جستاری فلسفی در باب فانتزی و علمی‌تخیلی

مراد فرهادپور

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

متن ذیل محصول پیاده‌کردن بخش‌هایی از گفت‌وگویی طولانی در مورد داستان‌های علمی‌تخیلی و فانتزی است.

من بحث را با توجه به تجربه‌ی شخصی‌ام شروع می‌کنم و البته شاید، این بخش تا حدودی شبیه همان بحثی باشد که چندی پیش همراه با آقای کاشیگر با روزنامه‌ی شرق کردیم و به دلیل یکی بودن موضوع، برخی مضامین ضرورتاً در هر دو تکرار می‌شوند. برای خودم آثار علمی‌تخیلی نقشی غیرادبی داشت یعنی آشنایی و اشتیاقم به این ژانر چندان ربطی به ادبیات و نقد ادبی نداشت، بلکه بیش‌تر نوعی درگیری با ملال و خستگی و زمان مرده یا نوعی وقت‌کشی به‌ویژه در دوره‌های مکرر افسردگی بود. برای همین در جلسه‌ای که چند سال پیش در ماهنامه‌ی کارنامه در مورد وونه گات برگزار شد برای من غریب بود که چطور افراد حاضر در جلسه برخوردی «ادبی و انتقادی» با وونه گات داشتند. البته این به معنی بی‌اهمیت بودن ژانر علمی‌تخیلی نیست. درواقع شاید این غیرادبی بودن باعث می‌شد ژانر علمی‌تخیلی محمل خیلی از حقایقی بشود که معمولاً در سطح و امور سطحی بروز پیدا می‌کنند. در رونکاوی نیز هزار و یک نکته ازجمله لغزش قلمی، لغزش زبانی و فراموشی ناگهانی می‌تواند درعین سادگی و سطحی‌بودن، نشانه‌های وضعیت حقیقیِ روانی فرد تلقی شود. نکته‌ی اصلی بحث من که می‌تواند وجه مشترک فانتزی و علمی‌تخیلی هم محسوب شود و البته مشخصاً در باب دوره‌های اولیه‌ی آثار علمی‌تخیلی است، تأکید این آثار بر کنش به جای واکنش است؛ یعنی درواقع قیچی کردن و کنار گذاشتن روان‌شناسی و آن چیزی که در رمان رئالیستی قرن نوزدهم اصل قضیه بوده است. در آن متون رئالیستی، واکنش‌های روانی افراد و خلق و خو و شخصیت‌سازی و برخورد این شخصیت‌ها با هم در متن، فضایی به وجود می‌آورد که محدوده و نوع کنش‌ها در آن کاملاً از پیش معین است، زیرا نویسنده نمی‌تواند در بازسازی فضای واقعیِ عینی یا غیرذهنی داستان قوانین طبیعی یا علمی و تکنولوژی زمانِ روایت را زیر پا گذارد. هیچ‌چیز عجیب و غریبی نمی‌تواند در حوزه‌ی کنش رخ دهد. تمام به اصطلاح پیچیدگی‌ها و یا تکنیک‌های مختلف و تفاوت‌هایی که مثلاً بین بالزاک و استاندال و زولا... وجود دارد برمی‌گردد به حیطه‌ی روان‌شناسی و واکنش آدم‌ها به مجموعه‌ی معین و ثابتی از کنش‌ها. اما در فانتزی و علمی‌تخیلی، به ویژه در دوران اولیه‌اش، قضیه کاملاً برعکس است، یعنی درواقع حوزه‌ی واکنش کم و بیش محدود است و حوزه‌ی کنش نامحدود. به قول تالکین می‌توانید آفتاب سبز داشته باشید و حیواناتی که می‌توانند سخن بگویند. موجودات فضایی می‌توانند بیایند، یا سرعت سیر نور شکسته شود. ولی در مقابل، جنبه‌ی روانشناختی قضیه تا حد زیادی کم‌رنگ می‌شود؛ مخصوصاً در آن نمونه‌های اولیه‌ی دهه‌های سی و چهل و پنجاه. رفته‌رفته از دهه‌ی شصت به بعد علمی‌تخیلی هم به عنوان یک ژانر با دیگر ژانرها آمیخته شد. حوزه‌ی علمی یا حوزه‌ی مرجع آن هم تغییر پیدا کرد. مرجع علمی روایت رفته‌رفته از محدوده‌ی فیزیک و علوم دقیقه و مهندسی دور شد و کم‌کم پای بیولوژی به میان آمد، بعد هم در نهایت نوبت به علوم انسانی نظیر جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی، روان‌شناسی و... رسید. البته در همین دوره بود که آن علم اصلی که پارادایم علمی زمان را می‌سازد تغییر کرد؛ و به تعبیری Big Physics ـ یعنی فیزیک هسته‌ای و مکانیک کوانتم و اخترشناسی و نظریه‌ی نسبیت عام، جای خود را به ترکیبی از بیولوژی و تکنولوژی اطلاعات و اکولوژی بخشید. ژانر علمی‌تخیلی هم‌پابه‌پای این تحولات علمی و تکنولوژیک آن تغییر کرد و از آن پس بود که مضمونِ غالبِ جنگ‌های ستاره‌ای کم‌کم به مضامینی آمیخته شد که جنبه‌های اجتماعی و روانشناختی و شخصیت‌پردازی در آن‌ها مطرح بود و البته در مراحل بعدی جنبه‌های صوری، ادبی و هنری این آثار نیز به‌نحوی اجتناب‌ناپذیر برجسته گشت و ژانر علمی‌تخیلی به مرحله‌ی خودارجاعی و خودآگاهی پا نهاد. بی‌شک ژانر علمی‌تخیلی به عنوان یک شکل ادبی مدرنیستی یا حتی پست‌مدرنیستی نیز نوشته شده و می‌شود، ولی چیزی که من می‌گویم مربوط به دوران اولیه‌ی ظهور آن است؛ یعنی زمانی که هیچ نویسنده‌ی علمی‌تخیلی پیدا نمی‌کردید که بخواهد از جویس یا فاکنر تأثیر بگیرد یا حتی به شیوه‌ی رئالیسم انتقادی‌ای که لوکاچ از آن صحبت می‌کند، از ادبیات به عنوان نقد اجتماعی استفاده کند. البته ژانر علمی‌تخیلی حتی در آن دوره هم می‌توانست بعضاً دارای دیدگاه و مضمونی انتقادی یا دست‌کم بحث‌برانگیز باشد؛ یعنی از همان اوایل هم می‌توانید ببینید که هراس از تکنولوژی، هراس از قدرت‌هایی که انسان به دست خود می‌سازد ولی کنترل‌شان از دستش خارج می‌شود و بعد همان‌ها علیه خودش

وارد عمل می‌شوند؛ دغدغه نسبت به بحران‌ها و مسائل اکولوژیک نظیر از بین رفتن محیط‌زیست، انفجار جمعیت و غیره جملگی به نوعی در همان قصه‌های اولیه هم حضور دارند، ولی نه به عنوان رئالیسم انتقادی، آن‌گونه که مثلاً در رمان‌های بالزاک، دیکنز، تولستوی گرفته تا هاینریش مان و گراهام گرین یا نمونه‌های بعدی‌شان در قرن بیستم یافت می‌شود.

اما برای خود من جنبه‌ی مهم داستان‌های علمی‌تخیلی همان به اصطلاح وجه سرگرمی‌اش بود که به نحوی آدم را از واقعیت پلشت پیرامون و اصلاً از کل واقعیت انسانی دور می‌کرد. می‌شود گفت برای من یک دنیای اتفاقاً خیلی سطحی و بدون عمق روانی بود که تمام چرک و کثافتی که در روان آدم‌ها انباشته شده را حذف می‌کرد و غنا و پیچیدگیِ فلسفی، کلامی یا اخلاقی آن فقط در کنش بیرونی اشیاء و آدم‌ها تجلی می‌یافت. درواقع می‌شود گفت این ژانر نوعی ابزار گریز از تیرگی‌ها و ابهامات روانی زندگی روزمره بود. آدم‌های آثار فانتزی و علمی‌تخیلی، مثل قهرمانان تراژدی یا فیلم‌های وسترن، چهره‌هایی با خطوط قاطع، برجسته و بارزند که در آن‌ها، برخلاف علم الاخلاق کانتی و روان‌شناسی مدرن، نیت و عمل، درون و بیرون، وسیله و هدف جدایی‌ناپذیرند؛ و کنش‌های آنان به‌شکلی کاملاً علنی، روشن و عریان در صحنه یا پس‌زمینه‌ای ساده، حماسی و کمابیش خلوت نمایان می‌شوند.

همه‌ی ژانرهای حاشیه‌ای، ازجمله علمی‌تخیلی و داستان کارآگاهی و داستان‌های گوتیک، از هنگام ظهور تا مدت‌ها بعد پیوسته به عنوان ادبیات سطحیِ تهی از هرگونه دعوی حقیقت معرفی می‌شدند؛ درحالی که به اعتقاد من قیچی کردن روان‌شناسی خودش امکان تجلی مجموعه‌ای از حقایق را فراهم می‌کند که شاید در فضای روان‌شناختی رمان رئالیستی امکان بروز نداشتند. این خصیصه و آثار و عواقب آن در *ارباب حلقه‌ها* اثر تالکین هم به روشنی حضور دارد. در این حماسه‌ی معاصر گذشته از آراء فلسفی و الهیات، شاهد نوعی فلسفه‌ی اخلاق مبتنی بر انواع شرّ نیز هستیم؛ مثلاً مراتب مختلف شر یا شکل‌های مختلف وسوسه‌ی نزدیک شدن به شر. به همین خاطر است که انگشتر یا حلقه هرکس را به یک شکل وسوسه می‌کند و در هر مورد نیز با صورت‌ها و درجات گوناگونی از آمیزش خیر و شرّ روبه‌رو می‌شویم. شر در آغاز خودش را به عنوان خیر نشان می‌دهد، ولی در نهایت تمام وجود فرد را تسخیر می‌کند. ابعاد مختلف مضمونِ شرّ ریشه‌ای و ظرافت‌های انواع شر چیزی است که در کتاب تالکین دقیقاً به لطف قطع کردن بُعد روانشناختی اثر تحقق می‌یابد. اغلب تصور می‌شود این ظرافت‌ها و سایه‌روشن‌ها فرضاً با تحلیل روانی و یا پرداختن به روان‌شناسی حاصل می‌شود در صورتی که اصلاً این‌طور نیست. درست برعکس، روان‌شناسی اجازه می‌دهد شما با فضایی بازتر و روشن‌تر روبه‌رو شوید که در آن می‌توان دست به آزمایش‌های فلسفی، کلامی، و اخلاقی زد. این نکته‌ای است که چنان‌چه گفتم در تراژدی یا وسترن هم شاهدش هستیم؛ جهان ساده می‌شود یا به تعبیری پدیدارشناختی تقلیل می‌یابد (reduced)؛ و همین امر اجازه‌ی بروز حقیقت را می‌دهد. از این نظر حتی شاید بشود ژانر علمی‌تخیلی را به نحوی به بکت ربط داد که روش همیشگی‌اش کم کردن حشو و زوائد است تا از طریق حذف و تقلیل، برسد به آن به اصطلاح اصلی‌ترین خصایص یک موقعیت. آن فضای باز و برهنه‌ای که با این روش حاصل شده است از قضا این امکان را به‌وجود می‌آورد که حقیقت به شکل روشن‌تری بروز کند؛ حقیقت اندوه، حقیقت خسران، حقیقت عشق. مثالی که الان به ذهنم می‌رسد داستان علمی‌تخیلی *دون* اثر فرانک هربرت، به‌ویژه جلد اول آن، است. این کتاب مسأله‌ی اکولوژی و محیط‌زیست و تعامل انسان و محیط را به‌شکلی بدیع و پیچیده، اما به لحاظ علمی منسجم و مستدل، در فضایی کاملاً تخیلی صورت‌بندی می‌کند. فِرمن‌ها (Fremen) که تاریخ، فرهنگ و نبردشان برای آزادی مضمون اصلی کتاب است ـ و هویت قومی‌شان عمدتاً با رجوع به الگوی اعراب بادیه‌نشین ترسیم شده است ـ در سیاره‌ای زندگی می‌کنند که سراپا خشک است و هیچ آب سطحی ندارد و دورنمای آن فقط تپه‌های شنی (dunes) است. فرمن‌ها توانسته‌اند در چنین شرایطی بقای خود را تثبیت کنند و این امر حاصل رژیمی بغایت پیچیده و دقیق است که برای حفظ آب و نگهداری آن ساخته‌اند؛ رژیمی که با دین، اسطوره‌ها، ساختار قبیله‌ای و مناسک اجتماعی‌شان عمیقاً گره خورده است. بسیاری از باورها، رسوم و نهادهای آنان را فرانک هربرت از منجی‌گرایی اسلام، به‌ویژه از انتظار برای مهدی موعود اخذ کرده است؛ کما این‌که اسم قهرمان اصلی کتاب هم مهدی لسان‌الغیب است.

پس می‌بینید که به‌راحتی می‌توان اتهام گریز از واقعیت،

کودک‌صفتی و فرار از پیچیدگی‌های زندگی را به این ژانر زد؛ منتها خود این پیچیدگی‌ها عمدتاً همان باتلاقی هستند که همه در آن فرو می‌روند. امروزه تصور رسیدن به یک خودآگاهی کاملاً شفاف بی‌معنی شده است ـ چرا که برای مثال خود روانکاوی هم در امریکا عملاً به مُدی تبدیل شده که شفافیتی به بار نمی‌آورد، بلکه هدف و کارکردش فقط ارائه‌ی تسکین و تطبیق دادن هرچه بیش‌تر آدم‌ها با واقعیت موجود یا همان باتلاق است.

به قول ژیژاک همین بلاهت فرهنگ توده‌ای و عامه‌پسند است که اجازه می‌دهد برخی از ابعاد حوزه‌ی نمادین موردنظر لاکان در این‌گونه قصه‌ها به‌شکلی بارزتر و عریان‌تر نمایان شود. خصوصاً، باید توجه کنیم که این قیچی کردن روان‌شناسی، در داخل روان‌شناسی لاکانی هم رخ می‌دهد. زیرا به‌گفته‌ی لاکان ناخودآگاه نه درون ذهن یا فرد بلکه بیرون است، یعنی در زبان و حوزه‌ی نمادین. حتی خود فروید هم با روشن‌کردن پیوند روان‌شناسی فردی با کل فرآیند تمدن، یعنی در نظریات فراروانشناختی‌اش در مورد فرهنگ و تمدن و رمه‌ی آغازین و قتل پدر، ما را به همین سمت، یعنی حذف روان‌شناسی، سوق می‌دهد. شباهت آثار متأخر فروید با اسطوره، افسانه و حماسه ـ حماسه‌ی بزرگ نبرد راندی مرگ با راندی عشق را به یاد آورید ـ به هیچ‌وجه تصادفی نیست. به تعبیری، این آثار حقیقتاً متونی «علمی‌تخیلی»اند. وجود همین دو وجه «علمی» و «تخیلی» و حفظ تنش و تناقض میان آن دو است که این آثار را از عقل‌ستیزی دینی و عرفانی یونگ و امثال او متمایز می‌سازد و آن‌ها را به عرصه‌ی ظهور بارقه‌های حقیقت بدل می‌کند. آدورنو با بیانی از این هم صریح‌تر اعلام می‌کند که با شروع عصر جدید، روان‌شناسی و عامل روانی دیگر مهم نیست، زیرا در عصر سرمایه‌داری پسین، جامعه به جایی رسیده که احتیاجی به میانجی‌گری روان‌شناسی فردی ندارد. برای مثال بنیان بحث کریستوفر لش درباره‌ی فرهنگ خودشیفتگیِ زمانه‌ی ما این است که در این فرهنگ هیچ خود یا نفسی شکل نمی‌گیرد که بخواهد به‌خاطر عقده‌ی ادیپ یا تناقض و سرکوب و درگیری با ابرخود دچار مشکل شود.

به قول آدورنو جامعه به صورتی سازماندهی شده که برای کنترل و اداره و ادغام فرد، دیگر احتیاج ندارد به پدرسالاری یا عقده‌ی ادیپ یا سرکوب امیال فردی متوسل شود، بلکه مستقیماً غرایز را دستکاری می‌کند. آدورنو از همین نکته در تحلیل فاشیسم استفاده می‌کند و می‌گوید دست آخر اصلاً مهم نیست که خود هیتلر به این چیزها، برای مثال برتری نژاد ژرمن، اعتقاد داشت یا نه. بازتولید سیستم به سطحی از کلیت و یک‌دستی رسیده است که روان‌شناسی و باورهای فردی خودبه‌خود بی‌معنی می‌شود.

اما لاکان همان‌طور که گفتم با آن جمله‌ی معروفِ «ناخودآگاه گفتار دیگری است» ناخودآگاه را به عرصه‌ی زبان و رویارویی با دیگری انتقال می‌دهد. به همین دلیل است که ژیژاک می‌تواند تکه‌هایی از نظریه‌ی لاکان و مثال‌هایش را در فیلم‌ها یا قصه‌های علمی‌تخیلی پیدا کند؛ یکی از گویاترین و بارزترین این مثال‌ها که به مضمون شکل‌گیری حوزه‌ی نمادین مربوط می‌شود، داستان کوتاهی است از رابرت هاین‌لاین: آدم‌هایی در ماشین نشسته‌اند، پنجره‌ها بالا است و در بیرون، آفتاب و کوه و آسمان و جاده نمایان‌اند. اما وقتی قهرمان داستان پنجره را پایین می‌کشد فقط یک مه خاکستری که تصویرنیستی محض است به چشم می‌خورد؛ در این‌جا مسأله همانا فرق بین امر واقعی و امر نمادینِ لاکانی است. جهان نمادینی که ما در آن زندگی می‌کنیم تصویری سطحی است، تصویری مجزا و بی‌ارتباط با جهانِ ماقبل نمادین یا همان امر واقعی که فی‌نفسه بی‌شکل، بی‌رنگ و نمادینه‌ناشدنی است. در این قصه هم به خوبی می‌بینیم که جهان نمادین درواقع یک پروجکشن یا فرافکنی است. پروجکشن روی پنجره‌ها و شیشه‌ی جلو ماشین، خصلت فرافکنانه‌ی حوزه‌ی نمادین را به خوبی مشخص می‌کند. در این قصه نیز حوزه‌ی نمادین یا به قول لاکان «دیگری بزرگ» نهایتاً وجود ندارد بلکه خودش یک فریب است، یک بازی همگانی که در پس آن چیزی نیست جز مه خاکستری. پس می‌بینیم که تحول نظریه‌ی روانکاوی خودش با حذف‌کردن روان‌شناسی فردی مرتبط بوده است. به همین علت، ژیژاک می‌کوشد این دو را به هم وصل کند و از این به آن پل بزند.

بنابراین حرکت به سمت رها کردن تخیل می‌تواند به ما اجازه دهد، همان‌طور که گفتم، برخی از ابعاد ساخته‌شده‌ی واقعیت توسط خودمان را به خوبی تشخیص دهیم و در برابر امر داده‌شده با واقعیت موجود، مثل پوزیتیوست‌ها به ستایش یا طبیعی جلوه دادن آن‌چه که ساخته‌ی خودمان است قناعت نکنیم. بدین‌جهت همه چیز بستگی دارد به این‌که درواقع فرد با دنیای دیگری که در خیال تجربه می‌کند و می‌سازد چه کار می‌کند.

◄ تحول ژانرهای فانتزی و علمی‌تخیلی

در بافت امروزه که ژانرها درهم فرو رفته‌اند گمان نکنم بتوانیم معیاری تماماً صوری برای جدا کردن این ژانرها بیابیم. جدایی این‌ها امری تاریخی بوده است، شما چیزی به نام ادبیات تخیلی دارید که بعضاً در اساطیر اروپای شمالی یا حکایات شهسواریِ قرون وسطی یا ترکیبِ تکنولوژی ـ جادویِ عصر رنسانس (داوینچی) و هزار سنت ادبی ـ فرهنگی دیگر ریشه دارد. اکثر ژانرهای حاشیه‌ای درواقع از دل دنیای انگلیسی زبان رشد کردند و تبدیل به سنتی پایدار شدند. در انگلیس ادبیات تخیلی مدرن با ویلیام موریس شروع شد و تا تالکین ادامه یافت. خاستگاه ژانر علمی‌تخیلی هم به نوعی به دنیای انگلیسی‌زبان باز می‌گردد، ولی این ژانر ریشه‌های تاریخی دیگری همچون ژول ورن را هم دارد، از چهره‌هایی چون اچ. جی. ولز که بگذریم، تبدیل به یک ژانر اساساً امریکایی می‌شود که با میانجی‌های فرهنگی امریکا هم پیوند خورده؛ ژانر علمی‌تخیلی در دهه‌های سی و چهل از طریق مجله‌های ارزان به دست بچه‌ها و نوجوانان می‌رسید و فقط بعدها بود که در هیأت رمان و مجموعه داستان به ژانری فراگیر بدل شد. این‌ها جملگی گویای تحول تاریخی یک ژانر است که با فضاهای فرهنگی محیطی که در آن رشد می‌کند پیوند دارد، ولی ربطی به عناصر به اصطلاح «ذاتی» یا فراتاریخی آن ژانر ندارد، کما این‌که بعداً دیدیم ترکیب‌های مختلفی مثل علمی‌تخیلیِ گوتیک، فانتزی آمیخته به علم یا علمی‌تخیلی آمیخته به فانتزی، علمی‌تخیلیِ کارآگاهی و غیره ظاهر شدند. این نشان می‌دهد که تمایز فرمالی بین این‌ها نیست و تمایزها به شکل تاریخی ایجاد شدند، بسط پیدا کردند و به درجات گوناگون تا به امروز باقی مانده‌اند. بعد هم که این ژانر گسترش پیدا کرد و همگانی شد و تمایزها کم‌رنگ شدند، یک رسانه‌ی جدید مثل سینما همه‌ی ژانرها و عناصر تشکیل‌دهنده‌ی آن‌ها را در هم آمیخت. در فیلم *جنگ ستارگان* اسطوره، قصص دینی، علمی‌تخیلی، فانتزی و حماسه همه را با هم دارید؛ درنتیجه جدایی این‌ها را نباید به شکلی فرمال بررسی کرد. مسأله‌ی دیگری که مطرح می‌شود این است که در ساختن یک جهان دیگر بتوانیم تمایزها را براساس تحول تاریخی توضیح بدهیم یعنی اولاً این جهان دیگر چه جفت و بسطی دارد و دوماً آیا در قیاس با جهان واقعی حالت انتقادی و یا حقیقت‌گویی دارد یا نه. یکی از دلایل موفقیت تالکین این است که جهان تخیلی کاملاً منسجمی می‌سازد که تاریخش در کنار جغرافیای طبیعی، اسطوره‌ها و حتی خرافاتش بسط می‌یابد، به‌نحوی که در داخل آن فضای خیالی، باز هم با یک فضای خیالی‌تر روبه‌روییم. تخیلِ منسجم به میانجی خود واقعیت عمل می‌کند و به همین دلیل است که می‌تواند هم خلاق باشد و هم انتقادی. این امر اصلاً به معنی بریدن از واقعیت و پرتاب شدن به یک خیال‌بافی بی‌در و پیکر نیست. پس فانتزی همچون رؤیا، گریز از واقعیت نیست بلکه خلق دوباره‌ای است که خیلی از عناصر این واقعیت را در خود دارد. این یکی از فرق‌هایی است که تالکین را، علی‌رغم این‌که مورد علاقه‌ی فرهنگ دهه‌ی شصت بود، از فرهنگ مسکالین و اسید برداشتن جدا می‌کند.

قضیه به این شکل نیست که شما پرتاب بشوید به یک دنیای بی‌در و پیکری که از قضا روان‌شناسی در آن نقشی اساسی ایفا می‌کند. فرهنگِ مواد توهم‌زا که در خیلی جاها به اسکیزوفرنی یا پارانویا یا خودکشی و جنون منجر شده گویای آن است که فرد قدرت کنترل تخیل خودش را ندارد؛ تخیل شلوغ و افسارگسیخته‌ای که همه چیز آن با هم مخلوط است و سویه‌های تاریکِ روان فردی به‌صورت افسارگسیخته در آن طغیان می‌کند. در تخیل تالکین انضباطی را می‌بینید که هرچند برخی از جوانب آن خیلی محافظه‌کارانه است، ولی همین انضباط است که به او اجازه می‌دهد خطی مشخص را در تخیلش دنبال کند.

در این‌جا است که فرق‌های تاریخی به وسط می‌آید؛ فرضاً باید ببینیم قصه‌های علمی‌تخیلی چه ضعف‌هایی در این زمینه داشته‌اند و قصه‌های فانتزی چه ضعف‌هایی. داستان‌های علمی‌تخیلی دقیقاً به خاطر وصل بودن‌شان بود نشان به تکنولوژی فاقد ابعادی خاص هستند. درواقع در مراحل اولیه، جهان خیالی و دیگری که این داستان‌ها می‌سازند فقط عنصر تکنولوژی را تغییر می‌دهد. همین امر باعث می‌شود که اولاً جهان دیگری که می‌سازند از بعضی جهات نامنسجم باشد و دوماً خیلی سازشگر و غیرانتقادی؛ همه چیز در این جهان تغییر می‌کند، حتی سرعت سیر نور، غیر از قواعد سرمایه. در کهکشان سه هزار سال دیگر که آقای ای. ای. داک اسمیت برای ما به تصویر می‌کشد، سفینه‌ها با سرعتی صدها برابر سرعت سیر نور هم حرکت می‌کنند ولی جامعه انگار همان جامعه‌ی امریکای دهه‌ی چهل است؛ قواعد اقتصادی و اجتماعی همان است، سرمایه‌داری تغییر نکرده.

فیزیک و کوانتوم و نسبیت انیشتن زیر پا گذاشته شده‌اند ولی قانون عرضه و تقاضا هنوز ثابت است. این امر باعث می‌شود آن جهان خیالی و دیگر فقیر باشد و فقط در یک حوزه تغییر کند و بعد هم نتواند جنبه‌ی انتقادی پیدا کند.

اما فانتزی ایرادهای دیگری دارد، این ژانر وصل به دستاوردهای غنی تاریخی و سنت‌های تاریخی است و از طریق آن یک جهان دیگر می‌سازد. منتها حتی در خود تالکین هم می‌بینیم که همین وصل بودنش به گذشته آن را اسیر دیدگاه‌های کاملاً ضد مدرنیستی و محافظه‌کارانه می‌کند؛ رویکرد منفی به کل مسائل جنسی، وابستگی به دین و به‌طورکلی احساس منفی نسبت به خیلی از ابعاد تجربه‌ی مدرن. زن‌ها نقش سنتی دارند، عشق‌ها خیلی رومانتیک است، رابطه‌ی جنسی قبل از ازدواج اصلاً وجود ندارد. می‌شود گفت تالکین نقطه‌ی مقابل فوتوریست‌ها است؛ هرچه آن‌ها از ماشین و سرعت و انفجار و به هم ریختن دفاع می‌کردند، خواهان خراب کردن موزه‌ها و شهرهای قدیمی بودند و ویرانگری را جزء ضروری یک دید انتقادی می‌دانستند، تالکین در مقابل، با آن موضع‌گیری منفی‌اش در قبال سرعت زمان، شکسته شدن مکان و باقی ابعاد تجربه مدرن، دچار مجموعه‌ای از تنگ‌نظری‌ها و محدودیت‌ها می‌شود.

می‌شود تالکین را با بلیک مقایسه کرد چون هر دوی آن‌ها تخیل منسجم و قوی‌ای دارند و هر دو جهان‌های دیگری می‌سازند که کم و بیش حالت اسطوره‌ای دارند. منتها در دو جهت کاملاً مختلف. یکی از قهرمان‌های بلیک، اورک نام دارد که اتفاقاً خیلی با اورک تالکین شباهت دارد یعنی شانه‌های پشمالو دارد و تجسم غریزه‌ی جنسی است منتها در بلیک اورک چهره‌ای کاملاً مثبت و مبین طغیان نیچه‌ای است. این اورک زنجیرهای پدر را پاره می‌کند و به فراسوی خیر و شرهایی که برایش تعیین کرده‌اند می‌رود، نوعی طغیان غریزه‌ی جنسی به عنوان شکلی از رهایی و آزادی و رفتن به فراسوی اخلاق‌گرایی فریبکارانه‌ی دوره‌ی ویکتوریایی. در تقابل با آن اخلاق خشک و پیوریتنی که هیچ عنصر جنسی‌ای را به‌طور آشکار مطرح نمی‌کند، بلیک که تحت فضای حاکم ویکتوریایی می‌نویسد، همچون دیکنز، فریب‌کاری و خودفریبی جامعه و فرهنگ قرن نوزدهم را آشکار می‌کند. ولی زمانی که تالکین کتابش را نوشت وضعیت اجتماعی و فرهنگی کاملاً متفاوت بود. دهه‌ی پنجاه سرشار از شیفتگی به تکنولوژی و ایدئولوژی پیشرفت است، اتفاقاً دهه‌ی شصت اولین برهه‌ای است که به نوعی با این اخلاق سرمایه‌دارانه‌ی ماکس وبری در می‌افتد. جنبش‌های دانشجویی درواقع ایده‌آل پیشرفت، کار و تلاش و مصرف و تولید انبوه را زیر سؤال می‌برند و فرهنگ این دهه واکنشی است به مصرف و تولید انبوه، انتقادی است بر ستایش از تکنولوژی که شما دقیقاً در هیپی‌ها می‌بینید؛ بازگشت به طبیعت، به عشق، به سادگی و مصرف نکردن.

درواقع در همین جا است که اسطوره‌ی تالکین به نیازهای این نسل جواب می‌دهد. هابیت‌ها در جامعه‌ای کم و بیش سنتی و محافظه‌کارانه زندگی می‌کنند و مبارزه‌شان با شرّ هم از این طریق انجام می‌گیرد. اثر تالکین درواقع تخیلی است که به نیازهای دهه‌ی شصت خصوصاً در یک دنیای انگلیسی زبان پاسخ می‌دهد، در مورد فرانسه و آلمان کار طول می‌کشد. تالکین در دهه‌ی شصت و هفتاد در فرانسه و آلمان حضور ندارد و اواسط دهه‌ی هشتاد است که در آن کشورها کشف می‌شود، یکی از دلایل آن هم این است که جنبش اعتراضی جوانان در آلمان و فرانسه کاملاً سیاسی بود بنابراین اصلاً نمی‌توانست محافظه‌کاری تالکین را، خصوصاً در شکل سیاسیِ بازگشت شاه و ستایش از جامعه‌ی سنتی و سلسله مراتب، تحمل کند. درحالی که در دنیای انگلیسی زبان چون جنبش جوانان غیرسیاسی بود و با همین زندگی روزمره و استیصال و خستگی از تکنولوژی و شهر و دانشگاه و درس‌خواندن و کارکردن پیوند داشت، از این‌رو تالکین طرفداران زیادی پیدا کرد. اما می‌شود گفت که در این فاصله تغییری بنیانی در خود نظام سرمایه‌داری هم رخ داد، و درنتیجه‌ی آن تالکین به یکی از نمونه‌های بارز آن چیزی تبدیل شد که اسمش را محافظه‌کاری انقلابی می‌گذاریم. تا قبل از نیمه اول قرن بیستم محافظه‌کاری و سنت‌گرایی کاملاً با تأیید وضعیت موجود همراه است و همه جا جلوی انقلاب می‌ایستند، جلوی چپ‌ها می‌ایستند، کلیسا کاملاً حالت تأیید نظام را دارد و نهادهای سنتی را مستحکم می‌کند و می‌بینید که دموکرات مسیحی‌های ایتالیا با واتیکان دستشان یکی است و جلوی حزب کمونیست ایتالیا و تمام روشنفکرهای چپی مثل فلینی و پازولینی قرار می‌گیرد. اما از میانه‌ی ماجرا خود نظام سرمایه‌داری تغییر می‌کند. قناعت و سخت‌کوشی پروتستانی کنار گذاشته می‌شود چون برای رشد خود سرمایه‌داری لازم است که بازار بدون حدومرز توسعه یابد و

مردم مصرف انبوه کنند. در متن این شرایط جدید اقتصادی ـ فرهنگی است که سنت‌گرایی و محافظه‌کاری جنبه‌ای انقلابی و انتقادی می‌یابد و به یک جریان ضدسیستم و ایدئولوژیِ لذت‌گرایی و مصرف انبوه بدل می‌شود. همین امر جهان اسطوره‌ای تالکین و ارزش‌های اخلاقی آن ـ نظیر قناعت، سادگی، وفاداری، و مقاومت در برابر وسوسه‌ی فاوستی قدرت و ثروت و دگرگونی بی‌پایان ـ را برای جوانان و سایر جنبش‌های معترض جذاب‌تر می‌سازد. اما طنز تاریخی قضیه در این‌جاست که خود جنبش اعتراضی جوانان و نوجوانان عملاً به منزله‌ی یکی از مکانیسم‌های تغییر ساختار سرمایه‌داری و گسترش بازار عمل کرد؛ رشد غول‌آسای صنعت موسیقی و سرنوشت انقلاب جنسی دهه‌ی شصت گواه همین امر است.

◄ ماتریس و بلیدرانر: دو نمونه‌ی سینمایی

مفهوم دروغ بودن همه چیز در *ماتریس* کاملاً با نقطه شروع فلسفه مدرن در دکارت یکی است. اگر دکارت را بخوانید با همین مسأله شروع می‌شود: فرض کنید همه‌ی این چیزهایی که می‌بینید خواب است و اختلاف خواب و رؤیا با واقعیت از بین رفته و درواقع آن چیزی هم که تو فکر می‌کنی واقعیت و بیداری است چیزی نیست جز ادامه‌ی رؤیا. با این فرض می‌توانید واقعیت را داخل پرانتز بگذارید. حال این آزمون فکری از خود دکارت شروع می‌شود و تا فلسفه‌ی ایده‌آلیسم آلمانی و پدیدارشناسی هوسرل ادامه می‌یابد که دقیقاً همین امر را تحت عنوان اپوخه یا داخل پرانتز گذاشتن مطرح می‌کند. به اعتقاد هوسرل می‌توان زیست جهان طبیعی یا آن چیزی که ما اسمش را می‌گذاریم واقعیت، تعلیق کرد و در پرانتز گذاشت و با همین پرانتز گذاشتن است که ما می‌توانیم از قید عینی‌گرایی رها شویم و تازه دریابیم که ذهن چگونه جهان را می‌سازد و آن وقت به یک عینیت واقعی و پایدار برسیم نه یک عینیت کاذبی که بدون چون چرا خودمان قبولش کرده‌ایم. این مضمون در فلسفه‌ی مدرن هست و ارتباط آن با مفهوم سوژه‌ی مدرن هم مشخص است. در فلسفه‌ی دکارت تعلیق واقعیت نقطه‌ی شروع رسیدن به یگانگی و این‌همانی نفس با خودش است. یعنی فکر می‌کنم پس هستم. از آن‌جا که حقیقت در قالب یقین مطرح می‌شود و تنها چیزی که می‌شود به آن یقین داشت وجود ذهنی است که فکر می‌کند، و چون حتی شک کردن هم یک جور فکر کردن است، بنابراین حتی اگر بگوییم همه‌ی دنیا هم خیال است باز یک ذهنی وجود دارد که دارد این خیال را تجربه می‌کند و با خودش می‌گوید این جهان خیال است. دکارت از یقین این سوژه به عنوان مبنای حقیقت بهره می‌گیرد و سعی می‌کند وجود خدا و جهان خارج را از همین استدلال استنتاج کند که البته همه جا پایش می‌لنگد، زیرا استدلالش یک عنصر فرضی را وارد قضیه می‌کند که ناب بودن آن یقین را زیر سؤال می‌برد. ولی مسأله‌ی اصلی دکارت وصل‌کردن دو عنصر روح و جسم، یا فکر و ماده به هم است. این دوگانگی که بعداً کل فلسفه را در بر می‌گیرد در قالب همین دوگانگی سوژه و ابژه‌ی هستی‌شناختی معرفت‌شناختی مطرح می‌شود. در فلسفه‌ی دکارت این موضوع مطرح می‌شود که حیوانات روح ندارند و فکر نمی‌کنند. آدمیزاد از یک طرف به عنوان جسم متعلق به عرصه‌ی اشیا است، عرصه‌ی امتداد جوهر مادی که ذاتش امتداد در فضا است، و از طرف دیگر متعلق به جوهر معنوی یعنی فکر. در آراء دکارت این دو مقابل هم هستند و وجود اولی یعنی جوهر مادی و جسمانی به میانجی وجود خداوند اثبات می‌شود. اول وجود خداوند به عنوان یقین ذهنی استنتاج می‌شود، بدین ترتیب که چون ما می‌توانیم به نامتناهی فکر کنیم خود این فکر کردن نشان‌دهنده‌ی این است که این نامتناهی از قبل، در ما تعبیه شده. این امر نشان می‌دهد که خدا ما را خلق کرده و تفکر نامتناهی یا مفهوم نامتناهی را به ذهن ما اضافه کرده است، زیرا در غیر این صورت در مقام موجود متناهی اصلاً نمی‌توانستیم به چنین چیزی فکر کنیم. سپس از وجود خداوند وجود جهان خارج را استنتاج می‌کنیم. و چون خداوند صادق است، دقیقاً برخلاف ماتریکس که به همه دروغ گفته و جهان دروغین ساخته است ـ یعنی همان شیطان دروغگو ـ پس این جهان خارج وجود دارد و ما هم در آن به عنوان یک جسم حضور داریم. بعد می‌رسد به این‌که این جسم و فکر چگونه به هم متصل‌اند؛ می‌رسد به توصیف بشر به عنوان شی‌ای که فکر می‌کند. بنابراین درنهایت می‌رسیم به این‌که تعریف آدمیزاد یعنی شی‌ای که فکر می‌کند و این شی‌ای که فکر می‌کند درواقع کاملاً منطبق با روبات‌ها و آندروئیدهایی است که در علمی‌تخیلی با آن‌ها مواجه هستیم. آن‌ها هم اشیایی هستند که فکر می‌کنند و در موقعیتی دوگانه و مبهم قرار دارند که از یک طرف شی و ابژه‌اند و از طرف

دیگر دارای فکر و بعد معنوی‌اند.

این موقعیت دوگانه را شما در داستان‌های علمی‌تخیلی در مورد خیلی از روبات‌ها و ماجراهای هوش مصنوعی شاهدید. این دوگانگی و همه‌ی آن دیگر دوگانگی‌هایی که در فلسفه‌ی دکارت و غیر از آن در کل تاریخ بشری با آن روبه‌رو بودیم در این‌گونه آثار متبلور می‌شوند. مسأله‌ی مرگ و زندگی و رابطه‌ی با خالق و این‌که چه کسی ما را خلق کرده که واضح‌ترین تجلی‌اش را در فیلم *بلید رانر* می‌بینید. معمولاً در این نوع آثار روبات‌ها که خیلی پیشرفته‌اند طی تصادفی هوشمند می‌شوند و زبان پیدا می‌کنند و وارد دنیای نمادین ما می‌شوند؛ زبان به معنی نمادین آن نه فقط رد و بدل کردن اطلاعات بلکه با همه ابهامات و پیچیدگی‌های دنیای نمادین ازجمله عشق، نفرت و مسأله‌ی «دیگری».

دیگری از من چه می‌خواهد؟ در پس این سؤال مسأله‌ی میل مطرح می‌شود و عشق و سرآخر مسأله‌ی مرگ ـ در *بیلد رانر* هم روبات‌ها دنبال آفریننده و خالق‌شان می‌گردند دقیقاً برای همین مسأله‌ی مرگ. روبات‌های آن فیلم طوری ساخته‌اند که چهار سال بیش‌تر عمر نمی‌کنند و این‌ها می‌خواهند بفهمند آیا می‌توانند این طول عمر را اضافه کنند، چرا این کار را با آن‌ها کرده‌اند، تمام آن خاطراتی که دارند و دروغی در ذهن آن‌ها کارگذاشته شده، چه کسی این کار را کرده و خلاصه این‌که چرا به جایگاه و مقام شی ناب تنزل یافته‌اند، درحالی که شی‌ای هستند که فکر می‌کنند. و بعد هم به شکل سمبولیک شاهد صحنه‌ی رویارویی با خالق و کشتن خالق هستیم. کارآگاه یا قهرمان فیلم که دریافته معشوقش هم یکی از همین روبات‌هاست، خود را با این فکر تسلی می‌دهد که وضع در مورد آدم‌های واقعی هم همین‌طور است، همه‌ی ما اشیایی هستیم که فکر می‌کنیم و هیچ‌گاه نمی‌دانیم عشق‌مان و کسی که دوستش داریم تا چند وقت دیگر باقی می‌ماند. در اواخر فیلم که روبات یاغی با کارآگاهی که در پی‌شان است روبه‌رو می‌شود، کاری کاملاً غیرمنطقی و فراتر از استدلال می‌کند یعنی وقتی که کارآگاه را می‌گیرد و می‌تواند بکشدش، از سر شفقت و همدلی این کار را نمی‌کند، و دقیقاً همان جا هم هست که به عنوان سوژه‌ای مرگ‌آگاه وارد حوزه‌ی نمادین می‌شود.

این تم کاملاً با برخی از مضامین اصلی فلسفه و الهیات غرب پیوند دارد و همین است که باعث از بین رفتن غنای ژانر علمی‌تخیلی می‌شود. شما همین را در هیولاهای فانتزی هم می‌بینید چون در آن‌جا هم با یک‌سری اشیایی که فکر می‌کنند روبه‌رو هستیم. دراکولاها به یک معنا موجود انسانی نیستند، شی‌اند، ولی درعین‌حال یک پای‌شان در فضای انسانی است. هیولاها همیشه ظاهر انسانی دارند؛ داخل این حوزه‌ی نمادین هستند از نظر ظاهر، ولی به واقع بیرون از آن‌اند، مثل انسان گرگ‌نما که فی‌الواقع گرگ است اما با یک ظاهر انسانی، حرف می‌زند و فکر می‌کند و ادای انسان را در می‌آورد. این موقعیت دوگانه‌اش باعث می‌شود ندانید آیا این ظاهر انسانی به معنای این است که آن موجود داخل حوزه‌ی انسانی است یا نه، مثل یک ماشین بیولوژیک است که فقط می‌کشد و پاره می‌کند و هیچ احساس گناه هم ندارد. در این‌جا هم می‌بینید همین مضمون هیولاها و سایبورگ‌ها به عنوان موجودات دو رگه‌ای نمود پیدا می‌کنند که حامل همان دوگانگی روح و جسم هستند. دوگانگی‌های مختلف دیگری را می‌توان نام برد که یکی از آن‌ها دوگانه‌ی خیر و شر است.

در *ارباب حلقه‌ها* شر یک نوع حالت عدمی دارد؛ یک جور دور شدن از وجود است. وجود خیر است چون از خداوند ناشی می‌شود و شرّ درواقع یک جور حرکت به سمت عدم است، نیستی و از دست دادن وجود است. به همین دلیل، بلک رایدرها در یک دنیای سایه‌وار زندگی می‌کنند و از نظر فیزیکی هم وجود مادی‌شان را از دست دادند. تالکین بارها و بارها که به سارون و چشم او اشاره می‌کند می‌گوید این دروازه‌ای است به نیستی مطلق، یعنی سارون موجودی است که بر لبه‌ی نیستی ایستاده است. یک پایش در نیستی مطلق است و پای دیگرش در عالم وجود.

او به عنوان اراده‌ای که می‌خواهد اراده‌های دیگر را خرد بکند و آن‌ها را علی‌رغم میل‌شان به اطاعت وا دارد دارای هستی است. ولی اگر دیگران همه از او اطاعت کنند درواقع علت وجودی خودش را از دست می‌دهد. او فقط به عنوان یک نیروی نفی‌کننده وجود دارد.

❑