواب برمی خیزد و مانند همیشه برهنه به حیاط می رود. فرناندا، عروس زیبا و منفور خانواده که مشغول پهن کردن ملافه های هلندی گرانقیمتش روی طناب است، او را می بیند که همچون یک عذرای باکره ی لخت به خلسه ای عجیب فرو رفته است. در همین حین نسیمی می وزد، نورها شدت می یابند و رم دیوس خوشگله سبک می شود و پاهایش از زمین جدا می شوند. برای آن که تعادلش را حفظ کند به یکی از ملافه های فرناندا چنگ می زند اما وقتی می بیند که ملافه همراه با ملافه های دیگر به آرامی به دورش پیچیده می شوند، مقاومت را کنار می گذارد و با اعتماد به نفس یک قدیس در میان نور سفید و ملکوتی ملافه ها به آسمان می رود و در یک خداحافظی ابدی، برای خانواده اش دست تکان می دهد. همه، حتا فرناندا، در مقابل این اتفاق که آخرین سند در اثبات تقدس او بود، تسلیم شدند و برایش شمع روشن کردند و روزها را با تسبیح و نذرو دعا به درگاه خداوند سر کردند. اما دعاهای ملتسمانه ی فرناندا صرفاً برای آن بود که خداوند دلش به حال او رحم بیاید و ملافه هایش را برای او پس بفرستد!

در [شاهکار مارکز](#)، لودگی ترجمه برانگیزی که در دعای فرناندا جریان دارد، رخداد عروج را از درون تهی می کند. امر قدسی شکاف های ترمیم ناپذیرش را می پذیرد و پوسته ی ترک خورده اش را در تقدیری غم انگیز و رسوا نشان می دهد. تقدیری ضروری که نشان می دهد چطور هر رویداد متعال موظف است خسارت های واقعیت را بپردازد. بنابراین عروج رم دیوس

خوشگله تنها در پرتو این حقیقت به مسئله ای معاصر تبدیل می شود که فرناندا مومنانه آن را باور داشت اما راضی به قربانی کردن ملافه های هلندی خود نبود. **رئالیسم** جادویی یعنی همین. زمانی که **رئالیسم**، جادو را و جادو، **رئالیسم** را هجو می کند. بی وزنی جادو با مقاومت واقعیت روبرو می شود، و یکدستی واقعیت با نابهنگامی جادو شکاف می خورد. رفت و برگشت مدامی که میان این دو موقعیت شکل می گیرد، هر لحظه را به تعلیقی تصمیم ناپذیر تبدیل می کند. هر لحظه امکان وقوع رخدادی خارق العاده وجود دارد و هر رخداد خارق العاده به ناچار دوباره در مسیر واقعیت می افتد.

این تعلیق تصمیم ناپذیر را می توان تعلیقی در منطق سبک قلمداد کرد. تعلیقی میان دو قطب که در یک قطب آن قصه های پریان، فانتزی های افراطی، ماورالطبیعه های دینی و عرفانی و در قطب دیگر رئالیسم و **ناتورئالیسم** جا گرفته اند: گرمای هیجان انگیز یک قطب در برابر سردی اجتناب ناپذیر قطب دیگر.

اما **رئالیسم** جادویی چیزی در میانه است. با وام گیری اصطلاح مشهور دلوز، باید این نقطه را حقیقتاً یک میانه در نظر گرفت نه یک حد وسط یا یک میانگین که با تعدیل دو قطب افراطی این طیف، به تعادلی باثبات رسیده است. **رئالیسم** جادویی پاندولی نامنظم است که نمی ایستد و در هر لحظه از یک قطب به قطب دیگر می رود و حتا در این حرکت مدام نیز آهنگی ویژه را حفظ نمی کند، و به همین ترتیب است که هر لحظه از روایت، در تنش میان واقعیت و جادو، به لحظه ای تصمیم ناپذیر تبدیل می شود. طنز بی امانی که در **رئالیسم** جادویی وجود دارد، نتیجه ی فوری این بی ثباتی است. در هر لحظه، واقعیت بیرونی با امکانات جادو، و جادو در منطق واقعیت، تکین بودگی و ثباتش را از دست می دهد. طنز اجتناب ناپذیری که رخداد عروج درصد سال تنهایی را دربر گرفته است، نتیجه ی همین بی ثباتی است. طنزی که همزمان تعالی رخداد و ابتذال مازادهای آن رخداد را در خود دارد.

اما ظاهراً مشکل زمانی آغاز می شود که **رئالیسم** جادویی متهم به نوعی بی بندوباری و بی قیدی سیاسی می شود. ظاهراً استدلال ها در این مورد قوی تر از دست و پا زدن هایی است که با نمادیابی ها و تمثیل سازی های مدام، در پی کشف ارجاعات سیاسی پشت رمزها و استعاره های جادویی است. **رئالیسم** جادویی از یک سو بسیار بیشتر از آن که قابل رمزگشایی باشد به واقعیت وفادار است و از سوی دیگر بیش از آن که توان واکاوی انتقادی واقعیت را داشته باشد، به جادو پایبند است.

شکوفایی **رئالیسم** جادویی در آمریکای لاتین که به استقبال گسترده ی جهانی همراه بود، همزمان دو وجه کاملاً متناقض را آشکار کرد: همانطور که وندی فارس می گوید **رئالیسم** جادویی از یک سو صدایی مخالف خوان در برابر **رئالیسم** و مدرنیسم اروپایی بود و از این لحاظ می توانست حرکتی استعمارزدایانه برای بازتولید هویتی گمشده محسوب شود و از سوی دیگر می توانست نسخه ای دیگر از محصولات متداول شرق شناسانه باشد که این بار طالعش از غرب بسیار دور سرزده بود و مانند همه ی این آثار چیزی جز فرافکنی فانتزی های بدوی، غیرمتمدانه و فروخورده ی شهروند متمدن غربی بر ساکنان مستعمرات نبود. فرافکنی هایی که پس از ادغام با فلکلور مستعمرات، دوباره همچون یک سوغاتی هیجان انگیز بازمی گشت. [1] از این نظر استقبال آمریکای شمالی-اروپایی از **رئالیسم** جادویی چیزی شبیه همان هیجان های متکبرانهای فرض می شود که پشت نقاب فروتنی و پذیرایی توریستی از فرهنگ های بدوی برانگیخته می شود. تمدن اروپایی با دراز کردن دست های خود به سوی آمریکای لاتین از آن ها چیزی را می خواست که خود نداشت.

اما این نداشتن، نداشتن از سروالایی متمدنانه بود. همان والایی و شکوهی که شهروند متمدن غربی را ترغیب می‌کرد تا افسون‌های جنسی خود را در داستان‌هایی از حرمسراهای نامتمدن شرق و نیاز خود برای بی‌قیدی‌های ادیبانه و منطقی را در داستان‌های سرهم‌بندی‌شده‌ی پریان جستجو کند. بنابراین این فرصت را می‌یافت تا جاه‌طلبی‌های ادبی و حساسیت‌های انتقادی و اندیشمندانه‌ی خود را در ادبیات اروپایی و تمایلات سطح پایین خود را در ادبیات متفاوت فرهنگ‌های غریبه ارضا کند.

در این سناریوی بدبینانه، حمایت تشویقی آمریکای شمالی-اروپا از رئالیسم جادویی آمریکای لاتین به منزله‌ی دور کردن آن‌ها از زمین غصب‌شده‌ی رئالیسم و مدرنیسم اروپایی-آمریکایی و تلاشی نه چندان بزرگوارانه فرض می‌شد که دستیابی بومی آمریکای لاتین به ظرفیت‌های انتقادی رئالیسم و درون‌نگری‌های مدرنیستی را محدود می‌کرد و ادای سهم آن‌ها به این جنبش‌های سنتاً اروپایی-آمریکایی را ناممکن می‌ساخت. از این نظر استقبال‌ها، تشویق‌ها و جایزه‌های اروپایی، مخدرهایی برای گیج‌تر کردن مستعمرات و یا همانطور که زمانی آلبرتو فوگت و سرخیو گومز در جنگ مک‌آندو [1] نوشتند، همان شیشه‌های رنگی زیبایی بود که نخستین مهاجران اروپایی به بومیان سرخپوست می‌دادند تا آن‌ها را برای فروش زمین‌هایشان قانع کنند [2]. مک‌آندو، نامی که فوگت و گومز بر جنگ ادبی‌شان گذاشتند، گویای همه چیز است: ترکیبی طعنه‌آمیز از دو واژه‌ی مک‌دونالد و ماک‌آندو [2] که اولی همان کمپانی عظیم تولید و عرضه‌ی فست‌فود است و دومی همان دهکده‌ی خیالی در داستان عظیم مارکز: همان دهکده‌ای که سرهنگ آئورلیانا بوئندیا را در خود پروراند تا در جدالی کمیک میان آزادی‌خواهان و محافظه‌کاران، 32 شورش ناموفق برای هیچ و پوچ کند؛ همان دهکده‌ای که دست‌آخر پس از عشق‌بازی‌ها، تولیدمثل‌ها، حسادت‌ها و نزاع‌های ساکنانش، در تقدیری از پیش گزارش شده، با گردبادی دود شد و به هوا رفت اما کماکان مکانی امن برای فروش میلیونی داستان مارکز بود.

فوگت و گومز قصد داشتند با پیکان نقد خود، دو هدف ظاهراً نامرتب را به یکدیگر بدوزند. هدف اول، در اشاره به آشناترین اصطلاح نیمه‌ی دوم قرن بیستم، یعنی نقد منطق سرمایه‌داری است که به ویژه حول نقد فرهنگی سرمایه‌داری متاخر می‌چرخد. اما هدف دوم که به همان میزان حیاتی است، نقد بومی‌گرایی اگزوتیکی است که رئالیسم جادویی را در مرزهایی محدود جا می‌دهد. فوگت و گومز «از ضرورت ساختن انسان اکنون و اینجا و نه انسانی در بند ملیت‌های منزوی» حرف می‌زنند، و نتیجه‌ی فوری این هشدار، تشخیص خطری است که شخصیت‌های هپروتی و معلق بین آسمان و زمین بی‌زمان رئالیسم جادویی به وجود آورده‌اند. فرض اصلی در اینجا این است که هرچند رئالیسم جادویی توان بازسازی هویتی گمشده را داشت، آنقدر در این بازسازی جانب مرزهای هویتی را گرفت که در نهایت این هویت را به جزیره‌ای جداافتاده بدل کرد. جزیره‌ای که صرفاً هیجان کشف شدن را باقی می‌گذاشت و نه فقط هیچ ادای سهمی به ادبیات رسمی و سطح بالای جهان (رئالیسم و ادبیات مدرنیستی) نمی‌کرد بلکه توان انتقادی این جوامع برای زیستن در زمانه‌ی اکنون را نیز تحلیل می‌برد. نمونه‌ی گیراتر این سرنوشت را می‌توان در رنسانس هارلم، و به پاخاستن - ادبیات آفریقایی تبارهای آمریکا دید. جایی که با فیگورهای جدیدی چون لنگستون هیوز و آلن لاک، هویت آفریقایی آمریکایی امکان بازسازی انقلابی خود را یافت، اما این بازسازی تا آنجا پیش رفت که معیار هنرمند بودن یک آفریقایی تبار، صرفاً اشاره‌های مستقیم آثار او به نمادهای باستانی آفریقا بود. از این رو شاخص‌های ارزیابی هنرمندانی با تباری غیراروپایی بر مبنای نوعی ذات‌گرایی هویتی شکل گرفت که اصل بنیادین آن، خودآگاهی قومی بود و بر طبق آن از هر هنرمند آفریقایی تبار انتظار می‌رفت، اثری پر از تداعی‌های نژادی خلق کند. [3]

با وجود آن که دومین نقد فوگت و گومز در باب زیان های بومی گرایی ملی را می توان عمیقاً راهگشا دانست، هنگامی که این نقد بر شاهکارهای رئالیسم جادویی در آمریکایی لاتین اطلاق می شود، اغراق آمیز اند. پیوند آثار رئالیسم جادویی با بدنه ی ادبی اروپایی-آمریکایی کمتر از پیوند این آثار با فرهنگ بومی و افسانه های محلی آمریکای لاتین نیست. به هر حال حتا خودِ واژه ی رئالیسم جادویی دستاوردی اروپایی است که توسط فرانتز رو[3] سکه زده شد تا سردرگمی های اروپاییان در مواجهه با نقاشی های اتودیس، بکمان و شاگال که نه اکسپرسیونیستی بودند و نه سوررئال، تعدیل شود. امروز تفاوت های تعریف کلاسیک فرانتز رو با رئالیسم جادویی آمریکای لاتین، برجسته تر از آن است که شباهت ها پیروز شوند، اما همین امروز به سختی می توان طنین رویای او را وقتی از خودمختاری ابژکتیو جهان در رئالیسم جادویی حرف می زد، در اثری از مارکز ندید. هم چنین امروز دیگر به سختی می توان کسی را یافت که کارنامه ی ادبی بورخس را مکالمه ای آشکار با شاهکارهای کلاسیک اروپا و آمریکای شمالی، از هومر تا آلن پو، قلمداد نکند. باید به همه ی این ها، شیفتگی اروپایی ها و آمریکایی ها، از بولگاکف و گونترگراس تا رشدی و موریسون، را به این سبک اضافه کرد که قطعاً به معنای پیروزی فرامرزی رئالیسم جادویی است.

اما ظاهراً نقد اول فوگت و گومز که بر حذف تخیلی سویه های انتقادی در رئالیسم جادویی تاکید دارد، هم چنان پرتوان است. در این نقد، تعلیق میان واقعیت و جادو، به منزله ی تعلیق داوری و پیروزی سرنوشتی است که با جادو تجهیز شده است. در صدسال تنهایی هیچ چیز مهم تر از سرنوشت مقدر دهکده ی ماکوندو نیست. جادوگری کولی به نام ملکیداس که میان مرگ و زندگی در رفت و آمد است، سرنوشت مهم ترین خانواده ی دهکده، خانواده ی بوئندیا، را با زبان رمز و اشاره می نویسد و پس از مرگ ملکیداس، در هر نسل خانواده یک نفر مشغول رمزگشایی از این دستنوشته ها می شود. سال ها می گذرد و نسل ها از پی هم می آیند اما رمز نوشته ها تا لحظه ی نابودی جادویی دهکده گشوده نمی شود. درست در آخرین دقایق، علائم و نشانه های رمزی متن کشف می شوند و آخرین رمزگشای خانواده درمی یابد که متن، داستان زندگی و پیشگویی سرنوشت خانواده ی بوئندیاست و درست در لحظه ای که آخرین جملات متن از گردبادی سخن می گوید که ماکوندو را خواهد بلعید، گردبادی ماکوندو را می بلعد. نسل های قبلی قادر به کشف رمزها و خواندن متن، و در نتیجه خبردار شدن از آن گردباد نیستند چراکه هنوز آن گردباد از راه نرسیده بود؛ کسی نمی توانست متن را بخواند چرا که متن، متنی پیشگویانه درباره ی آینده بود و آینده هنوز فرا نرسیده بود. در اینجا جادوی اصلی آن گردبادی نیست که کل دهکده را از جا می کتد، بلکه انطباق قاطع جهان با پیشگویی های متنی است که منتظر پایان جهان است.

از این رو رئالیسم جادویی در مقابل دو نوع متن سنتی قرار دارد اول متن هایی که بازتاب جهان، و در انطباق کامل با جهان اند (رئالیسم) و متن هایی که در تضاد کامل با جهان اند (فانتزی ها و افسانه های پریان). رئالیسم جادویی سنتز این دو نوع متن، به نفع متن بودن است. به این معنا، متن دیگر بازتاب نیروهای جهان یا آلترناتیوی بیگانه برای معرفی نیروهایی خارج از جهان نیست بلکه این متن است که نیروهای خود را بر جهان تحمیل می کند و این جهان است که باید بازتابنده ی متن و نیروهای آن باشد. پی آیند این وضعیت، نوعی جبرگرایی است که هر امکانی برای تغییر جهان را ناکارآمد می کند. وقتی بناست دهکده ی ماکوندو در سرنوشتی محتوم نابود شود، پس هر رویدادی در ماکوندو و هر تلاشی برای تغییر، چه از سوی آزادی خواهان و چه از سوی محافظه کاران، چه از سوی مردم و چه از سوی کارخانه ی آموزشی، تنها یک قطعه پازل برای رسیدن به فرجام نهایی است. این مسئله صرفاً مربوط به پایان بندی خاص داستان مارکز نیست بلکه فراتر از آن، مربوط به توان نیروهای خارجی است که کنترل همه ی امور را به دست گرفته اند و با

مداخله در رویدادها امکان تغییر و انحراف از رویدادهای محتوم را خنثا می‌کنند. سرهنگ آئورلیانو بوئندیا در هیچ جنگی حتی یک زخم هم برنمی‌دارد چراکه می‌تواند با نیرویی جادویی از خطرات باخبر شود و توان غیب‌بینی حوادث را دارد. سرنوشت او آن است که سرانجام از جنگ‌ها دست بکشد و تا زمان مرگ خود، در کارگاهی کوچک ماهی‌های کوچک طلایی بسازد. سرنوشتی که داستان مارکز تا در بحبوحه‌ی روایت جنگ‌های او، افشا می‌کند.

این حتمیت فراگیر که امکان هر نوع مداخله در سرنوشت، و بنابراین هر نوع مداخله‌ی انتقادی در تعیین سرنوشت را می‌گیرد، پیشینه‌ای سترگ دارد. در جبهه‌ی آیینی، کتاب مقدس و مداخلات یهوه در سرنوشت بنی‌اسرائیل بهترین نمونه است. تمام رویدادها در تاریخ بنی‌اسرائیل، حاشیه‌هایی فرعی بر خط سرنوشتی است که با هبوط آدم، تصلیب عیسا مسیح و در نهایت با آخرالزمان یهودی-مسیحی تعیین شده‌اند. خط سرنوشتی که در گویاترین شکل، در ترتیب چینش فصل‌های این کتاب، از پیدایش تا مکاشفه (آپوکالیپس)، خود را نشان می‌دهند. به این اعتبار، این کتاب مقدس نیست که از جهان متأثر است بلکه جهان است که باید خود را در رمزهای این متن ببیند و به آن تن دهد. جهان باید به انتظار بنشیند تا اقتدار این متن، سرنوشت را مشخص کند. اما اگر امروز دیگر کسی این اقتدار را باور ندارد، نه به دلیل ناتوانی ذاتی این متن بلکه به دلیل رمزگشایی‌های افراطی و زودتر از موعدی است که به دست امثال هابز و هیوم و ولتر به ثمر نشست؛ گول‌هایی که آنقدر با رمزگشایی‌های خود انرژی متن را مکیدند تا دست آخر توان وارونه ساختن آن را یافتند.

اما در جبهه‌ی غیرآیینی قطعاً بهترین مثال، کافکا است. نویسنده‌ای مطرود در اوایل قرن بیستم که در میانه‌ی همین قرن، تکانه‌های آثارش کشف و به پیامبر عصر جدید تبدیل شد. تا آنجا که به ستاینندگان رئالیسم قرن نوزدهمی مربوط است، کافکا مسئول انحراف ادبیات است. انحرافی که به تعبیر لوکاج نتیجه‌ی تعهد کافکا به نیرویی استعلایی است که تعیین‌کننده‌ی شیوه‌ی گزینش و توالی جزئیات در رویدادهاست. نیرویی فراطبیعی که لوکاج آن را "نیستی (پوچی)" [4] می‌نامد و از این طریق خطر نیهیلیسم در آثار کافکا را نشان می‌دهد. [4] آنچه لوکاج را نگران کرده است همان حتمیت بیرونی و خارج از دسترسی است که قربانیان جهان کافکا را گیج و حیران، از سویی به سویی دیگر می‌برد. در این شرایط هر نوع "کنش آزاد"، "اختیار" و "اراده برای تغییر" پیشاپیش ناممکن شده است. در این جهان، آنچه لوکاج نیروهای رئالیسم می‌داند، خنثا شده است. لوکاج به خوبی دریافته بود که صحنه‌ی داستان در آثار کافکا تقریباً شبیه همان صحنه‌های متداول در آثار رئالیست‌های قرن نوزدهمی است، اما آنچه نیروهای انتقادی را در آثار کافکا تحلیل می‌برد، ناممکن بودن مداخله در این صحنه‌های واقعی است. بنابراین تمام نقدهایی که شخصیت‌های آثار کافکا را گرفتار بوروکراسی و سایر مظاهر نوپدید مدرن قلمداد می‌کنند، دچار نوعی سوءتفاهم ساده‌لوحانه‌اند. چرا که هر آسیب جامعه‌شناختی، نیروهای مقاومت خود را نیز تولید می‌کند اما در داستان‌های کافکا هیچ مقاومتی ممکن نیست، چرا که هیچ آسیبی در میان نیست. تنها چیزی که وجود دارد، و وجودش تمام این جهان را قبضه کرده است، اضطرابی کمیک و نومیدانه و یا در دقیق‌ترین معنا گروتسکی بی‌دلیل است.

درست در همین جاست که با بازنگری در ارزش پوچی و نیهیلیسم، خطر کافکا به امتیاز او تبدیل می‌شود. این بازنگری با تندبادی که از جانب نیچه وزید، آغاز شد و به تدریج نیرو گرفت و با نفی مرزهای قدرت، قداست و حتی خود مرزهای انسانیت، نیهیلیسم را به مثابه‌ی یگانه چشم‌انداز عصر جدید معرفی کرد. سویی‌ی‌رهایی بخش نیهیلیسم در همین گسترش متهورانه‌ی جهان و شکستن اقتدار چشم‌اندازهای انحصاری است. نیهیلیسم آموزش فاصله است و یکبار برای

همیشه نشان داد که برای اندیشیدن به چیزی، باید از آن چیز مطلقاً فاصله گرفت. اندیشیدن به جهان، خود، خدا، انسانیت و هر چیز دیگری که آنچنان سخت و استوار است، تنها در فاصله ممکن است و امکان این فاصله‌گیری دستاورد شگفت‌نیهیلیسم بود. همانطور که بلانشو می‌گوید با نیهیلیسم برای نخستین بار افق دانش به شکلی بیکران و با این جمله در برابر انسان گشوده شد که "هر چیزی مجاز است" [5]

اما اندیشیدن در افقی بی‌کرانه الزاماً به معنی دستیابی به امکانات بیشتر و بهتر در فهم و دانستن نیست. برعکس، در این بی‌کرانگی با حذف نقاط مرجع و تکیه‌گاه‌های مطمئن پیشین، هر چه انسان بیشتر می‌اندیشد کمتر می‌فهمد. هر اثری از کافکا وقایع نگاری همین وضعیت آستانه‌ای است. وضعیتی گروتسک که به تعبیر میلان کوندرا خداوند را به خنده انداخت و آغازگاه هنر زمان شد. انسان می‌اندیشد و خداوند اندیشیدن او را می‌دید، اما هر چه انسان بیشتر می‌اندیشد گیج‌تر می‌شد و خداوند از گیجی او به خنده می‌افتاد [6]. هنر مدرنیستی کافکا، هنرزیستن در این تعلیق است. و همین تعلیق است که با فاصله گرفتن از جهان، امکان زیستن در همین جهان را دوباره ارزیابی می‌کند. بنابراین راهروهای پریچ و خم‌اداره‌ها و دادگاه‌ها در داستان محاکمه، هرگز ابزاری برای نمایش دست‌وپاگیری‌های بوروکراسی مدرن نیست بلکه هزارتویی بی‌سرانجام است که امکان فاصله‌گیری و ارزیابی دوباره‌ی امکانات مغفول در تجربه‌ی جهان را ممکن می‌سازد. کافکا در نامه‌ای به ملینا می‌گوید «اداره، بیش از آن که نهادی احمقانه باشد، عنصری تخیلی است» [7]، عنصری تخیلی که این امکان را به ارمغان می‌آورد تا ابعاد جدیدی از واقعیت، یعنی حیرانی، گیجی و تشتت را بدون یافتن فوری دلایل آن، کشف کند. به همین دلیل، اهمیت ادبیات برای کافکا بسیار بیشتر از انتظارات لوکاچ است. ادبیات نزد کافکا، صرفاً محلی برای بازنمایی مدام طبقات اجتماعی و ترسیم تناقض‌های جامعه‌ی بورژوازی و رسیدن به یک جمع‌بندی از پیش موجود نیست؛ هر اثری از کافکا نمایشی از نیروهای خود ادبیات است و نه بازنمایی پاسخ‌های اجتماعی از پیش طراحی شده.

لوکاچ، رئالیست‌های محبوبش را از آن رو می‌ستاید که قادر است متن‌های آن‌ها را در الگوی جامع دیالکتیک تاریخی بگنجانند و قادر است نشان دهد که چگونه همه‌ی این متن‌ها بازتابی از موقعیت تاریخی بورژوازی اند. بنابراین تفاوت‌ها میان اثری از بالزاک، تولستوی یا توماس مان، صرفاً تفاوت‌هایی ثانوی و فرعی است و این امکان برای او مهیاست تا همه‌ی این آثار را در یک ایده‌ی جهانروا، فراگیر و همگن تفسیر کند، و نتیجه، بی‌هیچ تردیدی تقویت دوباره‌ی همان ایده‌ی فراگیر و همگن خواهد بود. اما کافکا از زندان او می‌گریزد. همان نیروی مرموز و ناشناخته‌ای که لوکاچ با بینش شگرف خود، آن را "نیستی" نامیده بود، راه‌گریز کافکا را مهیا کرده است. اگر چنین نبود، لوکاچ با خیالی آسوده می‌توانست کافکا را نیز در موزه‌ی رئالیست‌های خود بنشانند و دوباره با صدایی رساتر درباره‌ی علل افول و انحطاط جامعه‌ی بورژوازی و لزوم آگاهی طبقاتی حرف بزند. اما حکمرانی همین "نیستی" است که جهان کافکا را منحصر به فرد، تکین و فروکاست‌ناپذیر می‌سازد. ادبیات، سازنده‌ی این "نیستی" است و همین "نیستی" است که سبب می‌شود جهان کافکا صرفاً گواه یک ایده‌ی از پیش موجود و ضامن طرحی کلی نباشند. بنابراین داستان‌های کافکا صرفاً از این رو غیرانتقادی هستند که مطابق و منطبق بر الگوهای فراگیر واقع‌گرایی و واقع‌نمایی موجود، از جمله دیالکتیک تاریخی، نیستند.

درست در همینجا، رئالیسم جادویی که ظاهراً در دورترین فاصله از جهان کافکا ایستاده است، به منطق این جهان پیوند می‌خورد. رئالیسم جادویی نیز از تمام طرح‌های پیش‌ساخته‌ی توصیفی که ضرورت خود را در رئالیسم انتقادی

توجیه می‌کنند، می‌گیرزد. در رئالیسم جادویی هر لحظه از واقعیت، در معرض نیروی استعلایی، ماورایی و بی‌دلیل است و همین نیرو است که امکان تقلیل این آثار به بیانیه‌هایی اجتماعی را خنثا می‌کند و در عوض امکانی ویژه مهیا می‌کند تا واقعیت را نه به منزله‌ی آنچه با آن آشنا هستیم و توان صورت‌بندی آن را داریم بلکه همچون چیزی در نظر بگیریم که در جادویی‌ترین شکل ممکن، واقعاً رخ می‌دهد. به یک معنا، رئالیسم جادویی تمرینی برای آمادگی در برابر دگرگونی‌های حاد و غریب واقعیتی است که هر لحظه با تکنولوژی‌های رایانه‌ای، هوش مصنوعی، علوم بیوتکنولوژی، ژنتیک و اخترازیکی در حال دگرگونی‌های رادیکال است. فوگت و گومز در بخشی از نقد خود علیه رئالیسم جادویی، خواستار رئالیسمی هستند که در آن، پرواز انسان‌ها با دلایلی انضمامی همچون استفاده از هواپیما یا مواد مخدر توجیه شوند تا از این طریق متن‌ها به سوی واقعیتی آشنا بروند و امکانات نقد واقع‌گرا را فراهم کنند [8]. اما آن‌ها فراموش می‌کنند که ساکنان قدیمی‌تر ماکوندو، با دیدن نخستین هواپیمایی که به دهکده آمد، شگفت‌زده نشدند چراکه بسیار قبل از آن، قالیچه‌های پرنده‌ای را دیده‌ که کولی‌ها به دهکده آورده بودند. آن‌ها اسیر افسون‌های دگرگون‌ساز واقعیت نشدند چرا که پیش‌تر واقعیتی دگرگون‌شده را تجربه کرده بودند. واقعیتی که به اراده‌ی متن‌ها، جهان را غیب‌گویی می‌کرد و هر لحظه نیروهای دوباره زیستن در جهان را آزاد می‌کردند. بنابراین آن‌ها، همانند خوانندگان آثار رئالیسم جادویی، شگفت‌زده نمی‌شوند چرا که پیشاپیش در واقعیتی زندگی کرده‌اند و می‌کنند که آلخو کارپنتیر، واقعیت شگفت (maravilloso real lo) می‌نامید.

McOndo [1]

Macondo [2]

Franz Roh [3]

[4] ت‌هیچی یا هیچی چنین هم Nothingness

Faris, Wendy B. (2002) "The Question of the Other: Cultural Critiques of Magical Realism" Janus [1]

Head 5.2: 101-119. P 102

. Ed. Fuguet and Gomez. McOndoFuguet, Alberto, and Sergio Gomez. (1996). "Introduction" in [2]

Barcelona: Mondadori, P 25

[3] صحاف‌زاده، علیرضا (1388) هنر هویت و سیاست بازنمایی؛ مطالعه‌ای در تاریخ اجتماعی هنر آمریکا. انتشارات

بیدگل. صص 187-189

The Lukács, György (1963). Franz Kafka or Thomas Mann in Lukács György, and John Mander. [4]

. 47-92 p52 meaning of contemporary realism

The new Blanchot, Maurice. (1985) "The limits of experience: Nihilism." In Allison, David B., Ed. [5]

. MIT Press. 121-127. P122 Nietzsche: Contemporary styles of interpretation

[6] کوندر، میلان (1391) هنرمان. ترجمه پرویز همایون پور. ج 9. نشر قطره. صص 270-271

[7] همان، صص 208

Faris, Wendy B. (2002, 105) [8]

<https://apparatus.com/>