تحقق رویاها با ادبیات علمی تخیلی

بدون توجه به مفهوم انواع ادبی یا قالبهای ادبی مرسوم، نمی توان به ادبیات اندیشید. برخی از انواع ادبی امروزی همچون غزل، نمایش، طنز و حکایت ریشه در آغاز تمدن دارند. قالبهای دیگر همچون رمان، داستان جنایی و داستان علمی ـ تخیلی همین اواخر اهمیت یافتند. اطلاق انواع ادبی بر این اشکال جدید نویسندگی دو تأیید ضمنی در بردارد: در عین تأکید بر بداعت و نوگرایی، به طور تلویحی بیانگر این نکته است که آنها سرآغاز و تاریخی دارند و روال معاصر ترکیبی از عناصر ادبی گذشته است.

گرچه ادبیات علمی ـ تخیلی این روزها شیوه بسیار متداول نویسندگی است اما در تعریف آن اتفاق نظر وجود ندارد. البته ممکن است تعریف آن با قیاس به قالبهای دیگر ادبی بدیهی بنماید و اِن نوع داستانی دربارهٔ علم بپندارند، همانند داستانهای پلیسی که دربارهٔ پلیس و روش دستگیری مجرمان است. اما چنین نیست و تلاشهای بسیار که برای تعریف ادبیات علمی ـ تخیلی شده است می توان به دشواری تعریف آن پی برد. با بررسی دقیق معلوم می شود که ادبیات علمی ـ تخیلی نوع ادبی به طور کامل مستقلی است؛ یعنی شیوه تعریفش با شیوهٔ نوشتن آن همخوانی و نزدیکی بسیاری دارد. از این رو، برای پاسخ به پرسش «ادبیات علمی ـ تخیلی چیست؟» ابتدا باید در تعاریف این اصطلاح و اصطلاحهای ماقبل آن در تاریخ نقد ادبی مداقه کرد. ادبیات علمی ـ تخیلی، تعاریفی که حرکتی منطقی و منظم به سوی یک تعریف جامع و مانع داشته باشد، ندارد.

ادبیات علمی ـ تخیلی نام خود را، نه به تحقیق اما چنان که از قراین برمی آید، مدیون هوگو گرنزبرگ است. گرنزبرگ نام Scientifiction را ساخت تا نشانگر محتوای مطالب پنکی از مجلاتی می باشد که او به سال ۱۹۲۶ مطالب آن را ویرایش می کرد. سه سال بعد، نام خوشآواتر «Science Fiction» را برگزید. از تغییر نام مجلهٔ رقیب Astounding Stories در سال ۱۹۳۸ به Astounding Science Fiction می توان به رواج گستردهٔ اصطلاح دوم پی برد. از آن پس تا سالها عنوان Science Fiction بر این نوع داستانها دلالت داشت که صرفاً در مجلات یا به صورت گلچین داستانی چاپ می شدند. در دههٔ ۱۹۵۰ رفته رفته این عنوان برای اشاره به رمانهایی در قالب کتابهای جلد شمیزی نیز به کار رفت.

گرنزبرگ از همان آغاز با نوشتن سرمقاله و تجدید چاپ هوشیارانهٔ آثار *ادگار آلن پو*، *ژول ورن* و *اچ. جی. ولز* کوشید آنها را به عنوان پیشروان SF[1] معرفی کند. به بیان دیگر، ارتباط مستقیم و شناخته شده ای میان داستانهای شگفت علمی قرن نوزدهم و داستانهای علمی ـ تخیلی قرن بیستم وجود دارد. اکنون می دانیم که حتی اصطلاح SF را نیز گرنزبرگ نساخت. اهل تحقیق اخیراً رساله ای فراموش شده از سال ۱۸۵۱ یافته اند که عنوانش «کتابی کوچک و صمیمی دربارهٔ موضوعی بزرگ و قدیمی»[2] است. *ویلیام ویلسون*، نویسندهٔ رساله، گسترش شکل ادبی ـ آموزشی جدیدی را پیش بینی می کند:

«[*توماس*] کمپبل می گوید که «افسانه پردازی در شعر خلاف حقیقت نیست بلکه جز جدایی ناپذیر لطیف و گیرای آن است». اکنون همین امر در مورد ادبیات علمی ـ تخیلی صدق می کند. یعنی، حقایق آشکار علمی را می توان در لباس خوشایند داستان عرضه کرد. بدین ترتیب، حدیث شاعرانه زندگی می تواند محمل شناخت شاعرانهٔ علم باشد».

اصطلاح علمی ـ تخیلی در کلام *ویلسون*، همانند گرنزبرگ، آمیزه ای از پیش بینی و گذشته نگری، جدید و قدیم است. این عقیده که حقایق علمی را می توان در قالب داستانهای خوشایند عرضه کرد بسیار زود در داستانهای اولیهٔ *ژول ورن* صورت واقعیت به خود گرفت و داستانهای با اطلاعاتی سودمند درباره مهندسی، نجوم، فیزیک، زمین شناسی، جانورشناسی، دریاشناسی، دیرین شناسی و دیگر علوم). اما گویا ویلسون توانایی بالقوهٔ چنین داستانهایی را در پیشگویی و گمانه زنی درنیافته بود، و عقیده اش دربارهٔ SF به اندازهٔ داستانهای *ژول ورن* دربارهٔ «سفرهای خارق العاده» جسورانه و مهیج نبود. در حقیقت،

● پاتریک پاریندر

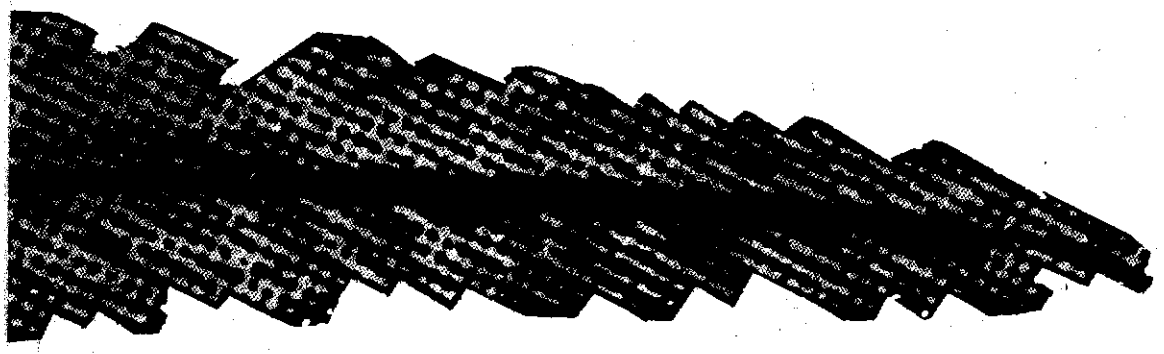
● ترجمه: خیام فولادی تالاری

با تغییر مشهود شیوهٔ زندگی در دوران انقلاب صنعتی، «افسانه پردازی علمی» را جدا از «حدیث شاعرانهٔ زندگی» دانستن، به سال ۱۸۵۱، دیگر منسوخ شده بود. پنجاه سال پیش از آن، ویلیام وردزورث در قطعه ای در مقدمهٔ «داستانهای منظوم تغزلی [۳]» ـ که احتمالاً مشهورترین بیانیهٔ دربارهٔ «افسانه پردازی علمی» است ـ چنین تحولی را پیشگویی کرده بود:

«چنانچه مردان سختکوش عرصهٔ علم بتوانند انقلابی مادی، مستقیم یا غیرمستقیم در شرایط زندگی ما پدید آورند، و ما نیز طبق معمول از آن متأثر شویم، شعر و شاعری از رونق نخواهد افتاد... در آن زمان که کشفیات علمی و شیوهٔ تعمق در آنها بر ما آدمیان غیراهل علم همانند اهل علم معلوم شود، کوچکترین کشفیات شیمیدان، گیاه شناس، یا کانی شناس همان اندازه شایستهٔ هنر شاعر خواهد بود که هر چیز دیگری درخور آن است. چنانچه زمانی آنچه که اکنون علم نامیده می شود چنان ملموس و آشنا گردد که کاملاً دگرسان بنماید، شاعر روح آسمانی خود را وقف این دگرسان شدن علم خواهد کرد و این وجود دگرگونهٔ علم را همچون همخانه عزیز و شریف انسان خواهد پذیرفت.»

به رغم بلاغت خیال انگیز کلام وردزورث، این گفته نیز بیانی محافظه کارانه دربارهٔ ادبیات علمی ـ تخیلی است، گرچه نوع محافظه کارانه بودنش با کلام ویلسون فرق دارد. با توجه به آنکه زیبایی شناسی طبیعت گرایانهٔ وردزورث شعر را ثبت کنندهٔ احساسات و تأثرات واقعی انسان می انگارد، او پیش بینی انقلاب علمی آتی را وظیفهٔ شاعر نمی داند، بلکه از او می خواهد تا زمان «دگرسان» شدن علم صبر پیشه کند. افزون بر آن، شک ندارد که این دگرسانی خطری دربرندارد. او علم را همخانه ای مهربان می پندارد، نه هیولایی چون *فرانکشتین*. وردزورث تنها پس از «ملموس و آشنا» شدن محتوای علم می توانست به آن اجازهٔ ورود به دنیای شعر بدهد. حال آنکه حتی منتقد کلاسیکی چون *ساموئل جانسون*، در «مقدمه ای بر شکسپیر» (۱۷۶۵)، این مدعا را به رسمیت شناخت که ادبیات شگفتی آور بابدیده های شگفت مأنوس

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



است:

«شکسپیر به دوردستها می رود، و چیزهای شگفت را آشنا می سازد. رخدادی که او گزارش می کند رخ نخواهد داد، اما چنانچه چنین چیزی ممکن شود، اثرات آن احتمالاً همان خواهد بود که او برشمرده است».

وصف عجایب و شگفتیها جایگاهی ویژه و محترمانه در خود ادبیات دارد، ولی در نقد ادبی همیشه از چنین جایگاهی برخوردار نیست. ظهور دیدگاهی زیبایی شناختی که عقاید «افسانه پردازی علمی» و «آشناسازی شگفتیها» را به هم نزدیک کرد، خود محصول سلیقه «گوتیک» [۴] اواخر قرن هجدهم بود؛ سلیقه ای که هم *جانسون* و هم *وردزورث*، آن را محکوم کردند. «داستانهای شگفت علمی» قرن نوزدهم ـ سلف بلافصل SF ـ درونمایه های خود را وامدار سلیقه «گوتیک» هستند که پرداختن به امور نامتعارف و مهیج را می پسندد.

داستانهای شگفت علمی [۵]

داستانهای شگفت علمی به زبان ساده به کارگیری عناصر علمی (یا اغلب شبه علمی) در داستانهای خیالی هیجان انگیز است. احتمالاً بهترین نمونه های این نوع داستانها، «ماه گرفتگی» (۱۸۴۳) و «دختر راپاچینی» (۱۸۴۴) نوشتهٔ *ناتانیل هاثورن* است که تلاشهای مخوف دانشمندی خبیث را برای تباهی شادمانی قهرمان داستان نشان می دهد. لاپلی، میکرسکوپ ساز دیوانه، در «عدسیهای الماسی» (۱۸۵۸) نوشتهٔ فیتز ـ جیمز *اوبرین*، میکرسکوپ بی نقصی می سازد که با آن می توانند درون اتم را ببینند. وقتی درجه بزرگنمایی میکرسکوپ را بالا می برد، قطره آب روی تیغه میکرسکوپ موجب توهم دیداری لاپلی می شود و او آن قطره را دختری زیباروی به نام *آنیمولا* می بیند که صد البته با تبخیر آب از بین می رود. *هاثورن*، *اوبرین* و بسیاری دیگر از پیروان آنها را نمی توان نویسندگان ادبیات علمی ـ تخیلی دانست. بلکه آنها با آفرینش داستانهای شگفت علمی دست به نقش می زدند. تنها زمانی که نویسنده آگاهانه به آوردن عناصر علمی در قالب داستان اهتمام می ورزد به حوزه SF نزدیک می شویم. *اسکات* در نقد خود بر «فرانکشتین» می نویسد:

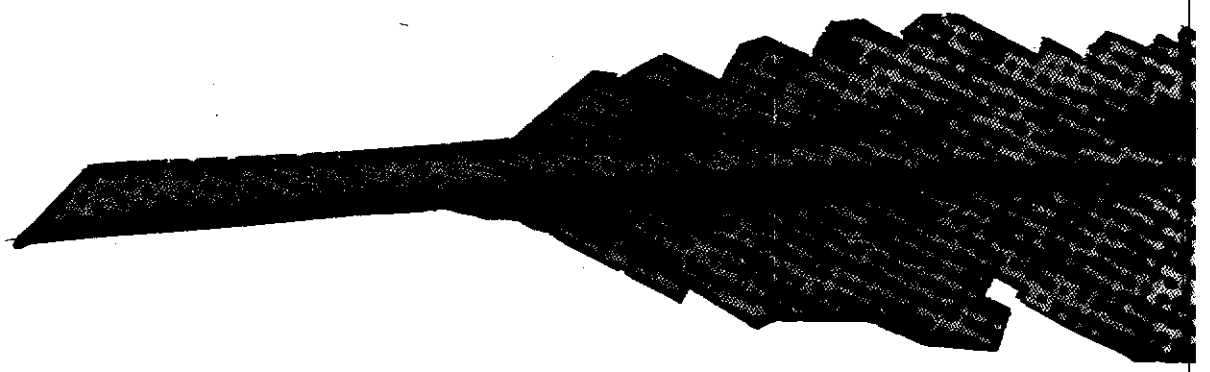
«از این لحاظ، [SF] حتی در میان طرفداران تخیل مهار گسیخته نیز بی قاعده و [بی] قانون نیست، بلکه برعکس، به این شرط فرضیات خارق العادهٔ نویسنده به عنوان اساس داستان پذیرفته می شود که پیامدهای آن فرضیات بر دقتی منطقی استوار باشد».

«*فرانکشتین*» نیز از بسیاری جهات، همانند «دختر راپاچینی» و «عدسیهای الماسی» به روش «داستانهای شگفت علمی» نوشته شده است. آرزوی مخلوق هیولایی برای داشتن همسر، و قتل همسر *فرانکشتین* در شب عروسی، نمونه های بارز شهوانیت «گوتیک» هستند. با وجود این، مقدمه اولیهٔ «فرانکشتین» ـ که آن را به ظاهر پرسی *شلی* همسر *مری* نوشته بود ـ با *اسکات* همداستان می شود و تاکید می کند که «فرانکشتین» قصه ای خارق العاده از هراسهایی مهار گسیخته نیست:

«به گمان *داروین* و برخی از فیزیولوژی نویسان آلمانی، رویدادی که داستان بر آن استوار است ناممکن نیست. من کمترین ایمانی به چنین پنداری ندارم، اما به عنوان کسی که چنین چیزی را دستمایهٔ اثری تخیلی قرار داده است، صرفاً منفعل نبوده ام و عوامل وحشت آفرین خارق العاده ای را به هم نبافته ام. رخدادی که مایه جذابیت داستان است از معایب قصه ای صرفاً دربارهٔ ارواح یا جادو معاف است. تازگی شرایطی که این رخداد داستانی پدید می آورد علت انتخاب آن بود، و گرچه از لحاظ حقایق مادی غیرممکن می نماید اما دیدگاهی را برای قوه تخیل فراهم می آورد تا جامعتر و قاطعانه تر از روابط عادی رخدادهای معمول هیجانات انسانی را ترسیم کرد».

صرفنظر از اینکه ما از «فرانکشتین» چه می فهمیم، بی تردید مقدمهٔ داستان مدعی علمی ـ تخیلی بودن آن است. کل داستان بر «رخدادی» واحد (آفرینش حیات انسانی در آزمایشگاه) مبتنی است که برخی دانشمندان مدعی اند چنین چیزی ممکن است (*مری شلی*، کشفیات اخیر در زمینه الکتریسیتهٔ جوی و گالوانیزم و نیز مشاهدات *اراسموس داروین* از فعالیت باکتریها در مواد نباتی مرده را مدنظر داشت). اما امکان حیات مجدد بخشیدن به جسد، نوعی فرضیه توأم با ناباوری محتاطانه تلقی می شود و نه توأم با خوش باوری. بنابراین، «فرانکشتین» داستانی است محصول گمانه زنی که برای جلب توجه خوانندگان، مبتنی بر ترسهای غیرطبیعی و اساطیری نیست. نویسنده «حقایق و اصول اولیهٔ سرشت انسانی» را حفظ کرده است، اما برای نوآوری در ترکیب آن عناصر اقدامی نمی کند. دستاورد این کوشش، قصه ای است که از زاویه دیدی دور، طبق اصطلاحات مدرن، منفصل حیات انسانی را روایت می کند، حال آنکه داستان واقعگرایی که درباره «روابط عادی رخدادهای متداول» باشد از داشتن چنین زاویه دیدی محروم است. به طور مسلم این تفسیر جنبه های خیالی و هولناک داستان «فرانکشتین» را کمرنگ جلوه می دهد اما مقدمه داستان را می توان به طور مستقل بیانیه ای زیبایی شناختی دانست که نظریه های مدرن را دربارهٔ نوع ادبی علمی ـ تخیلی، با دقت بسیار پیشگویی کرده است. می توان گفت که استقلال SF با همین بیانیهٔ موجز آغاز شد.

واقعیت دارد که پس از مری شلی یک وقفه طولانی در این زمینه به چشم می آید. گرچه داستانهای شگفت علمی نقشی جزئی در آثار *هاثورن*، *ملویل*، و *مارک تواین* بازی کردند و گرچه این نوع داستانها در دهه های آخر «دورهٔ ویکتوریا» به گونه ای مشهود محبوبیت یافتند، ولی تا انتشار آثار *ژول ورن* و اچ. جی. *ولز* تحولی منظم پیدا نکردند. مهمترین سلف ورن، ادگار آلن پو است که در حاشیه ای بر «سرگذشت



بی نظیر هانس فال» (۱۸۳۵) مدعی برتری در «به کارگیری اصول علمی در سفر واقعی بین زمین و ماه شده» است. اما، دلبستگی پو به «حقیقت مانندی داستان»[۶] به اندازهٔ طنزپردازانی چون سویفت در «سفرهای گالیور» گمراه کننده است و هر چه بیشتر بر آن اصرار می ورزد، سوءظن خواننده به اینکه قربانی فریبی اهانت آمیز شده است، بیشتر می شود (از این رو دیوید کنرر منتقد، استدلال می کند که *هانس فال* نه تنها نمی تواند با بالون خود به ماه سفر کند، بلکه در همان لحظه اوج گرفتن بر اثر انفجار تکه و پاره می شود). جهان داستانی پو به اندازهٔ *ورن* معقول نمی نماید. *ورن* در مقابل گمانه زنی های علمی غیرمسؤولانه قد برافراشت و در اکثر آثارش به تخمینهایی بر اساس دانش و صنعت موجود در عصر خود بسنده کرد. طبیعت گرایی مورد نظر *ورن* در «سفرهای خارق العاده»اش، در نوشته ای درباره نشر داستانی از *ولز* به نام «نخستین کسانی که به ماه رفتند» مشهود است:

«من از فیزیک بهره می گیرم. او اختراع می کند. من با گلوله توپ به ماه می روم و چیزی اختراع نمی کنم. او با سفینه ای به مریخ می رود که از ماده ای ساخته شده است که قانون جاذبه را درهم می شکند... این فلز کجاست؟ نشانم بده، بساز دیگر».

اکنون شیوهٔ سفر فضایی *ولز* و *ورن* هر دو به یک اندازه ناممکن است. با این حال، داستان *ورن* تعمیم منطقی طرز تفکر مهندسی عصر بخار است.

گمانه زنی منطقی؛ اچ.جی. *ولز*

«دکتر جکیل و آقای هاید» دیگر نه به عنوان داستانی پلیسی به شیوه پو و *کانن دویل*، مورد قبول است و نه به عنوان داستانی علمی ـ تخیلی داستان پلیسی کلاسیک و داستان علمی ـ تخیلی، هر دو در برابر داستانهای شگفت «بی زمان» به شیوهٔ *استیونسون*، قدبرافراشتند و تعریفی خاص خود دارند. این دو، وصف جزئیات شرایط مادی را جایگزین «قوانین آرمانی رؤیا» در داستانهای *استیونسون* کرده اند. نگرش عقلانی و منطقی SF از «آرزوهای بی نام» خوانندگان مایه های داستانی فراهم می کند تا به خوانندگان نشان دهد که چرا و چگونه آرزوهایشان می تواند تحقق یابد و پیامدهای پیش بینی نشده و احتمالاً بسیار نامطبوع برآورده شده آن آرزوها چه خواهد بود. نتیجه این نگرش منطقی و عقلانی اصولاً نمی تواند داستانی «زیبایی شناختی» به قصد شادمانی خواننده باشد، بلکه هدف نشان دادن واقعیت از زوایای دیگر است. در نوشته های آرمانی اواخر قرن نوزدهم این مطلب آشکارا دیده می شود: انواع متفاوتی از عقل گرایی، و راههای متفاوتی برای تحقق بخشیدن آنها در قالب داستان وجود داشت که اگر نخواهیم هیچ چیز دیگری را نام ببریم، مقابلهٔ پیشگویی صنعتی *ادوارد بلامی* در «واپس نگری» (۱۸۸۸) و ترکیب داستانهای شگفت با سیاست خیالبافانهٔ *ویلیام موریس* در «خبری از ناکجا» (۱۸۹۰) درستی این مطلب را نشان خواهد داد. اما نکته مهم این است که در داستانهای آرمانی بلامی و موریس، هر دو، داستان شگفت وارد قلمرو فلسفه سیاسی می شود و با مبارزه عقیدتی پیوند می خورد. به همین گونه داستانهای شگفت *اچ.جی. ولز* به بیان فلسفه ای علمی می پردازد و چارچوب روایی آن به جای نمادگرایی و تمثیلهای روان شناختی از جاذبهٔ روشنفکری مستقیمی برای خواننده برخوردار است. همانندی داستانهای *ولز* با داستانهای شگفت به اندازه همانندی آنها با طنز و رمانهای واقعگرایانه است.

ولز که انتشار آثارش را در اواسط دههٔ ۱۸۹۰ آغاز کرد، چهره‌ای مهم در حرکت داستانهای شگفت علمی به سوی ادبیات علمی ـ تخیلی مدرن به شمارمی رود. روش او را برای شکل بخشیدن به SF می توان یک حرکت ادبی مؤثر دانست. چیرگی ماهرانه *ولز* بر یک رشته درونمایه های داستانی (سفر زمانی، تهاجم بیگانگان، جهش زیست شناختی، شهرهای آینده، ضدیت با آرمانشهر) و شیوهٔ او برای ترکیب انواع ادبی، داستانهایش را هم برای خوانندگان «ادبی» و هم برای خوانندگان «علمی» جذاب ساخت. به سال ۱۹۳۳ که او با انتشار مقدمهٔ خود بر چاپ تازه «داستانهای شگفت علمی» مؤثرترین گام را برای به دست دادن تعریفی از SF برداشت، مدت سی سال بود که دیگران شیوه داستان نویسی اش را مطالعه و تقلید می کردند. درواقع، مقدمه‌ای که به سال ۱۹۳۳ نوشت تا حدودی خلاف روند تاریخ است، زیرا هیچ نشانی از مجلات مردم پسند SF در آن دیده نمی شود، حال آنکه *ولز* خود، مکاتباتی طولانی و ناخوشایند با هوگوگرنزبرگ بر سر حق تجدید چاپ آثارش داشته است. *ولز* هیچ مخالفتی با چاپ آثارش در Amazing Stories و کسب درآمد از این طریق نداشت، اما وقتی که شیوه داستان نویسی علمی ـ تخیلی او را بسیار قدیمی خواندند، *ولز* دون شأن خود دید که با آن مسخرگان فرصت طلب نشریات مبتذل همکاری کند.

ولز در مقالهٔ خود میان پیشگویی درباره آینده به شیوهٔ ورن ـ که بر حدس و گمان در زمینه شیوه های اجتماعی و صنعتی همان عصر استوار است ـ و «خیالپردازی» علمی مبتنی بر فرضیات محض، تمایز قایل شد. گرچه او خود به نوع اول داستان نویسی کمک بسیار کرد (چنان که از شهرت او به عنوان پیشگوی ظهور تانک، بمب اتمی و جنگ هوایی برمی آید)، ولی داستانهای علمی ـ تخیلی مهم او از زمرهٔ نوع دوم انگاشته می شوند. در توضیح خود بر این آثار، او میان ماهیت گمانه زنی محض فرضیاتی که داستان بر اساس آن شکل گرفته است و دقتی که او در پیگیری عواقب این فرضیات نشان می دهد مقابله ای صورت داد. اصل نخست آن است که خواننده در عین حال که دچار ناباوری است به خواندن ادامه دهد. همان گونه که راوی «ماشین زمان» به مخاطبانش می گوید: «می خواهید این را دروغ بینگارید یا پیشگویی. بگویید که من

در کارگاه چنین خیالی را پرورده ام.» گرچه یک رشته کلمات پرطمطراق علمی درباره سفر زمانی، نامرئی شدن و از نمونه های اخیر: فرافرستی یا ارتباط ذهنی در داستانهای علمی ـ تخیلی وجود دارد، ولی در مجموع آغاز آن به شگفتیهای سنتی درباره جادو و قصه های پریان شبیه است. به محض آنکه مراحل آغازین سپری شود، پیامدهای آن با جدیت و دقتی واقعگرایانه مورد بررسی قرار می گیرد:

«کشش قوی داستانهایی از این نوع در عناصر غیرخیالی آنهاست و نه در خود عناصر کاذب... چیزی که این نوع خیالات را جالب می کند ترجمان آنها به اصطلاحات عادی و طرد جدی شگفتیهای دیگر از داستان است. آنگاه داستان ماهیتی انسانی می یابد... به محض آنکه ترفند جادویی زده شد تمام کار نویسنده داستانهای خیالی آن می شود که همه چیز را انسانی و واقعی بنمایاند. ریزه کاری درباره چیزهای معمولی و پایبندی جدی به فرضیه، الزامی است. هرگونه خیالپردازی اضافی خارج از فرض اصلی فوراً رنگ حماقت نامسؤولانه به خلاقیت می زند. به محض آنکه فرضیه ای مطرح شد مصلحت در آن است که مراقب احساسات انسانی و شیوه های انسانی که از زاویه دید این فرضیهٔ جدید به دست آمده، باشیم».

اهمیت سخن *ولز* در تعریف SF در طرح همین ترکیب خیالپردازی و واقعگرایی است. به بیان علمی، خیالپردازی محدودی که *ولز* مطرح می کند یادآور آزمایش کنترل شده ای است که متغیرهای آن به طور دقیق تجزیه و تحلیل می شوند و تنها یک متغیر در هر زمان تغییر می کند. این حکم پو را در مقدمه اش که می گوید: «جایی که هر چیزی ممکن است رخ دهد، هیچ چیزی جالب نخواهد بود» می توان با اصل آکامز ریزر که معتقد است: «موجودات را نباید بیش از حد لزوم تکثیر کرد»، مقایسه کرد. مع هذا، هیجان بهترین داستانهای علمی ـ تخیلی از لحاظ *ولز* در فرایندی هفته است که اصل اولیهٔ جلب توجه خواننده را همراه با اصول واقعاً علمی دیگر ترکیب می کند تا به نتیجه گیریهایی دست یابد که بسیار خیالپردازانه اند، اما شیوهٔ روایی داستان باید خواننده را قانع کرده باشد که این نتیجه گیریها، منطقی و ضروری اند. داشتن «فرض واحد» در داستانهای خیالی ـ که همان واقعگرایی دگرگون شده است ـ الزامی و عمدی است. هیچ کدام از عناصر و عوامل دیگر به اندازهٔ فرضیه اولیه عمدی و الزامی نیستند و به ضرورت داستانی و به ترتیب وارد داستان می شوند تا حس گمانه زنی و تجربهٔ ذهنی را تقویت کنند.

داستانهای مجلات

مقدمه ۱۹۳۳ *ولز* با نکته ای دلسردکننده و با این مضمون پایان می گیرد که با توجه به جنگ بزرگ و ظهور *هیتلر*، او داستانهای علمی ـ تخیلی پیشین خود را به طور عمده ادبیات گریز می انگارد: «جهانی که مملو از واقعیات مصیبت بار است نیازی به خیالپردازیهای مصیبت بار ندارد.» اظهار این نظر، پایان یک دوره در ادبیات علمی ـ تخیلی بود. تعریف *ولز* آخرین تعریف ادبی به شیوهٔ قدیمی بود، آخرین تعریفی که هم می توانست اصطلاح *گرنزبرگ* را نادیده بگیرد و هم پدیده فرهنگی ای را که خود عرضه می کرد. مجلات آمریکایی به یک دلیل در غم *ولز* درباره آینده شریک نبودند: برای آنها اعتقاد به ارزشهای علمی مترادف با جاذبه های شادمانی آور توأم با برخورداری از نعمات تکنولوژی بود، همان چیزهایی که *ولز* در سالهای آغاز قرن بیستم حس می کرد. به بیان تجاری، *گرنزبرگ* و پیروانش نشان دادند که داستانهای بیانگر تغییرات اجتماعی ـ به شرط ترکیب ماجراهای *ژول ورن* گونه با طرحها و نقشه های دقیق، به خوبی می توانند آنها را در برابر نشر انبوه داستانهای شگفت قرن نوزدهمی حفظ کنند. سرمقاله *گرنزبرگ* در اولین شمارهٔ Science Wonder Stories (ژوئن ۱۹۲۹) علت طرد داستانهایی را که در قلمرو امکانات و احتمالات علمی قرارنمی گیرند به خوبی نشان می دهد: «خط مشی Science Wonder Stories آن است که فقط داستانهایی را که بر پایهٔ قوانین علمی شناخته شده با استنباط منطقی از قوانین علمی هستند به چاپ برساند». او در ادامه نوشت که هیأتی از کارشناسان و متخصصان تشکیل خواهد شد تا درباره درستی مطالب علمی داستانهایی که به مجله فرستاده می شود، قضاوت کنند.

عناوین مجلات دیگری که *گرنزبرگ* سردبیرشان بود به خوبی شور و شوق او را نسبت به SF نشان می دهند: «Modern Electrics» «Air Wonder Stories» «Science and invention».

بدون شک *گرنزبرگ* یکی از چهره های شاخص در زمینهٔ SF است هرچند در پاره ای از موارد نقش او در تاریخ SF کمرنگ می نماید. مجموعه اصطلاحات انتقادی علمی ـ تخیلی که در زمینه داستانهای عامه پسند به وجود آمد مدیون تاکید *گرنزبرگ* بر جنبه علمی و صنعتی داستانها بوده است. داستانهایی که نگرشهای تکنولوژیک و راههای جدید فتوحات فیزیکی داشتند (به ویژه داستانهایی دربارهٔ سفر فضایی) را داستانهای علمی ـ تخیلی «دشوار» یا «مهندسی» می نامیدند و داستانهایی که عناصر اجتماعی و انسانی داشتند را «آسان» یا «نظری» می خواندند. یکی دیگر از انواع شناخته شده SF «خیالپردازی علمی» نام داشت که علم مطروحه درآنها ساختگی بود، نه اصیل، این داستانها به طور عمده خوش فرجام و غیرروشنفکری بودند.

به رغم تلاشهای اخیر، طرح تدوین معانی و بیان بر اساس این طبقات بسیار مبهم ناموفق ماند. با نگاهی به جامعه شناسی و اقتصاد داستانهای مجلات به خوبی معلوم می شود که اضطراب نویسندگان برای چاپ آثارشان، کار دشوار سردبیران برای انتخاب داستان از میان انبوه نوشته های نیمه ادبی، و غریزهٔ طبقه شناسی خوانندگان موجب شده که این مجلات به یک رشته فرمول و طبقه برای چاپ داستانها تکیه کنند؛ فرمولهایی که جنبه های متفاوت خیالپردازی علمی ـ تخیلی پیچیده و واقعی را نادیده می گیرد. گویا مجلات در «دوران طلایی» گمان می کردند که نوشتن و فروش داستانهای علمی ـ تخیلی به سادگی آب خوردن است. کتاب «The Science of words Beyond' of science Fiction writig» (۱۹۴۷) نوشتهٔ لیودآرتور اشباخ به خوبی این جنبهٔ تجارت گرایی مجلات را نشان می دهد. سردبیر مجله Fiction Astounding Science جان دبلی، کمپبل در این کتاب که ترفندهای کسب منفعت و تجارت از طریق چاپ داستانهای علمی ـ تخیلی را آشکار می کند، می نویسد که خرید مجله در حکم «اجیر کردن نویسنده» است، حال آنکه *جک ویلیامسون* گفتهٔ *ولز* را تکرار می کند که برای جلب موافقت ناشر، داستان باید از همان اصل واحد جلب توجه خواننده پیروی کند.

ازمیان اصطلاحات انتقادی که در طی نشر این مجلات مطرح شد به نظر می رسد دو اصطلاح داستانهای «دشوار» و «اپرای فضایی» با در نظر گرفتن دقتی معقول و منطقی پدید آمده اند. اصطلاح «دشوار» به «حقایق» و همچنین علوم مهندسی یا «دشوار» اشاره دارد. لزومی ندارد که چنین داستانی دربردارنده گمانه زنی های واقعگرایانه درباره جهان آینده باشد، هر چند بدون شک به واقعگرایی تمایل دارد. این گونه داستانها خود

دانشمندان را خطاب می کنند و اغلب، دانشمندان نویسنده آنها هستند. نویسندهٔ داستانهای علمی ـ تخیلی «دشوار» در جستجوی نظریه ها و کشفیات جدید و ناآشنای علمی است که به وسیله آنها دستمایهٔ داستانی فراهم آید. از لحاظ آموزشی، داستان چارچوبی برای معرفی مفاهیم علمی به خواننده است. «ابرای فضایی» که بیشتر شبیه فیلمهای مهیج موسوم به «وسترن» است تا شبیه به داستانهای عاطفی، برعکس داستانهای علمی ـ تخیلی «دشوار» است: ماجرایی خوش فرجام با فضاها و دورنماهای پیش پاافتاده بر پایه سست ترین اساسهای علمی. شباهتهای داستانهای علمی ـ تخیلی عامه پسند با فیلمهای تجاری موسوم به وسترن و فیلمهای جنگی، بسیار بیشتر از تفاوتهای آنهاست.

تعمیم: رابرت ای. هینلین

در برخی از بهترین داستانهای مجلات دهه های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰، فریبندگی آیندهٔ تکنولوژی با مسالهٔ انتقادی تر و گسترده تر ماهیت تغییر اجتماعی در هم آمیخته است. دورنمای سفر فضایی که *ولز* و دیگر نویسندگان پیشگوی قرن بیستم آن را مطرح کرده بودند درحالی تحقق یافت که نویسندگان به عواقب و پیامدهای اجتماعی این توفیق باشکوه، مسائل استعماری، وسوسه های قدرت، قواعد علمی و نظامی رفتار و احتمال بازگشت به بربریت رو آورده بودند. *رابرت ای. هینلین* احتمالاً یکی از متنفذترین نویسندگانی بود که به این مسائل روی آورد. او مدعی بود که تصویری اساساً واقعگرایانهٔ از تحولات اجتماعی ارائه می دهد. هینلین SF را «داستان واقعگرایانه جهان فردا» می دانست و آن را چنین تعریف می کرد: «گمانه زنی واقعگرایانه درباره وقایع احتمالی آینده که بر دانش کافی از جهان واقعی، گذشته و حال، و بر درک کامل ماهیت و اهمیت روش علمی مبتنی است.» در مقالهٔ «ماهیت، کاستیها و مزایای داستان علمی ـ تخیلی» (۱۹۵۹) او به نقش آموزندهٔ SF اعتقاد دارد و مدعی است که SF جوانان ما را طوری می پروراند که شهروندان بالغ و عاقل کهکشان باشند. در تعریف او نوعی افراط وجود دارد: به یاد داشته باشید که او بدین دلیل که هنوز علم ماهیت زمان را درنیافته است، داستانهای سفر زمانی را پذیرفتنی می دانست. هینلین همیشه بر ماهیت گمانه زنی SF تأکید داشت، درنتیجه جلوتر از نویسندگان «موج نو» دههٔ ۱۹۶۰ بود که کوشیدند نام این نوع ادبی را به «داستانهای گمانه زنی» تغییر دهند، اما تعریف او از شکل SF صرفاً بر این نکته اذعان داشت که وظیفهٔ نویسنده پیشگویی منطقی یا تعمیم روندهای جاری است. گرچه او مصرانه می گوید SF به مسائل و مشکلاتی می پردازد که تغییرات تکنولوژیکی برای انسان به ارمغان آورده است، اما تعریف او از «داستان واقعگرایانهٔ جهان فردا» تا اندازه ای آن را از فرآورده های علم «آینده شناسی» غیرمتمایز می گرداند. تحول واقعی پرواز فضایی و نیاز ناشی از آن تحول به نویسندگان SF (به عنوان کارشناسان و مفسران رسانه ها) باعث شد تا آن «تصویر هینلینی» از نویسندگان SF آنها را به پیشگویان آینده شناسی بدل کند.

هینلین به سال ۱۹۴۷ نوشت: «در گمانه زنی های داستانهای علمی ـ تخیلی، علوم پذیرفته شده و حقایق اثبات شده تعمیم داده می شوند تا شرایط جدید و چارچوب جدیدی برای عمل انسانی فراهم آورند.» روشن است که گمانه زنی صرفاً مبتنی بر تعمیم حقایق اثبات شده بسیار محدود بود و جایی برای «فرضیه ناممکن» *ولز* باقی نمی گذارد. *جان دبلیو. کمپبل* با دیدگاهی اندکی متفاوت از دیدگاه هینلین در مقاله ای که همزمان با مقاله او منتشر شد، نوشته است:

«برای نوشتن داستان علمی ـ تخیلی، و نه داستان خیالبافانه، باید تلاشی جدی کرد تا از چیزهای شناخته شده تعمیمی پیشگویانه به عمل آید... امروزه، جامعه شناسی، روان شناسی و فراروانشناسی، علوم دقیقی نیستند؛ بنابراین به جای پیشگویی نتایج آتی به کارگیری علم جامعه شناسیِ امروزی، باید «پیشرفت علم جامعه شناسی» را پیش بینی کرد.»

فرافکنی و تعمیم علوم جدید را همان طور که بعدها معلوم شد نمی توان به جامعه شناسی محدود کرد. *ال. ران هوبارد* یکی از کسانی بود که کمپبل آثارش را در مجلهٔ Astounding چاپ کرد. او بعدها به عنوان مبتکر «فکرشناسی» و بنیانگذار «علم شناسی» معروف شد.

«موج نو»

در گذر دههٔ ۱۹۶۰، هینلین داستانهای خود را با اندکی تغییر نوشت، زیرا نسل جدیدی از نویسندگان ظهور کرده بودند که «داستان گمانه زنی» را طوری تفسیر می کردند که در مخیلهٔ هینلین نمی گنجید. هینلین از زمره نویسندگانی بود که هنر خود را از مجلات معمولی آموخته بودند و در انزوایی حاکی از اعتماد به نفس و دور از روندهای هنری جامعتر به کار خود ادامه می دادند. نهادهای موسوم به «موج نو» (مجله بریتانیایی New Worlds به سردبیری *مایکل موراکاك*، و سلسله گلچینهای Dangerous Visions به مسؤولیت *هارلان الیسون*) لحنی حاکی از آگاهی و فرهیختگی ادبی را همراه با نوعی رعایت الزامی صورت گرایی وارد داستانهای علمی ـ تخیلی کردند. نوآوریهای فرهنگی دههٔ ۱۹۶۰ از مواد مخدر توهم زا و شیوه های عجیب و غریب زندگی تا فرقهٔ «تولکین» و سبک داستان نویسی شگفت «پسانوگرایی» نویسندگانی چون *جان بارث*، *ریچارد براوتیگان* و *توماس پینچان*، همگی دلالت بر این داشتند که زندگی سراپا «علمی ـ تخیلی» شده است؛ گرچه تعیین معنای دقیق همین جمله بسیار دشوار است. ارتباط آشکار میان اصرار جی. جی. *بالارد* بر اینکه داستانهای «سفر فضایی» در واقع همان فرافکنی سفر درون است و نظریه های روانکاوی رایج آن دهه را می توان به عنوان نمونه ای برجسته از حرکتهای فرهنگی دانست (برای افزودن بر حیرت خوانندگان، می توان این نکته را خاطرنشان کرد که رمان نویس برجسته ای چون *دوریس لسینگ* نیز نوشتن داستانی بر اساس خیالپردازیهای علمی را آغاز کرد که دربردارنده نظریه های ضدروانپزشکی شخص مهمی به نام *آر. دی. لینگ* بود). بنابراین بدون شک جایگاه تازه ای برای سوررئالیسم و خیالپردازی در داستانهای جدی دهه ۱۹۶۰ و اوایل ۱۹۷۰ باز شده بود و برخی علمی ـ تخیلی نویسان همچون *کرت فونگات* در این شیوهٔ جدید پسانوگرایی بسیار قلم زدند. با وجود این، شایان ذکر است که در حوزهٔ SF این پیشرفت به نوعی رویگردانی از ادبیات علمی ـ تخیلی انگاشته شد.

احتمالاً بارزترین واکنش «سنتی» به ظهور و سقوط موج نو را باید در مقالهٔ انتقادی جیمز *بلیش* با عنوان «دیگر مسایل جاری» (More Issuesot Hand) (۱۹۷۰) جست. از نظر بلیش، باید معیارهای تخصصی ادبیات و علم را در قضاوت دربارهٔ داستان علمی ـ تخیلی به کار برد. او «پیوستن مجدد و تدریجی SF را به پیکرهٔ ادبیات» به گرمی می پذیرد: این هم به نشانه پختگی و رشد است و هم اخطاری است به نویسندگان و طرفدارانی که دوست دارند این نوع ادبی را از «معیارهای معمول نقد ادبی» معاف دارند. در همین زمان، بلیش حمله ای سخت ـ و احتمالاً تا اندازه ای غیرقابل پیش بینی ـ به گسترش

«خیالپردازی علمی» و «اسطوره گرایی» در SF می کنند. *برایان الدیس*، جی. جی. بالارد، *چارلز اریک مین*، و *راجر زلازنی* در شمار نویسندگانی اند که در مقالات دهه های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ با حمله او روبه رو شدند. برای نمونه *الدیس* و *مین* متهم شدند که «خیالپردازی علمی» می کنند و داستانهایی می نویسند که پیوندی میان خیالپردازی و علم است. نیز گرچه قسمت عمده آن پذیرفتنی است، ولی قسمتهایی از داستان بدون هیچ دلیل یا نظام مشخصی، تنها به میل نویسنده از واقعگرایی و عقلانیت روی برتافته است. هرچند سرانجام او می پذیرد که داستانهای به نسبت کوتاه SF می توانند کاملاً علمی باشند، ولی تنها پس از پیدایش «موج نو» است که نویسندگان فارغ البال به تخیلات علمی رو می آورند.

با دقت و بازنگری در بحثهای جنجالی *بلیش* ردپای اغراق و مبالغه در این زمینه به راحتی دیده می شود. «موج نو»، هم منعکس کننده (و تا حدی منتظر) سرخوردگی مردم از پیشرفتهای علمی بود، هم اضطراب گروهی از نویسندگان جوان SF را نشان می داد که از نوشتن به شیوه ای خارج از قواعد تثبیت شدهٔ *گرنزبرگ*، *هینلین* و *کمپبل* وحشت داشتند. از آنجا که SF هویت نوع ادبی خود را حفظ کرده است، اکنون به نظر می رسد که رویداد موج نو گونه ای جانشینی نسلهای ادبی است. در عین حال، داستان علمی ـ تخیلی از زمان تلاشهای *بلیش* در سال ۱۹۶۰ تاکنون گامهای بلند در جهت پیچیدگی و خودآگاهی برداشته است. آن دسته از نویسندگان جوانی که کوشش بسیار کرده اند تا نوعی آگاهی از زمینهٔ هنری خود به دست آورند، نقدهایی نوشته اند که در آنها آزادانه به تعاریف منطقی و ساده انگارانهٔ سبک قدیم حمله کرده اند. *برایان الدیس* در تاریخ امپرسیونیستی خود درباره نوع ادبی SF به نام «فراغت یک میلیارد ساله» (Billion Year Spree)، SF را این گونه تعریف می کند:

«جستجویی برای تعریف و توصیف انسان و جایگاه او در کیهان که در دایرهٔ شناخت (علم) پیشرفته ولی آشفتهٔ ما پذیرفتنی باشد و در قالب گوتیک یا پساگوتیک درآید». این تعریف نشانگر دقتی آکادمیک است، و از کسی که توجه عمده اش به مرزبندیهای کلی است برنمی آید که از SF چنین تعریفی نماید: درحقیقت، به نظر می رسد که اخیراً مسؤولیت دفاع از انسجام داستانهای علمی ـ تخیلی به عنوان یک طبقهٔ ادبی از نویسندگان و سردبیران، به نظریه پردازان دانشگاهی منتقل شده است. همان گونه که *ساموئل آر. دلانی* خاطرنشان می کند، انگیزهٔ نظریه پردازان دانشگاهی برای تعریف این نوع ادبی این نیست که آن را به مثابهٔ یک رشته درونمایه و قواعد بررسی کنند، بلکه می خواهند این نوع ادبی را همچون نوعی ویژه از کلام و نوع خاصی از «واژگان» که نقشهایی خاص دارد در قالب اصطلاحات درآورند. یعنی، تعریفی بر حسب ساختار SF و نه محتوای آن به دست آورند.

ناهمگنی ادبیات علمی ـ تخیلی و انشعابش از شیوه هینلینی و ورنی در «داستانهای مهندسی»، از تعمیم خطی و آینده نگاری، تلاشهای نظریه پردازان دانشگاهی را برای تعریف SF توجیه می کند. افزون بر آن تعریف نظریه پردازان دانشگاهی لزوماً با رویکرد *ولز* ـ چنان که در مقدمه اش درباره داستانهای شگفت علمی نوشته بود ـ و تلویحاً با رویکرد *شلی* در مقدمه اش دربارهٔ «فرانکشتین» مغایر نیست.

تعریف بر مبنای ساختار

مشکل رویکرد ساختگرایانه آن است که SF معمولاً بر حسب محتوا تعریف شده است: یعنی علم در حالی که اینک مساله اصلی اهمیت ادبی ـ انضمام علم به داستان است. برای چاپ داستان در مجله ای علمی ـ تخیلی، نویسنده باید توضیحی علمی یا شبه علمی از نوآوریهای تکنولوژیک طرح شده در داستان ارائه کند. بنابراین به بیان مثال آشنایی که *فردریک براون* در مقدمه اش بر «فرشتگان و سفاین فضایی» (۱۹۵۵) ذکر کرده، می پردازیم: «افسانه *مایداس*» را به شرطی می توان به داستان علمی ـ تخیلی تبدیل کرد که قدرت تبدیل کردن چیزهای لمس شده به طلا را بتوان به عنوان تحولی جدید در فیزیک مولکولی توضیح داد:

«آقای *مایداس*، که یک رستوران یونانی را در برونکس می گرداند، تصادفاً جان موجودی غیرزمینی را که به طور مخفیانه در نیویورک زندگی می کند، نجات داده است. این موجود غیرزمینی مأمور فدراسیون کهکشانهاست که زمین هنوز به عضویت آن درنیامده است... او که دانشی باورنکردنی و فراتر از توانایی‌های انسان در علوم دارد، ماشینی می سازد که جنبشهای مولکولی بدن *مایداس* را تغییر می دهد و درنتیجه هرچه را که *مایداس* لمس کند تغییر ماهیت می دهد و الی آخر. این یک داستان علمی ـ تخیلی است و یا می تواند باشد».

اما از دیدگاه *ولز* این داستان به رغم داشتن جزییات دقیق، هنوز SF نیست. همه چیز به فرجام کار بستگی دارد و در اینجا بازهم به پایان بندی همان افسانهٔ کهن رو می آوریم:

«*مایداس* آرزو می کند که هرچه او لمس می کند به طلا بدل شود. آرزو برآورده می شود و *مایداس* درمی یابد که جویدن و گوارش غذای طلایی دشوار است. عاقلانه تر آن می بیند که از این قدرت چشم بپوشد. موجود غیرزمینی از او می خواهد که خود را در رودخانهٔ مخصوصی بشوید».

دریافت معنای این افسانه کهن به تحریف منطقی آن بستگی دارد و نباید به راستی چنین استنباط کرد که هر چه *مایداس* لمس می کرده به طلا تبدیل می شده است. اما آوردن عنصر خیرخواهی موجودی غیرزمینی در داستان تا اندازه ای از شدت اخطار عبرت آموز آن علیه حرص و طمع می کاهد. *مایداس* موهبتی (دانش) به چنگ آورده بود، اما خواسته و آرزویی نابخردانه داشت. داستان بازسازی شده نوآیینی که عنصر مافوق طبیعی از آن حذف شده باشد، بدون تردید داستان علمی ـ تخیلی است و برای آنکه داستان علمی ـ تخیلی خوبی از کار درآید، احتمالاً باید عنصر غیرزمینی *فردریک براون* را نیز از آن حذف کرد اما این همان وجه تشابه اساسی ادبیات علمی ـ تخیلی جدید با افسانه های کهن است که نظریه پردازان ساختگرا بسیار بدان علاقه مندند.

پانویس ها:

۱. SF شکل اختصاری Science Fiction است

2. A Little Earnest Book upon a Great old Subject

3. Lyrical Ballads

۴. Gothic سبکی هنری است که از اواخر قرن ۱۲ تا اواسط قرن ۱۶ میلادی در اروپا رواج داشت. از آنجا که گمان می رود این سبک از قوم بربر «گوت» گرفته شده باشد، گوتیک حواشی اثر به معنای توهین به آن اثر است. اواخر قرن ۱۸ میلادی رمانهایی نوشته می شد که نویسندگانشان در نگارش آنها از عنصر وحشت و ترس و احساسات تند عاطفی و شهوانی بهره می گرفتند. این رمانها به «رمانهای گوتیک» معروفند

5. Scientific Romance

6 Verisimilitude