داستان علمی- تخیلی چیست؟

آدام رابرتز

مترجمین : آیدا دمهری - امیری، سیروس

به شیوه‏ای کاملا منطقی به هم پیوند می‏خورند.این نوع حکایتها همچنین از نوعی‏ ساختار طرح و توطئه برخوردارند که با ساختار قصهء فانتستیک تفاوت دارد و...

در برابر تمام این اقسام شگفت«موجّه»،مدلّل و ناقص،شگفت محض قرار می‏گیرد که به هیچ شیوه‏ای قابل توجیه نیست.اینجا قصد نداریم بدان بپردازیم؛از یک سو بدین خاطر که مؤلّفه‏های شگفت،به عنوان مضمون،جلوتر بررسی خواهند شد(فصول‏ هفت و هشت)،از سوی دیگر،تمایل به شگفت به عنوان پدیده‏ای انسان شناختی از چارچوب مطالعه‏ای که بنا دارد ادبی باشد،فراتر می‏رود.از این بابت چندان هم نباید افسوس خورد،چرا که شگفت،از این لحاظ،موضوع کتابهایی بوده بسیار تأثیرگذار و عالمانه؛و من به عنوان نتیجه‏گیری از یکی از همین کتابها یعنی آینهء امر شگفت اثر پیر مابی،جمله‏ای را وام می‏گیرم که به خوبی معرف معنای شگفت است:«ورای‏ جذابیت،کنجکاوی و همهء احساسهایی که حکایتها،قصه‏ها و افسانه‏ها به ما می‏دهند و ورای نیاز به سرگرم شدن،فراموش کردن و کسب هیجانات فوق‏العاده و مهیب،دیگر حالا می‏شود فهمید که هدف واقعی سفر شگفت کاوش تام و تمامتر واقعیت کلی‏ است.»(ص.24)

این مقاله ترجمه‏ای است از فصل سوم کتاب زیر:

داستان علمی-تخیّلی چیست؟ نوشتهء آدام رابرتز ترجمهء آیدا دمهری/سیروس امیری‏

یک تعریف

اصطلاح«داستان علمی-تخیّلی»به سادگی تعریف شدنی نیست.عجیب است،زیرا اکثر مردم برداشتی از ماهیت داستان علمی-تخیّلی دارند.همهء کتابفروشیها بخشی را به داستانهای علمی-تخیّلی اختصاص می‏دهند؛قفسه‏هایی که اکثر کتابهایشان،جلد شمیز با رنگهایی برّاق دارند و این جلدها اغلب با تصاویری فوتورئالیستی از سفینه‏های فضایی‏ پیچیده،مردان و زنان در شهرهای فوق مدرن و یا مناظر عجیب و ناآشنا مصوّر شده‏اند. بیشتر این رمانها روایتهایی هستند که به بسط برخی فرضیات تخیّلی یا غیر واقعی‏ می‏پردازند،و ممکن است جامعه‏ای فرضی در آینده،رویارویی با موجوداتی از سیارات‏ دیگر،سفر بین سیاره‏ها و یا سفر در زمان هم در آنها به چشم بخورد.به عبارت دیگر،داستان‏ علمی-تخیّلی به منزلهء یک ژانر و یا شاخه‏ای از ادبیات،دنیای داستانی خود را کمابیش از دنیای واقعی پیرامون ما متمایز می‏سازد داستانی پرداختهء تخیّل و نه برگرفته از واقعیت‏ مشهود،ادبیاتی غیر واقعی.

امّا هنگامی که مسألهء تعیین مشخصه‏های داستان علمی-تخیّلی و تفاوتهای آن با دیگر آثار تخیّلی و غیر واقعی پیش می‏آید،اختلاف نظرها بالا می‏گیرد.تمامی تعاریف متعدّدی که‏ برخی از منتقدان پیشنهاد کرده‏اند،آماج مخالفت و یا دستخوش تغییر و تعدیل از طرف دیگر منتقدان قرار گرفته است و همواره می‏توان آثاری را برشمرد که به عقیدهء همگان داستان‏ علمی-تخیّلی هستند،امّا در چارچوب تعاریف معمول نمی‏گنجند.شاید به همین سبب‏ است که برخی از منتقدان می‏کوشند تا خود را با تعاریفی از این ژانر خرسند سازند که تکرار مکرّرات محض است.انگار همهء ما می‏دانیم داستان علمی-تخیّلی چیست و نیازی به بسط و تفسیر ندارد.به عقیدهء ادوارد جیمز1«داستان علمی-تخیّلی همان چیزی است که با این‏ عنوان وارد بازار می‏شود.»(اگر چه او اذعان می‏کند که این فقط«آغاز یک تعریف است و نه‏ چیزی بیشتر».)(جیمز،3:1994)دامون نایت‏2می‏گوید:«داستان علمی-تخیّلی همان‏ چیزی است که ما با بیان این عبارت به آن اشاره می‏کنیم»؛و نورمن سپینرید3استدلال می‏کند: «هر آنچه که با عنوان داستان علمی-تخیّلی منتشر شود داستان علمی-تخیّلی است»(نقل از کلوت و نیکولز4،314:1993).نوعی واماندگی در این گونه استدلالات دایره‏وار وجود دارد و آن برآمده از این پندار است که انگار همهء این دردسرها برای تعریف،یک فعالیت صرفا تجاری است.لنس پارکین‏5اظهار می‏کند:«داستان علمی-تخیّلی اصطلاحی است که‏ تعریف آن آشکارا دشوار است،اما در عمل،یک کتاب زمانی تحت عنوان داستان‏ علمی-تخیّلی وارد بازار می‏شود که به گمان ناشر این برچسب میزان فروش آن را به حداکثر برساند»(پارکین،4:1994).این بدگمانی به تعریف،دلالتهای جالبی دربارهء خودانگارهء ( egami-fles )داستان علمی-تخیّلی به منزلهء یک ژانر به دست می‏دهد،اگر چه این به منزلهء یک نقطهء آغاز ما را خیلی به پیش نمی‏برد.

فرهنگ انگلیسی آکسفورد داستان علمی-تخیّلی را این گونه تعریف می‏کند:«داستانی‏ تخیّلی مبتنی بر یافته‏های علمی فرضی یا دگرگونیهایی چشمگیر در محیط زیست،که اغلب‏ در زمان آینده یا در سیّارات دیگر رخ می‏دهد و شامل سفرهایی در فضا و یا در زمان نیز است».عبارتهای به کار رفته در این تعریف بنیادی قابل تأمل‏اند:عبارت«داستانی تخیّلی» این ژانر را از آثار«رئالیستی»متمایز می‏سازد؛آثاری که برای بازآفرینی زندگی در دنیایی که‏ واقعی می‏دانیم،تا اندازه‏ای از واقعی نمایی ادبی( yraretil edutilimisirev )بهره می‏گیرند. نویسندهء رئالیست باید بر دقّت و صحّت تأکید کند،حال آن که نویسندهء داستان‏ علمی-تخیّلی می‏تواند از تخیّل خود برای ابداع چیزهایی خارج از دنیای واقعی بهره بگیرد. این نقاط تمایز،«یافته‏های علمی»یا«دگرگونی در محیط زیست»ممکن است چیزهایی از قبیل«سفرهایی در فضا یا در زمان»باشند،اما می‏توانند فرضیات متعدد دیگری دربارهء روباتها،رایانه‏ها،نوشته‏های تاریخی غیر واقعی و غیره نیز باشند که در فرهنگ آکسفورد اشاره‏ای به آنها نشده است.این امر داستان علمی-تخیّلی را به ادبیات تصورات تبدیل‏ می‏کند،تصوراتی که مبتنی بر تفاوت یا تفاوتهای بنیادی میان دنیای متن و دنیای واقعی‏ پیرامون ما هستند.

زمان نیز نقش مهمی ایفا می‏کند.رمانها و داستانهایی که عموما علمی-تخیّلی خوانده‏ می‏شوند به طور قطع قبل از دههء 1920-برای مثال در اواخر قرن 19 و به قلم نویسندگانی‏ چون اچ.جی.ولز1و ژول ورن‏2-نوشته شده‏اند.برخی از منتقدان معتقدند که اولین داستان‏ علمی-تخیّلی حتّی قبل از این زمان نوشته شده بود.منتقدان زیادی اولین داستان‏ علمی-تخیّلی را فرانکنشتین( nietsneknarf )(1818)اثر مری شلی‏3می‏دانند.این داستان‏ ماجرای یک موجود زندهء عجیب و ناآشنا را که به وسیلهء علم پدید آمده است بیان‏ می‏کند(آلدیس‏4،1973).برخی دیگر نیز آثار قدیمی‏تری را منشأ داستانهای علمی-تخیّلی‏ می‏دانند،آثاری چون آرمانشهر( aipotu )نوشتهء تامس مور5(1516)و یا ماجراهای بارون‏ مانچوسن‏6.فصل دوم کتاب حاضر به بررسی این تاریخچه‏های بحث‏انگیز می‏پردازد. با این همه هیچ کدام از آثاری که هم اکنون ذکر شدند به ژانر شناخته‏شده‏ای-یعنی گونه‏ای‏ خاص از ادبیات-با عنوان«داستان علمی-تخیّلی»تعلق نداشتند.برای این آثار در زمان‏ خودشان عناوینی چون قصه‏های گوتیک( setnoc seuqitisatnaf )(داستانهای غیر واقعی)، رمانسهای علمی و یا عناوین مختلف دیگری می‏آوردند.به عبارت دیگر اینها را نمونه‏هایی‏ خاص و گاهی استثنائی از داستانهای تخیّلی به شمار می‏آوردند.از دههء 1920 به بعد بود که‏ این نوع نوشته‏ها را اعضای خانواده‏ای از ادبیات دانستند و به آنها عنوان«داستان‏ علمی-تخیّلی»دادند.

درست است که«داستانهای علمی-تخیّلی»تخیّلی هستند،اما نمی‏توان این گونه‏ نتیجه‏گیری کرد که تمام آثار تخیّلی به درستی در زمرهء«داستانهای علمی-تخیّلی»قرار می‏گیرند.داستانهایی را که در آنها قهرمانان با استفاده از سفینه‏های موشکی از زمین به کرهء مریخ سفر می‏کنند علمی-تخیّلی می‏دانیم،زیرا این مستعمرات و شیوه‏های مسافرت‏ هم اکنون در دسترس ما نیستند.اما داستانهای پریان،داستانهای سوررئال(از قبیل ناجا ( ajdan )اثر آندره برتون‏1،1928)و یا داستانهای رئالیست جادویی(مانند بچه‏های نیمه شب‏ ( thgindim ' s nerdlihc )اثر سلمان رشدی‏2،1981)که همگی نیز مستلزم تفاوتهای اساسی‏ میان دنیای متن و دنیای واقعی پیرامون خوانندگان هستند جزء آثار علمی-تخیّلی به شمار نمی‏آیند.برای مثال،رمان تجهیزات شوم( eht hanoj tik )نوشتهء یان واتسون‏3در مورد فنّاوری جدیدی است که الگوی امواج مغزی انسانی را به ذهن یک نهنگ اعمال می‏کند و بدین ترتیب خودآگاهی این انسان در نهنگ شکل می‏گیرد.این داستان را با رمان کوتاه مسخ‏ ( sisohpromatem )اثر فرانتس کافکا4مقایسه می‏کنیم.در این رمان قهرمان داستان یک روز صبح هنگامی از خواب بیدار می‏شود که تبدیل به حشره‏ای عظیم‏الجثه شده است.رمان‏ واتسون را یک اثر علمی-تخیّلی به شمار می‏آوریم اما رمان کافکا را نه.علّت این امر چیست؟هر دو داستانهایی تخیّلی و مبتنی بر ایدهء یک دگرگونی کلّی هستند؛هیچ کدام‏ ارتباطی با سفرهایی فضایی یا زمانی ندارند و در سیارات دیگر نیز رخ نمی‏دهند.پس نقطهء تمایز این دو چیست؟

برای این پرسش دو پاسخ وجود دارد.نخست این که داستان علمی-تخیّلی مقوله‏ای‏ است که دامنهء آن از آنچه که معمولا عنوان می‏شود بسیار گسترده‏تر است و بایستی از آن برای‏ توصیف طیف وسیعی از آثار غیر واقعی استفاده کرد.بر اساس این استدلال،مسخ کافکا نیز مسلما داستانی علمی-تخیّلی است،اگر چه معمولا در این رده قرار نمی‏گیرد.پاسخ دوم این‏ استدلال را رد می‏کند و تفاوتهای موجود میان رویکردهای دو نویسنده را مورد تأکید قرار می‏دهد.کافکا در مورد این که قهرمانش چگونه به یک حشره تبدیل می‏شود هیچ توضیحی‏ نمی‏دهد:توضیح عینی این مسخ غیر ممکن و این رویداد از لحاظ فیزیکی محال است.در واقع کافکا به خود دگرگونی علاقه‏ای ندارد و به همین دلیل نیازی نمی‏بیند تا چگونگی‏ رخداد آن را توضیح دهد.توجه او به بیگانگی‏ای که در ادامه قهرمان را رنج می‏دهد و عکس‏العملهای خانواده‏اش نسبت به پیکر ترسناک جدیدش معطوف شده است.به عبارت‏ دیگر،تبدیل انسان به حشره یک فرض است،نمادی برای پیش بردن داستان،نه این که‏ به خودی خود موضوع اصلی توضیحات داستان باشد.در مقابل،واتسون تبدیل انسان‏ به نهنگ را در چارچوب یک تحقیق علمی قرار داده است و توجیهات خاصّی برای‏ چگونگی رخ دادن آن ارائه می‏کند.این تغییر اتفاقی نیست بلکه به کمک دستگاهی انجام‏ می‏گیرد که می‏تواند امواج مغزی را بخواند و آنها را در مغز دیگری بازآفرینی کند.این کاملا به این معنی نیست که مسخ واتسون«علمی»و مسخ کافکا«من درآوردی»و یا مثلا«جادویی» است.در حال حاضر علم توانایی این را ندارد تا چنین تغییری را که فرض اصلی کتاب‏ واتسون است ایجاد کند و این مسأله که آیا در آینده امکان این کار وجود خواهد داشت‏ قابل تردید است.به همین اندازه از نظر علمی غیر ممکن است که and را برای خلق‏ دایناسور،آن گونه که کتاب ژوراسک پارک( cissaruj krap )اثر مایکل کریچتون‏1ایجاب‏ می‏کند،دستکاری نمود و یا سفینه‏هایی طراحی کرد که مانند سفینهء ستاره پیمای ssu در کتاب سفر به ستارگان با ستاره‏پیمای ssu ( rats skcert ' ssu esirpretne )ما بین ستارگان‏ حرکت کند.اما از میان تمام انواع داستان،تنها ساختار داستان علمی-تخیّلی این دگرگونیها را در متن موجه جلوه می‏دهد.به این معنی که فرض یک رمان علمی-تخیّلی به توجیهی‏ مادی و فیزیکی نیاز دارد و نه توجیهی ماوراء طبیعی و یا اختیاری.و همین استناد به عوامل‏ مادّی به جای عوامل ماوراء طبیعی،یکی از ویژگیهای کلیدی داستانهای علمی-تخیّلی‏ است.گاهی این مادّه گرایی ریشه در نگرشی علمی دارد-به هر حال علم یکی از بارزترین‏ گفتمانهای مادّه گرایانهء عصر حاضر است.اما گاهی نیز این مادّه گرایی به معنای دقیق کلمه‏ علمی نیست.رمان تایتان( natit )(1998)اثر باکستر2دربارهء سفری اکتشافی به مشتری‏ است.تمام اتفاقات این رمان مطابق با آن چیزهایی است که باکستر خود از قوانین علمی درک‏ کرده است.شخصیتهای او حتی فنّاوری موفقیت‏آمیز برنامهء ساترن پنجم ماه‏ ( nruts v noom )را که مربوط به دههء 1970 است دوباره مورد استفاده قرار می‏دهند.کیم‏ ستنلی رابینسون‏3نیز کتاب مریخ سرخ( der sram )(1992)را که آن نیز با سفری اکتشافی‏ به کره‏ای دیگر آغاز می‏شود،با دقت لازم به تصویر کشیده است تا از قید و بندهای دانش و فنّاوری روز تجاوز نکند.در قسمتهای بعدی رمان رابینسون شیوه‏ای برای افزایش بسیار زیاد طول عمر انسان ابداع می‏شود.بی تردید این افزایش عمر در چارچوب مباحث علمی‏ روز نمی‏گنجد،و شاید کاملا غیر ممکن باشد،اما بسط ماجرا با سیاق شبه علمی رمان‏ هماهنگ شده است.نویسندگان سبک رئالیسم جادویی و یا سوررئالیسم ممکن است بدون‏ هیچ توضیحی مدعی شوند که قهرمان داستان آنها می‏تواند برای صدها سال جوان بماند،اما رابینسون این گونه نیست.او ابزاری مادی را که یک حمام اتصالگر جنسی‏ ( gniclihpsereneg )است،برای توضیح و منطقی جلوه دادن این ایده عرضه می‏کند.

مثال دیگری که تقابل میان داستانهای علمی-تخیّلی و انواع دیگر داستان را نشان‏ می‏دهد،رمان رئالیست جادویی برزیل(1994)است.جان آپدایک‏1در این رمان ماجرای دو دلداده،پسری سیاه و دختری سفیدپوست،را بیان می‏کند.در طول داستان رنگ پوست این‏ دو شخصیت به گونه‏ای تغییر می‏کند که در اواخر رمان پسر سفید و دختر سیاه‏پوست‏ می‏شود.این شخصیتها در دنیایی داستانی زندگی می‏کنند که از تمام جهات بازنمایی دقیقی از آمریکای جنوبی معاصر است و این تغییر در چنین چارچوبی باورکردنی نیست.این نوع‏ ابهام دقیقا همان صنعت ادبی مربوط به رئالیسم جادویی است.از طرف دیگر،در رمانی به نام‏ اخبار خوش از فضا( doog swen morf retuo ecaps )(1995)اثر جان کسل‏2،که زمان‏ وقوع حوادث آن در آیندهء نزدیک آمریکاست،قسمتی وجود دارد که در مورد داروی‏ جدیدی است که موجب تغییر رنگ پوست می‏شود.شخصیتهای داستان قصد دارند طی یک‏ اقدام تروریستی این دارو را در ذخیرهء آب آمریکا بریزند تا اساس نژادپرستی دیرینهء جامعه‏شان را زیر سؤال ببرند.بار دیگر وسوسه می‏شویم کتاب کسل را علمی-تخیّلی بنامیم‏ اما کتاب آپدایک رانه.اگر چه هر دو کتاب با فرض قابل تغییر بودن رنگ پوست مطالبی را در خصوص بی اساس بودن تبعیض نژادی بیان می‏کنند،ولی کسل بر خلاف آپدایک از مکانیسم خاصی برای ایجاد این دگرگونی استفاده می‏کند.داروی خیالی کسل علمی نیست، چنین دارویی وجود ندارد و احتمالا ایجاد آن در عمل غیر ممکن است،اما این دارو وسیله‏ای است مادی که در چارچوب مبحثی که در آن جای گرفته است،پیش برنده‏ای‏ قابل توجیه است.داستان علمی-تخیّلی کسل مبتنی بر فرض مشخصی است و این فرض‏ نماد دگرگونی است.به عبارت دیگر،این دارو در چارچوب متن یک سمبل است،اما یک‏ سمبل محسوس و مادی که در مبحث مشخصی از احتمالات علمی گنجانده شده است.متن‏ آپدایک به چنین سمبلی نیاز ندارد.

به نظر می‏رسد این«نقطهء تمایز»،یعنی چیز یا چیزهایی که دنیای داستانهای‏ علمی-تخیّلی را از دنیای پیرامون ما متفاوت می‏سازد،عامل مؤثری برای تمیز این نوع‏ داستانها از انواع دیگر ادبیات تخیّلی یا غیر واقعی به حساب می‏آید.دارکو سووین‏1برای‏ توصیف این نقطهء تمایز به درستی اصطلاح«نووم»( muvon )را ساخته است.این اصطلاح‏ معادل لاتین واژهء«جدید»( wen )یا«چیز جدید»است(جمع این واژه«نوا»( avon )است). یک متن علمی-تخیّلی ممکن است مبتنی بر یک نووم باشد،مانند ماشین زمان‏ ( eht emit enihcam )(1895)که قهرمان اچ.جی.ولز با آن به سفری در زمان می‏رود.ولی در اکثر موارد این متون بر اساس چندین نووم به هم پیوسته نوشته می‏شوند،مانند فنّاوریهای‏ فوق مدرن متنوعی که در ستاره پیمای ssu یافت می‏شود،از سفر با سرعت مافوق نور گرفته‏ تا دستگاههای انتقال مادّه.نووم داستان علمی-تخیّلی نباید ماوراء طبیعی باشد،لزومی هم‏ ندارد که حتما نوعی فنّاوری باشد.برای مثال نووم مرکزی کتاب دست چپ ظلمت‏ ( tfel dnah fo ssenkrad )(1965)اثر اورسولا لوگوین‏2یک الگوی جنسی جدید است. اگر چه در این کتاب،نوومهای فن ورانه‏تری از قبیل نقل و انتقال بین ستاره‏ای و یک‏ واکی تاکی فوق فضایی به نام«انسیبل»( elbisna )نیز یافت می‏شوند.این نوومها بر خلاف‏ فرضهایی از قبیل انسانی که در مسخ کافکا بی دلیل به حشره‏ای تبدیل می‏شود،بر مبحثی از احتمالات که معمولا علم یا فنّاوری است استوارند و تصویری که از تفاوت عرضه می‏کنند، مادّی است،نه تخیّلی و یا مفهومی.تأکید بر تفاوت است،و نقطهء قوّت این نوع ادبی عملکرد روشمند این تفاوت یا تفاوتها،نووم یا نوومهاست.

سه تعریف

تلاشهای بسیاری انجام گرفته است تا داستان علمی-تخیّلی بسیار دقیقتر تعریف شود.اگر بپذیریم که ویژگیهای«نووم»،داستان علمی-تخیّلی را از انواع دیگر ادبیات تخیّلی متمایز می‏کند،باید به بررسی دقیق انواع زمینه‏های ادبی که این نوومها در آن بسط می‏یابند بپردازیم، به عبارت دیگر باید به شرح مشخصه‏های کلّیتر متون علمی-تخیّلی،ورای نقطه تمایز نظری و مادّی آنها با دنیای واقعی بپردازیم.بجاست تا سه تعریفی را که دارکو سووین، رابرت اسکولز1و دامین برودریک‏2،سه منتقد برجسته،از داستان علمی-تخیّلی ارائه‏ کرده‏اند به تفصیل بیان کنیم.در ابتدا به دارکو سووین،منتقد معتبر و پیشتاز در زمینهء مطالعه‏ داستانهای علمی-تخیّلی می‏پردازیم.

سووین در سال 1979 داستان علمی-تخیّلی را این گونه تعریف کرد:

یک نوع ادبی که شرایط لازم و کافی آن حضور و بر هم کنش فاصله‏گذاری( tnemegnartse )و شناخت( noitingoc )است و مهمترین صنعت صوری آن یک چارچوب تخیّلی است که جایگزین‏ محیط تجربی نویسنده می‏شود.

«شناخت»با دلالتهای منطقی و عقلانی‏اش به آن جنبه از داستانهای علمی-تخیّلی مربوط می‏شود که ما را وادار می‏کند تا مناظر ناآشنای موجود در یک کتاب،فیلم،یا داستان‏ علمی-تخیّلی را بررسی کنیم،بفهمیم و بشناسیم.اصطلاح«فاصله‏گذاری»را برشت‏3 ساخته است؛ترجمهء معمولتر آن در نقد انگلیسی«بیگانه سازی»است؛و در اینجا به آن جنبه‏ از داستانهای علمی-تخیّلی اشاره می‏کند که به نظر ما غیر عادی می‏آید و بین ما و امور عادی‏ و روزمرهء زندگی«فاصله»ایجاد می‏کند.اگر کلّ متن داستان علمی-تخیّلی به«فاصله‏گذاری» می‏پرداخت آنگاه ما دیگر قادر به فهم آن نبودیم،و اگر به کلّی وقف«شناخت»می‏شد آنگاه‏ دیگر نه یک داستان علمی-تخیّلی،بلکه یک متن علمی یا مستند بود.به عقیدهء سووین‏ حضور هر دو مؤلفه ضروری است.و همین حضور همزمان به داستان این امکان را می‏دهد که هم به دنیای ما مربوط باشد و هم در وضعیتی باشد که امور عادی و بدیهی آن را به چالش بکشد.به نظر سووین،مهمترین«صنعت صوری»در داستانهای علمی-تخیّلی‏ «نووم»است.

سووین در ادامه تأکید می‏کند که دنیای غیر واقعی داستانهای علمی-تخیّلی که‏ مشخصه‏های آن«فاصله گذاری»و«شناخت»است،باید امکان‏پذیر باشد؛منظور او این است‏ که دنیای توصیف شده باید محدودیتهای علمی دنیای واقعی را نشان دهد.این گونه است که‏ او داستانهای علمی-تخیّلی را از مقولهء نامنسجمتر«ادبیات غیر واقعی»متمایز می‏کند.در واقع از نوشته‏های سووین این گونه بر می‏آید که برای او واژهء«شناختی»تقریبا با واژهء«علمی» مترادف و عبارت«فاصله گذاری شناختی»تنها شیوهء دیگری برای بیان اصطلاح مورد بحث‏ یعنی«داستان علمی-تخیّلی»است.یکی از نقاط قوّت تعریف سووین این است که تعریف‏ او در بر گیرندهء این عقیدهء پر حشو همگانی است که داستان علمی-تخیّلی همان‏ داستان پردازی علمی است.اما همان طور که تاکنون دیده‏ایم در داستانهای علمی-تخیّلی‏ همواره علم را با شبه علم ارائه می‏کنند،با وسیله‏ای خارج از محدودیتهای علم که‏ در عین حال با استفاده از زبان گفتمان علمی موجه جلوه می‏کند.شاید علم را این گونه تعریف‏ کنیم:«مجموعه‏ای از مشاهدات و قوانین اشتقاق یافته که در دنیای واقعی با آزمایش به اثبات‏ رسیده‏اند.»اما با توجه به تعریف فوق،برخی از نوومهایی که به کرّات در داستانهای‏ علمی-تخیّلی به کار رفته‏اند چیزهایی هستند که علم آنها را در واقعیت محال دانسته و از دستور کار خود خارج ساخته است.بارزترین نمونهء این‏ها سفر با سرعت ما فوق نور،عنصر اصلی بسیاری از داستانهای علمی-تخیّلی است،چیزی که دانشمندان با اطمینان می‏گویند هیچ گاه اتفاق نخواهد افتاد.با اینهمه آن دسته از داستانهای علمی-تخیّلی که شامل‏ سفرهای با سرعت مافوق نور هستند به جای کنار گذاشتن منطق علم،شیوه‏ای شبه علمی در پیش گرفته‏اند و با بیانی که علمی جلوه می‏کند،این فعالیتهای غیر ممکن را توجیه‏ می‏کنند.

به نظر سووین،نکتهء حائز اهمیت در رابطه با قسمت«علمی»داستان علمی-تخیّلی این‏ است که این مبحث بر پایهء اصول مشخصی استوار است،تناقض ندارد و منطقی است نه‏ احساسی و خود به خود.گاهی دانشمندان دوست دارند ادّعا کنند که به«واقعیت»و «حقیقت»می‏پردازند،در حالی که داستان با«تخیّل»سر و کار دارد و در نتیجه نوعی دروغ‏ است.اما درست‏تر آن است که علم را به شیوه‏ای تعبیر کنیم که بر مبنای ابطال‏پذیری استوار است،مبحثی که در آن فرضیه‏ها را با انجام آزمایش امتحان می‏کنند،و بنابراین،اگر امکان رد فرضیه‏ای وجود داشته باشد،اثبات صحّت آن غیر ممکن است.در یک داستان‏ علمی-تخیّلی،استفاده از علم نیست که امکان دسترسی ویژه و برتر داستان به حقیقت را فراهم می‏کند؛در اغلب موارد عکس قضیه صادق است.گواینت جونز1با اشاره به دنیای‏ حلقه( dlrowgnir )نوشتهء لاری نیون‏2(1970)می‏گوید:«این اثر که یکی از نمونه‏های بزرگ‏ و اصیل رمانهای علمی-تخیّلی است و یک«شاهکار مهندسی»به حساب می‏آید،بار اول با اشتباهات فاحش علمی به چاپ رسید»(جونز،16:1999).بعد از اشارهء برخی از خوانندگان‏ به تعدادی از تناقضات علمی،نیون رمان را برای چاپهای بعدی بازبینی کرد.اما به عقیدهء جونز«ایرادات وارده نه به صحت علمی مطالب بلکه به ظاهر تسلط او بر زبان علمی مربوط می‏شد.»بسیاری از اولین داستانهای علمی-تخیّلی دنباله‏رو تفکر علمی روز بودند و کانالهایی را در مریخ و اقیانوسهایی را در زهره تصور می‏کردند.این واقعیت که آزمایشهای‏ علمی بعدی وجود چنین کانالها و اقیانوسهایی را نقض کرد،موجب بی اعتباری این آثار نمی‏شود،زیرا آنچه که در رابطه با علم در یک داستان علمی-تخیّلی اهمیت دارد«حقیقت» نیست بلکه ورود به یک مبحث دقیق،مادی و اغلب منطقی است.بار دیگر از جونز نقل قول‏ می‏کنیم:

واژهء«علمی»در اصطلاح داستان علمی-تخیّلی همواره دارای یک مفهوم ضمنی ورای معنای‏ معمول آن بوده است.این واژه اشارهء خاصی به موضوع داستان نمی‏کند و مادامی که آداب ظاهری‏ لباس پوشیدن در آینده را رعایت کند،می‏تواند در مورد هر چیزی باشد.در نهایت واژهء«علمی» تنها به این مفهوم است که موضوع داستان هر پدیده یا هر فرض و تصوری که باشد،انتظار می‏رود که به شیوه‏ای تقریبا علمی مورد بررسی قرار گیرد؛شیوه‏ای عینی،منسجم و در فضایی‏ تحت کنترل.وظیفهء نویسنده این است که تجهیزات را در آزمایشگاه ذهن برپا کند،به گونه‏ای که‏ «چه می‏شد اگر»مورد نظر را به یکباره مجزا نموده و احتیاجات و الزامات آن را فراهم سازد.

(جونز،4:1999)

به عقیدهء جونز داستان علمی-تخیّلی یک نوع آزمایش فکری است.یک بازی پیچیدهء«چه‏ می‏شد اگر؟»که در آن پیامدهای چند نووم دلخواه مورد بررسی قرار می‏گیرد.به عبارت‏ دیگر،در یک داستان علمی-تخیّلی«صحّت»علم مهم نیست؛چیزی که اهمیت دارد روشی‏ علمی و عملکرد منطقی و کامل یک فرض خاص است.سووین عینا تأکید می‏کند:«مشخصهء داستان علمی-تخیّلی وجود برتری یا هژمونی( ynomegeh )روایی یک نووم تخیّلی است‏ که این برتری را منطق‏شناختی ایجاد می‏کند»(سووین،63:1979).منظور او این است که‏ اشاره‏های ضمنی مکرّر به نووم،به ایجاد نوعی برتری یا هژمونی(اصطلاحی در نظریهء مارکسیست برای توصیف چگونگی حفظ قدرت از طریق عوامل غیر مستقیم و فراگیر به جای اعمال مستقیم زور)در متن می‏انجامد.سووین«منطق شناختی»را یک قاعدهء صوری‏ اساسی در داستان علمی-تخیّلی می‏داند.

اگر سووین قسمت«علمی»داستان علمی-تخیّلی را نقطهء آغاز قرار داده است،منتقد بسیار سرشناس دیگری اندیشهء خود را بیشتر روی جنبه‏های ادبی داستانهای علمی-تخیّلی‏ متمرکز کرده است.رابرت اسکولز1در کتابی با عنوان افسانه‏پردازی ساختاری‏ ( larutcurts noitalubaf )،لحن استعاری داستان علمی-تخیّلی را مدّنظر قرار می‏دهد.او افسانه‏پردازی را این گونه تعریف می‏کند:«هر داستانی که دنیایی آشکارا و کاملا گسسته از دنیای پیرامون ما خلق کند و با وجود این بازگردد تا با برخی شیوه‏های شناختی با این دنیای‏ واقعی روبه‏رو شود»(اسکولز،2:1975).این«گسستگی»از دنیای واقعی همان نووم‏ سووین است،اما اسکولز نگاه دیگری به مسأله دارد.او اذعان می‏کند که داستان‏ علمی-تخیّلی با اموری متفاوت از دنیای پیرامون ما سر و کار دارد،ولی نمی‏پذیرد که این‏ قضیه داستان علمی-تخیّلی را به ادبیاتی صرفا واقعیت گریز و نامربوط بدل می‏کند.به عقیدهء اسکولز داستان علمی-تخیّلی هم غیر واقعی است و هم عین واقعیت،هم از دنیای ما گسسته‏ است و هم«با برخی شیوه‏های شناختی»با آن«روبه‏رو می‏شود».به گفتهء اسکولز افسانه‏پردازی مقوله‏ای است که تمامی آثار تخیّلی یا غیر واقعی،از جمله آثار نویسندگان‏ غیر علمی-تخیّلی مانند بورخس‏2،تامس پینچن‏3و هرمان هسه‏4(سه مثال از خود اسکولز) را در بر می‏گیرد.از این رو اسکولز در تعریف خود اصطلاح«ساختاری»را به«افسانه پردازی»اضاه می‏کند تا انسجام بیشتری به مقوله ببخشد.در اینجا همانند گفته‏های سووین نوعی همان گویی به چشم می‏خورد.«افسانه‏پردازی»و«داستان تخیّلی» مترادف به نظر می‏رسند؛«ساختای»و«علمی»نیز تا حد زیادی همین گونه‏اند.اگر بخواهیم‏ می‏توانیم هم«داستان علمی-تخیّلی»( ecneics noitcif )و هم افسانه‏پردازی ساختاری‏ ( larutcurts noitalubaf ) را به صورت fs بنویسیم.البته منظور اسکولز اندکی پیچیده‏تر است.به نظر او«نوعی آگاهی نسبت به هستی،به مثابهء نظامی از نظامها یا ساختاری از ساختارها،بر داستان علمی-تخیّلی سایه افکنده است.»اگر چه او اذعان می‏کند که«داستان‏ علمی-تخیّلی دانش قرن اخیر را نقطهء شروع خود قرار داده است»،اما همچنان مصرّانه ادّعا می‏کند که داستان علمی-تخیّلی چیزی فراتر از صرف افسانه‏پردازی به شکل«علمی»است: «افسانه‏پردازی ساختاری نه سیاق علمی دارد و نه جایگزین علم است،بلکه نوعی مطالعهء داستانی اوضاع بشر است که با بهره‏گیری از دانش روز قابل فهم می‏گردد».دامین برودریک‏ این گونه از اسکولز تمجید می‏کند:«او یکی از نخستین پژوهشگران آمریکایی بود که داستان‏ علمی-تخیّلی را از زباله‏دانی بازیافت کرد و جایگاهی برای آن در آکادمی قائل شد» (برودریک،29:1995)؛و یکی از دلایلی که اسکولز این گونه به داستان علمی-تخیّلی‏ اهمیت می‏دهد،امکاناتی است که این نوع داستان،به منزلهء نوع ادبی«علمی»مختص قرن‏ بیستم فراهم می‏آورد.به عبارتی دقیقتر«علم»که روشی تجربی است،تنها نقطهء آغاز fs مورد نظر اسکولز است.»توجه او بیشتر معطوف به فرایندی است که طی آن فرضیه‏ به صورت داستان در می‏آید،و بنابراین نگرش او با نگرش سووین متفاوت است.

این رویکرد«علمی»-شناختی،عقلانی و صریح-به تعریف داستان علمی-تخیّلی‏ همواره عنصر غالب بیشتر مباحث انتقادی در مورد این ژانر بوده است.دامین برودریک‏ نویسندهء داستانهای علمی-تخیّلی و منتقد نظریه‏پرداز تحلیل خود را از وضعیت داستان‏ علمی-تخیّلی معاصر با ارائهء تعریف زیر به پایان می‏برد:

داستان علمی-تخیّلی آن نوع از روایت است که زادهء فرهنگهای خاصی است که در معرض برخی‏ تغییرات شناختی قرار گرفته‏اند،تغییراتی که منجر به پیدایش و گسترش بی اندازهء الگوهای‏ فنّی-صنعتی تولید،توزیع،مصرف و نظارت شده‏اند.این داستانها چند مشخصه دارند:1)استفاده‏ از استعاره و تدابیر مجاز مرسل،2)مرکز توجه قرار دادن برخی تصاویر و طرحهای تفسیری از میان«کلان-متن»( txet-agem )کلی و همچنین کم توجهی به«زیبانویسی»و شخصیت‏پردازی، 3)وضع برخی اولویتها که در متون علمی و پسامدرن بیشتر از متون ادبی یافت می‏شوند،به ویژه‏ توجه بیشتر به ابژه به جای سوبژه.

پیچیدگی بارز این تعریف یادآور همان مبحث شبه-علمی است که آن نیز یکی از عناصر اصلی بسیار از داستانهای علمی-تخیّلی است.منظور برودریک از«استفاده از استعاره و تدابیر مجاز مرسل»این است که اگر چه مقصود کلی همهء داستانهای علمی-تخیّلی بازنمایی‏ استعاری دنیای واقعی است و تمام دنیای خیالی این داستانها قسمتی از دنیای واقعی را به رمز در می‏آورد،اما عناصر واقعی داخل خود داستان نقش مجاز مرسل را دارند و استعاری نیستند. تفاوت این است که در استعاره کل یک چیز به جای چیز دیگری آورده می‏شود؛در عبارت‏ «کشتی ایالت»یک کشتی فرضی نشان استعاری یک ایالت است.در مجاز مرسل قسمتی از یک چیز به جای کل آن به کار می‏رود،مانند هنگامی که یک کشیش جماعت عبادت‏کنندگان‏ را به جای«نود نفر»،«نود نفس»می‏خواند.رومان یاکوبسن‏1،منتقد ساختارگرا،چنین‏ استدلال می‏کند که آنچه را که او محور عمودی استعاره و محور افقی مجاز مرسل می‏نامد با هم نحوهء دلالت زبان را توضیح می‏دهند.برودریک می‏گوید:«در فاصله‏گذاری،همانند استعاره از یک چیز به جای چیز دیگر یا به عنوان تصویر آن استفاده می‏شود»و برای نمونه‏ به عبارت«30 تن از سران مملکت»اشاره می‏کند.برودریک استدلال می‏کند که«از این روش‏ در شعر و تمثیل استفاده می‏شود»؛در مقابل«داستانهای منثور معمولا از مجاز مرسل بهره‏ می‏گیرند»،مانند«30 رأس گاو»(برودریک،34:1995).

به عبارت دیگر می‏توان گفت که«نووم»داستانهای علمی-تخیّلی قسمتی از دنیای‏ تخیّلی داستان است که نمایانگر روند کلی امور در آن محیط است،حال آنکه کلّ متن داستان‏ علمی-تخیّلی کارکردی استعاری دارد.همان‏طور که برودریک یادآور می‏شود،بسیاری از این صنایع از مجموعه‏ای از نوومهای متداول مشتق می‏شوند،مثل فضاپیماها،ماشینهای‏ زمان،روباتها و امثال اینها.هر کدام از اینها به برداشتی ویژه و«ناآشنا»از دنیای واقعی مربوط می‏شوند.مثلا در فیلم دوندهء جوان( edalb rennur )،آدم سانانی وجود دارند که آدمهایی‏ مصنوعی با زیبایی و قدرت بسیار هستند ولی عمر چهارساله‏شان یاری نمی‏کند تا تبدیل‏ به انسانهای کاملی شوند،و در نتیجه زندگیشان بی معناست.این موجودات زیبا ولی بی مایه‏ نوومهایی هستند که به طور سمبلیک با منطق کلی فیلم در ارتباطاند،فیلمی که به مثابهء محصولی پسامدرن صورت را بر محتوا و ظاهر را بر باطن ترجیح می‏دهد،اما کلّ فیلم با (1). namor P.nosbokaj

استدلالی دیگر،استعاره‏ای از حیات بی تعلّق زندگی امروزی است(باید اضافه کنم که این‏ مثال را از کتاب برودریک نگرفته‏ام).برودریک داستانهای علمی-تخیّلی را پدیدهء فرهنگی‏ نامحدودی( dedne-nepo )می‏داند که در بازنمایی دوران تحولات بزرگ فرهنگی و فنّی که‏ مثال بارز آن عصر حاضر است،کارآمد بوده است.

برودریک مفاهیم«فاصله‏گذار شناختی»سووین و«افسانه‏پردازی ساختاری»اسکولز را بسط و پرورش می‏دهد،اما علاوه بر این جنبه‏های دیگری را نیز مطرح می‏کند که هیچ کدام‏ از این دو منتقد به آن نپرداخته‏اند.خصوصا او توجه بسیاری به عامیانه بودن این ژانر دارد، ادبیاتی که در بسیاری از خصوصیات با داستانهای بازاری و سبکهای عامه پسند سهیم است: همان چیزی که او بی توجهی به«زیبانویسی»و استفاده از انواع نمادهای متداول و حتی‏ پیش پا افتاده می‏داند،مثل دانشمند دیوانه و یا آدم آهنی‏ای که در آرزوی انسان شدن است.از این حرف چنین برداشت می‏شود که داستان علمی-تخیّلی عامه‏پسند است،زیرا عامه‏گراست،عمومی‏ترین خواسته‏ها را برآورده می‏کند،یک شیوهء ادبی خام است و ادبیاتی‏ سنگین و جدّی نیست.

نگرش برودریک در اینجا جزئی از انتقادات گسترده‏تری است که در مورد داستانهای‏ علمی-تخیّلی مطرح است.این انتقاد که این داستانها بسیاری از چیزهایی را که در ادبیات‏ جدّی و سنگین وجود دارد،برای خوانندگان فراهم نمی‏کنند،مثلا نگارش زیبا یا بدیع، بررسی دقیق و موشکافانهء شخصیتها و یا روانکاوی آنها.البته می‏توان نمونه‏هایی از آثار علمی-تخیّلی را بر شمرد که چنین خواسته‏هایی را برآورده می‏کنند،امّا بیشتر آنها فاقد چنین‏ خصوصیاتی هستند.داستانهای علمی-تخیّلی معمولا به جای صورت،بر محتوا،موضوع و قصه‏پردازی تمرکز می‏کنند.این داستانها امور محسوس را بر امور انتزاعی ترجیح می‏دهند. به همین دلیل،چنین داستانهایی به جای تعمّق دربارهء بیگانگی به احتمال زیاد یک بیگانهء واقعی و محسوس با پوستی آبی و چشمانی گاوی به ما نشان می‏دهند.به نظر گواینت جونز، نویسنده و منتقد داستانهای علمی-تخیّلی،این داستانها آرایه‏های معمول در انواع دیگر داستانها را کنار می‏گذارند تا خواننده از پیگیری آزمایش فکری داستان منحرف نشود و بر زیبانویسی«تأکید نمی‏شود»تا محتوا و مفهوم جلوهء آشکاری پیدا کند.جونز می‏گوید:«یک‏ داستان علمی-تخیّلی نمونه،فضای کمی برای شخصیت‏پردازی عمیق و مفصل دارد،نه‏ به این سبب که نویسنده مهارت لازم را ندارد(اگر چه ممکن است این طور باشد)بلکه به این دلیل که در نهایت،شخصیتها انسان نیستند،بلکه نوعی ابزارند؛به همین دلیل پیرنگ نیز ساده‏ می‏شود و حوادثی چون جستجو،مرگ و عشق به گونه‏ای ساده،بی پیرایه و عریان به نمایش‏ در می‏آیند»(جونز،5:1999).این تعبیری است از عقیدهء برودریک متضمن این‏که داستان‏ علمی-تخیّلی بیشتر به«ابژه»توجه دارد تا به سوبژه.

اگر با معیارهای زیبایی شناختی‏ای که برای سنجش دیگر آثار ادبی به کار می‏روند در مورد داستانهای علمی-تخیّلی داوری کنیم،نمی‏توانیم انکار کنیم که بسیاری از این متون‏ محدود و ضعیف‏اند،شخصیت‏پردازی‏ای سطحی،سبکی کسل کننده و یکنواخت و پیرنگهایی کلیشه‏ای و مبتذل دارند.از این گذشته،نوومهایی که دنیای داستانهای‏ علمی-تخیّلی را از دنیای آشنای داستانهای رئالیستی متمایز می‏کنند در بیشتر موارد از حوزهء نسبتا محدودی از موضوعات و شرایط پیش پا افتاده مشتق می‏شوند.در واقع می‏توان‏ مجازهای اصلی داستانهای علمی-تخیّلی را در هفت گروه طبقه‏بندی کرد.هر داستانی که‏ یکی از موضوعات،مضمونها،درون مایه‏ها و ترفندها یا اثاث صحنهء زیر را به کار گیرد، علمی-تخیّلی خوانده می‏شود.

-سفینه‏های فضایی،سفرهای میان سیاره‏ها و یا میان ستاره‏ها؛

-بیگانه‏ها و رویارویی با آنها؛

-آدمهای ماشینی،مهندسی ژنتیک،روباتهای زنده(آدم سانان)؛

-رایانه‏ها،فنّاوریهای پیشرفته،واقعیت مجازی؛

-سفر در زمان؛

-موضوعات تاریخی غیر واقعی؛

-آرمان شهرها و ویران شهرهای فوق مدرن.

مجموعه نوشته‏هایی که بر اساس چنین فرضهای محدودی نوشته می‏شوند،ممکن است‏ عملا یکنواخت و خام باشند و به نظر می‏رسد که برودریک تنها چند نمونهء استثنایی را از میان توده‏ای از متون کلیشه‏ای و بازاری بر می‏گزیند.او می‏گوید:«کاستیهای آثار علمی-تخیّلی بازاری حتی در آثار اخیر نویسندگان بزرگی مانند آسیموف‏1،که زمانی خلاّق‏ بودند،نیز مشاهده می‏شود». با خواندن هر داستان علمی-تخیّلی جدید،در خواننده به طرز ملال‏آوری،نوعی‏ احساس آشناپنداری پدید می‏آید.خود برودریک چند نمونه از تبلیغات موجود در فهرست-نامه‏های اخیر برخی از ناشران داستانهای علمی-تخیّلی را نقل می‏کند تا نشان‏ دهد که نوومهای علمی-تخیّلی،به علت تکرارهای پی در پی،همهء تازگیهای خود را به میزان‏ زیادی از دست داده‏اند.

سایبرستیلت‏1،اس.ان.لویت‏2-خلبانان سایبرستیلت بهترینهای نژاد خود هستند.اما کارگو، بهترین بهترینها،برای جستجو و کشتن یک خائن به چیزی فراتر از پروازهای ماهرانه نیاز دارد.

انتقام والکایری‏3،تورارین گونارسون‏4-این کتاب دنبالهء حماسه‏وار ترانهء کوتوله‏ها است.

سه محافظ،جلد دوّم:شهربان‏5،بیل فاست‏6-یک اثر حماسی بزرگ،شامل ماجراجویی، عشق و جادوگری در دنیای منحصر به فرد مرمهای گربه مانند.

برادر شیاطین،برادر خدایان‏7،جک ویلیامسون‏8-از لوله‏های آزمایش نژاد رو به زوال بشر، نخستین خدای نسلی از خدایان پدید می‏آید.

(برودریک،12-11:1995)

برودریک اینها را«دنباله‏های مزخرف و مضحک داستانهایی نظیر ترانهء کوتوله‏ها،تلقی‏ می‏کند.اما نکتهء مهمی نیز وجود دارد.همانگونه که برودریک اظهار می‏کند،این‏که‏ «مرم»( merm )گربه مانند،در دنیایی زندگی می‏کند که کاملا منحصر به فرد نیست برای‏ خوانندگان همیشگی یک مورد خرسند کننده در فهرست فوق است»(برودریک، 12:1995).بسیاری از طرفداران داستانهای علمی-تخیّلی به دنبال آرامش حاصل از خواندن شناخته‏ها هستند و علاقهء آنها به موضوعات ناشناخته و واهی از قبیل«مرم» گربه مانند،بهانه‏ای برای ارضای این میل آنهاست.

این موضوع به ما کمک می‏کند تا نتیجهء مشترکی از این تعاریف متعدد اتخاذ کنیم.به نظر می‏رسد یکی از محورهای اساسی این بررسیهای انتقادی،مسأله میزان نزدیکی«تفاوت» موجود در داستان علمی-تخیّلی با دنیای ماست:چنانچه خیلی دور باشد،داستان ارتباط خود را با واقعیت از دست می‏دهد،یا به اثری صرفا واقعیت گریز تبدیل می‏شود؛و چنانچه‏ خیلی نزدیک باشد،به یک رمان معمولی تبدیل خواهد شد و نووم میزان تأثیرگذاری و قدرت خود را در خلق مناظر بکر از دست می‏دهد.بنابراین ایجاد موازنه میان«شناخت»و «فاصله‏گذاری»یا«ارتباط»و«گسستگی»به شاخص موفقیت یک اثر علمی-تخیّلی تبدیل‏ می‏شود.به علاوه،این تعادل از طریق نووم ایجاد می‏گردد.به عبارت دیگر آنچه به طور ضمنی در سه تعریف مذکور بیان می‏شود این است که داستان علمی-تخیّلی یک ژانر سمبلیک است که در آن نووم تجسم نمادین آن چیزی است که پیوند مشخصی میان دنیای‏ متن و دنیای پیرامون ما برقرار می‏کند.این نظر یکی از شاخصترین نویسندگان داستانهای‏ علمی-تخیّلی،ساموئل دلانی‏1؛کسی که داستان علمی-تخیّلی را یک«ژانر سمبلیک» تلقی می‏کند،«زیرا در صدد بازنمایی دنیاست،نه بازآفرینی آن»(دلانی،123:1994). سووین نیز این نظر را تأیید می‏کند و داستان علمی-تخیّلی را این گونه توصیف می‏کند:«یک‏ نظام سمبلیک با مرکزیت نوومی که در درون واقعیت روایی داستان با استفاده از شیوه‏ای‏ شناختی موجّه جلوه می‏کند»(سووین،80:1970).

تفاوتهای مهمی میان دو نگرش سمبلیک و تمثیلی به داستان علمی-تخیّلی وجود دارد. سمبلیسم راه را برای طیف وسیعی از تعابیر محتمل باز می‏گذارد،حال آنکه در تمثیل هر چیز تنها بر یک چیز دیگر دلالت دارد.علاوه بر این،تمام نهضتهای ادبی سمبلیک،از قبیل نهضت‏ شعری سمبلیک اواخر قرن 19،به استفاده مجدد از تعدادی از مجموعه نمادها گرایش‏ داشته‏اند.ام.اچ.ابرامز2فهرستی از تصاویر نمادینی که به تناوب در آثار سمبلیک قرن 19 یافت می‏شوند از قبیل«ستاره صبح و غروب،قایقی که در خلاف جهت جریان آب حرکت‏ می‏کند،غارهای پیچ در پیچ و مبارزهء یک مار و یک عقاب»گردآوری کرده است(ابرامز، 186:1985).وی در ادامه به نقل قولی از بادلر3شاعر سمبلیست می‏پردازد که می‏گوید: سمبلیسم،شباهت بین عالم معنوی و دنیای مادّی را دستمایه قرار می‏دهد،اما در مورد سمبل‏ داستانهای علمی-تخیّلی عکس قضیه صادق است،یعنی بیشتر به دنیای مادّی گرایش دارند تا دنیای معنوی،و با این نگرش،ما می‏توانیم در مورد معدود نوومهایی که در بیشتر داستانهای علمی-تخیّلی یافت می‏شوند تجدیدنظر کنیم و آنها را به منزلهء منابعی غنی و پربار از نمادهای مادّی و نه کلیشه‏هایی محدود و استعمال شده مورد بررسی قرار دهیم. برای نمونه،شاید بهتر باشد که مرم گربه مانند را نمود تخیّلی یک سمبل بالقوه علمی-تخیّلی‏ از بیگانگی قلمداد کنیم(که بسته به مهارت نویسنده در به کارگیری این نمادها ممکن است‏ موفق و یا ناموفق باشد)و نه نوعی تقلید سست از مجازهای قدیمی و ناکارآمد.

ممکن است نقطهء تمایز آشکار را در مکتب عمدا غیر سمبلیک«رئالیسم»جستجو کنیم؛ داستان رئالیستی در صدد بازنمایی دقیق و غالبا کامل زندگی در یک محیط واقعی است و واقعی نمایی مستند را دنبال می‏کند.اما شگفت این‏که،داستان علمی-تخیّلی،با مکتب‏ رئالیسم در مقایسه با دیگر گرایشهای عمدهء ادبیات که تخیّلی‏تر هستند نقاط اشتراک بیشتری‏ دارد.در خور ذکر است که رئالیسم صرفا یک شکل از این گرایشهای ادبی است.بسیاری از داستانهای معمولی به منظور ایجاد«گسستگی»با امور روزمره زندگی به ارائهء صنایع نمادین‏ و به کارگیری هر چه بیشتر تخیّل روی می‏آورند،بدون این‏که از این رهگذر به داستان‏ علمی-تخیّلی تبدیل شوند.اما نوع کاربرد این«نووم»ها در داستانهای علمی-تخیّلی‏ به واسطهء عملکرد متنی آنها از کاربرد آنها در دیگر جاها کاملا متمایز است.به عبارت دیگر داستان علمی-تخیّلی گونه‏ای منحصر به فرد از رویکرد سمبلیک است.شیوه‏ای که در طی‏ آن،هالهء آن جهانی و ماوراء طبیعی را از چهرهء نماد برمی‏دارند و نماد را دوباره به دنیای مادّی‏ پیوند می‏زنند.برای مثال،رمان رئالیستی ژرمینال(1885)نوشتهء امیل زولا1با شرح دقیق‏ تودهء عظیمی از جزئیات مادّی،احساس زندگی واقعی جامعهء کارگران معدن فرانسوی در قرن 19 را به وجود می‏آورد.در مقابل،رمان مدرنیستی و غیر رئالیستی خیزابها نوشتهء ویرجینیا وولف‏2(1931)از طریق سیلان ذهن به بازگویی افکار پریشان شش تن از شخصیتهای آن رمان می‏پردازد.در اینجا وولف به جای پرداختن به تودهء عظیمی از جزئیات‏ مادّی و رئالیستی به خلق تصاویر نمادین معیّن و مکررّی می‏پردازد،مانند منظرهء طلوع و غروب خورشید روی دریا،و یا بالهء یک ماهی که سطح موجی را می‏شکافد.داستان‏ علمی-تخیّلی سمبلیک است،اما در این نوع داستان همواره تاکتیک رئالیستی خلق‏ جزئیات،به جای شیوهء غنایی و شاعرانهء نویسندگانی چون وولف اتخاذ می‏شود.دوباره از سووین نقل می‏کنیم که می‏گوید:نووم سمبلیک«بایستی با عباراتی عینی،ولو تخیّلی، توصیف شود.به این معنی که این توصیف باید در چارچوب زمان،مکان،عوامل و شرایط کیهانی و اجتماعی معینی انجام گیرد.»او در ادامه می‏نویسد:«پس نتیجه می‏گیریم که اصولا داستان علمی-تخیّلی را باید همانند آثار رئالیستی و ناتورالیستی،با توجه به کثرت و تنوّع‏ اشیاء و عوامل موجود در دنیای متن و درست بر عکس آثار فانتزی ترسناک‏[ماوراء طبیعی‏] مورد ارزیابی قرار دهیم»(سووین،80:1979).توجه به جزئیات فراوان در بسیاری از داستانهای علمی-تخیّلی نشان می‏دهد که این آثار در اکثر موارد مانند داستانهای رئالیستی یا شاید بهتر است بگوییم شبه-رئالیستی نوشته می‏شوند.اما نکتهء مهم این است که داستان‏ علمی-تخیّلی سمبلیسم را متناسب با عصر مادّی گرایانهء ما بازسازی می‏کند.

همین مادّی گرایی است که بار دیگر،نوع کارایی نماد در داستان علمی-تخیّلی را از کاربرد وسیع آن در دیگر نوشته‏ها متمایز می‏کند.نمونهء دیگری می‏آوریم،همه می‏دانیم که‏ مجاز«مرد نامرئی»نمونهء یک نووم برجسته در آثار علمی-تخیّلی است.اچ.جی.ولز در سال 1897 رمانی با این درون‏مایه نوشت.تفاوت این اثر علمی-تخیّلی با رمان مشهور رالف الیسون‏1که آن نیز مرد نامرئی) elbisivni nam ((1952)نام دارد و در مورد زندگی‏ سیاهان آمریکاست-کتابی که هیچ‏گاه علمی-تخیّلی خوانده نمی‏شود-مربوط به نوع‏ عملکرد این نووم در داخل متن است.قهرمان الیسون نامرئی است،تنها به این خاطر که مردم‏ او را نمی‏بینند و دلیل این‏که او را نمی‏بینند،سیاه‏پوست بودن اوست.به عبارت دیگر،هدف‏ الیسون آن است که به شیوه‏ای مجازی و از طریق مجاز مرد نامرئی حقارت و بیگانگی‏ اجتماعی‏ای را که جزئی از زندگی سیاهان آمریکاست بیان کند.در مقابل،قهرمان ولز یک‏ دانشمند است.نویسنده با ارائهء دلایل مستند و عینی،نامرئی بودن او را به نتیجهء یک تحقیق‏ علمی مرتبط کرده است.نوع بیگانگی خاصی که مرد نامرئی ولز تجربه می‏کند،نتیجهء شخصیت ضداجتماعی خود اوست،که آن نیز به نوبهء خود،بیانگر بی‏اعتنایی علم به فطرت‏ جمعی و انسانیت است.نامرئی بودن در کتاب الیسون یک صنعت فراتجربی است،به این‏ معنی که از انتظارات ادبی معمول فراتر می‏رود،یا آنها را پشت سر می‏گذارد و وسیله‏ای‏ می‏شود تا تجربهء گروهی از مردم را به شیوه‏ای استعاری درک نماییم.نامرئی بودن ولز نمادی‏ عینی از انسانیت‏زدایی علم و بیانی رمزگونه از مادّی‏گرا بودن دانشمندان است.موضوع هر دو اثر دنیای واقعی است،اما هر کدام شیوهء متفاوتی برای پرداختن به این موضوع اتخاذ می‏کنند.

نووم داستانهای علمی-تخیّلی

هم‏اکنون چند نووم معین را که در چند اثر علمی-تخیّلی به کار رفته‏اند مورد بررسی قرار می‏دهیم تا از این طریق این مباحث تفاوت و پیوستگی را روشنتر سازیم.در تک‏تک موارد زیر،تازگی نووم یا عجیب بودن آن نیست که حائز اهمیت است،بلکه آن تکیه‏گاه سمبلیکی‏ است که نووم به خاطر داشتن نقطهء تمایز خود در دنیای واقعی به دست می‏آورد.

یک نمونهء عالی از نوومهای ریزمقیاس-که شایستهء این عنوان است،زیرا،در متون‏ انتقادی به کرّات از آن یاد می‏کنند-مربوط به کتاب ورای این افق) dnoyeb siht nozinoh ( نوشتهء رابرت هین‏لین‏1است.(این اثر در سال 1948 در قالب کتاب چاپ شد،اگرچه در سال 1942 به صورت جزوه جزوه در مجله‏ای با عنوان داستانهای علمی-تخیّلی‏ حیرت‏انگیز،چاپ شده بود.)در آغاز رمان کارمند ساده‏ای به نام فلیکس می‏خواهد به محل‏ کارش برود.او به محل کارش می‏رسود،رمز ورود را وارد می‏کند و«در متّسع می‏شود» ) eht rood detalid (.تمام آنچه که لازم است تا این داستان علمی-تخیّلی تأثیر ویژهء خود را ایجاد کند همین شرح کوتاه است.هارلن الیسون‏2خاطرهء خود را از خواندن این قسمت‏ این‏گونه بیان می‏کند:

بی‏هیچ توضیحی،فقط«در متسع شد».این را خواندم و وقتی دو خط بعدی را نیز تمام کردم تازه‏ متوجه شدم ایماژ چه بوده و در این جمله چه اتفاقی افتاده است.این در باز نشده بود،بلکه متسع‏ شده بود.ای وای!تازه فهمیدم که در دنیای آینده بود.

ساموئل دلانی نیز از این‏که مطلبی به این کوتاهی این‏گونه حسّ تشخیص ما را تغییر می‏دهد و ما را به دریافت متفاوتی از دنیا می‏رساند،تحت تأثیر قرار گرفته است.به گفتهء دلانی،در محدودهء«داستانهای رئالیستی»عبارتی چون«در متسع شد»بی‏معناست،ولی«در داستانهای‏ علمی-تخیّلی-به منزلهء اتفاقی که تاکنون رخ نداده و با وجود این باید در محدودهء مسائل‏ توجیه‏پذیر مادّی تعبیر شود-تقریبا به همان اندازه که به نظر الیسون رسیده عجیب‏ است»(دلانی،228:1994).به نظر وی این نووم یک جرقه است؛یعنی به خواننده هشدار می‏دهد تا چیزها را بدیهی تلقی نکند و مسلّم نداند که متنی را که می‏خواند دنیای پیرامونش‏ را بازآفرینی می‏کند.این عبارت خواننده را وادار می‏کند تا انتظاراتش را عوض کند.این در، نماد مؤثری است برای ورود خواننده به متن داستان علمی-تخیّلی،دری که از آن به مسیر متفاوتی از نگرش قدم می‏گذاریم.

مفاهیمی نظیر در متسع شونده ما را با تفاوتی مواجه می‏کند که ممکن است به نظر بی‏اهمیت باشد،اما از یک لحاظ بسیار مهم است،زیرا تنها هنگامی معنی چنین نوومی را می‏فهمیم که آن را در متن قرار دهیم و بیشتر متن چیزی است که ما خود تصور می‏کنیم.نووم‏ با به کارگیری تمام و کمال قدرت تخیل،ما را در موقعیت بازنویسی و تجسّم دوبارهء واقعیات‏ پیرامونمان قرار می‏دهد تا جامعه‏ای کامل و کاملا متفاوت بسازیم که در آن چیزی مانند در متسع شونده یک امر عادی باشد.هرچه نوومها با مهارت بیشتری به کار روند،رویارویی‏ تخیّل با تفاوت نیز کاملتر خواهد بود.

مانند هر چیز دیگری،این نیز به شکل مؤثر یا به شیوه‏ای ضعیف در آثار ادبی مختلف‏ نمود پیدا کرده است.تصرف بی‏کرانگی) ot dloh ytlinifni (اثر جان مینی‏1(1998)تجسّم‏ مفصل جامعه‏ای عجیب و پیچیده در آینده است،اما پراگراف آغازین این رمان نوعی‏ ناپختگی و ناهمگونی دارد که برخی از داستانهای علمی-تخیّلی گاهی از آن برای القاء تغییر استفاده می‏کنند:

جنبش،چرخش بی‏هدف.شیرجهء کور.تکه‏های نور طلایی از چشمان مرگبار مار کبرا ساطع‏ می‏شد.خنده‏های ناموزون.تنافر خاموش؛جنگ جنگ سنجها،نور.و نور.انفجار رنگین و آتش‏بازی در بالا و در پایین غرولند محو و ضعیف.

در اینجا نویسنده تلاش می‏کند تا نووم عینی رمان را که واقعیتی مجازی است در قالب یک‏ شیوهء نگارش مخصوص بیان کند.شیوه‏ای که برای به دست آوردن«تفاوت»از قواعد معمولتر نثر فاصله می‏گیرد.در اینجا سبک مینی،به علّت افراط در این کار،دچار نوعی ابتدال‏ می‏شود،چیزی شبیه افراط در اشعار امپرسیونیستی بی‏ارزش.در مقابل،در متسع شوندهء هین‏لین موفق است،زیرا محتاطانه عمل می‏کند.سبک تقریبا ساده‏ای که هین‏لین در توصیف آغازین خود به کار می‏برد با دنیای داستان او متناسب است.برای خواننده‏ای نظیر الیسون،در متسع‏شونده حیرت‏انگیز و عجیب است ولی برای مردمی که در دنیای خیالی‏ هین‏لین زندگی می‏کنند فقط یک در است.بنا به تعریفات سووین و اسکولز،تصاویر غیرواقعی باید با تصاویر مادّی و واقعی آمیخته شوند تا عملکرد مؤثری داشته باشند. نثر فاخر مینی آنقدر عجیب و غریب است که نمی‏تواند چنین تأثیری را ایجاد کند.شاید آن‏ گفتهء برودریک مضمون بر کم‏توجهی به زیبانویسی در داستان علمی-تخیّلی در اینجا نیز مطرح باشد،زیرا داستان علمی-تخیّلی بنا به تعریف،به چیزهای خارق‏العادهء گوناگونی‏ می‏پردازد که باید با سبک و محتوایی عینی و معمولی به حالت تعادل درآید.یک سبک ساده و کارآمد می‏تواند به نحو سودمندی نیروی بیگانه‏سازی نووم داستانهای علمی-تخیّلی را تعدیل کند.

نمونهء عمیقتر و کاملتر این موارد را در فصل اول کتاب ملکهء سفید) etihw neeuq (اثر گواینت جونز(1911)که برندهء جایزهء جیمز تیپ تری پسر1شد می‏توان یافت.زمان وقوع‏ ماجرا در دههء 2030 در سلسله جوامعی است که به نحو خشونت‏باری در حال سقوطاند. ایالت متحدهء امریکا) asu (اخیرا به ایالت متحدهء سوسیالیست آمریکا) assu (تبدیل شده‏ است،حال آنکه ایالت متحدهء اروپا قدرت برتر دنیا به حساب می‏آید.روزنامه‏نگاری به نام‏ جانی گوگلینی‏2،به بیماری ویروسی جدیدی مبتلا شده که هم برای انسان و هم برای مادّه‏ای‏ نیمه-آلی که اکنون عنصر اصلی به کار رفته در صنایع الکترونیکی و کامپیوتری است،مرگبار است.او در جایی که عملا یک قرنطینه است،در ایالت کوچکی در آفریقا زندگی می‏کند. برحسب اتفاق،جانی از نخستین کسانی است که با بیگانه‏های فضایی روبه‏رو می‏شود.یکی‏ از مؤثرترین جنبه‏های داستان هوشمندانه و ماهرانهء جونز،شیوهء روایت ماجرای این‏ ملاقات است که هم از دید انسانهایی چون جانی و هم از دیدگاه بیگانه‏های فضایی تعریف‏ می‏شود.در واقع با دونوع دگرسانی در داستان مواجه می‏شویم.این به تخیّلات خود ما واگذار شده تا جزئیاتی را که ممکن است زمینهء این تغییر سیاسی و تبدیل ایالت متحدهء امریکا به ایالت متحدهء سوسیالیستی امریکا باشد کامل کنیم.ولی در عین حال،ما روایت جالب‏ «دیگری»نیز می‏خوانیم و سعی می‏کنیم تا آن نوع آگاهی‏ای را کشف کنیم که برای آن،این نوع‏ روایت روشنترین شیوهء نگرش به دنیاست.این حالت تا حدودی بر پایهء چیزی است که آن را «نووم معکوس»می‏نامیم،یعنی ناآشنا بودن چیزهای معمولی زمینی برای بیگانه‏ها.

ماشینها را در عوض چند اسباب‏بازی،برای مسافرتی نامحدود کرایه کرده بودند.همه حیرت‏ کردند وقتی که این موجودات بعد از دو روز سواری دادن به خاطر گرسنگی شدید از پا درآمدند. محافظ فرمانده همه را تشویق کرد تا قسمت مضحک ماجرا را ببینند،ولی هزینهء غذای مایع،آنها را از ادامهء کاوش محروم کرد.

(جونز،ملکهء سفید،16:1991)

کریگ رین‏1شاعر انگلیسی شعری بر اساس همین مفهوم«نووم معکوس»سروده است. «مریخی کارت پستالی به خانه می‏فرستد»(1979)نوشته‏ای است که می‏توان آن را به درستی در ردهء داستانهای علمی-تخیّلی قرار داد.در اینجا نیز شاعر،مانند جونز،چیزهای‏ عادی را عجیب نشان داده است،به گونه‏ای که ماشین مفهوم تازه‏ای می‏یابد:

مدل تی محفظه‏ای است با قفلی در درون

کلیدی می‏چرخد تا دنیا به حرکت درآید

حرکتی چنان سریع که فیلمی آنچه را که ندیدی

دوباره نشان می‏دهد.

(رین،مریخی کارت پستالی به خانه می‏فرستد)

و یا تلفن«دستگاهی شبح‏زده است که خوابیده و وقتی آن را برمی‏داری خرناس می‏کشد». به درستی می‏توانیم این شعر و مکتب«شعر مریخی»را که از این شعر الهام گرفته است، علمی-تخیّلی قلمداد کنیم.

ولی غربت در داستان جونز لایه‏های عمیقتری دارد.فرماندهء نظامی بیگانه از این‏که باید دوباره ماشینها را سوخت‏گیری کند عصبانی است.

فریاد زد:«برای مسافت نامحدود»،و با این حال بارها با همین عصبانیت سوخت‏گیری را انجام داده‏ بود.

اگنس‏1سری به بیمار زد و سپس در حالی که مراقب بود تا در دیدرس باشد به تنهایی دور شد. میان ریشه‏های درخت عظیم‏الجثه‏ای نشست.بالهای چوبی گرداگرد او چون خانه‏ای بود.دستان‏ خود را در کنار دست برگی به خاک افتاده گذاشت.حتی برای پنجمین برگچهء چاق و گوشتالو نیز این ترکیب یک بازتاب بود.بازتابی از خانه،بازتابی از خویشتن،تا با دستانی باز خویشتن را ببخشد و بپذیرد.او با برگ افتاده دست داد و در این فکر فرو رفت که چه‏قدر مردم محلّی ارتباط کم‏ و دوری با او دارند،شاید هم هیچ ارتباطی.آنها اصلا مجبور نبودند که او را درک کنند.هوا را چشید،ولی هیچ یک از قاصدهای کوچکش پیغامی برای اگنس نداشتند.تنهایی گیج‏کننده‏ای بود. دفتر طراحی‏اش را درآورد و شروع به طراحی کرد.در آنجا،شکل و ترکیب تنهایی را کشید...و در تنهایی،تنهایی بی‏جسم را.تنهایی که از«نفس دنیا») flesdlrow (گریزی ندارد.

(جونز،ملکهء سفید،18-17:1991)

به قدر کافی چیزهای آشنا در این قطعه وجود دارد تا بتوانیم بدون سردرگمی آن را بخوانیم. یک«مرد»-گرچه با اسمی زنانه-در پای درختی نشسته و در حالی که غرق تماشای برگی‏ است،به کشیدن طرحی می‏پردازد.اما این توصیف به یک الگوی ذهنی بسیار متفاوت از آنچه که ما انسانها،به طور معمول به دنیای پیرامون خود اعمال می‏کنیم،وابسته است.در ادامهء رمان،هنگامی که از چشم‏انداز غریب اگنس بیشتر به اطراف نگاه می‏کنیم،چیزهایی از قبیل مقایسهء«خانه»و«خویشتن»،چشیدن هوا و درک غیرجسمانی‏اش از نفس دنیا ما را با شیوهء نگرش جدیدی به دنیا آشنا می‏کند.

جونز با تلفیق این دو نگرش به برداشت دقیق و تازه‏ای از دنیای پیرامون ما دست می‏یابد، دنیایی که گمان می‏کردیم برایمان آشناست.بیگانگی بارز این دو فرهنگ با یکدیگر به تحصیل نوعی معرفت در مشاهدهء ساده‏ترین چیزها می‏انجامد.یکی از این بیگانه‏ها به نام‏ کاول‏،عاشق جانی می‏شود.جانی نیز تا اندازه‏ای به او دل می‏بندد.جانی همچنین‏ به شیوه‏ای مرسومتر،دلبستهء برایمر2،قهرمان زن داستان که شخصیتی ناسالم و کنجکاوی برانگیز است،می‏شود.جونز با پیشبرد همزمان این دو ماجرا توانسته است آن‏ آرامش عمیق و هراس و شگفتی‏ای را که از تجربهء«عاشقی»حاصل می‏شود به روشنی بیان‏ کند؛تجربه‏ای که به گونه‏ای تکان‏دهنده،خیره کننده و ناخوشایند در صحنه‏ای که کلاول با جانی همخواب می‏شود بیان شده است.

با خواندن این توصیف نوعی واکنش غریزی در ما ایجاد می‏شود،زیرا تا اندازه‏ای به آمیزش‏ معمولی انسان با انسان شبیه است.اما تا اندازه‏ای نیز زشت و نامعمول است و بنابراین با ایجاد نوعی هراس،مانع شکل‏گیری کامل این واکنش در ما می‏شود؛واکنشی که تماشای یک صحنهء پورنوگرافی می‏تواند در ما ایجاد کند.نویسنده،در جانی،قبل از این‏که به مقاومت بپردازد، نوعی تحریک جنسی وحشتناک ایجاد می‏کند.این نشان دهندهء بینش اصیل اوست.این حالت‏ را با شیوهء توصیف او مقایسه کنید.او تا اندازه‏ای از واژگان معمول در توصیفهای«صحنهء عشق‏بازی»در رمانهای تجاری-سکسی...استفاده می‏کند،اما همین عبارات را به طرز ناهمگونی با معدودی از عبارات ناخوشایند می‏آمیزد.این کار باعث می‏شود که خواننده‏ یکباره به خود بیاید و در نگرش خود نسبت به مسأله عشق و عشق‏بازی تجدیدتظر کند. می‏توان گفت که جونز نیز مانند بسیاری از دیگر نویسندگان زن داستانهای علمی-تخیّلی از این بیگانه برای وارونه کردن قالبهای سنتی جنسیت بهره گرفته است.در اینجا فیزیولوژی‏ بیگانه نشان می‏دهد که یک مرد نیز ممکن است از جانب جنس مخالف مورد«تهاجم جنسی» قرار بگیرد.این‏گونه مورد بررسی بیشتری قرار گرفته است.

به عبارت دیگر،مهمترین نقش سمبلیک نووم بازنمایی چگونگی رویارویی با تفاوت، دیگر بودن و یا دگرسانی است.البته نباید انتظار داشت تمامی آثاری که به موضوع رویارویی‏ با تفاوت می‏پردازند،مطلب را به اندازهء جونز دقیق و عمیق بررسی کنند.یک نمونه فیلم‏ بسیار موفق گمشده در فضا) tsol ni ecaps ((1998)است،فیلمی که چندین نووم و گونه‏های متنوعی از تفاوت را ارائه می‏کند.اما در عین حال آنقدر از تفاوت بیم دارد که‏ سرانجام تمامی مظاهر آن را شیطانی جلوه می‏دهد و به نابودی می‏کشاند.همسانی در این‏ فیلم یعنی«تعلّق به خانوادهء آریان»؛تمامی چیزهای خوبی که در فیلم وجود دارند یا به این‏ خانواده درمی‏آید گرفته تا خلبان فضایی‏ایی که عاشق دختر چشم‏آبی و بور دانشمند می‏شود.هر آنچه که«متعلّق به خانواده نیست»به نحوی ناخوشایند و ترسناک‏ به تصویر کشیده می‏شود.به نظر من مسأله‏ای که در اینجا نهفته،نژادپرستی است.خانوادهء رابینسون‏1آشکارا مظهر سفیدپوستی هستند،به طوری که هر تصویری از سیاهی بار معنایی‏ ویژه‏ای پیدا می‏کند.هنگامی که انگلیسی شرور،فی‏2،را یک موجود عجیب‏الخلقهء نیمه‏زنده‏ و نیمه‏ماشینی نیش می‏زند او به موجود ترسناکی مسخ می‏شود.بابا رابینسون می‏گوید: «شیطان عاقبت چهرهء واقعی خود را آشکار می‏کند».در اینجا،این چهرهء واقعی یک مرد سیاهپوست بسیار قد بلند است که به طرز تهدیدآمیزی خانواده را دنبال می‏کند و مادر و خواهر ویل‏3رابینسون را به طرزی ناگفتنی به کام مرگ می‏کشد.ویل رابینسون می‏گوید: «هنوز فریادهای آن دو را می‏شنوم».تردیدی نیست که خانوادهء رابینسون با تفاوت مواجه‏ می‏شوند،اما تفاوت در اینجا نوعی کاریکاتور نژادی است،و یک اهانت کینه‏توزانهء متضمن‏ خشونت و تجاوزگری جنسی به مردان سیاهپوست.به عبارت دیگر،تفاوت در اینجا به کلیشه تقلیل یافته است و کلیشه همواره عامل نژادگرایی،جنسیت‏گرایی و دیگر تعصّبات‏ است.سرانجام این موجود سیاه که خانواده را تهدید می‏کند مانند آشغالی که خود مظهر آن‏ است،به فاضلابی جهانی ریخته می‏شود و خانوادهء رابینسون دوباره آن فضای خفقان و انحصارطلبی گذشته را به دست می‏آورد.در اینجا سمبل به کار رفته دلالت نژادی دارد؛ موضوعی که در فصل چهارم با تفصیل مورد بررسی قرار خواهد گرفت.این یک نمونه از داستانهای علمی-تخیّلی متعددی است که به خوبی جوانب رویارویی با تفاوت را در نظر نگرفته‏اند.اما تمام داستانهای علمی-تخیّلی به اندازه خام و تعصّب‏آمیز نیستند.

این مسألهء دشوار رویارویی با تفاوت،یعنی دشواری شناساندن دیگری بدون قطع رابطه‏ با شناخته‏ها دغدغه بسیاری از مشهورترین آثار علمی-تخیّلی است.ما می‏توانیم به تحقیق‏ دربارهء شگفتیها و خطرات دیگری بپردازیم اما نباید به تصویری کاریکاتوروار و دو بعدی از دیگر بودن متضمنم شرّ بودن آن اکتفا کنیم.یک نمونهء ماندگار رمان سولاریس) siralos ( (1961)نوشتهء استانیسلاو لم‏1است که ماجرای آن در یک ایستگاه تحقیقاتی در سیاره‏ای‏ دیگر رخ می‏دهد.تمام سطح این سیاره را اقیانوس عجیبی فرا گرفته است.چنین به نظر می‏رسد که این اقیانوس دارای قوهء درک است و نوعی مغز عظیم برای جهان به حساب‏ می‏آید.قهرمانان دانشمند داستان لم در تلاش‏اند تا این مکان بی‏نظیر را بشناسند.به عبارت‏ دیگر،آنها تلاش می‏کنند تا آن را از طریق توضیحات علمی به همسانی تقلیل دهند.ما این‏ مکان غیرقابل درک است.این اقیانوس توهماتی از نزدیکان این دانشمندان برای آنها ایجاد و با این عمل بعضی از آنها را دیوانه می‏کند.سناویکی از ساکنان این ایستگاه در پایان رمان‏ متوجه موضوع مهمی می‏شود و اشتیاق انسان برای کاوش جهان را این‏گونه تحلیل می‏کند:

ما نمی‏خواهیم جهان را تصرّف کنیم.ما فقط می‏خواهیم مرزهای زمین را تا سرحد جهان گسترده‏ کنیم.برای ما فلان سیاره مانند صحرای آفریقا خشک،آن یکی مانند قطب شمال منجمد و دیگری‏ به اندازهء حوضهء آمازون صعب و پر علف است...ما به دنبال آدمیزاد هستیم.ما به کرات دیگر نیازی‏ نداریم،بلکه به آینه نیاز داریم.

سیاره-اقیانوس سولاریس با شگفتی و غیرقابل پیش‏بینی بودن خود ما را در تلاش برای‏ تبدیل تمام دگرسانیها به همسانی دچار تردید می‏کند و به همین علت است که دانشمندان‏ نمی‏توانند از عهدهء آن برآیند.این جوّ تردید و ابهام که به درستی بر رمان لم سایه‏ افکنده است،به گونه‏ای که پیوسته امکان شرح سادهء وضعیت شخصیتها را رد می‏کند،دقیقا نشان می‏دهد که چگونه رویارویی با دیگری ما را به مواجهه با خویش وا می‏دارد،و چگونه‏ این مواجهه واقعیات تلخی را در مورد خود ما تبیین می‏کند.«ما آن‏گونه که واقعا هستیم‏ به اینجا پا می‏گذاریم.اما هنگامی که ورق برمی‏گردد و پرده از واقعیت برداشته می‏شود-آن‏ بعد از واقعیت که ترجیح می‏دهیم مسکوت باقی بماند-دیگر اینجا برایمان خوشایند نیست.»

تفاوت

به این ترتیب این تعاریف متعدد یک برداشت مشترک از داستان علمی-تخیّلی دارند و آن‏ به رویارویی با تفاوت به منزلهء عنصر اساسی این داستانها بازمی‏گردد.این رویارویی از طریق‏ یک نووم که تجسّم ذهنی و یا معمولا مادّی دگرسانی است بیان می‏شود،چیزی که در قالب‏ آن داستان علمی-تخیّلی تفاوت مابین دنیای خیالی‏اش را با دنیای واقعی نشان می‏دهد. به نظر اسکات مک کرکن‏1«منشأ تمام داستانهای علمی-تخیّلی،ایدهء رویارویی با یک بیگانه‏ است».او اضافه می‏کند که«مواجهه خود با دیگری احتمالا از تمام برخوردها هولناکتر، مهیجتر و شهوانیتر است»(مک کرکن،102:1998).این حقیقت که داستان علمی-تخیّلی‏ شیوه‏ای عامیانه و قابل فهم برای شناخت دگرسانی فراهم می‏کند،مبنای دلبستگی بسیاری از منتقدان به این ژانر است.نووم ویژهء داستان علمی-تخیّلی نه یک ترفند جدید است و نه یک‏ کلیشه،بلکه چیزی فراتر از اینهاست.این نوومها دستور زبانی نمادین فراهم می‏کنند تا دیدگاههای گفتمانهای مختلف نژادی،جنسیتی،اقلیّتی و ایدئولوژیهای نامتعارفی را که‏ معمولا نادیده گرفته شده‏اند،بیان کند.و این شمّ ترقی‏خواهی و یا بنیادستیزی داستانهای‏ علمی-تخیّلی است.

اما آن‏طور که باید واضح نیست که داستان علمی-تخیّلی به همان اندازه که این ارزیابی‏ خوش‏بینانه القاء می‏کند،مفید و راهگشا باشد.حتی اگر نمونه‏هایی را نادیده بگیریم که‏ آشکارا معکوس عمل می‏کنند و فقط تفاوت را برای شیطانی جلوه دادن آن مطرح می‏کنند، مثل گمشده در فضا که قبلا به آن اشاره شد،باز هم بعضی از منتقدان به توانایی این ژانر در دستیابی به دیگر بودن خوش‏بین نیستند.برای مثال،دامین برو دریک این سؤال را مطرح‏ می‏کند که:«آیا داستان علمی-تخیّلی بیش از هر چیز دیگری داستان دیگران را بیان می‏کند؟» اما در ادامه می‏گوید که حتی اگر این را نوعی توصیف بدانیم(هر چند ابدا یک تعریف نیست) باز هم باید بپذیریم که تمام نوومهای داستانهای علمی-تخیّلی از بیگانه‏ها گرفته تا ابزارها تنها بسط دریافتی یکسان از همسانی هستند.

جمعیت‏نگاری این ژانر در این خصوص امیدبخش نبوده است.تا این اواخر،فرهنگ‏ خوانندگان مرد سفیدپوست جوان بر داستانهای علمی-تخیّلی حاکم بوده است.دلبستگی‏ شدید داستان علمی-تخیّلی به فنّاوری،به خصوص فنّاوریهای نظامی و اتکای آن‏ به شخصیتها و ماجراهای کلیشه‏ای که اغلب بی‏روح و کاریکاتوروار هستند،بی‏تردید مانع‏ از آن می‏شود که دریافت ارزشمندی از مطرود بودن و دیگر بودن به دست آورد.اما این‏ خوانندگان ویژگیهایی نیز دارند که این نقص را جبران می‏کند.برای مثال،انرژی جوانی‏ نقشی در داستانهای علمی-تخیّلی ایفا می‏کند،که به قول راجر لوکرست‏1،تبدیل این ژانر «به ادبیاتی جوان‏پسند و پر تحرک است»(4:1997).در واقع،با وجود تعلّق خاطر بسیار داستانهای علمی-تخیّلی به قواعد متداول خود،و به رغم این واقعیت که تا این اواخر،بیشتر داستانهای علمی-تخیّلی را مردان جوان سفید پوست تولید و مصرف کرده‏اند،این ژانر همواره تا حدودی با اقشار طرد شده و متفاوت همدلی کرده است.گری وست‏فال‏2اذعان‏ می‏کند که«داستان علمی-تخیّلی اغلب به این دلیل محکوم شده که ژانری اساسا مردانه‏ است،یعنی از مدتها پیش منحصرا توسط مردان و برای آنها نوشته شده و مملو از قهرمانان‏ ورزیده و جسوری است که کهکشان را با تکبّر و تهدید می‏پیمایند.»اما او ادّعا می‏کند که این‏ امر به هیچ وجه واقعیت ندارد.زیرا در حقیقت داستان علمی-تخیّلی دارای نوعی«فضای‏ زنانه»است.او مورد به مورد ذکر می‏کند که چگونه داستانهای علمی-تخیّلی نامیده‏ می‏شود-توجه فوق‏العاده‏ای به موضوع جنسیت و تمایز یا برخورد نژادی نشان داده‏اند.و می‏پرسد:

اگر بیشتر نوسیندگان و خوانندگان مرد بودند،پس علت این توجّه چیست؟بسیار خوب،شاید جوانان کودنی که مجذوب داستانهای علمی-تخیّلی بودند جنسیت و رنگ پوست طبقهء غالب‏ زمانه را داشتند،ولی از تمام جهات دیگر،جامعه آنها را طرد کرده و نادیده گرفته بود،جوانانی که‏ در رؤیای شهرهای گنبددار و کانالهای مریخی به سر می‏بردند،در حالی که بیشتر مردم در حسرت‏ گذشته‏ای آرمانی بودند و ژنه اتری‏3و اندی هاردی‏4(سمبلهای کابوی در تلویزیون)را پرستش‏ می‏کردند.اگر در آن زمان کسی مجله‏ای می‏خواند که عکسهایی از هیولاهای ماهی شکل داشت،یا مدلهای کوچک موشک را در خانه‏اش می‏ساخت،بی‏شک احساس می‏کرد طرد شده،او را مسخره‏ کرده‏اند و کارش بیجاست.چنین افرادی اغلب با کسانی احساس همدلی و همفکری می‏کردند که‏ از جامعه طرد و تحقیر شده بودند و احساس بی‏تعلقی می‏کردند.با این منطق می‏توان انتظار داشت‏ که در داستانهای علمی-تخیّلی اولیه مباحث پرشوری علیه تبعیض و نژادپرستی،تجلیل از کارگران ستمدیده‏ای که علیه رئیسان فاسد مبارزه می‏کردند و رساله‏هایی متضمن طرفداری از حقوق زنان و دفاع از تواناییها و عقاید آنان پیدا کرد.و اگر دقیقتر باشیم،می‏توانیم در داستانهای‏ علمی-تخیّلی 1930 و بعد آن نیز نمونه‏های متعددی از این موارد را پیدا کنیم.

(وست فال،32:1999)

به بیان دیگر،مطالعهء داستانهای علمی-تخیّلی تقریبا مطالعهء زندگی طردشدگان است که با گفتمانی از نوع سمبلیسم مادّی به رمز درآمده است؛یعنی امکان بیان نمادین تجربهء زن بودن، سیاه پوست بودن یا مطرود بودن از هر نوع دیگر را فراهم می‏آورد.دنیای داستانهای‏ علمی-تخیّلی بازنمایی از دنیای واقعی است اما نه یک بازآفرینی،بلکه تصویری سمبلیک‏ از آن تا دقیقا مضامین ایدئولوژیک«دیگر بودن»در پیش‏زمینه قرار گیرد.به بیان دیگر،در جوامعی چون جامعهء ما که دیگر بودن را معممولا اهریمنی می‏دانند،داستانهای علمی-تخیّلی‏ با نادیده گرفتن قواعد داستانهای سنّتی مرسوم،محدودیتهای این ایدئولوژی را می‏شکنند.

پیش‏بینی آینده و حسرت گذشته

دشواریهای تعریف داستان علمی-تخیّلی که در ابتدای این فصل به آن اشاره شد،تا حدودی‏ به علّت تعداد بی‏شمار متون علمی-تخیّلی است که باید در محدودهء یک تعریف کلّی نظری‏ قرار بگیرند.روزگاری داستانهای علمی-تخیّلی مجموعهء کوچکی از متون را تشکیل‏ می‏دادند-که تقریبا تمام آنها رمان یا داستان کوتاه بودند-و بیشتر طرفداران این ژانر آنها را خوانده بودند،در حالی که امروزه،تعداد متون علمی-تخیّلی بی‏اندازه زیاد است.اسکات‏ مک کرکن یادآور می‏شود که«داستانهای علمی-تخیّلی بسیار عامه‏پسند هستند.در انگلستان از هر ده کتاب فروخته شده یکی به این داستانها اختصاص دارد و در آمریکا این‏ نسبت به یک از چهار می‏رسد»(مک کرکن،102:1998).جان کلوت‏1خاطرنشان می‏سازد که تعداد متونی که در ردهء داستانهای علمی-تخیّلی قرار می‏گیرند از اوایل قرن بیستم تاکنون‏ افزایش یافته است.به نظر کلوت،حتی در اوج«دورهء طلایی»نیز تعداد رمانهای متفاوتی که‏ به اسم داستان علمی-تخیّلی منتشر می‏شوند از چندصد عنوان تجاوز نمی‏کرد.امروزه اگر داستانهای علمی-تخیّلی و فانتزی را در یک مجموعه قرار دهیم،سالانه مجموع آنها از چندین هزار جلد فراتر می‏رود.اکنون«چیزی که زمانی مزرعه‏ای بیش نبود،دلتای‏ می‏سی‏سی‏پی شده است».به نظر او اگر داستانهای علمی-تخیّلی دورهء طلایی را بتوان،دلتای‏ خانوادهء کتاب تعبیر کرد که عرصهء محدود و قابل شناختی از عوالم قابل تصور را خلق کرده» (و در آن به سر می‏برد)پس داستانهای علمی-تخیّلی امروزی آن خانواده را از هم پاشیده‏ است.دیگر هیچ تعریف به ظاهر درستی از داستانهای علمی-تخیّلی نمی‏تواند قطعات‏ ناهمگون این ژانر از هم پاشیده را در کنار هم قرار دهد»(کلوت،18-17:1995).

در نتیجه،داستانهای علمی-تخیّلی آشکارا طیف وسیعی از گفتمانهای متنوع را تشکیل‏ می‏دهند.این طیف آنچنان وسیع است که اگر بخواهیم تمام نمودهای مختلف داستانهای‏ علمی-تخیّلی را تحت پوشش یک اصطلاح جامع قرار دهیم،نه فقط از لحاظ ژانر یا سبک‏ که شامل داستانهای کوتاه،رمان،فیلم،برنامهء تلویزیونی،داستانهای مصوّر،بازیهای‏ کامپیوتری،موسیقی پاپ و غیره می‏شود،بلکه از جهت گفتمان فرهنگی که مقولهء گسترده‏تری است،به مشکل برمی‏خوریم.به نظر می‏رسد که صحبت دربارهء برنامهء فضایی‏ (ناسا)،یا احداث اخیر ایستگاه فضایی بین‏المللی،خودبه‏خود در محدودهء داستانهای‏ علمی-تخیّلی قرار می‏گیرد.همچنین تعداد قابل توجهی از نظامهای عقیدتی«عصر جدید» یا نهان‏روشانه که جایگزین ادیان سنتی شده‏اند،به یک یا چند اصل از اصول داستانهای‏ علمی-تخیّلی اعتقاد دارند،مانند منتظران آدم‏ربایی که اعتقاد دارند زمین تحت مراقبت‏ بیگانگانی بسیار مذهبی است و همچنین فرقه‏هایی که دست به خودکشی جمعی می‏زنند، بدان امید که یکی از سفینه‏های فضایی پنهان در ستاره‏ای دنباله‏دار ارواحشان را با خود ببرد.

همیشه اینچنین نبوده است.در دورهء به اصطلاح«طلایی»داستانهای علمی-تخیّلی،از اواخر دههء 1930 تا اوایل دههء 1960،اصطلاح«داستان علمی-تخیّلی»انسجام بیشتری‏ داشته است.این اصطلاح به مجموعهء خاصی از متون اطلاق می‏شد که مبتنی بر علم و پیشگوییهای علمی بودند.هرگو گرنس‏بک‏1،بنیانگذار چند مجلهء علمی-تخیّلی مشهور، در اولین شمارهء یکی از مجله‏هایش با عنوانهای داستانهای اعجاز علم(ژوئن 1929) سرمقاله‏ای درج کرد و در آن چنین عنوان کرد که خطمشی او انتشار داستانهایی است که‏ اساسشان قوانین علمی شناخته شده یا قوانین جدیدی است که به شیوهء روشمندی استنباط شده‏اند،او تا آنجا پیش رفت که اعلام کند گروهی از دانشمندان صحّت علمی داستانهای‏ ارسالی را مورد بررسی قرار خواهند داد.اما اکنون یک تغییر جهت کلی در عملکرد نووم‏ داستانهای علمی-تخیّلی به وجود آمده است.اکنون عملکرد این نووم شناساندن یک گفتار علمی خاص نیست،بلکه همان‏طور که در بحث نشان دادم،شناساندن یک داستان سمبلیک‏ مادی به خوانندگان برای بازنگری دنیاست.اکنون حالت تعادلی که شولز به آن اشاره می‏کند، از قسمت ساختاری آن به قسمت افسانه‏پردازی تغییر موقعیت داده است.همان‏طور که‏ دیدیم،اصطلاح«داستان علمی-تخیّلی»امروزه به داستانی تخیّلی اطلاق می‏شود که یک یا چند مورد از محدودیتهای حاکم بر زندگی امروز را نادیده می‏گیرد و یا آنها را تعدیل می‏کند. جان کلوت سال 1957 را که در آن ماهوارهء روسی سپوتنیک) kintups (به فضا پرتاب شد، تاریخ سرنوشت‏سازی تلقی می‏کند.

شاید روزگاری در آغاز دنیا،قبل از سپوتنیک،قوانین مکتوب در مجلهء داستانهای علمی-تخیّلی‏ حیرت‏انگیز بر امپراتوری تخیّلات علمی-تخیّلی ما حکمفرمایی می‏کردند و همهء ما خوانندگان، نویسندگان و طرفداران می‏توانستیم در بازی آیندهء مشترکمان شرکت کنیم؛ولی حادثه‏ای رخ داد: آینده رفت تا به حقیقت بپیوندد.

این به یک تحوّل آشکار در شعور فرهنگی بی‏ارتباط نیست.سفر فضایی از چیزی مربوط به آینده‏ای رؤیاگونه به واقعیت تبدیل شد،سپس این مرحله را نیز پشت سر گذاشت و امروز می‏بینیم که دیگر سفر فضایی به گذشته مربوط می‏شود.فیلم آپولو 13) ollopa 13(ساختهء ران هاوارد1(1996)،این قضیه را با مهارت کامل به تصویر کشیده است.این فیلم مربوط به ماجرای خدمهء یک سفینهء فضایی در فاصله‏ای دور و در مأوریتی مخاطره‏آمیز است که‏ بایستی با یک نقص مرگبار دست و پنجه نرم کنند.از این رو فیلم مذکور پیرو یک خطمشی‏ تعارف در ادبیات علمی-تخیّلی است،همان چیزی که در فیلمهای برجسته‏ای مانند: 2001:ادیسهء فضایی)2001: a ecaps essydo (و ستارهء تاریک) krad rats ((1974) مشاهده می‏شود.اما این متنی است که به«گذشته»نظر دارد نه به آینده.به نظر من،نکتهء کلیدی‏ این نیست که فیلم آپولو 13«واقعیت»دارد-اگرچه قطعا چنین است-بلکه این است که‏ فیلم تا این اندازه تاریخی است.جلوه‏های ویژه‏ای که برای بازآفرینی حال و هوای بلند شدن‏ در ساترن 5 و سفر به فضا به کار گرفته شده‏اند با تصاویر دقیقی از محیط اجتماعی‏ دههء 1970،که محل وقوع داستان است،همراه شده‏اند.تماشای فیلم آپولو 13،تجربه‏ای‏ است که از جهات جالبی یادآور فیلمهایی است که به نحو بارزتری علمی-تخیّلی هستند.اما تماشای فیلم این آگاهی عمیق را نیز ایجاد می‏کند که«رفتن به ماه»کاری بود که گذشتگان ما انجام می‏دادند،نه چیزی که امروز انجام می‏دهیم و یا می‏خواهیم در آینده به انجام برسانیم.

آنچه که آپولو 13 عملا انجام می‏دهد،عینیّت بخشیدن به موضوعی است که منتقدان‏ متعددی در مورد داستانهای علمی-تخیّلی مطرح می‏کنند:اگرچه بسیاری از مردم داستان‏ علمی-تخیّلی را چیزی مربوط به آینده تلقی می‏کنند،واقعیت این است که اکثر متون‏ علمی-تخیّلی بیشتر به گذشته نظر دارند.داستان علمی-تخیّلی با استفاده از ظاهری‏ غیرواقعی به بررسی مجدد مسائل گذشته می‏پردازد،یا به بیان دیگر،الگوی اصلی داستانهای‏ علمی-تخیّلی نه پیشگویی آینده،که«حسرت گذشته»است.به قدر کافی روشن است که‏ داستانهای علمی-تخیّلی قدرت پیشگویی ندارند.صدها هزار متن علمی-تخیّلی در قرن‏ بیستم پدید آمده‏اند،اما به ندرت-از نظر آًّاری،حدودا به اندازهء احتمال تصادفات- می‏توان متونی را یافت که چیزی را به درستی پیش‏بینی کرده باشند.ژول ورن پیش‏بینی کرد که انسان به ماه سفر خواهد کرد،و پرتاب در مکانی بسیار نزدیک به دماغهء کاناورال‏1در فلوریدا انجام خواهد شد،اما او فکر می‏کرد که شلیک کپسول از توپ راه مناسبی برای‏ به پیش راندن سفینه در این سفر فضایی خواهد بود که اگر عملی می‏شد،به علّت ایجاد ناگهانی شتاب،فضانوردان مانند حشره له می‏شدنداچ.جی.ولز ابداع تانکها و بمباران‏ هوایی را پیش‏بینی کرد.اما اختراع رایانه را پیش‏بینی نکرد و نمی‏دانست که زندگی در فضا با بی‏وزنی توأم خواهد بود.اما با اطمینان می‏گفت که حکومت جهانی دانشمندان و انسانهای قلگرا،در دههء 1950،آرمانشهری جهانی ایجاد خواهد کرد.پیشگوییهای داستانهای‏ علمی-تخیّلی در اکثر قریب به اتفاق موارد غلط است.اما نباید از این موضوع نگران باشیم؛ زیرا پیشرفتهای اخیر در«نظریهء بی‏نظمی») soahc yroeht (به ما آموخته است که انجام‏ پیش‏بینی‏های صحیح در مجموعه‏های بی‏نظم نظیر«نظام آفرینش»عملا غیرممکن است. بنابراین روشن است که داستان علمی-تخیّلی علی‏رغم ارتباط ظاهری که با آینده دارد، نمیاانگر نوعی گرایش به گذشته است که برای این گرایش«حسرت گذشته»بهترین تعبیر است.جنگ ستارگان) rats sraw ((1977)با این شرح صحنه آغاز می‏شود:«در زمانهای‏ بسیار دور در کهکشگانی دور افتاده...»،و ماجرای فیلم بیشتر به گذشته و به ویژه سالهای‏ جوانی جورج لوکاس،کارگردان فیلم،مربوط می‏شود،و به آیندهء منسجم و معینی تعلق‏ ندارد.سفینه‏های فضایی لوکاس بیشتر به هواپیماهایی جنگی شبیه‏اند که مستقیما از ناوگان 633)633 nordauqs (و یا سدشکنان) eht krad sretsub (به پرواز درآمده‏اند.برای‏ همین است که هنگام حرکت در خلأ بی‏سر و صدای فضا جیغ و ویغ به راه می‏اندازند.اگر سفینهء فضایی بودند چنین سر و صداهایی ایجاد نمی‏شد.اما این ایکس-بالها در واقع سفینهء فضایی نیستند،بلکه 51- p و اسپیت‏فایر) eriftips (هستند.تلماسه) enud ((1965)نوشتهء فرانک هربرت‏1نیز،که یکی از مشهورترین رمانهای علمی-تخیّلی پس از جنگ به شمار می‏آید،بر همین گذشته‏نگری استوار است.علی‏رغم این‏که ماجرا در قرن 21 رخ می‏دهد، دنیای عرضه‏شده بیشتر شبیه عربستان قرون وسطی است تا این‏که آینده‏ای محتمل و قابل تصور باشد؛دنیایی عاری از رایانه و علوم و فنون،دنیایی دینی،پر رمز و راز،خرافی، ارتجاعی و پیش‏پا افتاده.می‏توان تمامی داستانهای علمی-تخیّلی مشهور را به همین شیوه‏ مورد بررسی قرار داد.فیلیپ کی.دیک‏2،که به عقیدهء برخی بزرگترین نویسندهء داستانهای‏ علمی-تخیّلی در آمریکای بعد از جنگ است،صحنهء وقوع داستانهایش را در آینده‏ای قرار داده است که تقریبا همانند حاشیهء شهرهای آمریکا در دههء 1950 است.علفزار) ssarg ( (1989)نوشتهء شری تپر3،ما را به آینده‏ای دور و سیاره‏ای بسیار دور افتاده می‏برد تا داستانی‏ دربارهء گناه در مذهب کاتولیک و شکار روباه تعریف کند.نمونه‏هایی فراوانی از این دست‏ می‏توان یافت.

می‏خواهم با ذکر نمونه‏ای دیگر،که بسیار معروف است،این موضوع را از سر بگیرم. هنگامی که مجموعهء تلویزیونی سفر به ستارگان برای اولین‏بار در دههء 1960 روی آنتن‏ رفت،تلاشهای فراوانی انجام گرفته بود تا طرحی از یک زندگی فوق مدرن ارائه شود که‏ نسبت دادن آن به آینده قابل قبول به نظر آید.اما امروز تماشای نمونهء اولیهء این سریال یک‏ تجربهء جالب بی‏زمان است.سریالی که حوادث آن ظاهرا در قرن 13 رخ می‏دهد و مواردی که‏ از فنّاوری روز بسیار فراترند-مانند سفر با سرعت مافوق نور،پرتوهای انتقال ماده و غیره-در آن به وفور یافت می‏شوند.سریال از این لحاظ«آینده گرایانه»است.اما همین‏ سریال به طرز فاحشی منسوخ و پیش‏پا افتاده است و شباهت عجیب و غیرقابل تردیدی با دههء 1970 دارد.لباسها،محلهای سکونت و حتی عدم ظرافت برخی جلوهای ویژه پیوسته‏ به یاد می‏آورند که ما به گذشته نگاه می‏کنیم،نه به آینده.یادم هست زمانی که داشتم‏ سفر به ستارگان:نسل بعد) rats kert : eht txen noitareneg (را که برای اولین بار در دههء 1980 پخش می‏شد،تماشا می‏کردم تنها تحت تأثیر جلوه‏های آینده‏گرایانه و پر زرق و برق آن قرار گرفتم.اکنون این برنامه دوباره پخش می‏شود،ولی این بار از این‏که‏ چه‏قدر کهنه و تاریخ‏دار به نظر می‏رسد متعجبّم.این باعث می‏شود که در نگاه خود به عنصر زمان در داستان علمی-تخیّلی تجدیدنظر کنیم.

به عقیدهء فردریک جیمسون‏1ژانرهای قدیمی‏تر«گسترش یافته و خود واقعیت را تسخیر کرده‏اند»(جیمسون،371:1990).به نظر من این نکته در مورد داستانهای‏ علمی-تخیّلی در مقایسه با هر ژانر دیگری بیشتر صادق است.کافی است تعداد تصورات‏ مختلفی را که داستان علمی-تخیّلی از جهان به ما عرضه کرده است شمارش کنید.ارتباط سمبلیک داستان علمی-تخیّلی با زندگی امروز چنان قوی است و چنان بی‏واسطه واقعیات‏ فرهنگ شتاب گرفتهء ما را بیان می‏کند که بسیاری از الگوهای نظری دنیای جدید غرب را شکل داده است.برای نمونه،عامهء مردم مباحث پیچیده‏ای را که در مورد تولید ژنتیکی‏ مواد غذایی مطرح می‏شود با زبان داستانهای علمی-تخیّلی و با عنوان«غذاهای فرانکنشتین» می‏شناسند.خطرات برخورد خرده سیاره‏ها به زمین در متون علمی-تخیّلی مانند فیلمهای‏ برخورد شدید) peed tcapml ((1997)و نبر نهایی) noddegamra ((1998)نمود یافته‏اند. تک‏تک آثار علمی-تخیّلی که دربرگیرندهء هوش مصنوعی هستند،در شکل دادن احساسات‏ ما نسبت به رایانه‏ها دخیل بوده‏اند.بسیاری از مردم،آدم‏ربایی بشقاب پرنده‏ها را رویدادی‏ علمی-تخیّلی نمی‏دانند بلکه امری واقعی تلقی می‏کنند.و این تا حدودی به این دلیل است‏ که متون علمی-تخیّلی‏ای چون ستونهای ایکس) eht selif-x (بسیار ماهرانه عمل‏ کرده‏اند.همان‏طور که ایستوان سیسری رونای پسر1عنوان می‏کند«داستان علمی-تخیّلی‏ دیگر تنها یک ژانر نیست بلکه به نوعی آگاهی نسبت به جهان تبدیل شده است»(سیسری‏ رونای،308:1991).داستان علمی-تخیّلی مربوط به آینده نیست بلکه داستانی است در مورد وضعیت کنونی بشر و حتی مهمتر از آن دربارهء گذشته‏ای که به این وضعیت انجامیده‏ است.داستان علمی-تخیّلی به نحوی غیر شهودی،تاریخ‏گر است،یعنی شیوه‏ای است‏ نمادین برای ثبت تاریخ.

بررسی یک نمونه:فرانک هربرت،تلماسه(1965)

این فصل را با بررسی جامعتری از رمان تلماسه) enub (نوشتهء فرانک هربرت،یکی از برجسته‏ترین رمانهای علمی-تخیّلی بعد از جنگ به پایان می‏بریم.این رمان فقط یکی از مثالهای روشن‏تری است از شیوهء دشواری که یک داستان علمی-تخیّلی برای تجسّم‏ دگرسانی برمی‏گزیند،شیوه‏ای که بر اساس آن«دیگر بودن»را به صورت مفهومی و مادّی‏ خلق می‏کند و از این رهگذر مسائل مربوط به زمان حال را نیز به طور رمزی بیان می‏کند؛ مسائلی مانند حفاظت از محیط زیست،مذهب،فرهنگ و قهرمانی.این رمان همچنین‏ به نحو بارزی ریشه در گذشته دارد.

تلماسه از دو ایدهء جداگانه ناشی می‏شود.هربرت در این مورد می‏گوید:

تلماسه را با این هدف نوشتم تا رمانی طولانی دربارهء آشوبهای مسیحایی که مرتبا خود را به جوامع‏ انسانی تحمیل می‏کنند،باشد.ایدهء من این بود که ابر قهرمانان مسبب ویرانی بشریت‏اند.

(اریلی‏2،38:1981)

در اوایل دههء 1960 هربرت شروع به جمع‏آوری اطلاعاتی دربارهء مذاهب دنیا کرد و سعی‏ کرد روان‏شناسی پدیده‏های عمومی را بیاموزد تا دریابد که چرا مردم اینچنین به آیین انتظار پایبند می‏مانند.دومین عامل شکل‏گیری داستان بیشتر ریشه در حرفهء روزنامه‏نگاری هربرت‏ داشت.او از طرف روزنامه‏ای مأموریت داشت تا به ارگون‏1فلورانس‏2برود و گزارشی کلّی‏ دربارهء پروژهء حکومت برای کنترل تلماسه‏ها بنویسد.تلماسه‏ها در قسمتهایی از میدوست‏3 که بیش از حد برای چرا استفاده شده بودند یک مشکل اساسی محسوب می‏شدند و ممکن‏ بود با جریان باد حرکت کنند و جاده‏ها،خانه‏ها و حتی تمام شهرها را در خود فرو ببرند. روشهای سنتی،یعنی ساختن سد،در حل مشکل تأثیر ناچیزی داشتند.ولی در سال 1957 یک روش جدید بوم شناختی برای حل این مشکل ابداع شد که بر اساس آن،با کاشت علفهای‏ مقاوم در تلماسه‏ها آنها را ثابت نگه می‏داشتند.هربرت مجذوب این موضوع شده بود:

مطالبی که داشتم برای مقاله و داستان کوتاه بیش از اندازه زیاد بود.از این رو نمی‏دانستم چه‏ می‏خواهم بنویسم.ولی اطلاعات و روشهای بسیار زیادی داشتم که از هر طرف شاخ و برگ پیدا می‏کردند.بالأخره متوجه شدم مطالب بسیار جالبی در مورد بوم شناسی صحراها دارم که می‏توانم‏ به آنها استناد کنم و این چیز مناسبی است تا یک نویسندهء داستانهای علمی-تخیّلی را به این فکر بیندازد که:چه می‏شد اگر سیاره‏ای داشتیم که سراسر شن بود؟

(اریلی،38:1981)

این تلماسه‏های فراگیر،بی‏امان و ویرانگر اسطورهء مسیحایی را که مضمون رمان است، به دقت تجسّم می‏بخشند.حال می‏فهمیم که چرا هربرت ظاهرا تصمیم به تلفیق این دو موضوع گرفته است.«تصمیم گرفتم تا هر دو را با هم بیاورم زیرا عقیده ندارم که هر داستانی‏ باید تنها یک رشته مطلب داشته باشد».من مبنا را بر یک روش لایه‏ای گذاشتم و با آوردن‏ مذهب و عقاید مذهبی در کنار موضوعات بوم‏شناختی امکان مقابلهء این دو را فراهم کردم». در نتیجهء پیوند این دو گفتمان،مضمون سمبولیک کلّ رمان آشکار می‏گردد.یکدست بودن‏ مناظر بازتابی سمبلیک پیدا می‏کند که یادآور اندیشهء مسیحایی است.این به ما کمک می‏کند تا آن سوی ظاهر داستان را بخوانیم و به معانی ضمنی و رمزهای ایدئولوژیک آن دست یابیم.

این رمان به سه بخش تقسیم شده است:تلماسه،ماددیب‏1و پیامبر2،که فهرست اولیه‏ای‏ از عناصر به کار رفته در رمان هربرت است.پل آتریدس‏3،قهرمان داستان،بیگانه‏ای است که‏ به تلماسه می‏آید؛او در سیاره‏ای شبیه زمین موسوم به کلدان‏4متولد شده و در 16 سالگی با پدرش دوک‏لتو5به آراکیس‏6(تلماسه)آمده است.بدین ترتیب قسمت اول کتاب،دنیا و فرهنگ سیارهء شنی را معرفی می‏کند و سپس با استفاده از صنعت معرفی قهرمان،رویارویی‏ ما را با تفاوت میسر می‏سازد.در پایان قسمت اول،بارون هارکونن‏7شریر سیاره را تصرف‏ می‏کند،پدر پل را می‏کشد و خود پل را وادار به فرار می‏کند.قسمت دوم که عنوانش را از اسمی‏ که فرمنها8،ساکنان بیابان،به پل داده بودند گرفته است به شرح چگونگی مواجههء او بار سوم‏ قبایل صحرایی به شیوهء لورنس عربستان،استقبال فرمنها از او،به قدرت رسیدن او و ازدواجش با یک زن فرمن می‏پردازد.در قسمت سوم کتاب حوادث مذهبی نقش کلیدی پیدا می‏کنند.با توجه به روایت اصلی،قسمت سوم یک بازگشت است.پل،انتقامش را از هارکونن و امپراتور می‏گیرد و چرخهء داستان کامل می‏شود.

از جهات زیادی این کتاب سبکی سنتی دارد.همان‏طور که تیموتی اریلی‏9توضیح‏ می‏دهد:«این یکی از بهترین رمانسهای حماسی است.نیک و بد در داستان واضح و مشخص‏اند.پل جوان،با کسب آگاهی،تسلط بر نفس و همچنین قدرت به قهرمانی مبدل‏ می‏شود که شکست حتمی را به پیروزی تبدیل می‏کند.کدام خواننده از پیروزی پل بر تمام‏ نیروهای مخالفش دلگرم نمی‏شود؟»(اریلی،150:1981)و البته دنیایی که هربرت خلق‏ کرده از نظر تکنولوژی ابتدایی که دارد تقریبا قرون وسطایی است.به بیان دیگر، گذشته اندیشی رمان در فنّاوری آن تغییر ایجاد کرده است.در دنیای هربرت از ماشین‏آلات‏ استفادهء چندانی نمی‏شود و هیچ اثری از دستگاههای هوشمند و رایانه‏ها به چشم نمی‏خورد. اینها را در«جهاد باتلری»10که«مبارزه‏ای با رایانه‏ها،دستگاههای هوشمند و روباتهای‏ هشیار بوده است از بین برده‏اند»(هربرت،تلماسه،594:1965).به طور کلی بیشتر فنّاوریهای موجودی در این رمان در بازار امروز وجود دارند.به طور دقیقتر در رمان تلماسه‏ آنها دو مورد یافت می‏شود که می‏توان آنها را نوومهای فن‏ورانه نامید،که منطق داستان این‏ موارد را نیز بی‏اعتبار کرده است.یکی سفر میان ستاره‏ها است که می‏توان آن را پیش شرط کتاب دانست.امّا این فرض نیز توضیحی غیرعلمی و عجیب دارد.یعنی نویسنده،برای‏ هدایت سفینه‏ها از خلبانانی استفاده می‏کند که موجوداتی جهش‏یافته و معتاد به ادویه‏ (مواد مخدر)هستند و در نتیجه دیگر انسان محسوب نمی‏شوند.«خلبان،جثّه‏ای کشیده و تا حدودی انسان مانند،با پاهایی پرده‏دار و دستهایی بسیار پهن و بادبزن مانند داشت...از سوراخ مخرجش غباری نارنجی رنگ خارج می‏شد که شدیدا بوی معجون دارویی‏ سالمندان را می‏داد»(هربرت،11:1967).این دارو(ادویه)و اندام تغییر شکل یافتهء خلبان به او این توانایی را می‏دهد تا مسیرش را در فضای تو در تو) ecapsdlof (،که‏ همان فضای مبالغه‏آمیز معمول در داستانهای علمی-تخیّلی است،بیابد و سفینه‏ای را در مسیرش هدایت کند.صرف‏نظر از این شیوهء عجیب و اسرارآمیز،هیچ اثری از مکانیک و فنّاوری سفر فضایی یافت نمی‏شود و هیچ صحنه‏ای در فضا رخ نمی‏دهد،چه در تلماسه و چه در سه کتاب دنبالهء آن(منجی تلماسه،فرزندان تلماسه،فرزندان تلماسه،امپراتور بزرگ تلماسه). ) nerdihc fo enud , dog rorepme fo enud haissem (.نتیجهء این کار آشنایی‏زدایی از فنّاوری است،یعنی به جای این‏که فنّاوری را به مفهوم ماشین‏آلات روزمره مطرح کند آن را جادویی یا مذهبی جلوه می‏دهد.

نووم فنی دیگر رمان به جنگ و جنگ‏افزار مربوط می‏شود.در رمان با سلاحهای مختلف‏ بسیار وحشتناکی آشنا می‏شویم-لاس‏گان) nugsol («که مولّد بی‏وقفهء امواج لیزر بود»، تپانچهء موالا) aluam lotsip (که گلولهء سمّی شلیک می‏کرد و هانتر سیکر) retnuh rekees (با طولی معادل پنج سانتی‏متر،که«اسلحه‏ای متداول برای آدم‏کشی بود»و تمام فرزندان‏ خانواده‏های سلطنتی از کودکی کار با آن را می‏آموختند؛این باریکه فلز طعه‏یاب با یک دست و چشم نزدیک به هم هدایت می‏شد و می‏توانست اجسام جنبنده را سوراخ کرده، با جوندگی مسیرش را از مجاری عصبی باز کند و خود را به نزدیک‏ترین اندام حیاتی برساند. (هربرت،تلماسه،84:1965).در این رمان در مورد«سپر محافظ») evisnefed dleihs (نیز چیزهایی می‏خوانیم.این سپر که هم انفرادی است و هم می‏توان آن را دور ساختمانها یا کل‏ شهر کشید،تنها به اجسامی اجازهء ورود می‏دهد که با سرعت پایین حرکت کنند،و از آنجایی‏ که اگر به این سپر با«لاس گان»شلیک شود،باعث«انفجارهای آتش‏فشان»با چنان قدرتی می‏شود که می‏تواند هم مهاجم و هم مدافع را نابود کند،این«سپر محافظ»استفاده از لاس‏گان‏ را بی‏معنی کرده است ولی در عین حال که هربرت این فنّاوریهای جنگی تخیّلی را به تشریح‏ بیان می‏کند،از بار آینده گرایانهء رمان می‏کاهد.در فصل اوّل،پل از گرنی هالک‏1،استاد سلاح‏ آتریدس نبرد با چاقو را می‏آموزد.همانند فیلم جنگ ستارگان(فیلمی که به عقیدهء بسیاری از منتقدان دین بسیاری به تلماسه دارد)دلبستگی به فنّاوریهای جدید،متنوّع و اسباب‏بازی مانند،عاقبت با گرایش ریشه‏دارتری به ستیزه‏های شوالیه‏ای تضعیف می‏شود. این در یک سطح فردی رخ می‏دهد،به طوری که در نبردهای تلماسه افراد با چاقو و شمشیر می‏جنگند.در دو صحنهء حسّاس این را می‏بینیم:یکی نبرد پل با یک فرمن به نام جیمس‏2که‏ باعث تثبیت جایگاهش در لسیچ می‏شود،و دیگری نقطهء اوج ماجرا یعنی مبارزهء تن به تن‏ (با چاقو)با فید-راتای‏3شرور.اما این در سطح وسیعتری نیز رخ می‏دهد.سرانجام پل با استفاده از جنگ‏افزارهای قدیمی،یعنی بمبهای اتمی،که از مدتها پیش ممنوع شده بودند، امپراتور را شکست می‏دهد و سیّاره را به تصرّف درمی‏آورد.

بنابراین،از هر دو لحاظ،رمان برگذشته نگری استوار است.دنیای رمان ظاهرا از لحاظ زمان و مکان فاصلهء بسیار زیادی با ما دارد،هزاران سال نوری آن سوتر،در سال 10190،اما این دنیا در حقیقت برای ما آشناست،چرا که از الگوی عربستان قرون وسطی تبعیت می‏کند، الگویی که از طریق ادبیات و فیلم به ما شناسانده شده است(به ویژه از طریق فیلم لارنس‏ عربستان ساختهء دیوید لین،1962).آشنا بودن رمان به دلیل کهنه‏گرا بودن آن است و پرداختن به ماجراهای قدیمی عاشقانه-حماسی و استفاده از اسباب و امکانات قدیمی تنها به تقویت این جنبه می‏انجامد.البته منظور من این نیست که این حالت کاملا نکوهیده است. توضیح دلایل موفقیّت رمان به فهم این موضوع کمک می‏کند:دنیای پر تفصیل و کامل رمان‏ که بسیار وسیعتر از قسمتهایی است که بر حسب اتفاق نمود یافته‏اند،به آن وسعتی بخشیده‏ که نه تنها در داستانهای علمی-تخیّلی بلکه در بیشتر رمانهای دنیا کم‏نظیر است.و این‏ واقعی‏نمایی نیز به این سبب است که داستان برگرفته از تجارب واقعی است.ارباب حلقه‏ها ) drol fo eht sgnir (نوشتهء جی.آر.آر.تالکین‏4را به منزلهء نمونه‏ای از ادبیات فانتزی،که‏ شبیه ادبیات علمی-تخیّلی است،در نظر بگیرید.

تالکین در این کتاب با نوشتن یک اسطورهء شخصی و منحصربه‏فرد که عمیقا ریشه در اسطوره‏های حقیقی اروپای شمالی دارد،عمل مشابهی انجام داده است.

اما این امر به تردیدات آشکاری در خصوص رویارویی با«دیگر بودن»یا بیگانه‏ها در رمان تلماسه می‏انجامد.دنیایی که اینقدر آشناست و اینقدر عاری از چیزهای کاملا جدید است به احتمال زیاد باید پیش‏پا افتاده و خالی از خلاقیت باشد.این حالت زمانی حادتر می‏شود که هربرت برای پیشبرد داستان خود از تضادی استفاده می‏کند که دست‏کم به اندازهء خود رمان کهنه‏گرایانه است.روشن‏تر بگویم،موتور داستان یک تعارض سادهء اخلاقی‏ است،مابرزه‏ای بین نیک و بد.نیک،خانوادهء آتریدس،به ویژه پل است و نیکی آنها با ذکر دهها مثل مورد تأیید قرار می‏گیرد-آنها خوش‏قلب،متمدن،با فرهنگ و با فکر هستند. عکس‏العمل لیدی جسیکا1،مادر پل،هنگامی که باخبر می‏شود هارکونن‏2،همسر دکتر یوه‏3 را به قتل رسانده است،نوعی ترحّم ذاتی است:«جسیکا گفت:مرا ببخشید،نمی‏خواستم‏ نمک به زخمتان بپاشم.و با خودش گفت:آن حیوانهای کثیف»(هربرت،تلماسه،75:1965). در یک صحنهء کلیدی،دوک لتو4هنگامی که برای بازرسی یکی از عملیات استخراج‏ ادویه‏اش بر فراز بیابان پرواز می‏کند،کارگران خود را از حملهء کرمهای شنی غول‏پیکر و گرسنه که بیابان را مورد تهاجم قرار داده‏اند نجات می‏دهد.حتی کینس‏5زیست بوم‏شناس نیز با مشاهدهء این عمل شجاعانه و نوع‏دوستانه تحت تأثیر قرار می‏گیرد:

دوک بیشتر به کارگران فکر می‏کرد تا به ادویه‏اش.او جان خود و پسرش را برای نجات آنها به خطر انداخت و با یک اشاره مانع از کشته شدن یک کاگر شد.خطری که افراد را تهدید می‏کرد او را سخت برآشفته بود.انتظار می‏رفت فرمان مقاومت بی‏چون و چرایی صادر کند.کینس برخلاف‏ میلش و علی‏رغم قضاوتهای قبلی‏اش با خود گفت:این دوک را دوست دارم.

(هربرت،تلماسه،15:1965)

بعد از آن‏که به دوک خیانت می‏کنند و به قتل می‏رسد،پل با اتکا به قدرت جسمانی،شجاعت، صداقت و اراده‏اش جان به در می‏برد.او بی‏شک یک قهرمان است.

در مقابل،طرف بد این معادلهء اخلاقی با جلوه‏های بسیار ناخوشایندی به تصویر کشیده‏ شده است.شخصیتهای منفی رمان بسیار کاریکاتوری هستند.رابان‏1وحشی با شرارتهای‏ ناگفتنی(و ناگفته)اش؛فید-روتا2که-این‏بار نیز-به شیوهء قدیمی گلادیاتورهای«رم‏ باستان»شیفتهء مبارزه و کشتن است،اما برای این‏که خود آسیبی نبیند،تنها با حریفانی مبارزه‏ می‏کند که آنها را به دقت برگزیده و از قبل دواخور کرده است تا توانی برای دفاع نداشته‏ باشند؛پادشاه امپراتور شدام چهارم‏3که آمیزه‏ای است دوبعدی،از نوعی دلبستگی منحط به تاج و تخت و استبداد و سرکوب ظالمانه،که با استفاده از نیروی ضربت اس اس مانند ساردوکار اعمال می‏شود.اما بدتر از همه،چهرهء زشت و قناس بارون هارکونن است،و همین جثهء سنگین،بارزترین نمونه برای نشان دادن محدودیتهای بازنمایی«دیگر بودن»در تلماسه به شمار می‏ید.هارکونن شخصیت منفی بسیار تأثیرگذاری است؛اما شخصیت‏ منفی او نتیجهء مستقیم دیگر بودن اوست.نخست این‏که او خارجی است:اسم او(ولادیمیر هارکونن)نشان می‏دهد که او اصالتا روسی است.همان‏طور که ا-ریلی عنوان می‏کند:«لحن‏ روسی»اسم هارکونن«یقینا برای تحریک تعصبات ما به کار رفته است»-در خور ذکر است‏ که این تعصبات در زمان انتشار تلماسه در اوایل دههء 60 بسیار شدیدتر از امروز بود (ا-ریلی،55:1981).دیگر این‏که ظاهری زننده دارد.او به قدری چاق است که تنها به کمک‏ «رباطهایی»که به تنش بسته شده و بیشتر وزنش را تحمل می‏کنند می‏تواند حرکت کند.و این‏ کراهت ظاهری پیوسته تکرار می‏شود.نویسنده اولین ظهور او را با بی‏رحمی،اگرچه‏ به نحوی تأثیرگذار،تنظیم کرده است.در این هنگام او مانند یک جنایتکار حرفه‏ای برای‏ فروپاشی خانوادهء آتریدس در تاریکی نقشه می‏کشد:«جسمی گرد و برآمده،که قسمتی از آن‏ در تاریکی بود،با نیروی یک دست چاق که انگشترهای آن از دور می‏درخشیدند،حرکت‏ می‏کرد.»(هربرت،تلماسه،25:1965).اگرچه هارکونن ممکن است یک شخصیت«منحط» وابسته به یک طبقهء اجتماعی خاص باشد،اما منظور این عبارت چیزی فراتر از این نوع‏ شخصیت‏پردازی است.این جمله واکنشی فطری و عمومی در خواننده ایجاد می‏کند. «هنگامی که از تاریکی بیرون می‏آمد،ابعاد جثه‏اش نمایانتر می‏شد:بسیار چاق و کریه‏ بود»(ص 33).اما بارون علاوه بر این‏که به واسطهء تفاوتهای نژادی و جسمی‏اش با الگوی‏ قهرمان‏گونهء پل زننده جلوه می‏کند،به خاطر انحراف جنسی‏اش نیز جلوه‏ای منفی می‏یابد. نقطهء اوج این حالت جایی است که نویسنده به طرز کوته‏بینانه‏ای هراس خود را از همجنس‏بازی نشان می‏دهد.چند صفحه بعد از آن‏که هارکونن با قساوت تمام،مرگ یوه و پیتر1را نظاره می‏کند،و آراکیس را،به خیال خود،برای شصت سال به حکومتی ستمگر واگذار می‏کند،دیگر صراحتا با شیطان یا دست‏کم با ابوالهول مقایسه می‏شود«لتو ناگهان‏ چیزی را به خاطر آورد که یک بار گورنی هالک‏2پس از مشاهدهء بارون گفته بود:در ساحل‏ دریا ایستاده بودم و دیدم که هیولایی از آب بیرون آمد...که بر دستانش نشان کفر دیده‏ می‏شد»(ص 213).و در پایان همان فصل درمی‏یابیم که بارون نه تنها همجنس‏گراست،بلکه‏ نقشه‏های شهوت‏آمیزی برای خود پل آتریدس دارد،و این وسیله‏ای آشکار برای به اوج‏ رساندن درجهء زشتی و قباحت بارون است:

بارون گفت:«من در اتاق خوابم هستم،آن پسر جوانی را که در گامونت خریدیم برایم بیاورید،آن‏ چشم قشنگ،خوب دواخورش کنید.حوصلهء کشتی گرفتن ندارم.

-بله قربان.

بارون دور شد...با خودش می‏گفت:«بله،همان چشم قشنگ؛همان که خیلی شبیه پل آتریدس‏ است.

(هربرت،تلماسه،219:1965)

شاید این نکته در دههء 1960،که همجنس‏گرایی رواج چندانی نداشت،کمتر مورد توجه قرار می‏گرفت،اما امروز عجیب به نظر می‏رسد.چرا این واقعیت که هارکونن همجنس‏باز است و یا این‏که مجذوب پل-که واقعا جذاب جلوه می‏کند-می‏شود باید به تنهایی دلیلی برای‏ نکوهش او باشد؟به نظر من این واقعیت نگرشی بدبینانه به کهنگی رمان،چارچوبهای بستهء اخلاقی و در نهایت تعصبات آن ایجاد می‏کند.دنیایی که به ما عرضه شده دارای کمترین،و یا فاقد هر گونه پیچیدگیهای اخلاقی است:نیک مبرهن است و بد حضور خود را با کراهت یا شهوت،و گاهی نیز با حضور همزمان این دو جنبه نمایان می‏سازد.«دیگر بودن»یا شهوت،و گاهی نیز با حضور همزمان این دو جنبه نمایان می‏سازد.«دیگر بودن»یا «بیگانه بودن»در وهلهء اول از دید یک فرهنگ قبیله‏ای به تصویر درآمده است.فرهنگی‏ مشابه اعراب بادیه‏نشین قرون وسطی،که نسبت به هر کس و هر چیز خارج از قبیلهء خود، نظری بدبینانه و گاه تنفرآمیز داشتند.این حالت ممکن است به توانایی رمان در بازنمایی‏ «بیگانه‏ها»لطمهء جبران‏ناپذیری بزند.در هر صورت،شخصیتهایی که با آنها روبه‏رو می‏شویم،بیش از حد دو بعدی و مبتذل هستند و ما قبلا آنها را در رمانهای بی‏شماری‏ مشاهده کرده‏ایم.

اما یک نووم در تلماسه وجود دارد که از تضاد محدود کنندهء«نیک در مقابل بد»که بر مابقی اجزای رمان سایه افکنده است،فراتر می‏رود.این نووم کرمهای شنی است.موجودات‏ عظیم‏الجثه و مارمانندی که در زیست بوم‏شناسی سیاره نقشی اساسی دارند.به نظر من‏ هربرت در اینجا ماهرانه عمل کرده است.او توانسته است«بیگانه»را از زمینه‏ای مملو از شناخته‏ها متمایز کند و به پیش زمینه بیاورد و با این کار«دیگر بودن»را هر چه بیشتر جذاب و تأثیرگذار جلوه دهد.به همین سبب است که این کرمهای شنی اینچنین در ذهن خوانندگان‏ تلماسه ماندگار می‏شوند.

کرمهای شنی در لایهء زیرین شنهای بیابان زندگی می‏کنند،این موجودات ذی‏شعور نیستند ولی معادن دویهء دارویی،و صداهای منظمی که در سطح بیابان ایجاد می‏شوند این‏ کرمها را به سمت خود می‏کشانند.بیشتر مهاجران از این جانوران غول‏پیکر و ناآشنا وحشت‏ دارند.ولی پل به بینشی ورای این عکس‏العمل سطحی دست می‏یابد و این نشانگر تقدیر الهی اوست.قضیهء کرمها با پذیرش پل از سوی فرمنها در ارتباط است،زیرا اگر او واقعا بخواهد عضوی از قبیله باشد،باید کرم سواری را مانند آنها بیاموزد.هنگام مواجهه با این‏ آزمون«دیگر بودن جانور به زیبایی مبدل می‏شود».پل با خودش گفت:بیا جلو غول قشنگ، جلوتر،با توام،بیا»(ص 463).کرمهای غول‏پیکر بندبند هستند و سوارکار با به عقب کشیدن‏ لبهء یکی از این بندها به کمک چنگک محکمی می‏تواند کرم را در سطح بیابان نگه دارد. در این صورت،کرم به جای صدمه زدن به سوارکار،به او در سطح بیابان سواری می‏دهد. هنگامی که پل با موفقیت بر کرم سوار می‏شود،از قدرت خویش به وجد می‏آید:

او مانند امپراتوری که دنیا را فتح کرده باشد،احساس فخر می‏کرد.ناگهان وسوسه شد کرم را مانند اسب روی پاهای عقبش بلند کند و به اطراف بچرخاند تا تسلط خود را بر جانور نشان دهد،اما خود را کنترل کند.

ممکن است نگارش این قسمت ضعیف باشد(به ویژه«روی پاهای عقبش بلند کند»انتخاب‏ ناشیانه‏ای است)،اما به هر حال این شیوه توانسته است تناظر سمبلیک نووم را به تصویر بکشد.در نقطهء اوج کتاب،ارتش فرمون سوار بر کرمهای شنی به سوی نبردی پیروزمندانه‏ می‏تازند.پل امپراتوری‏اش را از رویا به واقعیت تبدیل می‏کند و به این ترتیب ما معمای‏ معرفت‏شناختی کرمها،یعنی مضمون سمبلیکشان را کشف می‏کنیم.آنها سمبل قدرت‏ هستند،قدرت استثمار و ایجاد رعب.از این لحاظ که تحت فرمان انسان هستند،نمایانگر سلطهء بشر بر طبیعت به شمار می‏آیند،و از این لحاظ که نیروهای فرمن را به سوی پیروزی‏ سوق می‏دهند،نمایانگر قدرت نظامی‏اند.ولی از همه مهمتر،این کرمها در کل،برای دنیای‏ خیالی هربرت،نمایانگر قدرت سیاسی‏اند زیرا آشکارا در تولید ادویه نقش دارند،ماده‏ای که‏ زیربنای قدرت سیاسی سیاره است.

کرمهای شنی عنصر غالب تلماسه و مؤثرترین و ماندگارترین ابداعات هربرت در رمان‏اند،موجوداتی که تأثیر عمیقی بر خواننده می‏گذارند؛زیرا به نظر من،هربرت تنها در قالب کرمهای شنی توانسته است به مؤثرترین بازنمایی خود از«دگرسانی»دست یابد.کرمها با ما و هر آنچه که می‏شناسیم تفاوتهای بارزی دارند،و واقع شدن آنها در دنیایی مشابه‏ عربستان قرون وسطی که از طریق آثار فرهنگی متعدد به ما شناسانده شده است،تنها به زیبایی و شگفتی بیشتر این موجودات می‏انجامد.این کرمها هم خود موجوداتی غریب‏اند و هم به طور ضمنی بر حالت غریب بیابان دلالت می‏کنند،حالتی که هربرت توانسته است با مهارت تمام به خواننده منتقل کند.آنها علاوه بر این،همان‏طور که قبلا عنوان کردم،به نحوی‏ رمزگونه به بیان چگونگی عملکرد قدرت می‏پردازند،به این مضمون که قدرت نه به طور طبیعی و معمولی بلکه به صورتی عجیب و غیرعادی عمل می‏کند.به نظر من آنچه که رمان‏ تلماسه را به اثری تأثیرگذار تبدیل کرده،همین سطح از دلالت است که شالودهء تمام‏ تضادهای اخلاقی ابتدایی نیک در مقابل بد است و بدون آن«دگرسانی»با خام‏دستی متمایز و محکوم می‏شود.به عبارت دیگر،در این رمان به اندازهء کافی موارد مواجهه با تفاوت وجود دارد تا دیگر عملکرد تلماسه تنها محکوم کردن و بد جلوه دادن تفاوتهایی نژادی،فیزیکی و جنسی نباشد.در این موارد،به ویژه باید به کرمهای شنی شگفت‏انگیز و ادویهء جالب توجه‏ اشاره کرد.