پست‌مدرنیسم و ادبیات علمی‌تخیلی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

با توجه به این‌که تعریف ژانر علمی‌تخیلی سخت دشوار است، و پست‌مدرنیسم هم (معمولاً) تعریف مطلق را برنمی‌تابد، هر شرحی از پست‌مدرنیسم و ادبیات علمی‌تخیلی با خطر ماندن زیر بار تردید و عدم قطعیت روبه‌روست. در این مقاله به چند نظریه در مورد پست‌مدرنیسم خواهیم پرداخت، کنش متقابل پست‌مدرنیسم و ادبیات علمی‌تخیلی را بررسی خواهیم کرد، و نقدی کوتاه بر پست‌مدرنیسم ارائه می‌شود. شاید باید این نکته را بدیهی دانست که پست‌مدرنیسم تا حد زیادی به متون علمی‌تخیلی شباهت دارد.

◄ تعاریف

پست‌مدرنیسم به لطف یکی از مقالات فردریک جیمسن به‌عنوان یک رویکرد مورد توجه ناقدان قرار گرفت و خیلی زود به یکی از معمول‌ترین رویکردها برای نقد ادبیات علمی‌تخیلی بدل شد. اما این اصطلاح پیش از جیمسن هم به‌کار رفته بود؛ مهم‌تر از همه، در معماری از اصطلاح «پست‌مدرنیسم» برای اشاره به سبک خاصی استفاده می‌شد که خامی و بی‌روحی مدرنیسم را به‌نفع نوعی التقاطی‌گری و استفاده از سبک‌های قدیمی‌تر و زیباشناسی مختلط رد می‌کند.

در دو دهه‌ی شصت و هفتاد، واژه‌ی «پست‌مدرن» به عده‌ای از نویسندگان اطلاق شد که پس از ۱۹۴۵ فعالیت خود را آغاز کرده و آثارشان بیانگر این است که به خیالی بودن خود آگاهی دارند؛ به این ترتیب که یا نظر خواننده را به فرایند خلاقه‌ی روایت جلب می‌کنند و کتاب در کتاب می‌آورند یا مرزهای میان نویسنده و شخصیت‌ها را زیرپا می‌گذارند ـ از جمله‌ی این آثار می‌توان به نوشته‌های بکت و باروز و بورخس اشاره کرد. در این میان، احتمالاً کرت وانه‌گیت بیش از همه‌ی نویسندگان خود را به‌عنوان شخصیت در داستان‌های علمی‌تخیلی‌اش گنجانده است ـ تا حدی در نقش کیلگور ترات و در بحث از ژانر علمی‌تخیلی در رمان‌هایش، اما واضح‌تر از همه در زمانی که در روایات مداخله می‌کند؛ در روایاتی چون ***سلاخ‌خانه‌ی شماره‌ی ۵*** (۱۹۶۹)، کتابی درباره‌ی تجاربش در درسدن پس از بمباران پیاپی این شهر توسط نیروهای متفقین، و ***صبحانه‌ی قهرمانان*** (۱۹۷۳)، به‌ویژه در پایان کتاب که شخصیت‌هایش را آزاد می‌کند. باید تأکید کرد که وانه‌گیت در این کتاب کسی نیست جز یکی از شخصیت‌ها، درست مثل تام رابینز وقتی‌که در کتاب ***طبیعت بی‌جان با دارکوب*** (۱۹۸۰) با ماشین‌تحریرش جدال می‌کند، و رابرت شکلی وقتی‌که در رمان ***گزینه‌ها*** (۱۹۷۵) سعی می‌کند روایتش را به کارکردن وادارد.

در کتاب ***والیس*** (۱۹۸۱) اثر فیلیپ کی. دیک، راوی داستان با نام فیل دیک برای ما رخدادهای غریبی را تعریف می‌کند که برای دوستش هورس‌لاور قَت اتفاق افتاده‌اند ـ رخدادهایی که دیک ادعا می‌کند در زندگی واقعی برای خودش اتفاق افتاده‌اند. رابرت

گلبریت استدلال کرده است که انتخاب اسم‌های کوین و دیوید بر اساس حروف اول اسم دیک صورت گرفته، و کیم استنلی رابینسون با اشاره به نکته‌ای مانند نکته‌ای که استیو براون در نقد کتاب ***تهاجم الهی*** (۱۹۸۱) آورده است، پیشنهاد می‌کند که «پس می‌توانیم بگوییم ***تهاجم الهی***... را هورس‌لاور فت نوشته و ***کوچ تیموتی آرچر***... را فیل دیک». دیک پیش از نوشتن رمانی هم که بعداً ***والیس*** نام گرفت، با قهرمانان دارای شخصیت چندگانه آزمایش‌هایی کرده بود، و در کتاب‌های ***اشک‌هایم جاری می‌شود؛ پلیس گفت*** (۱۹۷۴) و ***فکرخوان در تاریکی*** (۱۹۷۷) قطعاتی از زندگی‌نامه‌ی خودش را به شخصیت‌های اصلی نسبت داده بود. این فراداستان‌ها که با دقت چیده و بسط داده شده‌اند مرز میان واقعیت و خیال را به هیچ می‌گیرند و گاه در خواننده نگرانی و اضطراب ایجاد می‌کنند. در آثار دیگر، مثلاً معرفی نویسندگان علمی‌تخیلی به‌عنوان شخصیت در کتاب رابرت ای. هاین‌لاین با عنوان ***شماره‌ی حیوان*** (۱۹۸۰) یا از آن جالب‌تر مداخله و اقدام نیروی ویژه‌ی نویسندگان علمی‌تخیلی و عده‌ای دانشمند برای جلوگیری از وقوع حادثه در اوج داستان کتاب جک مک دویت با عنوان ***سواحل باستانی*** (۱۹۹۶)، این کار زیاده‌روی به‌نظر می‌رسد، اما الزاماً مانع پست‌مدرن‌بودن این آثار نمی‌شود. میان زیاده‌روی و بازیگوشی خط باریکی هست.

این شبه‌تعریف از پست‌مدرنیسم (ادبی)، به‌عنوان رویکردی که مستلزم فراداستان است، تاریخ زیباشناسی پست‌مدرنیسم را مرحله‌ی پس از رئالیسم و مدرنیسم نشان می‌دهد. با این برداشت از داستان و قواعد آن، می‌توان گفت که نه فقط داستان‌های علمی‌تخیلی، بلکه تمامی داستان‌های این ژانر پست‌مدرن‌هستند. در برخورد خواننده با مصالح کلی اثر، آگاهی از ساختار داستان یا مضمون اهمیت می‌یابد و آشنایی با دیگر آثار در آن ژانر به بخشی از فرایند خواندن بدل می‌شود. کتاب ***هیپربون*** اثر دن سایمونز (۱۹۸۹) بر بنیان دو اثر داستانی ساخته شده است که یکی از آن‌ها متعلق است به فرهنگ والا و دیگری به فرهنگ فرودست: ***حکایات انتربوری*** که در آن عده‌ای زائر برای وقت‌گذرانی به نقل داستان می‌پردازند و ***جادوگر آز*** (۱۹۰۰) با چهار شخصیت که برای برآورده شدن آرزوهای‌شان به سفر می‌روند. حتی در اوج این داستان به منبع ارجاع اخیر مستقیماً اشاره می‌شود. کتاب ***بود***... (۱۹۹۲) اثر جف رایمن نیز ارجاعی است به ***جادوگر آز***، و در آن داستان بازیگری که می‌خواهد نقش مترسک را بازی کند؛ تلفیق می‌شود با زندگی جودی گارلند و شرحی دردناک از زندگی دوروتی گیل «واقعی» که راهی به سرزمین جادویی آز نمی‌یابد. در این حالت، پست‌مدرنیسم برداشتی افراطی‌تر از آن چیزی است که مدرنیسم بود. مدرنیسم جنبشی بود در ادبیات، موسیقی، رقص، نقاشی، و دیگر اشکال زیباشناسی که در میان دو دهه‌ی نود و سی رونق گرفت و بلافاصله پس از جنگ جهانی اول به اوج خود رسید. در پی ارائه‌ی نظریات داروین در باب تکامل، کارهای اولیه‌ی فروید در مورد اثر ناخودآگاه بر خودآگاه، و سپس نظریات اینشتین در مورد کیهان و فیزیک، انسان دیگر موجودی میان حیوان و فرشته تلقی نشد. با این نظریات، جایگاه انسان در کائنات متزلزل شد و احساس کرد نیاز دارد ذهنیت جدیدی را برای خود تثبیت کند، ذهنیتی که بتواند برای رشد و توسعه‌ی کلان‌شهر با تشکل‌های اجتماعی جدیدش و پدیده‌ی تناقض‌آمیز زندگی هزاران فرد تنها و مجزا در قالب گروه‌های مختلف توجیهی بیابد. نویسندگانی چون تی.اس. الیوت و جیمزجویس در تلاش برای یافتن و ابداع اشکال بیانی نو، مدام از دو هنر والا و پست نقل‌قول کردند؛ اما در پست‌مدرنیسم که از پی این مدرنیسم آمد مفهوم دموکراسی بر نخبه‌گرایی مدرنیسم می‌چربد.

◄ ژان فرانسوا لیوتار

ژان فرانسوا لیوتار، فیلسوف فرانسوی، در کتاب **وضعیت پست‌مدرن**(۱۹۷۹) نوع متفاوتی از پست‌مدرنیسم را توصیف کرده است؛ در توصیف او امر پست‌مدرن‌نه ادامه‌ی مدرن*ایسم* بلکه ادامه‌ی امر مدرن است. مقصود او از «مدرن» دوران روشنگری در قرن هیجدهم است، دوره‌ای که در خلال آن با نیت

ساختن حکومت‌هایی عقل‌محور چندین قانون اساسی نوشته شد، که مهم‌ترین‌شان عبارت بودند از قانون‌های اساسی ایالات متحد و فرانسه. در این حکومت‌ها، وظیفه‌ی شهروند (دست‌کم در نظریه) مشارکت در امور حکومت از طریق حوزه‌ی عمومی وتصمیم‌گیری در مورد قدرتی بود که حکومت می‌تواند در اختیار داشته باشد.

دانش همان آزادی بود و می‌توانست به مردم رهایی ببخشد. لیوتار احساس می‌کرد پروژه‌ی روشنگری به وقفه افتاده است. در واقع در آن دوره، حکومت عقل‌محور به اشکال گوناگون خودکامگی و استبداد بدل شد و دانش در قالب اطلاعات به کالای قابل خرید و فروش. به‌علاوه، وقتی شرکت‌های چندملیتی به قدرتی روزافزون دست یافتند و مرزها را پشت‌سر گذاشتند حکومت به ماهیتی ظاهری و سطحی بدل شد. پست‌مدرنیته در این‌جا با امر پساصنعتی یا به بیان بهتر با صنعتی شدن کامل تمامی وجوه جامعه مترادف می‌شود. در واقع، مشخصه‌ی امر پست‌مدرن«ناباوری و شک نسبت به فراروایات» است، همان روایات بزرگ و عمده مانند سنت‌های یهودی ـ مسیحی که به‌شیوه‌ی زندگی در جامعه مشروعیت می‌بخشند. در این میان، علم هم با آزمایش‌های قابل تکرار مشروعیت پیدا می‌کند، اما این آزمایش و تجربه‌گرایی با نظریه‌ی هرج و مرج، فاجعه، فیزیک کوانتوم و غیره درهم می‌شکند: دلیل و برهان را چه‌طور می‌توان ثابت کرد؟

ادبیات علمی‌تخیلی به‌طور کلی حقیقت علمی را صاحب اعتبار و ارزش می‌داند، گرچه میزان صحت و درستی علم ممکن است متغیر باشد. فرایند جاافتادن علم به‌عنوان «زبانی» بین‌المللی با مفاهیم و کاربردهایی که مرزهای ملی را پشت‌سر می‌گذارند احتمالاً یکی از دلایل این امر است که چرا ادبیات علمی‌تخیلی پس از جنگ جهانی دوم حکومت و ملت را ماهیتی منسوخ نشان می‌دهد؛ امری که در *پیشتازان فضا* با دولتی که «کهکشان‌ها» را دربر می‌گیرد نمود پیدا می‌کند، در *سقوط در برف* (۱۹۹۲) اثر نیل استیونسن با الحاق ایالات متحد به حوزه‌ی بالکان، و در *کسری از ستاره* (۱۹۹۵) اثر کِن مک‌لیود با الحاق بریتانیا به بالکان. در ادبیات علمی‌تخیلی هم مانند پست‌مدرنیته حکومت جای خود را به شرکت‌های چندملیتی Terraplane می‌دهد: اثر جک وُمک امریکا نه در برابر شوروی، بلکه در برابر شرکت دریکو که در بخش اعظم دنیا شاخه‌ها وشعبه‌هایی دارد و از منافع اقتصادی‌اش دفاع می‌کند قرار می‌گیرد. در تعداد بی‌شماری از آثار تریلر سایبرپانک، اطلاعات به پولی رایج بدل می‌شود و جسم چیزی نیست جز قالبی برای ذخیره کردن اطلاعات؛ احتمالاً بهترین نمونه‌ی این امر فیلم Johnny Mnemonic است.

لیوتار در **وضعیت پست‌مدرن** در مورد پست‌مدرنیته بحث می‌کند، اما در جایی دیگر از «پست‌مدرنیسم» سخن می‌گوید، گرچه استفاده از پیشوند «پست» در این‌جا مسأله‌ساز است. او استدلال می‌کند که «زیباشناسی مدرن عبارت است از زیباشناسی امر متعالی، البته همراه با قدری نوستالژی». به بیان دیگر، یکی از مشخصه‌های اصلی مدرنیسم آگاهی به وجود خلأیی در قلب جامعه است ـ در اخلاقیات، سیاست، و ذهنیت فرد ـ اما با این حس یا معنا که عصر طلایی‌ای وجود داشته که جهان از آن دورافتاده است. مستونی که این خلأ را به تصویر می‌کشند به‌واسطه‌ی آن‌چه لیوتار «اشکال خوب» می‌نامد ـ همان روایت سنتی که فرد را در برابر چالش‌های زندگی می‌گذارد ـ تلاش می‌کنند انسان را تسلّی دهند. اما زیباشناسی پست‌مدرن این اشکال را رد می‌کند و «در جست‌وجوی تصاویر تازه است، نه برای این‌که از آن‌ها لذت ببرد و به آرامش برسد، بلکه برای آن‌که درکی عمیق‌تر از آن امر تصویرناپذیر را نشان دهد». سقوط و هبوطی نبوده، چرا که هرگز یکپارچگی و اتحادی در میان نبوده است. غریب آن‌که، این حس وجود دارد که امر پست‌مدرن بر مدرن مقدم است: گرچه مشخص نیست که این حس حاصل اشکال جدید بیان است که به اشکالی آشنا و بعد اشکالی خوب بدل می‌شوند یا حاصل موفقیت هنرمندان در نشان دادن امر تصویرناپذیر. در این میان، اگر خلأیی در ادبیات علمی‌تخیلی وجود دارد در تلاش برای نشان دادن بی‌کرانگی کائنات، ذهنیت

موجودات بیگانه، و تصادفی بودن محض امور و رخدادهاست ـ تصادفی بودن رخ دادن اصلاحات یا پیروزی متفقین در جنگ جهانی دوم. سکانس استارگیت در فیلم ۲۰۰۱: *ادیسه فضایی* (۱۹۶۸) معروف‌ترین تجربه‌ی شخصیتی است که نه فقط با خلأ مواجه می‌شود، بلکه با شتاب وارد آن می‌شود؛ عنصری که به استنلی کوبریک کارگردان این فرصت را می‌دهد تا با مرحله‌ی بعدی آگاهی در انسان کلنجار برود که به این دلیل تصویرناپذیر است که باید فراتر از توانایی ما برای درکش باشد. به همین ترتیب، در پایان رمان‌های فاجعه و دهه‌ی شصتی جی. جی. بالارد مانند *قحطی* (۱۹۶۵) قهرمان اثر به‌جای تلاش برای فرار از فاجعه، آن را با آغوش باز می‌پذیرد.

دیگر این‌که، ادبیات علمی‌تخیلی به اعتبار جایگاهش به‌عنوان شکلی غیرادبی و خارج از حوزه‌ی ادبیات، قطعاً تسکین و آرامشی را که شکل خوب به همراه دارد رد می‌کند. با این حال، توسل آن به اشکال تریلر، ادیسه، و روش‌های کارآگاهی برای افشای حقایق جهان، به مخاطب تسکین و آرامش می‌دهد که شخصیتی چون لیوتار احتمالاً آن را پست‌مدرن نمی‌داند.

◄ فردریک جیمسن

فردریک جیمسن به اعتبار مقاله‌ای که در ۱۹۸۴ چاپ کرد و مجموعه مقالاتی به نام «پست‌مدرنیسم» که در ۱۹۹۱ منتشر شد، احتمالاً تأثیرگذارترین نظریه‌پرداز پست‌مدرنیسم است. جیمسن همچنین از ناقدان ادبیات علمی‌تخیلی است و سال‌ها در هیأت مشاوران نشریه‌ی مطالعه‌ی علمی‌تخیلی بوده است. او دست کم یک بار تلاش کرده است نظریاتش را پیش از اعمال بر متون متداول‌تر، در ادبیات علمی‌تخیلی به آزمون بگذارد ـ برای مثال، می‌توان به خوانش نشانه‌شناختی‌اش از رمان *دکتر بلادمانی* (۱۹۶۵) اثر دیک اشاره کرد. جیمسن در نخستین یادداشتش بر کتاب **پست‌مدرنیسم** می‌نویسد «در این‌جا باید از فقدان فصلی در باب سایبرپانک در این کتاب ابراز تأسف کرد، همان بیان/ادبی و اعلای نه تنها پست‌مدرنیسم، که سرمایه‌داری متأخر». فقدانی بس بزرگ؛ اگر پست‌مدرنیسم عبارت است از منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر. پس سایبرپانک در درک این دوره از تاریخ نقشی مرکزی دارد. جیمسن، به‌عنوان متفکری مارکسیست، میان اقتصاد و فرهنگ و در واقع در کل جامعه روندی مشابه می‌یابد. همان‌طور که شرایط سرمایه‌داری هنر واقع‌گرایانه را تولید کرد، سومین مرحله از سرمایه‌داری یعنی سرمایه‌داری متأخر هم به زیباشناسی پست‌مدرن‌منتهی خواهد شد. او در نقطه‌ای در اواخر دهه‌ی پنجاه یا اوایل دهه‌ی شصت به گسستی میان اعصار اشاره می‌کند.

از نظر جیمسن، متن پست‌مدرن نه بازنمود انتقادی واقعیتی معتبر، بلکه یک تصویر است، یک کپی بدون اصل، سبک و شکلی بسیار مهم‌تر از محتوا، و سطحی مهم‌تر از عمق است. اثر به‌جای بیان صادقانه‌ی احساسات یا عواطف هنرمند، آن‌ها را به‌شکلی طنزآمیز اجرا می‌کند ـ در واقع هنرمند دیگر هویتی ثابت و شخصی ندارد و از همین‌روست که سبک‌های دیگران را در کنار می‌چیند. حاصل کار نوشتار* اسکیزوفرنیک است که نشان از گسستی در پیوندهای معنادار میان کلمات یا میان تصاویر دارد؛ حاصل کار در ابتدایی‌ترین شکل، تلمیحات و اشاراتی التقاطی است اما می‌تواند مجموعه‌ای گیج‌کننده از صداهای مختلف هم باشد. در نهایت، در متن پست‌مدرن تا اندازه‌ای به‌دلیل آشفتگی هیستریک و وجدآورش، حسی والا و متعالی نیز وجود دارد.

نگاهی گذرا به رمان Neuromancer (۱۹۸۴) اثر ویلیام گیبسون می‌تواند این عناصر را اندکی روشن سازد. این رمان دارای تراکم و عمق زبانی بسیار است، و وسواس و دل‌مشغولی گیبسون نسبت به سبک، چشم خواننده را برکاستی‌های رمان می‌بندد و گه‌گاه ما را از شخصیت‌ها و احساس گیبسون به‌عنوان نویسنده نسبت به آن‌ها اندکی دور می‌کند. گیبسون در این اثر خود به لحاظ سبک از «ژورنالیسم نو»ی تام‌ولف، ویلیام باروز، دشیل همت، و ریموند چندلر بسیار وام می‌گیرد، یا سبک و پیرنگ *نوآر* را به‌طور کلی

* écrutyre

اقتباس («پارودی... بدون منطق درونی») می‌کند. کیس، قهرمان بداقبال کتاب، بی آن‌که از دور و برش خبر داشته باشد به دام بحران‌های مختلف می‌افتد، از طرف دیگر، زن مهلک* نیز در معرض خطر قرار می‌گیرد و آقای بیگز اسرارآمیز به او پیشنهاداتی می‌کند که نمی‌تواند در برابرشان مقاومت کند. حاصل کار کلاژی متنی است که نمونه‌ی نوشتار اسکیزوفرنیک به‌شمار می‌رود.

فیلم ***بلیدرانر*** (۱۹۸۲) اثر ریدلی اسکات هم یک متن پست‌مدرن‌شمایلی است. در این‌جا نیز هم‌چون Neuromancer با کلاژی از تأثیرات روبه‌رو می‌شویم: تلمیحات فراوان به اشعار بلیک، اقتباس‌های سینمایی از فیلم‌های ***شاهین مالت*** (۱۹۴۱) و ***خواب طولانی*** (۱۹۴۶)، صحنه‌ها و چراغ‌های نئونی که از فیلم‌های دیگر وام گرفته شده‌اند، و انبوهی سیاهی‌لشگر از فرهنگ‌های مختلف که خیابان‌ها را پر کرده‌اند. ***بلیدرانر: نسخه‌ی کارگردان*** (۱۹۹۲) صدای روایت‌گر دکارد را که به او شخصیتی مقتدر می‌داد از روی تصویر حذف کرده و به این ترتیب سایبورگ‌ها هم قدرت و نفوذ بیش‌تری یافته‌اند ـ در این حالت دیگر روایت آن‌ها در مرتبه‌ای پایین‌تر از روایت او قرار ندارد. در نسخه‌ی اول فیلم، اطلاعات موجود در صدای روی تصویر به ما درباره‌ی گذشته‌ی دکارد اطلاعاتی می‌دهد که در واقع شخصیت فعلیِ او را برای ما روشن می‌کنند. اما در حالت فعلی، او به حضوری صرف و مبهم تبدیل شده، بدون احساسات، بدون تاریخچه، و به این ترتیب ما این پارانویا را به او فرافکنی می‌کنیم که او هم سایبورگ است. به هرحال ریچل که به‌عنوان خواهرزاده‌ی تایریل، طراح اصلی سایبورگ‌ها، معرفی می‌شود نمی‌داند که سایبورگ است. در نتیجه، ایده‌ی هویت ثابت فرو می‌پاشد و ایده‌ی مرگ سوژه، مرگ خود، دراماتیزه می‌شود.

جیمسن در جایی دیگر از کتاب ***پست‌مدرنیسم*** ابتدا با اشاره به کتاب ***حال در انتظار سال گذشته باش*** (۱۹۶۶) و سپس با یک سوم فصلی که به کتاب ***زمان فرّار*** (۱۹۵۹) اختصاص می‌دهد دوباره به بحث درباره‌ی آثار فیلیپ کی. دیک می‌پردازد. او پس از بحث درباره‌ی فیلم‌های ***مخمل آبی*** (۱۹۸۶) و ***وحشی*** (۱۹۸۶) که در آن‌ها تصویر آرمانشهری عصری طلایی به سبک دهه‌ی پنجاه در کنار خشونت گذاشته می‌شود اشاره می‌کند که در رمان دیک دهه‌ی پنجاه به‌عنوان مفرّی از دهه‌ی خیالی نود ساخته شده است. جیمسن این پرسش را مطرح می‌کند که آیا دهه‌ی پنجاه به‌راستی دورانی طلایی بود. یا این‌که ما گذشته را با توجه به تصویری که نیاز داریم می‌سازیم. او می‌افزاید: «در میان نویسندگان این دوره، تنها دیک را می‌توان ملک‌الشعرای مجازی این ماده‌ی خام دانست». در واقع دهه‌ای که در آثار دیک می‌بینیم دوره‌ای مجازی است؛ نوستالژی‌ای است برای زمان حال نمی‌توان به یقین گفت که آیا جیمسن این‌گونه‌ی فرهنگی غالب را می‌پذیرد یا فقط آن را توصیف می‌کند. در حالی‌که مفسران دیگر از آشفتگی پست‌مدرن‌لذت می‌برند، جیمسن واهمه دارد که «این آخرین جهش در فضا ـ حاد فضای پست‌مدرن ـ بالاخره توانسته توانایی‌های جسم انسان را ارتقاء دهد. محیط پیرامون خود را به‌طور ادراکی سازمان‌دهی کند. و جایگاه خود را در دنیای بیرون تعیین کند». جیمسن به‌جای رهاکردن خود در مغاک، ترجیح می‌دهد راهی برای تعیین حدود و ثغور این دنیای نوی شکوهمند بیابد.

◄ ژان بودریار

ژان بودریار هم پست‌مدرنیسم را در مناسبت با ذهنیت و تعبیر فردگسسته می‌سنجد. در مقابل فرد مدرن که به‌واسطه‌ی سرعت توسعه‌ی کلان‌شهر بیگانه شده بود، فرد پست‌مدرنیست به‌واسطه‌ی افزایش هندسی سرعت زندگی و انباشته شدن محیط از تصاویر و پیام‌ها و دیگر تلاش‌ها برای برقراری ارتباط، در خطر محو و نابودی قرار می‌گیرد:

امروزه ما همگام با ظهور بی‌قیدوبندی و پیوند پیوسته و بی‌وقفه‌ی شبکه‌های اطلاعاتی و ارتباطی، پا به درون شکل جدیدی از اسکیزوفرنی گذاشته‌ایم. دیگر هیستری و پارانویایی

* Femme Fatal

در کار نیست، هر چه هست وحشت است... نزدیکی زیاده از حد همه چیز، رابطه‌ی زشت همه‌ی امور که او را محاصره و در وجودش نفوذ می‌کنند، بدون هیچ هاله‌ای، حتی هاله‌ی بدن خودش دیگر محافظ او نیست... فرد بی هیچ حفاظی در برابر همه چیز ایستاده است.

ما دیگر زندگی را نه از جایی که هستیم، بلکه از تقاطع خود و دیگر «افراد» تحت خطر تجربه می‌کنیم. فرد به واسطه‌ی کانال‌های متعدد تلویزیونی، اینترنت، و دیگر وسایل و رسانه‌های ارتباطی با باقی جهان بمباران می‌شود. رد این ترس و هراس را در نوشته‌های فیلیپ کی. دیک هم می‌توان جست، مثلاً در ترس ریچارد کانگروژن در کتاب **پیکره‌ها** (۱۹۶۴) از این‌که او را پشت و رو کنند؛ این کتاب را بودریار هم خوانده است. از تحلیل بودریار از فضای پست‌مدرن که تا اندازه‌ای تحت‌تأثیر آثار دیک است می‌توان برای درک جامع‌تر ادبیات علمی‌تخیلی بهره گرفت:

کائنات جدید «ضدجاذبه» است، یا اگر هم هنوز جاذبه‌ای داشته باشد، این جاذبه حول «گودال» واقعیت کارگر است، حول «گودال» تخیل... خواننده‌ی دیک در شبیه‌سازی‌ای بدون خاستگاه، گذشته یا آینده ـ در نوعی سیلان و دگرگونی مدام تمامی مختصات (ذهنی، زمانی ـ مکانی، نشانه‌شناختی) قرار دارد. دیگر مسأله‌ی جهان‌های موازی، یا جهان‌های دوگانه، واقعی یا غیرواقعی، در میان نیست. مسأله‌ی جماد واقعیت مطرح است.

تراکم شدید اطلاعات در آغاز رمان ویلیام گیبسون، به خواننده در حالی‌که تلاش می‌کند معنایی از جهان عرضه شده توسط داستان مستفاد کند، تجربه‌ای مستقیم از بار اضافی می‌دهد، اما نثر وُمک از نثر گیبسون هم متراکم‌تر است. طبق نظریه‌ی بودریار از تصویر، تاریخ تصاویر نشان می‌دهد که کپی رفته‌رفته از اصل مطلوب‌تر می‌شود. اکنون تصاویر به برداشت‌های مختلف از تبادل و معاوضه پیوند خورده‌اند ـ یک تصویر با یک ایده مبادله می‌شود ـ و در، مثلاً، تاریخ اقتصاد کارشناسان بهتر دیده‌اند که کالا را با پول معاوضه کنند، نه با اشیایی دیگر. در جنگ جهان‌ها، تصویر همه چیز است، مخصوصاً کپی‌ای که اصل ندارد؛ مدل جای چیز واقعی را گرفته، و نظرسنجی از انتخابات اهمیتی بیش‌تر یافته است. زندگی روزمره بیش از پیش غیرقابل‌اعتماد شده و ارزش پول در کامپیوترها به صفر و یک تقلیل یافته است. از نظر بودریار، این فقدان واقعیت اصلاً منظره‌ی خود امریکا را تحت‌تأثیر قرار داده است، گرچه اثرات آن از دید ساکنان این سرزمین پنهان مانده است. بودریار می‌گوید:

دیزنی‌لند بر پا شده تا این واقعیت را پنهان کند که کشور «واقعی» همان است، همه‌ی امریکای «واقعی» که خود دیزنی‌لند است... دیزنی‌لند را چیزی خیالی نشان می‌دهند تا همه‌ی ما باور کنیم که باقی همه واقعی است، در حالی‌که لس‌آنجلس و امریکا که آن را احاطه کرده‌اند دیگر واقعی نیستند، بلکه به عرصه‌ی جماد واقعیت و شبیه‌سازی تعلق دارند. دیگر مسأله نه بر سر بازنمود غلط و نادرست واقعیت (ایدئولوژی)، بلکه بر سر پنهان کردن این نکته است که امر واقعی دیگر واقعی نیست و به این ترتیب، نجات دادن اصل واقعیت مطرح است.

از این‌رو می‌توان گفت که ادبیات علمی‌تخیلی در واقع پیشگویی عصر پست‌مدرن یا یکی دیگر از عوامل بیماری‌ای است که بودریار تحلیلش می‌کند.

◄ پست‌مدرنیسم و تاریخ ادبیات علمی‌تخیلی

ادبیات علمی‌تخیلی درست در زمانی به‌عنوان یک ژانر ظهور کرد که مدرنیسم ادبی داشت اوج کمال خود را پشت‌سر می‌گذاشت، احتمالاً به همان ترتیبی که سبک گوتیک همزمان با رشد رمان واقع‌گرایانه در اواخر قرن نوزدهم ظهور کرد. بنابراین می‌توان ژانر علمی‌تخیلی را «آن دیگری» ادبیات دانست؛ یا فرض کرد که برای تکامل یافتن به ادبیات، روندی مشابه اما با تأخیر را طی کرده است. گروه ناهمگن نویسندگان لندنی در دهه‌ی شصت که به موج نوی بریتانیا معروف بودند (با مایکل موورکاک به‌عنوان

شخصیت‌اصلی و بالارد به‌عنوان نمایندهٔ گروه) و مشخصهٔ کارشان آزمایش در سبک و تمایل به نوکردن همه چیز بود، بیانگر نسخه‌ای غریب از جنبش مدرنیسم چهل سال پس از آغاز این نحله است. سایبرپانک با آثاری که از حساسیت‌های این موج نو گرفته است نمایندهٔ جنبشی پست‌مدرن در ادبیات علمی‌تخیلی است، با این حال، کالین گرین‌لند در مهم‌ترین اثری که دربارهٔ موج نوی بریتانیا نوشته شده است استدلال می‌کند که «ژانر علمی‌تخیلی در موج نوی بریتانیا چیزی نیست جز نمونه‌ای دیگر از آن جنبش هرج‌ومرج‌طلبانه و مبهم که منتقدان سعی کرده‌اند ابسوردیست، کمیک ـ فاجعه، پست‌مدرنیست، یا حتی داستان پسامعاصر بنامند». باید اذعان کرد که وقتی گرین‌لند نسخهٔ اول کتابش را (به‌عنوان تز دکترا) می‌نوشت، برداشت‌ها از پست‌مدرنیسم بسیار متفاوت بودند. حال، گرین‌لند با این امتیاز که می‌تواند به گذشته برگردد و به آن نگاهی دوباره بیندازد می‌افزاید:

من در کتاب نمایش آنتروپی، به‌رغم تمامی شواهد، به غلط فرض کردم که این‌ها همه پاسخی است به محدودیت‌های کلی ادبیات علمی‌تخیلی. اصلاً چنین چیزی در میان نبود. موج نو حتی با این ادبیات دیالوگی نداشت. داستان علمی‌تخیلی موج نو دوغاب بنای پست‌مدرنیسم بود که به جایی راه می‌یافت که فقط موركاک (به‌همراه بالارد و لنگدون جونز و چارلز پلت) آن‌قدر انگیزه داشت که برایش دست و پا کند. این داستان‌ها به هیچ مقوله‌ای تعلق نداشتند جز مقوله‌ی خاص خودشان.

اما گرین‌لند تنها منتقدی نیست که برای نقل روایت پست‌مدرنیسم از یکی از جنبش‌های ادبیات علمی‌تخیلی بهره گرفته است. فرد فایل، منتقد امریکایی، در کتابش با عنوان *داستان دیگری برای گفتن*، مدل دیگری از تاریخ ادبیات علمی‌تخیلی ارائه می‌کند که بر اساس آن، موج نو برهه‌ای است که در آن، ادبیات علمی‌تخیلی «به‌طور گذرا مدرنیست می‌شود»، در حالی‌که این ادبیات در پیش از دههٔ شصت یا جهان جدید آرمانشهرانه در برابر ضدآرمانشهر را به تصویر می‌کشید یا چیزی نبود جز تریلرهایی برای خوانندگانی با ذهن و عقل سیزده‌ساله‌ها. در حالی‌که ادبیات علمی‌تخیلی جدی از نفس می‌افتد، موج نویی از نویسندگان چون جوآنا راس، اورسولا لوگوبین، فیلیپ کی. دیک، تامس ام. دیش، و مهم‌تر از همه جی.جی بالارد این ادبیات را مدرنیست می‌کنند. اگر این مداخله‌ی بی‌سابقه از سوی این نویسندگان رخ نمی‌داد، آن‌گاه نه گیبسونی در کار بود، نه بروس استرلینگ و اکتاویا باتلری؛ آفرینندگان آن چیزی که فایل نوشتار عصر نو می‌داند، «که هم آشغال‌تر و عامه‌پسندتر است و هم بسیار پیچیده‌تر و حتی رهایی‌بخش‌تر از نوشته‌های ابتدایی آن به اصطلاح موج نو».

البته استدلال فایل را نمی‌توان دربست پذیرفت، اما نظرات او دست‌کم فرّار بودن ایده‌ی پست‌مدرنیسم را نشان می‌دهد، چراکه فایل در یک جا برای نوشتار مدرنیستی «موج نو» کتاب *بازرگان* (۱۹۸۴) اثر دیش را مثال می‌زند، در حالی‌که در جایی دیگر آن را «ابژه‌ی ادبی اصالتاً پست‌مدرن» نامیده است. اما این را هم باید به‌خاطر داشت که لیوتار می‌گوید اثری که قرار است مدرن باشد باید پیش از هر چیز پست‌مدرن باشد. برایان مک‌هیل در بحث از پست‌مدرنیسم دو کتاب دارد و در ابتدا اظهار می‌کند: «نسبت ادبیات علمی‌تخیلی... به پست‌مدرنیسم عبارت است از نسبت داستان کارآگاهی به مدرنیسم». نقد مک‌هیل از این لحاظ اهمیت بسیار دارد که نویسندگانی چون فیلیپ کی. دیک را جدی می‌گیرد و آن‌ها را در کنار بزرگان ادبیات چون ناباکوف و اسپارک و بورخس می‌گذارد. او در کتاب *داستان پست‌مدرن* دو نوع ادبیات علمی‌تخیلی و پست‌مدرنیست را هم موازی معرفی می‌کند و هم متداخل، و در کتاب *ساختن مدرنیسم* تلاش می‌کند ادبیات علمی‌تخیلی را نمونه‌ی مثالی ادبیات پست‌مدرن‌معرفی کند: «ادبیات علمی‌تخیلی آشکارا هستی‌شناختی است، به بیان دیگر همچون نوشتار پست‌مدرنیستی متعارف، آگاهانه داستانی می‌گوید که جهان را می‌سازد و پرده از فرایند ساختن جهان در داستان برمی‌دارد».

اوج کاربرد زیباشناسی پست‌مدرنیستی در میان انتشار دو

کتاب مک‌هیل رخ داد، در جاهایی چون ویژه‌نامه‌ی می‌سی‌سی‌پی ریویو (۱۹۸۸)، در کتاب ویراسته‌ی اسلاسر و شیپی بر اساس کنفرانس «داستان ۲۰۰۰» که در ۱۹۸۹ در لیدز برگزار شد، شماره‌ی ویژه‌ی ادبیات علمی‌تخیلی نشریه‌ی **سمیوتکست** (۱۹۸۹) ویراسته‌ی روکر و دیگران، مقاله‌ی «ادبیات علمی‌تخیلی و پست‌مدرنیسم» در نشریه‌ی مطالعات علمی‌تخیلی (نوامبر ۱۹۹۱)، و کتاب **هویت نهایی** (۱۹۹۳) اثر اسکات بوکاتمن. در این کتاب‌ها و نشریات تحلیل آثار گیبسون و استرلینگ شانه‌به‌شانه‌ی نقد آثار باروز و پینچن می‌آید و نظریات لیوتار و بودریار و جیمسن هم برای بررسی متون علمی‌تخیلی استفاده شده‌اند و هم برای تحلیل آثار پرفورمانس هنرمندانی چون استلارک یا ارلان. در حوزه‌ی مطالعات ادبیات علمی‌تخیلی، پست‌مدرنیسم پیش از هر چیز با سایبرپانک پیوند می‌یابد و برعکس؛ با پست‌مدرنیستی که در بنجل‌های اپرای فضایی هم‌چون هیپریون اثر سایمونز (۱۹۹۳)، Consider Phlebas (۱۹۸۷) اثر بانکز و Harm's way (۱۹۹۳) اثر گرین‌لند یا بازی‌های فراداستانی جین ولف، پت مورفی و جف رایمن با فراداستان که ناقدان کم‌تر به آن‌ها توجه کرده‌اند حاضر است. غریب آن‌که نقد پست‌مدرنیستی با رد سلسله‌مراتب‌ها خود را به مجموعه‌ای کوچک از متون، گاه فقط به *بلیدرانر* و Neuromancer محدود کرده است. در واقع سایبرپانک به‌عنوان چیزی زودگذر، عنصری حقیقتاً پست‌مدرن قلمداد شده است که مرگش پیش از آن‌که مردم حتی از وجود آن با خبر شوند اعلام شد (حدود سال ۱۹۸۶). با این حال، این ژانر فرعی با عناوینی چون سایبرپانک، پساسایبرپانک، داستان با رنگ و بوی سایبرپانک، یا حتی داستان با طعم سایبرپانک (این هم سهم من است از جنون نقد) ادامه یافته است. در همان زمانی که نقد پست‌مدرن‌باعث شد بحث جدی در مورد نویسندگانی چون گیبسون و استرلینگ پذیرفته و باب شود، این نویسندگان داشتند این ژانر را کنار می‌گذاشتند.

در بازنگری می‌توان گفت که تنش میان پست‌مدرنیسم به‌عنوان امری توصیفی و پست‌مدرنیسم به‌عنوان امری تجویزی به علت سقوطش تبدیل شد: به‌نظر می‌رسد که نقد جهان متلاشی و قطعه‌قطعه از سوی چپ‌ها، به راست‌ها اعتبار داده است. پست‌مدرنیسم تحلیلی مفید از ذهنیت تمرکززدایی‌شده ارائه کرده است، تحلیلی که سلسله‌مراتب‌های مذکر/مؤنث، سفید/سیاه، غیرهمجنس‌خواه/همجنس‌خواه، طبقه‌ی حاکم/طبقه‌ی کارگر و غیره را متزلزل کرد؛ اما نکته این‌جاست که این ذهنیت نو درست در همان زمانی مفهوم هویت و آگاهی اجتماعی مشترک را متلاشی کرد که بر اساس ایدئولوژی‌های ریگانی و تاچری، فرد به بهای جمع اعتبار یافته بود. ایده‌ی پیوند افراد و گروه‌ها می‌تواند باعث قدرت باشد، اما اگر بپذیریم که نقطه‌نظر همگان نسبی است، آن‌گاه طبقه‌ی حاکم متشکل از مرد سفیدپوست غیرهمجنس‌خواه، می‌تواند بر گفتار خود تأکید و پافشاری کند. کارل فریدمن اشاره کرده است که در سایبرپانک می‌توان ناکامی مشابه رادیکالیسم را هم شاهد بود که «نهایتاً به محافظه‌کاری غیرنقادانه تن می‌دهد».

تحلیل پست‌مدرنیسم از امریکای دهه‌ی هشتاد و باقی دنیا تا حد زیادی درست بود، اما زیباشناسی تحلیل از زدن به دل مغاک، راه حل درستی نبود؛ شاید جیمسن در پی نقشه‌ای برای شناخت این دنیای جدید بود، اما نکته این‌جاست که غیر از او، عده‌ی اندکی این کار را کرده‌اند. سیاست ظریف‌بینانه‌ی بودریار هم درباره‌ی زبان پس از جنگ مرد و این ادعا که جنگ خلیج‌فارس اتفاق نیفتاده است به اندازه‌ی ناکامی در درک سندروم خلیج‌فارس یا تصویر جامع‌تر سیاست خاورمیانه اهمیت ندارد. بنابراین، کاوش استلارک در امعا و احشاء خودش می‌تواند نماد کسانی باشد که هنوز در الگوی مثالی پست‌مدرن‌گیر کرده‌اند. با این همه، تحلیل پست‌مدرنیسم از سطح و ظاهر، هیستری، امر متعالی، اقتباس، پایان تاریخ، و تفوق تصویر بر اصل، راه‌های جدیدی را برای کاوش باز کرده است که هنوز مخصوصاً با نگاه به ادبیات علمی‌تخیلی غیرسایبرپانک کاملاً کاویده نشده‌اند. تغییر در ژنوپلتیک، از آتلانتیک شمالی به حاشیه‌ی اقیانوس آرام، که با دو دهه‌ی هشتاد و نود مصادف شد، همراه با توجه به کناره‌گیری بعضی از اقتصادهای موسوم به «ببر» و هم نژادپرستی موجود در

تصویر گروه‌های آسیایی در آثار نویسندگانی چون نیل استیونسن که تاکنون کسی زیاد آن را به چالش نطلبیده است، هنوز نیاز به کاوش و کنکاش دارد. سیاست جنگ علیه ترور را هم باید به‌ویژه وقتی در ادبیات علمی‌تخیلی بازنمود می‌شود مورد سؤال قرار داد. ناقدی که بر روح زمانه سوار است و از نظرش ادبیات علمی‌تخیلی با *بلیدرانر* و Neuromancer آغاز می‌شود و پایان می‌یابد اکنون گرایشی دیگر یافته است اما در همین حین، ادبیات علمی‌تخیلی هم به مخاطبانی گسترده‌تر و جدی‌تر دست پیدا کرده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی