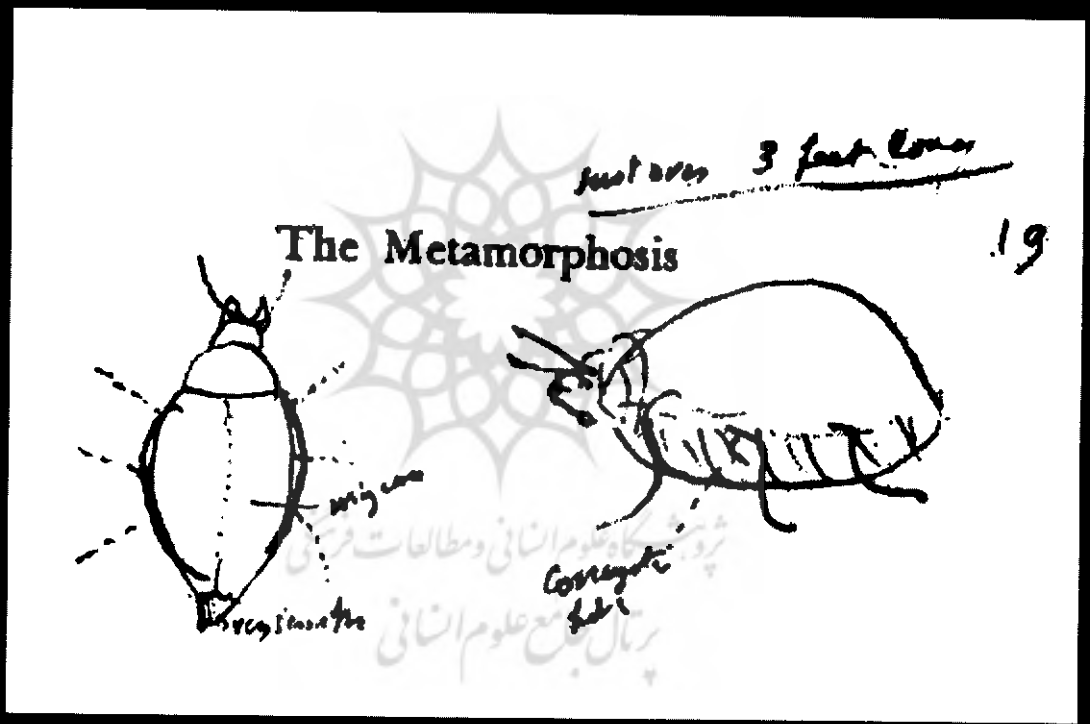
از مسخ کافکا تا آنتروپی پینچون

رزمری جکسن
ترجمه‌ی روبرت صافاریان



باید در این‌جا از هر سخنی که اندیشه‌ی سوی دیگر، اندیشه‌ی مسخ را به ذهن می‌آورد... به عنوان سخنی دقیقاً مقتضی، استقبال کنیم.

توماس مان، دکتر فاستوس

در مقابل ادبیات «افسانه‌ای» جی.آر.آر. تالکین، سی.اس. لوییس و تی.اچ. وایت، رشته‌ای از آثار ادبی سده‌ی بیستم قرار می‌گیرند که اذامه‌دهنده‌ی سنت نوعی ادبیات تخیلی هستند که از گوتیک شروع شد و با گذر از آثار دیکنز، پو، داستایوسکی و استیونسن، تکامل پیدا کرد. درک داستایوسکی از «زبانی» دیگر، «کلامی پنهانی از آینده‌ای که هنوز بر زبان جاری نشده است»، به شیوه‌ی شگفت‌انگیزی در فانتاستیک به‌مثابه‌ی زبان در آثار کافکا، کورتازار، گراچ، پیک و پینچون تحقق پیدا کرده است. همان‌طور که سارتر متوجه شده بود، این زبان تفاوت‌ها چیز تازه‌ای نیست بلکه گفتمانی است آشنا و دیرینه. این سنت حالا «چیزی شده است که همیشه بود»: گفتمانی درباره‌ی دیگربودگی مطلق.

دگرگونی‌های معناشناختی گوناگون در عرصه‌ی ادبیات تخیلی از اواخر سده هیجدهم تا اواخر سده نوزدهم را با دگرگونی باورها و اندیشه‌ها توضیح داده‌اند. جابه‌جایی تدریجی امور فوق‌طبیعی و جادو، رشد روزافزون اندیشه‌ی غیرمذهبی تحت سرمایه‌داری باعث تغییرات بنیادینی در تفسیرها و بازنمایی‌های دیگربودگی شد؛ منظور تفسیرها و بازنمایی‌های امر شیطانی است که به‌طور سنتی مورد علاقه‌ی فانتزی بوده است. این تغییرات موجب دور شدن از شیطان‌شناسی ارتدکس و نزدیک شدن به روان‌شناسی، چونان وسیله‌ای برای توضیح تفاوت و بیگانگی شد. تکامل فانتزی‌های ادبی از *دژ اوترانتو* تا *دکتر جکیل و مستر هاید* با این‌گونه گذار معین می‌شود: از شیطان‌گرایی متعارف *واتهک* اثر بکفورد تا ابهام و ایهام *فرانکنشتاین*، *ملموت* و *اعترافات یک گناهکار موجه*، تا شخصیت‌های درونی‌شده‌ی *دوریان گری* یا «ارواح» خودزای *Turn of the Screw* و *گوشه‌ی شاه*.

در این چشم‌انداز، خداشناسی و روانشناسی برای توضیح دیگربودگی به شیوه‌ی مشابهی عمل می‌کنند. آن‌ها به جایگزین‌های امر مقدس بدل شده‌اند، یا به قول جیمسن، در حکم اختراع غیرمذهبیِ دوباره‌ی امر مقدس‌اند. فانتزی در طول تاریخ خود از یک «توضیح» دیگربودگی به توضیح دیگر گذر می‌کند. برای مقوله‌بندی و تعریف دیگربودگی، از امور فوق‌طبیعی و جادو به خداشناسی و علم حرکت می‌کند. نظریه‌های فروید درباره‌ی ضمیر ناخودآگاه یکی از وسائلی است که برای توضیح و عقلانی کردن این عرصه به کار گرفته شده است. همان‌طور که جیمسن می‌گوید، این دسته‌بندی‌ها از اواخر سده‌ی نوزدهم به بعد به شیوه‌ی غریبی زیادی می‌شوند ـ و چیزی که او از آن به عنوان «اثبات‌های نو» یاد می‌کند، دیگر کفایت نمی‌کنند:

جست‌وجو برای یافتن معادل‌های سکولار از این دست ظاهراً به بن‌بست رسیده است و چنین به نظر می‌رسد که باید جای خود را به بیان نو و غیرمستقیم مخصوص مدرنیسم بدهد، که در قالب چیزی که از کافکا تا کورتازار تاکنون «فانتزی» نام گرفته، که در پی این است که امر مقدس را نه چونان یک حضور، بلکه به مثابه یک غیاب مشخص و معین در قلب دنیای سکولار عرضه کند.

داستان‌های تخیلی بیانگر اشتیاق بشر برای یافتن یک معنای مطلق هستند، اشتیاق برای چیزی جز دنیای محدود «شناخته‌شده». داستان‌های «افسانه‌ای» و حکایت‌های شبه‌مذهبی از راه دلتنگی برای امر مقدس عمل می‌کنند، اما داستان‌های تخیلی مدرن از نگاه گذشته‌گرا پرهیز می‌کنند. این‌ها شکل وارونه‌ی اسطوره‌اند. ناشناخته‌ی درون زمان حال در کانون توجه آن‌ها قرار دارد؛ کشف خلأ، درون واقعیت ظاهراً پُر. چیزی که در این‌ها برجسته می‌شود خود غیاب است، که در کانون معناشناختی متن جای گرفته است. جیمسن می‌نویسد که فانتزی مدرن «دنیای ابژه‌ای عرضه می‌کند که برای همیشه در آستانه‌ی معنا به حالت تعلیق درآمده است، انگار همواره قرار است چیزی برای آن کشف شود، خواه خیر و خواه شر، اما هرگز این اتفاق نمی‌افتد». اسطوره‌ای قوی درباره‌ی میلی که هرگز ارضا نمی‌شود به یکی از نشانه‌های آشکار مدرنیسم بدل شده است. مقاله‌ی جفری هارتمان، «پربودگی و هیچ‌بودگی ادبیات»، خصلت‌نمای ادبیات مدرن را دل‌مشغولی آن با سکوت‌ها، غیاب‌ها، و فقدان معنا می‌داند، درحالی که کتاب *پاره‌پاره کردن اُرفه* اثر ایهاب حسن مدرنیسم را به عنوان چیزی توصیف می‌کند که به سمت سکوت، به سمت ناهستی کشیده می‌شود. داستان مدرن مانند ولادیمیر و استراگون، بی‌خانمان‌های *در انتظار گودو*، تا ابد در انتظار یک تجلی غیرممکن است (که جویس آن را به عنوان یک «تجلی معنوی ناگهانی» تعریف می‌کند). دلالت مطلق هرگز فرانمی‌رسد،

اما امکان ظاهر شدن آن هم منتفی نیست. تجلی دینی یا معنوی غیرقابل تصور پنداشته می‌شود: ماده صرفاً ماده است، چیزی فاقد قابلیت رستگاری که به‌طرز غریبی از درون تهی شده است. چیزی است به خودی خود نابسنده. ادبیات تخیلی مدرن، بدون معنا و بدون تعالی، چنان عمل می‌کند که گویی معنا و تعالی چیزهایی هستند که باید جُست و یافت. از غیاب و خلأ محض پرده برمی‌دارد، اما به جست‌وجوی امر مطلق ادامه می‌دهد. انتظار و توقعات تحقق‌ناپذیر، خصوصیات ادبیات داستانی مدرن از کافکا تا بکت تا پینچون هستند. به نوشته‌ی کورتازار: «هیچ چیز غایب نیست، نه حتی، و به‌خصوص، خود هیچی؛ این استحکام‌بخش حقیقی صحنه.»

نوشته‌های فرانتس کافکا واجد بسیاری از خصوصیاتی هستند که به عنوان مشخصه‌های ادبیات تخیلی شناخته شده‌اند. موقعیت تاریخی کافکا، او را به سمت فانتزی، به عنوان شیوه‌ی مناسبی برای بیان بیگانگی اجتماعی کشاند. قصه‌ها و رمان‌های ناتمام او، در سطحی فراتر از اعجاب‌انگیز و شگرف، فانتاستیک‌اند. موقعیت‌های غیرعادی آن‌ها را نمی‌توان فوق طبیعی یا معلول سوءتفاهم دانست. غریب بودن، فرض اولیه‌ی این قصه‌هاست، و پیش از شروع آن‌ها وجود دارد: شرط گریزناپذیر هستی است که به عنوان نوعی بی‌سامانی خارجی ادراک می‌شود. متن می‌کوشد آن را بازسازی و درک کند.

مسخ (۱۹۱۶) کافکا تبدیل انسان به غیرانسان را به تصویر می‌کشد، چیزی شبیه تبدیل‌هایی که در *فرانکنشتاین* و *دکتر جکیل و مستر هاید* شاهدش هستیم. اما علت استحاله‌ی گرگوار سامسا از انسان به حشره‌ای غول‌پیکر مداخله‌ای غریب (ناشی از امور فوق‌طبیعی، جادو، آزمایش‌های علمی دروغین یا مایعی معجزه‌آسا) نیست. به انگیزش‌های ناخودآگاهانه هم (که به شکل مرموزی بیانگر امیال پنهان انسان هستند) ارتباطی ندارد، بلکه استحاله‌ای است بدون دلیل، مقدم بر شروع قصه، و مستقل از اراده‌ی گرگوار. این استحاله را می‌توان مانند آن‌چه در زن *خاکستری* یا *شش هفته در هیمالیا* نوشته‌ی گاسکل روی می‌دهد، به مثابه حرکتی از خود به دیگری، در اعتراض به واقعیتی سرکوبگر تعبیر کرد؛ به مثابه‌ی نوعی دور شدن از طرح‌های «انسانی‌ساز» فرهنگ. در این‌جا پرسش‌هایی مانند «چگونه» و «چرا» مناسبتی ندارند: متن مفهوم‌سازی‌های استعاری را برنمی‌تابد.

استحاله‌ی گرگوا هیچ «معنایی» ندارد. این استحاله صرفاً روی او عمل می‌کند، اندام انسانی او را به ماده‌ای باطله بدل می‌کند و او را به سمت آنتروپی [بی‌سازمانی، ازهم‌گسیختگی] می‌برد.

حرکت گرگوار سامسا از زندگی به سوی مرگ به شیوه‌ای دردناک نگاشته شده است. بدن او دیگر «مال او» نیست. خانه‌ی او دیگر «خانه» نیست: «لانه‌ی خالی‌ای» است برای خزیدن بی‌معنای او. اسباب و اثاث اتاق را خالی و دیوارها را عریان می‌کنند. «اتاق بلند لختی که او می‌باید روی کف آن می‌خوابید، وجودش را با اضطرابی پر می‌کرد که او نمی‌توانست بفهمد.» او به تدریج قوه‌ی بینایی‌اش را از دست می‌دهد، هویت آدم‌ها را فراموش می‌کند، به تدریج همه‌ی خاطرات درباره‌ی اصل و منشأاش از یادش زدوده می‌شود، «همه‌ی یادهای گذشته‌ی انسانی‌اش» و از پنجره‌ی اتاقش تنها «زمین درندشتی را می‌بیند که در آن زمین خاکستری به شکلی ناملموس به آسمان خاکستری می‌آمیزد». کارکرد ناواقعیت، غیاب پنهان، غرابت*، در این‌جا آن است که «هیچی» را آشکار کنند. گرگوار به مثابه یک جاندار و نه یک انسان، در قالب سوسک، به تدریج به نقطه‌ی سکون کامل می‌رسد، به وضعیتی که به عنوان شیئی بی‌مصرف با آشغال‌ها جارو می‌شود. ساختار مسخ هم مانند *فرانکنشتاین*، *دراکولا*، *جکیل و هاید*، حول یک تقابل اُدیپی شکل گرفته است. پدر و پسر در برابر هم نهاده شده‌اند، و قدرت اولی جایی برای دومی باقی نمی‌گذارد. جایگاه پدر (خانه‌ی خانواده‌ی بورژوایی) از سوی فضایی که با استحاله‌ی پسر شکل می‌گیرد (مسخ پسر به معنای دقیق کلمه به خالی شدن محیط خانگی می‌انجامد) و پدر با سوق دادن او به سمت خودکشی، این خطر را دفع می‌کند. پسر، گرگوار، مجبور می‌شود نامریی شود، نباشد. «این تصمیم که او باید ناپدید شود. تصمیمی بود که دیگر آن را رها نکرد». پسر هر روز بیش از پیش قدرت بینایی و کلام را از دست می‌دهد، «روزبه‌روز چیزها در چشمش تاریک‌تر می‌شدند»، و این دو توجه را به گویایی (او دیگر زبان پدرش را به کار نمی‌برد) و بینایی (او قدرت دید را که لازمه‌ی مهار تجربه‌ی زندگی است از دست داده است) جلب می‌کنند. گرگوار که توسط

* unheimlich، همان واژه‌ی آلمانی‌ای که در انگلیسی به uncanny تعبیر می‌شود و در مجموعه‌ی حاضر با نام «شگرف» از آن یاد شده ـ م.

پدر نابود («اخته») شده است گذر از مرحله اُدیپی را ناممکن می‌یابد و ناچار می‌شود «از شر آن خلاص شود».

نوعی خلأ معناشناختی که در آثار کارول، لیر، و بیش‌تر داستان‌های ترسناک حضور دارد، کانون نوشته‌ی کافکا را اشغال کرده است. زبان اشیاء را ترک می‌کند، همان‌طور که سامسا را ترک می‌کند، «کلماتی که ادا می‌کرد دیگر قابل فهم نبودند». اشیاء نامرتبط به نظر می‌رسند. «شخصیت‌ها» نگرانند که وحدت جسمانی نداشته باشند، بر خودشان منطبق نباشند. اغتشاش ساختاری حالت چرخه‌ایِ جست‌وجوی معنا را می‌افزاید، و کوشش‌های ناممکنی برای شکستن طفره‌ی معناشناختی به عمل می‌آیند. *دیوار بزرگ چین* پاره‌هایی را بنا می‌کند که هرگز نخواهند توانست به معنای کاملی برسند، چون فاعل‌های انسانی آن‌ها «امپراتوری» ای را که بر آن‌ها حکومت می‌کند نمی‌فهمند. [یوزف] ک.، بی هویت ناشناسی که در کانون رمان‌های *محاکمه* و *قصر* جای گرفته است، می‌کوشد معنای چیزی را دریابد که تنها با غیاب خود شناخته می‌شود. *محاکمه* هم مانند *کالیب ویلیامز* اثر گادوین احکامی صادر می‌کند که تنها اقتدار خود را از خودشان اخذ می‌کنند: «قانون» آن‌ها دلبخواهی است و با وجود این چون و چرا نمی‌پذیرد. داستان *مجتمع جزایی* درباره‌ی دستگاه هراس‌انگیزی است که زندگی مستقلی پیدا می‌کند و وقتی متصدی‌اش خود را به عنوان قربانی به او عرضه می‌کند، تن او را پاره‌پاره می‌کند. مرگ وحشتناک این مرد هیچ معنایی ندارد، «از رستگاری موعود هیچ نشانی دیده نمی‌شد؛ چیزهایی را که دیگران در این دستگاه یافته بودند او در آن نیافته بود(...) نوک تیز میله‌ی آهنی بزرگ در پیشانی‌اش فرو رفت.» قهرمان داستان *هنرمند گرسنگی* به تلی از خاشاک بدل می‌شود و به جای او در قفسش پلنگی می‌گذارند. *بازجویی یک سگ* روزنگاری یک سگ است و راوی‌اش خود به *مثابه* دیگری است. *نقب* داستان تخیلی موجودی زیرزمینی است که زیر «یک سوراخ بزرگ که به هیچ جا راه ندارد» مدفون شده و بی‌وقفه راه‌های زیرزمینی حفر می‌کند.

«سکوت و خلأ» چشم‌اندازی است که او در آن کار می‌کند. حتی معدود تجلی‌ها هم چیزی را آشکار نمی‌کنند. آدم‌سوزی، مثله کردن، زنده به گور کردن، خسران، مرگ، مسخ و آنتروپی، دیگر تصاویری مبهم و دوپهلو نیستند، چنان‌که در ادبیات داستانی گوتیک بودند. کافکا، در پی دیکنز، داستایوسکی و پو، این‌ها را به هنجار بدل می‌کند، به فانتزی‌هایی که حول درام اُدیپی ساختار یافته‌اند.

نپذیرفتن رستگاری از سوی او «تعالی منفی» نام گرفته است، اما اگر چنین باشد، این بدان معناست که کافکا را عارف تصور کنیم و فانتزی‌های او را دلتنگی نوستالژیک بدانیم. اما آن‌ها این اندازه احساساتی نیستند و در واقع خیلی بی‌رحم‌ترند. خود او می‌نویسد: «چیزی که به عهده‌ی ماست این است امر منفی را تحقق ببخشیم، امر مثبت فرض مسأله است». موریس بلانشو (که داستان‌های اولیه‌اش شباهت‌هایی به کارهای کافکا دارد) جمله‌ای دارد که برای توصیف این نوع جلوه‌ی فانتاستیک بسیار مناسب است: «چرخ شعله‌ور غریبی که مرکز ندارد». جهان توسط «هیچ‌ای که خواهان سخن گفتن است» خالی شده است. فضاهای روانی بسته‌ی کافکا غیاب‌ها و حذف‌های طبیعت را می‌نمایانند. فضا آزادی نیست، بلکه حبس بی‌پایان است؛ گویی جهان زندانی است که میله‌هایش به شکل بی‌معنایی بازند.

مشابه انگلیسی کافکا و ادبیاتی مملو از دال‌های تهی‌شده از معنا را در آثار مروین پیک می‌توان یافت.

بنای پر از ریزه‌کاری‌های محدوده‌ی گوتیک «گورمنگاست» از خلال سه‌گانه‌ی طولانی، پرشاخ‌وبرگ، و ناتمام *تیتوس گرون*، *گورمنگاست* و *تیتوس تنها* به دنیای فاقد پایان(های) کافکا نزدیک است. تیتوس، قهرمان سرگردان پیک، به همان محرومیت از یقینی مبتلاست که ک. کافکا و جست‌وجویش در پی یک نقطه‌ی پس‌رونده و غیرممکن معنا دچارش است. شخصیت تیتوس در رمان پیک، هم مانند آلیس در [آلیس در سرزمین عجایب] اثر کارول همواره در حرکت است اما هرگز به جایی نمی‌رسد. از نظر ساختار، سه‌گانه‌ی پیک کوشش‌های خود را برای حرکت به جلو به ناکامی می‌کشاند: یک طرح قصه‌ی خطی مدام با حلزونی‌های دَوَرانی که به توصیف‌های دور و دراز از اشیاء و پیرامون مادی بازمی‌گردند، خنثی می‌شود. این توصیف‌ها که به نماهای ثابت سینمایی پهلو می‌زنند، انگار روایت و حرکت به پیش آن را متوقف می‌کنند. در نتیجه یک ایستایی پویا به وجود می‌آید، که به هیچ جا منتهی نمی‌شود. یک نثر غامض باروک این جلوه‌ی حرکت غیرممکن را تشدید می‌کند؛ حس افتادن در دام انرژی بی‌قراری که تنها کاری که می‌تواند بکند خرج‌کردن خودش است. جمله‌ها روی هم تلنبار می‌شوند، مانند واحدهایی که روی هم

انباشته می‌شوند و هر یک از آن‌ها را می‌توان حذف کرد بدون این‌که کل فرو بریزد. سنگینی نثر به احساس خفگی گورمنگاست که به طرز وحشتناکی مادی، فشرده، و با وجود این خالی و آبستن هیچ است، می‌افزاید: «گورمنگاست، یعنی انباشت اصلی سنگ نخستین، به خودی خود یک کیفیت معماری سنگین به نمایش می‌گذاشت...»

توصیف‌های دور و دراز و پر آب و تاب بناها مستندات مادی را روی هم انباشته می‌کنند تا حس یک دنیای بسته، خفقان‌آور و «تباه» را افزایش دهند:

چون معماری انسان‌ساخته و مصنوعی است، می‌تواند با توجه دقیق به بافت و ظاهر به عنوان عوامل به‌هم‌بسته، شرایط ذهنی را بازنمایی کند... در ضمن معماری محل اصلی آگاهی «گوتیک» است؛ آگاهی به این‌که سیاهی، انحطاط، و خرابی با هیچ فرایند چرخه‌ایِ طبیعی رستگار نمی‌شود.

فانتزی پیک (که به وفور از کلمه‌ی «فانتاستیک» برای خلق جلوه‌های خود بهره می‌گیرد) پر است از گروتسک دیکنزی، همزادها، نفس‌های عاری از جسمانیت، و نقش‌مایه‌های گوتیک. در ابتداگروتسک‌های او صرفاً «هستند»، چونان ماده‌ی نیم‌زنده‌ای که دنیای گورمنکا از آن تشکیل شده است، فقط حضور دارند. اما به تدریج قصه تکان می‌خورد و از حالت ایستا به سوی پیرنگی کشیده می‌شود که در آن شخصیت‌ها در چارچوب یک روایت جادویی جنگ خیر (تیتوس) و شر (استیرپایک)، به عنوان عوامل رمانس عمل می‌کنند. این عنصر، رمانس پیک را با تالکین به‌عنوان یک حکایت‌گوی مدرن در یک ردیف قرار می‌دهد، اما شباهت‌های این دو اندکند. پیک نوستالژی را رد می‌کند. او وعده‌های کذب رستگاری نمی‌دهد. «دیوارهای گورمنگاست به دیوارهای بهشت یا دیوارهای دوزخ می‌مانند. رنگ‌ها، بسته به رنگ ذهن تماشاگر، شیطانی یا فرشته‌وش بودند». مجموعه کتاب‌های گورمنگاست را می‌توان به عنوان استعاره‌هایی درباره‌ی هراس‌های جنگ جهانی دوم خواند که در آن‌ها استیرپایک کمابیش در حکم هیتلر است و شکست «شر» به مثابه پیروزی علیه نازیسم. اما برخلاف *ارباب حلقه‌ها*، پیروزی اخلاقی به مثابه پایانی مقدّر فرض نمی‌شود. «طبیعت» فی‌نفسه مستعد رستگاری نیست. تیتوس در پایان به جایی می‌رسد که در آغاز بود، به دوزخی میکروکوسمیک [خُرد جهانی]، همچنان درگیر جست‌وجویی بی‌سرانجام در پی معنا:

هرازگاهی، وقتی آن‌ها به سرعت در آتمسفر بالا می‌راندند، و وقتی جهان خود را بر آن‌ها آشکار می‌کرد... چنین به نظرش می‌رسید که زمین در کاسه‌ی سرش سرگردان است... جهانی در یک تکه استخوان؛ دنیایی نورانی از صدها چراغ و غوغایی از شکل‌ها و سایه‌ها؛ زنده در رشته‌های بی‌پایان شرایط گوناگون... عمل و رویداد. همه بیهودگی و بی‌سامانی؛ بی‌هیچ آغاز و هیچ پایانی.

ادبیات به مثابه چیزی آشکاراغیرواقعی، چیزی سرهم‌شده، به مثابه دروغ: این شاخه‌ی دیگری از ادبیات تخیلی مدرن است. این نوع تخیل در فانتزی‌های زبانی فوق‌العاده‌ی خورخه لوییس بورخس آشکارا دیده می‌شود؛ در حکایت‌های غیرعادی، هزارتوها، داستان‌ها، و موجودات تخیلی. بورخس «سطوح صیقل‌خورده»ی کتاب‌هایش را توانای «بازنمایاندن و وعده‌ی بی‌نهایت» توصیف می‌کند. دنیاهای تخیلی تلون، اوکبار، و اوربیس ترتیوس به عنوان نشانه‌هایی که تنها بر خود دلالت می‌کنند هستی دارند، به عنوان چیزهایی زاییده‌ی خود. رمان‌های بارتلمی، کوور، هاوکس، مالامود، وُنه‌گات، به این سنت فانتزی به مثابه حکایت‌گویی، به مثابه فراداستان، ارتباط دارند. نوشته‌های جان بارت با فانتزی‌های ادبی به مثابه متونی قابل‌معاوضه و خودمختار بازی می‌کنند.

رابرت اسکولز درباره‌ی همه‌ی این آثار به عنوان کارهایی که به خود ارجاع می‌دهند، با داستان بودن خود بازی می‌کنند، بحث می‌کند.

اما ماهیت غیرارجاع‌دهنده‌ی آن‌ها باعث می‌شود کارکردشان از فانتزی‌های ناب تفاوت داشته باشد، فانتزی‌هایی که چنان که دیدیم با مناسبات مسأله‌دارشان با «واقعیت» و بازنمایی آن تعریف می‌شوند. در رمان‌های داستایوسکی، دیکنز، کافکا و ادبیاتی که پر از همزادهاست، گفت‌وگویی بین «واقعی» و «غیرواقعی»، «خود» و «دیگری»، برقرار می‌شود، اما فراداستان‌های مدرن با این‌ها متفاوتند؛ آن‌ها با عرضه‌ی تنها رشته‌ای از بازنمایی‌های قابل‌برگشت، آشکارا از غیرواقعی‌بودن خود لذت می‌برند. فانتزی‌های سوررئال، از *نادیا* نوشته برتون تا *تارانتولا* (۱۹۷۱) نوشته‌ی باب دیلان، هم متفاوتند، چون از یک دنیای رویایی یا یک دنیای خارجی شکسته تقلید می‌کنند، اما ساختارهای واقعیت

را درون متن نمی‌شکنند: نه فراداستان‌ها و نه داستان‌های سوررئالیستی ناب، محور واقعیت را نمی‌شکنند: برای آن‌ها این محور همواره شکسته است.

ساختار فانتزی‌های خودآگاه ایتالو کالوینو ***کمدی‌های کیهانی، تی صفر، شوالیه‌ی ناموجود، قلعه‌ی تقدیرهای پیموده‌شده*** و ***شهرهای نامرئی***، گفت‌وگومحورتر هستند. ***شهرهای نامرئی*** (۱۹۷۲) تشکیل شده است از گفت‌وگوهایی بین مارکوپولو و گوبلای خان، که درباره‌ی مکان‌های غیرممکن‌ای صحبت می‌کنند که درون، یا پیرامون مکان‌های واقعی وجود دارند. نام یک شهر واقعی، ونیز، هم به میان می‌آید، اما این شهر هم تنها به شکل منفی خود حضور پیدا می‌کند. هیچ شهر «مطلقی» که قابل‌شناسایی باشد وجود ندارد. هر مکانی قابلیت مسخ شدن به دیگری خود را دارد.

تفاوت‌ها از میان برمی‌خیزند؛ هر یک از شهرها به تدریج به همه‌ی شهرهای دیگر شباهت پیدا می‌کند، مکان‌ها شکل، ترتیب و فاصله‌های خود را عوض می‌کنند. غبار بی‌شکلی قاره‌ها را فرا می‌گیرد. گوناگونی شکل‌ها بی‌انتهاست: تا وقتی هر شکلی شهر خود را پیدا کند، شهرهای جدید یکی پس از دیگری پا به هستی می‌گذارند.

در داستان‌های کالوینو، نوعی دیگربودگی دائماً فشار می‌آورد تا خود را خلاص کند. «همه‌ی برنیس‌های آینده هم اینک در این لحظه حضور دارند، درحالی که یکی در دیگری پیچیده، محبوس شده، گیر افتاده و غیرقابل استخراج است». مارکوپولو به گوبلای خان می‌گوید «گام‌های تو چیزی را که بیرون چشم‌هاست دنبال نمی‌کنند، بلکه چیزی را که در درون است، مدفون است، محو شده» پی می‌گیرند. دنیای کالوینو همیشه ناآشنا و غریب است.

بنابراین، برخلاف ادعاهای نظریه‌ی تودوروف، فانتزی از بین نرفته است، بلکه شکل‌های متفاوتی به خود گرفته است. در آثار کافکا و کالوینو «واقعیت» چیزی گریزپا و ناممکن باقی می‌ماند، همان‌طور که در کارهای مری شلی، ماتورین و هاگ بود. فانتزی‌های آن‌ها به یک اندازه به خاطر آگاهی آن‌ها به این‌که «امر مقدس» چیزی است غایب، انگار از درون تهی شده‌اند.

فانتزی‌های توماس پینچون از بسیاری جهات اوج آن گونه «رئالیسم فانتزی» است که در آثار دیکنز، داستایوسکی و کافکا یافت می‌شود. داستان‌های پینچون ***کشتار و دل‌رحمی در وین*** (۱۹۵۹)، ***سرزمین‌های پست*** (۱۹۶۰)، ***آنتروپی*** (۱۹۶۰)، و رمان‌هایش ۷ (۱۹۶۳)، ***گریستن قطعه‌ی ۴۹*** (۱۹۶۶)، ***رنگین‌کمان نیروی جاذبه*** (۱۹۷۳)، بر ساختاری بنا شده‌اند که ناسازه‌گویانه است، از گزاره‌های متقابلاً متضاد و ناممکن تشکیل شده است. ***مرگ و دل‌رحمی در وین*** دل‌رحمی و مرگ را در معادله‌ای ناممکن با هم برابر قرار می‌دهد. در ***آنتروپی*** آشکارا شاهد آن گونه کشش به سمت شرایط یکپارچه و عاری از گوناگونی هستیم که همان‌طور که دیده‌ایم از خصوصیات اصلی فانتزی ادبی است، اما پینچون آن را پدیده‌ای فرهنگی می‌داند، نه چیزی که صرفاً در فرد جای داشته باشد. نثر او به تنهایی انبوهی از مواد خام فرهنگی گرد می‌آورد، چنان که گویی با مواد دورریختنی روبه‌رو هستیم، مواد دور ریختنی «فرهنگ»، یا فرهنگ به مثابه مواد زاید، یا زباله، یا مدفوع بر صفحه‌ی کاغذ. چیزی که باختین به عنوان نیرویی تعیین‌کننده در متن‌های چند آوایی داستایوسکی می‌یافت ـ مخلوطی از عناصر جداجدا، نوعی بی‌بندوباری که خصلت‌نمای همه‌ی مرزبندی‌ها در جامعه‌ی مدرن است (البته جز مرز بین کار و سرمایه) ـ اصل غالب آثار پینچون است.

رمان ***آنتروپی*** که در واشنگتن ۱۹۵۷ می‌گذرد، در شرایطی که همه‌ی چیزها با هم برخورد می‌کنند، آنتروپی* را به عنوان استعاره‌ی اصلی و روش روایی خود برمی‌گزیند. دنیای بسته و مرموز کالیستو و اوبید ـ دو فرد رمانتیک که در گلخانه‌ای در طبقه‌ی بالای یک مجتمع آپارتمانی زندگی می‌کنند ـ نمی‌تواند در برابر تجزیه و فروپاشی تاب آورد. بی‌نظمی و هرج و مرج خارجی ـ که دنیای پرسروصدا و به‌هم‌ریخته‌ی آپارتمان مالیگان خرفت در پایین مظهر آن است ـ گسترش پیدا می‌کند تا شکل و تفاوت آن‌ها با بقیه را هم به خود جلب کند. درمقابل موسیقی کلاسیکی که آن‌ها گوش می‌کنند سروصدای موسیقی جاز فی‌البداهه را از پایین می‌شنویم، و آرامش اوبید با «نشانه‌های آنارشی: شکاف‌ها و زایده‌های زشت و جملات کج و معوج» که از پایین به بالا می‌رسند، مختل می‌شود. تمامی قصه به سوی تاریکی آنتروپیک پایانی کشیده می‌شود. آنتروپی، «میزان سازمان‌نیافتگی در یک سیستم بسته»، به خود دنیا، دنیای نیمه‌زنده‌ی مصرف‌گرایی امریکایی، قابل‌اطلاق می‌شود. کالیستو

* آنتروپی نظریه‌ای فیزیکی است قائل به این‌که جهان نه به سوی نظم بل رو به آشوب و تجزیه پیش می‌رود ـ م.

در فرهنگ سکولاریزه‌ی خود «گرایش مشابهی» به پیشرفت کشف می‌کند (شبیه آن‌چه در هر اندامواره‌ای هست)؛ «از کم احتمال‌ترین به محتمل‌ترین، از گوناگونی به یکپارچگی و همسانی، به یگانگی، از فردیت بسامان به نوعی آشوب».

مفهوم آنتروپی دل‌مشغولی کالیستو است. (نویسندگان مورد علاقه‌اش ساد، فاکنر، دیونا بارنس و هنری میلر هستند، با درکی که از «انطباق‌ها» دارند.) دومین قانون ترمودینامیک تجسم این اصل است: برابر این قانون، انرژی هر سیستمی برای جلوگیری از فرو افتادن آن ناکافی است. هر سیستمی سرانجام دچار انحطاط می‌شود. «کهکشان، موتور، انسان، فرهنگ، هر چیزی» به تدریج «به شرایط محتمل‌تر»، به نقطه‌ی صفر یکپارچگی، سقوط می‌کند. پینچون برای حرکت انتروپیک که در ادبیات فانتزی یافت می‌شود، منطق علمی فراهم می‌کند، و از این راه به عدم امکان مقاومت مؤثر اشاره می‌کند، چون هر مبارزه و تلاشی ناگزیر به یکپارچگی و همسانی ختم می‌شود، به «معجون ظلمت و فقدان هرگونه جنبش». در آثار پینچون آنتروپی چیزی استعاری نیست، بلکه به معنای حقیقی کلمه عمل می‌کند: به عنوان شرط زندگی ادراک می‌شود، و شرطی که به‌خصوص مناسب بیان دنیایی است که با فرهنگ مصرفی‌اش در سراشیب سقوط است. او از فرسودگی و تحلیل رفتنِ سیستم‌های مقدس و نیز سیستم‌های عرفی سخن می‌گوید.

داستان‌های دور و دراز *V* و *رنگین کمان نیروی جاذبه* در تصاویر کالئیدوسکوپیکی که از ارجاعات فرهنگی ناهمگون اعم از ادبیات، فیلم، موسیقی، تاریخ و علم به دست می‌دهند، درواقع ضایعات فرهنگی را روی هم انباشت می‌کنند. اسطوره‌های دینی به عنوان این‌که کهنه و با زمانه بی‌تناسب‌اند افشا می‌شوند و اسطوره‌های غیرمذهبی به‌عنوان چیزهایی جلف و زننده. در این‌جا کم‌تر نشانی از «شخصیت» کامل می‌توان یافت، چون آدم‌ها و اشیاء در هم آمیخته‌اند و به توده‌ای از مواد باطله بدل شده‌اند. مانند فاعل فاوستی آلفرد ژری در *دکتر فاستورل* که به‌عنوان مدفوع فرهنگ (یادآور روایتگرهای مدفون کافکا) از چشم مردم پنهان نگاه داشته شده است، فاوستوی پینچون در *V*، بخشی از آوار جهان است، و در «بخش اعظم کیفیت غیرانسانی مخروبه‌ها، سنگ‌های خرد شده، مصالح ساختمانی شکسته، کلیساها و مسافرخانه‌های نابودشده‌ی شهرش» وجه اشتراک دارد. در آثار پینچون هم مانند رمان‌های دیکنز، دنیای مادی کنترل اوضاع را به دست گرفته است، و عنصر «انسانی»، «من» کنترل‌کننده، ناتوان است از اعمال نظم به مثابه تفاوت یا دلالت بامعنا. *رنگین‌کمان نیروی جاذبه* (که منتقدی آن را «متضاد متافیزیکی خوبی خدا» نام داد)، یک «واقعیت» گسترده و یکپارچه را بازنمایی می‌کند. در این «جهش میان‌حاشیه‌ای*»، این تسلیم... اندیشه‌های متضاد گردهم آمده‌اند و تضادهای خود را وانهاده‌اند.»

«دیگر مطمئن نیستم کدام یک از همه‌ی این کلمات، تصاویر، رؤیاها و ارواح «مال تو» هستند و کدام «مال من». کار از منظم کردن گذشته است. حالا ما هر دو چیز تازه‌ای هستیم، چیزی باورنکردنی».

پینچون ترکیب‌های غریبی از «بسیار زیاد» و «هیچ» به عنوان شرط مصرف گرایی غربی عرضه می‌کند: سرریز ماده و سرریز نشانه‌های فرهنگی محروم از معنای مطلق. او نگاه‌های آخرالزمانی را با تقلید از آن‌ها مسخره می‌کند، راه‌حل‌های متعالی را رد می‌کند، هرچند در جست‌وجوی پاسخ‌های قطعی است، در پی یافتن کلیدی است که «ما را برمی‌گرداند»، کلیدی که گم شده و جایی «میان ضایعات جهان» افتاده است. روایت *فشرده گریستن قطعه‌ی ۴۹* عدم امکان چنین جست‌وجویی را به موقعیت آن در قلمرو نمادین ربط می‌دهد. در این‌جا قهرمان قصه اُدیپا ماس (نام او بلافاصله او را به اُدیپ و مسأله‌ی مرحله اُدیپی برای ورود به قلمرو فرهنگ ربط می‌دهد)، با مشکل عدم امکان رمزگشایی نظام (عمل دلالتِ) فرهنگی‌ای که در آن جای داده شده است، روبه‌رو می‌شود. او درگیر کوششی می‌شود برای «مقاومت در برابر کشش بی‌نظمی، برای مرتب کردن رویدادها در قالب یک معنا». پینچون با ارجاع‌های آشکار به «دیگری» بزرگ، توجه خواننده را به ارتباط این قصه با نظریه‌ی لاکان و موقعیت دشوار موژه در تنش بین امر تخیلی و امر نمادین جلب می‌کند.

اُدیپای پینچون هم مانند بسیاری از پیشینیان خود در عرصه‌ی فانتزی ادبی، از *کالب ویلیامز* گادوین گرفته تا *مسخ* کافکا، از رسیدن به درک مشخصی از ماهیت امر «واقعی» ناتوان باقی می‌ماند. به شیوه‌ای حتی دراماتیک‌تر از آثار پیشین، سوژه محکوم به چیزی است که «پارانویا» خوانده می‌شود ـ توهّم تحت تعقیب

* Transmarginal

بودن ـ اما در این‌جا پارانویا را نمی‌توان در خویش جای داد: این پارانویا در جهان پیرامون او جای دارد و او از دستیابی به «حقیقت» سرچشمه‌های آن ناتوان است. چیزی که اُدیپا به عنوان «دیگربودگی» درک می‌کند بر جهان به‌طورکلی نگاشته شده است. چونان «چیزی کور، بی‌روح؛ یک اتوماتیسم بی‌رحمانه که به مرگ بیرونی ختم شد... یک دیگری سنگدل»، که در «صداهای مثله‌شده‌ای که برای گریز از شرارت‌شان به جایی نمی‌شد پناه برد» شنیده می‌شد؛ در «تاریک‌روشن ملایم آینه‌هایی که هر آن ممکن بود چیزی از آن‌ها بیرون بیاید و در اتاق‌های خالی که در انتظارش بودند در برابرش قرار گیرد» دیده می‌شد. «امکانات پارانویا افزایش پیدا می‌کنند.»

ثروتی به اُدیپا به ارث می‌رسد و چون او به جست‌وجوی سرچشمه‌های آن برمی‌آید، شبکه‌ی گسترده‌ای از نشانه‌ها و نمادها کشف می‌کند که سیستم پنهانی از انطباق‌ها را تشکیل می‌دهند، سیستم ضایعات. این شبکه‌ی سری نیروهای خصم‌آمیز که زندگی‌های انفرادی را تعیین می‌کنند، علیه شکل‌گیری «خودهای» مستقل و خودبسنده عمل می‌کنند. اُدیپا در مواجهه با یک چنین سیستم نمادینی، خود را چونان چیزی درحال تجزیه، بیرون مرکز، و غیرواقعی، تجربه می‌کند. روایت پیچیده و منکسر، رویدادها را از صافی منظر اُدیپا می‌گذراند، به نحوی که خواننده هم گیج می‌شود و نمی‌تواند موقعیت خود را در رابطه با چیزی که «آن بیرون» درک می‌شود دریابد. دوپهلویی و ابهام دیگر به فرد، به سوژه‌ای که دچار سوءتفاهم است، محدود نمی‌شود بلکه گسترش پیدا کرده و از عدم امکان استقرار چیزی «واقعی» مستقل از آن سیستم‌متناقض دلالت سخن می‌گوید. اودیپا آرزو می‌کند که تمامی ماجرا یک فانتزی صرف باشد: «دلش می‌خواست که همه چیز یک فانتزی باشد ـ نتیجه‌ی روشن زخم‌ها، نیازها، و همزادهای سیاه بسیارش»، چون «امکان واقعی بودن آن» بی‌نهایت برآشوبنده است.

با وجود این، روایت هیچ راه‌حل مشخصی ارائه نمی‌کند بلکه اُدیپا را در فضای بین تخیلی و نمادین باقی می‌گذارد، درحالی که توان بازگشت به وحدت‌های اولی را ندارد و از درک «معنای» دومی عاجز است. پایان داستان معلق رها می‌شود، در یک حالت بلاتکلیفی. «اُدیپا برمی گردد تا منتظر گریستن قطعه‌ی ۴۹ بماند»، زمانی که «کلید» یا رمز ممکن است به دست داده شود. خلاصه‌ای مثل این از روایت پینچون دشوار بتواند همه‌ی پیچیدگی‌های آن را که پیوند گسترده‌ای با مُدل نظری لاکان دارد نشان دهد. اما به هر رو، کارهای پینچون را می‌توان به عنوان روایت‌های فانتزی‌ای خواند که کاملاً به معناهای خود آگاهی دارند. به نظر می‌آید در قصه‌های او یک سیستم پارانویا درباره‌ی فاعل‌هایی که از سوی یک شبکه‌ی گسترده تحت‌تعقیب‌اند و عذاب می‌کشند ـ سیستم ضایعات فرهنگ مصرفی ـ متناظری عینی دارد.

شیوه‌ای تخیلی که بر تضاد و «عدم امکان» بنا شده است، در متن‌های پینچون به رسانه‌ی مناسبی بدل می‌شود (چیزی که برآشوبنده است) برای نمایاندن پُری و خلأ فرهنگی عرفی‌شده. اُدیپا بین نشانه‌ها و معناها در نوسان است و می‌خواهد بداند آیا مدلول مطلقی وجود دارد که به دنیای او معنا تزریق کند:

حالا انگار در میان ماتریس‌های یک کامپیوتر دیجیتال بزرگ راه می‌رفت. یک‌ها و صفرها دو به دو، از بالا آویخته بودند و مانند آویزهای متحرک چپ و راست و پیش رو را، شاید تا بی‌انتها، پر کرده بودند. آن سوی خیابان‌های هیروگلیفی معنایی متعالی بود، یا تنها زمینی خالی... شیوه‌ی معنایی دیگری جز آن‌چه بدیهی بود، یا هیچ.

فانتزی‌های پینچون مسأله را حل‌نشده باقی می‌گذارند؛ جست‌وجوی معنا در میان انبوه به‌هم‌ریخته‌ای از نشانه‌ها، دغدغه‌ی اصلی آن‌هاست. درک تهی‌بودگی، درک غیاب، درک خلأ همراه است با طرح پرسش‌های جدی درباره‌ی فرهنگ معاصر، اهمیت یافتن بیش از اندازه‌ی ماده در آن و اولویت یافتن ماده‌گرایی بر همه‌ی ارزش‌های دیگر. چون «هرگز در هیچ تمدن دیگری، دغدغه‌های متافیزیکی بزرگ، پرسش‌های بنیادین درباره‌ی بودن و معنای زندگی، تا این اندازه بی‌معنا و مطلقاً دور از ذهن نبوده‌اند».