نیک لند

زمان‌های شانگهای

ترجمه پیمان غلامی

جزوه‌های آینده‌ی شهری

سری ۱: رشته‌ی زمان (۲۰۱۱–۲۰۱۳)، شماره اول

dastopaa.net

تیر ۹۶

این ترجمه به سودا دایری / soda diary، نویسنده کتاب «زمان‌های طهران»، که از آینده در تهران به اکنون در شانگهای آمد و حین ترجمه‌ام از «زمان‌های شانگهای» نسخه‌ای از اثرش را به دستم رساند. همین‌طور به آراز، سأیا، ژمیس، اؤزجان، هاسمیک، اودشن، سدره، اوزوک، آلما، باخیش، گوکلان، شموئیل، آرال، آی‌قیز، آداش، ازنیک، آچیق، سایرا، آی‌چیچک، آغشین، آیتار، و کاراک، که این سفردرزمان را همراهی کردند

فهرست

مقدمه ۸

بازگشت ابدی و بعدش........ ۱۰

نومدرنیته ۱۳

پس‌نوشت........ ۱۶

راهنمای یک مسافر زمان برای سفر به شانگهای ۱۷

بازگشت به آینده........ ۱۷

ایماواشاره‌های تاریک چاک زمانی ۱۹

دیزل‌پانک با مشخصه‌های چینی........ ۲۲

زمان‌های پیچ‌وتاب‌خورده ۲۶

مقدمه

جزوه‌های آینده‌ی شهری قطعه‌ها و سری‌های بلند مقالات کوتاه از دو سال اول بلاگ *آینده‌ی شهری* را همراه با مقدمه‌ای که شرح و نظری پس‌نگرانه بر آن‌ها دارد یک‌جا جمع می‌کند. اولین سری جزوه از این دوره که در سه قسمت منتشر شد هر مطلب اساسی را که در ابتدا بر موضوع زمان تمرکز دارد گرد می‌آورد.

قطعات برگزیده برای این جزوه بین مارس ۲۰۱۱ و فوریه ۲۰۱۳ نوشته شده بودند. به استثنای مقاله‌ی اول (که خودش را به ساختار زمانی عام مدرنیته منحصر می‌کند)، تمام‌شان فصل‌مشترک بین شکل زمان و شهر شانگهای را کاوش می‌کنند. ادغام تحلیل شهری و زمانی، که این قطعات به‌سمت‌شان میل می‌کنند، شهر را درمقام یک ماشین زمان که خودش را به‌طورخودانگیخته سرهم‌بندی می‌کند مجسم می‌کنند، یعنی: درمقام فرایندی که نمی‌تواند به‌سادگی در یک تاریخ عمومی گنجانده شود. زمان با غلظت شهری تاب برمی‌دارد، با یک‌جور پیش‌بینی‌پذیری که همان‌قدر قابل‌اطمینان نخواهد بود که منحنی‌ساختن از زمان به‌دست توده‌ی مردم، طوری‌که پیش‌بینی‌پذیری (حتی در مینیمال‌ترین شیوه‌ی فهمش) فاقد یک وابستگی درونی به سیر زمانی پیچ‌وتاب‌خورده است.

بازگشت ابدی و بعدش (مارس ۲۰۱۱) مدرنیته را به‌صورت یک مسأله و درمقام بالاترین سطح انتزاع وضع می‌کند. «مدرنیته» یک تهور فرهنگی بی‌سابقه را توصیف می‌کند که همان ترک پرورشگاه بازآیی ابدی‌ست، تا در عوض تاریخ را در مسیری غیرقطعی بین زمان حلقوی و پیشرونده پیش براند. متین‌ترین قدم مفهومی در اینجا برداشته شده است. توجه اندکی به این امکان حیاتی دارد که مدرنیته اتفاقی‌ست که بر سر زمان (و نه فقط درونش) می‌افتد، و هنوز کمتر از آن بر سر فیگور راهنمای مارپیچ، که حلقوی‌بودن و پیشرفت با هم می‌سازند. در مقاله‌ی کوتاه متأخری («مور و بیشتر»، مه ۲۰۱۱) به‌وضوح به این عنصر آخر اشاره شده است:

*گرایش زمان مدرن به **حلقه‌ها** نمی‌تواند از گمانه‌زنی آینده‌گرایانه کنار گذاشته شود (حلقه‌ها همواره برمی‌گردند)، اما دیگر تعریفش نمی‌کنند. از آغاز دوره‌ی الکترونیک، سهم‌شان در شکل آینده به‌طور*

پیشرونده‌ای به حاشیه رانده شده است.... قانون مور درحالی شتاب ذاتی زمان نومدرن و خطی را (از راه کامپیوترها) متبلور می‌سازد که ذاتا غیرخطی‌ست. دست‌کم به دو دلیل. اول، و از همه سرراست‌تر، این قانون تجلی دینامیک فیدبک مثبت صنعت‌گرایی فزآورانه است که ماشین‌های الکترونیک با پیشرفت سریع‌شان خود زیربنای سازنده‌شان را دائما متحول می‌کنند. چیپ‌های بهتر ربوت‌های بهتر می‌سازند که خودشان چیپ‌های بهتر می‌سازند، و این‌همه نیز در شتابی مارپیچ‌وار اتفاق می‌افتد. دوم اینکه قانون مور توأمان یک اظهارنظر و یک برنامه است (به‌عبارتی، یک پیشگویی صادق در قبال یک قصد).

نومدرنیته (آوریل ۲۰۱۱) بحث زمان مدرن را به ارجاعات معمارانه و شهری انضمامی چفت می‌کند. از منظر مفهومی، نومدرنیته به سوی مارپیچ سوق می‌یابد که درمقام فیگور تکرار نوآورانه، درمقام یکپارچگی بازتابی فرایند تاریخی و درک‌ودریافت فرهنگی پی گرفته شده است. نومدرنیته این جریان را با تراکم **مدرنیته ورژن ۲** درون صحنه‌ی شهری شانگهای راهبری می‌کند: یک رخداد بی‌سابقه که توأمان یک بازگشت و یک احیاست که زیباشناسی حاکم بر آن مدرنیته را درمقام یک ابژه تصرف (یا تلخیص) می‌کند. در نومدرنیته، مدرنیته به خودش برمی‌گردد وقتی به جلو می‌شتابد. توسعه‌ی شهری خودارجاع ذاتا فلسفی شده است.

راهنمای یک مسافر زمان برای سفر به شانگهای (یک سری سه‌تکه، جولای ۲۰۱۱) موضوع غیرخطی‌بودن تاریخی را به اوجش می‌برد آنجا که فرایند شهری اکیدا شتاب‌گرفته به سمت درهم‌ریختن نظام‌مند خط‌سیر زمانی می‌رود. در آستانه‌ی گریز شدت سایبرنتیک، مداربندی فیدبک چنان پیچش و گشتاور علی بی‌اندازه‌ای تولید می‌کند که نظم‌وترتیب تاریخی اتصالات را به هم می‌ریزد. گذشته و آینده از توالی‌شان به سمت لبه‌ی برهم‌کنش با همدیگر پیچ‌وتاب برمی‌دارند که عواقب فرهنگی منفجرشونده‌ای با خود دارد. شهر به‌صورت نظیر یک سناریوی ساخته‌وپرداخته برای سفردرزمان عمل می‌کند که در آن هزارتوی مبهم تقدیر در حال شکل‌گیری‌ست، و همواره در حال شکل‌گیری بوده است.

زمان‌های پیچ‌وتاب‌خورده (بخش اول، فوریه ۲۰۱۳) متنی انتقال‌دهنده است که بابت خط‌وربط موضوعی مقاومت‌ناپذیرش از توالی اصلی بیرون کشیده شده و بین قطعه‌های اولیه‌ی این جزوه به عقب پرتاب شده است. این متن که به *لوپر* فیلم سفردرزمان واقع در شانگهای اختصاص داده شده «کندوکاوی تکه‌تکه در مداربندی زمانی پیچ‌خورده» را آغاز می‌کند که در حال پردازش باقی می‌ماند درعین‌حالی‌که توأمان این بازشناسی گشاینده را تجلیل می‌کند که اختلال گاه‌شناختی یا تقویمی همان‌قدر برای هویت شانگهای الزامی‌ست که کلوچه‌ی شائولانگ‌بائو.

نیک لند (دسامبر ۲۰۱۳)

بازگشت ابدی و بعدش

اگر دانش مخفی در دسترس نباشد، آینده‌شناسی باید بر الگوهای تاریخی اتکا کند. سرانجام، نسخه‌ای از برون‌یابی تنها منبعش است.

برون‌یابی مخاطرات متعددی دارد که مکررا به بحث گذاشته شده‌اند. یک گرایش ظاهرا قوی می‌تواند متوهمانه باشد، شکل منحنی‌اش می‌تواند اشتباه فهم شود، و فرایندهای هم‌رویدادش می‌توانند مختلش کنند. حتی به‌نحوی موذیانه‌تر، شناسایی یک گرایش می‌تواند به پاسخ‌هایی بیانجامد که متحول یا خنثایش می‌کنند.

بااین‌حال، از آنجا که حکومت‌ها، کسب‌وکارها، و افراد ضرورتا مطابق با مدل‌های آینده عمل می‌کنند، پیشبینی یک ویژگی بی‌وقفه، ناگزیر، و اغلب خودکار وجود اجتماعی‌ست. پیچیدگی‌های پیشگویی هرچه باشند، بقا به تصمیم‌گیری سازگار با آینده وابسته است. یک آینده‌گرایی در سطح پایه به‌سادگی اجتناب‌ناپذیر است. شک‌گرایی رادیکال، نامربوط به میراث فکری‌اش، بدیلی عملی ارائه نمی‌دهد.

چیزها صرفا به چهار شیوه بنیادی پیش می‌روند: می‌توانند یکسان بمانند، می‌توانند بچرخند، می‌توانند آب بروند، یا می‌توانند رشد کنند. در واقعیت، این خطوط گرایش معمولا به‌هم‌پیچیده‌اند. بین سیستم‌های پیچیده، پایداری به‌طور سنخ‌نما همان فراپایداری‌ست، که از راه چرخیدن حفظ می‌شود، درحالی‌که رشد و افت اغلب مؤلفه‌های یک موج چرخه‌ای با مقیاس بزرگ‌ترند.

تخیل تاریخی تمام فرهنگ‌های باستانی تحت سیطره‌ی چرخه‌های بزرگ بوده است. در فرهنگ ودایی هند، زمان به‌صورت دوره‌هایی (*yuyas*) منظم و تباه‌شونده عیان می‌شد که هر «روز برهما» را (به مدت ۴٫۱ میلیارد سال) تقسیم می‌کرد. زمان چینی با متابولیسم سلسله‌های امپراطوریایی شکل گرفته بود. *رومانس سه پادشاهی* این‌طور شروع می‌شود: «امپراطوری، که برای زمانی دراز یکپارچه شده، باید تقسیم

شود. امپراطوری، که برای زمانی دراز تقسیم شده، باید یکپارچه شود.» تمدن‌های بین‌النهرین تاریخ جهان را به‌صورت توالی خلقت‌ها و نابودی‌ها مجسم می‌کردند. در غرب، افلاطون تاریخ شهر را به‌صورت چرخه‌ای بزرگ توصیف کرد که از خلال مراحل زمان‌سالاری (یا حکمرانی با فضیلت)، اولیگارشی، دموکراسی، و خودکامگی تباه می‌شود.

دوران بشری بنا بر توصیفات هزیود و بعدتر اوید آشکارا کمتر از این‌ها چرخه‌ای‌اند، همان‌طور که زمان آخرت‌شناختی به‌ارث‌رسیده از یهودیت کهن با ایمان‌های ابراهیمی. بااین‌همه در این موارد نیز جریان تاریخ به‌صورتی اساسا تباه‌شونده فهم شده و به سوی اعاده‌ی خاستگاهی مقدس پیش رفته است (چنان‌که میرچا الیاده در تحلیلش از اسطوره‌ی بازگشت ابدی توصیف می‌کند).

حتی کارل مارکس مسحور این الگوی تاریخی اسطوره‌ای و نسخه‌ی ابراهیمی‌اش باقی ماند. حماسه‌اش از توسعه‌ی اجتماعی انسان با یک «کمونیسم بدوی» بهشتی شروع می‌شود که به تباهی بیگانه‌شده‌ی جامعه‌ی طبقاتی فرومی‌افتد و به رشته‌ای از دوره‌ها تقسیم می‌شود. اوج‌گیری آخرت‌شناختی تاریخ در تکامل کمونیستی بدین‌ترتیب چرخه‌ای بزرگ را تمام می‌کند که با لحظه‌ی اعاده‌ی مقدس («گونه‌ی زنده»ی موثق) بسته می‌شود. تصادفی نیست که این جنبه‌ی اسطوره‌ای-دینی از مارکسیسم با آن «تصویر گنده»اش بیشتر بر آگاهی مردمی تأثیر گذاشته است تا مدل ریاضیاتی بغرنجش از پویایی‌های فنی‌اقتصادی درون «شیوه کاپیتالیستی تولید»، به‌رغم این واقعیت که نوشته‌های مارکس به‌طرز گیج‌کننده‌ای بر همین مورد دوم متمرکزند. یک چرخه‌ی بزرگ حس خانه را دارد.

در دوران مدرن، روشن‌ترین مثال از تاریخ در حالت چرخه‌ای بزرگ باستانی در آثار دیگر فیلسوف سوسیالیست آلمانی یافت می‌شود: اوسوالد اشپنگلر. او با مدل‌سازی تمدن‌ها براساس چرخه‌های زندگی موجودات زنده نقشه‌ی ظهور و زوال اجتناب‌ناپذیرشان را از طریق مراحل قابل‌پیشبینی طرح ریخت. برای غرب، که عمیقا در بخش پایینی این موج قفل شده، تباهی بی‌قرار و شتاب‌دهنده می‌تواند با اطمینان پیشبینی شود. به نظر می‌رسد بدبینی افسرده‌ی اشپنگلر نتوانسته باشد از آسودگی فرهنگی مشتق از شمای تاریخی کهن‌الگویی‌اش کاملا بکاهد.

الیاده اسطوره‌ی بازگشت ابدی را درمقام پناهگاهی در برابر «وحشت تاریخ» توصیف می‌کند. این توصیف که قویا ریشه در الگوهای ارگانیک آشنا و چرخه‌ی فصل‌ها دارد قالب پایه‌ای برای فرهنگ‌های سنتی را مقرر می‌کند. این توصیف، با یکی‌کردن آنچه باید هنوز از راه برسد با آنچه پیشاپیش به‌طور بی‌زمان آغاز شده، سازگاری پیشینی آرایش‌های اجتماعی موجود و الگوهای رفتاری با چیزهای مواجه‌نشده را وعده می‌دهد و تهدید پیامدهای عمیقا پیشبینی‌نشده را به‌طور روان‌شناختی خنثی می‌سازد. قبلا اینجا بوده‌ایم و تا اندازه‌ای نجات یافتیم. زمستان تا ابد طول نمی‌کشد.

پس چه‌ترسناک تعجب‌برانگیز است که فهم زمان تاریخی پیشرونده اینقدر برای انعقاد خودش کند بوده است. جان ام. اسمارت در متنش **ایده‌ی پیشرفت** (۱۹۲۰) نتایج جی. دی. بری تاریخدان را خلاصه می‌کند و اشاره دارد که «ایده‌ی پیشرفت در قلمرو مادی به‌طرز حیرت‌آوری حتی برای بیشتر رونسانس

اروپایی (قرن ۱۴ تا ۱۷) از دست رفته بود. تنها در ۱۶۵۰ نزدیک به پایان این انفجار فرهنگی بود که ایده‌ی نیروی توقف‌ناپذیر پیشرفت سرانجام به‌صورت امکانی برای ذهن‌های باسواد متوسط آرام‌آرام ظهور کرد.»[1] ایده‌ی پیشرفت، به‌صورت رشد پیوسته و نوآورانه، منحصر به مدرنیته است، و مشخصه‌ی فرهنگی معرفش را به دست می‌دهد.

مدرن‌ها برای اولین بار خودشان را پرتاب‌شده بیرون از پرورشگاه کیهانی بازگشت ابدی یافتند. یک جهان تازه‌ی عجیب انتظارشان را می‌کشید.

1 http://www.accelerationwatch.com/history_brief.html

نومدرنیته

ادعاهای مبتنی بر کشف یا ابداع امر نومدرن، نومدرنیته، یا نومدرنیسم در زمینه‌هایی به تنوع هنرهای زیبا، فلسفه‌ی سیاسی و فلسفه اخلاق، الاهیات، اقتصاد، ممتیک، شطرنج، و ظاهرا طراحی اتاق‌خواب اعلان شده‌اند. در جامعه‌شناسی، «مدرنیته‌ی دوم» اولریخ بک یک هم‌ارز دقیق است.

همچون در مورد مدرنیسم و پسامدرنیسم، این معماری‌ست که برای تعریف دیرپا و همگانی نومدرنیته مرکزیت دارد. فیلسوفان همواره تنها جهان را تفسیر کرده‌اند، اما معماران دست به ساختنش زده‌اند. یک منظر معمارانه‌ی نومدرن، گرچه هنوز در شرف تکوین است، بی‌چون‌وچرا در حال ساخته‌شدن است. این نکته خصوصا در مورد شانگهای بدیهی‌ست.

رشته‌ی راهنمایی که به مدرنیته‌ی شانگهای می‌رسد، درعین‌حالی‌که با ساخت معمارانه‌ی واقعی پیش می‌رود، از تورین شروع می‌شود، آن‌هم با «اعاده»ی کارخانه‌ی فیات لینگوتو از طرف رنزو پیانو در ۱۹۸۹. این کار از جهاتی نمونه‌وار بود. خلاقیت را با نوسازی متوازن کرد و یک ساختار بزرگ‌مقیاس موجود را به‌طور رادیکال ارتقا داد و مقاصد تازه‌ای برایش معین کرد، درحالی‌که اصالت کارخانه را می‌ستود. کارخانه پیشاپیش یک عمارت مدرنیستی شمایل‌گون بود که در *به‌سوی یک معماری* (۱۹۲۳) کوربوزیه به نامیرایی رسید. طراحی چندسطحی پیانو برای استفاده از کارخانه انقلاب کارکردی را با حفاظت ساختاری ترکیب کرد. ویژگی‌های حادمدرنیته (علاوه بر حباب‌های پشت‌بام و سیستم جدید پنجره) مصالح شفاف و سبک را به کار گرفت تا تأثیر ساختاری را در عین بیشینه‌سازی تأثیر کارکردی کمینه سازد. بدین‌ترتیب، یک تجهیزات صنعتی از راه تلخیص میراث صنعتی به فضای هتل، استراحت، نمایشگاه، و کنفرانس متحول شده بود.

چه‌بسا به‌نحوی معقول استدلال شود که مدرن همواره و ذاتا نومدرن است، که آپگریدهای بی‌وقفه و ازخوددرگذرنده از همان آغاز به آن سیم‌بندی سخت‌افزاری شده‌اند. بااین‌حال، همان‌طور که پیانو نشان می‌دهد، این پیشوند پیچیده‌کننده مهم و آموزنده است. ساخت نومدرن، به‌جای بیان بهبود صاف و پیوسته،

تجلی ناپیوستگی‌ست و تجلیلش می‌کند. مدرنیته شکافته و تا اندازه‌ای به گذشته بدل می‌شود. انگاره‌ی نیمه‌متناقض «میراث مدرنیستی» به الهامی روح‌بخش یا بازروح‌بخش بدل می‌شود.

مدرنیته به‌طور ناخوشایند و البته کنجکاوی‌برانگیزی کهنه به نظر می‌رسد چراکه خودش را بر لبه‌ی پیشران زمان برقرار و القایی از آینده را بیان می‌کند. «مدرن» در معنای حیاتی و محاوره‌ای‌اش لفظی نمایانگر است که آنچه را حالا یا اخیرا دارد روی می‌دهد توصیف می‌کند. بدین‌معناست که مدرن‌سازی به‌نحوی سرکوب‌ناپذیر به‌روز است و به‌نحوی نمایانگر در وضعیت معاصر لنگر انداخته است. لغزیدن لنگربرداشته از «اکنون» به سمت آب‌های مرده‌ی تاریخ یعنی ترک‌کردن هرگونه ادعا بر مدرنیته. آنچه مشخصا گذشته است نمی‌تواند مدرن باشد، و امر مدرن نمی‌تواند به‌سادگی گذشته باشد.

این معنای مشهور «مدرن» است که نیروی شدید و تحریک‌کننده‌اش را می‌زاید، گرچه با معیارهای استفاده‌ی روشنفکرانه و فنی «عوامانه» شده است. پسامدرنیسم حتی بین روشنفکران نیز قوای تحریکش را از ادعایی تلویحی و غیرقابل‌فهم بر سکونت در لحظه‌ای فراسوی اکنون بیرون می‌کشد. درعین‌حالی‌که پسامدرنیسم به‌هیچ‌رو یک کش‌آمدن عظیم نیست، ایجاد انبساط یا انقباض «اکنون»ی سازگار با شهود، تأسیس یک وضعیت معاصر بر سویه‌ی دوردست اکنون، و یک سرگشتگی برانگیزنده را فرامی‌خواند. («اکنون» چینی از این حیث گویاست، با آن لفظ *شیانزای* که به‌طور تحت‌اللفظی نشانگر «جا»یی‌ست که «ابتدا در آنجا» هستیم، جایی که همواره از آن شروع می‌کنیم، یا به‌طور حسابی چیزی را از سر می‌گیریم.)

در هنرهای زیبا، تمایز مورد توافق بین «مدرن» و «معاصر» این تنش را حل می‌کند، اما صرفا با تهی‌کردن کلمه‌ی «مدرن» از معنای محاوره‌ای و تحریک‌کننده‌اش و برجاگذاشتن صرف پوسته‌ای از ارجاع تاریخی. بااین‌همه، توجه به این کلمه‌ها و جنبش‌ها یعنی اصرار بر اینکه مدرنیته، حتی مدرنیته‌ی آغازین، در برابر جذب‌شدن درون تاریخی به‌انجام‌رسیده مقاومت می‌کند، چراکه به آینده‌ای مطلق ربط دارد. اکنون پویاشده‌ی مدرنیته را نمی‌توان به یک دوره یا دقیقه در زمان تقلیل داد. مدرنیته نه صرفا اتفاق بعدی در جاده بلکه جاده‌ی پیشرو به‌طور کلی و احتمالا حتی خود جاده را کشف کرده و دائما فراخوانده بود.

شانگهای از حیث تطبیقی به‌تازگی به سرعت گریز به نومدرنیته رسید. برای نمونه، پیچ هزاره‌ی توسعه‌ی شینتیاندی سنگ‌بنایی در اعاده‌ی شهری بود، اما صرفا به‌طور جنینی و احتمالا به‌طور عقب‌رونده‌ای نومدرن بود. نمونه‌ای بسیار روشن‌تر از گرایشات معمارانه‌ی ارائه‌شده به دست پیانو در توسعه‌ی «شهر سرخ» یافت می‌شود که تاریخش به ۲۰۰۴ می‌رسد.

پروژه‌ی نومدرن کهن‌الگویی یک «خوشه‌ی خلاقه» است، و «شهر سرخ» هم استثنایی بر آن نیست. این پروژه عبارت است از یک پایگاه صنعتی به‌طوررادیکال نوسازی‌شده که به‌صورت کانون هنرها و فراغت جان دوباره‌ای گرفته است. در لبه‌ی جغرافیایی و مرکز مفهومی‌اش، پوسته‌ی عظیم تجهیزات فلزی شماره ده قدیم شرکت فلز شانگهای را جا می‌دهد و حالا خانه‌ای برای فضای مجسمه‌سازی شانگهای

است. بقایای یادبودی صنایع سنگین، در یک سبک نومدرن قاطع، مقبول افتاده و جان دوباره‌ای گرفته‌اند: صرفا اعاده نشده‌اند بلکه به‌طور زیباشناختی تغییرشکل یافته‌اند.

در اولین سال‌های فعالیت فضای مجسمه‌سازی شانگهای، قطعات عظیم ماشین‌آلات زنگ‌زده که از ساختمان‌های بازسازی‌شده بیرون کشیده شده بودند به‌طور پخش‌وپلا بینابین و در راستای مجسمه‌های بیرونی قرار گرفتند انگار تعمدا مرزهای هنر و قراضه را به هم می‌زدند. برخی از این آوار، خصوصا آت‌وآشغال‌های آب‌ریزهای وسیع که زمانی برای هدایت فلز گداخته به کار می‌رفتند، به‌صورت آثار هنری پساصنعتی از نو زاده شده‌اند.

در قلب امر نومدرن چیزی مشابه بستری از ویرانه‌ها مستتر است، و بااین‌حال هیچ چیز اوزیماندی درباره‌ی این باقیمانده‌ها وجود ندارد. آن‌ها به‌نحوی نیرومند گواه بقایی انعطاف‌پذیرند (البته اگرکه وقفه‌ای در آن افتاده باشد) تا گواه امحا و نسیان. پیام‌شان رونسانس است.

مهم‌تر از همه، احتمالا، امر نومدرن به‌طورغیرمستقیم از طریق فضاهای نمایش تجلی می‌یابد. امر نومدرن از خودش طفره می‌رود و به سمت آنچه زنده می‌کند می‌رود، آن‌هم به شیوه‌ی طراحی موزه‌ی معاصر با ایده‌آلش در وساطت نامرئی. غرور امر نومدرن با عصر اطلاعاتی سازگار است که در آن ظرافت از اثبات سبقت می‌گیرد، ادراک مبدعانه خودبیانگری را از ریشه می‌زند، و پیشبینی منعطف بهتر از قصد لجوجانه به اجرا درمی‌آید.

مارینتی در مانیفست آینده‌گرایش اعلام کرد «می‌خواهیم موزه‌ها و کتابخانه‌ها را ملغا کنیم» و در برابر دست مرده‌ی گذشته سخت خشمگین شد. بااین‌حال، ایجاد موزه‌ای نمایشگر مدرنیته تحقیرش نیست بلکه دقیقا برعکس. سرزندگی محکم امر مدرن آشکارا با این واقعیت نشان داده شد که آنچه بود باقی نمانده است. مرگ پوسته زندگی جوجه است.

سبک نومدرن شانگهای به‌نحوی‌تکان‌دهنده توأمان زمخت و حادپالوده است، و همنشینی سخت (یا سخت/نرم) بقایای فلزهای سنگین و طراحی بغرنج را با یکدیگر هماهنگ کرده است. این سبک در ساختارهای غول‌آسا، فشرده، و زمان‌فرسا به شعف می‌رسد: تیرآهن‌های دودزده و زنگاربسته، زنجیرهای بزرگ، پاره‌سیمان‌های عظیم آجرکاری نیمه‌فروپاشیده، بتون‌های سرشار از حفره، سنگ‌کاری تجزیه‌شده، پوسته‌های سوراخ‌سوراخ و خورده‌شده‌ی انبارها و فروشگاه‌های ماشین. مشخصه‌های مؤلفه‌های به‌ارث‌رسیده‌ی ترجیحی‌اش با یک‌جور کارکردگرایی که به‌شکل‌بی‌رحمانه‌ای ملال‌آور، وحشیانه، و صنعتی‌ست توصیف می‌شود که بر مقیاسی فروشکننده برای ذهن تجلی می‌یابد.

سبک نومدرن پیرامون و بینابین این اسکلت‌های دایناسوری دیرین‌مدرنیستی شبکه‌ای عمیقا بدیع از ساختارهای تقریبا شفاف واجد نهایت مادیت‌زدودگی را به هم می‌بافد و بر وضوح، ظرافت، گشودگی، و نوآوری تاکید دارد. ارتباطات دیجیتال با پهنای باند بالا، سیستم‌های کنترل محیطی هوشمند، تجهیزات کارخانه‌ای جنبنده که به‌طور آبکشتی تغذیه شده‌اند، اسباب حادطراحی‌شده، دکوراسیون داخلی با ذوقی مناسب در اجتناب از مبالغه، و آثار هنری پیچیده این استحاله را کامل می‌کنند.

نومدرنیته توأمان مدرنیته و دیگربار مدرنیته است. نومدرنیته با سنتز تغییر پیشرونده (شتاب‌گیرنده) با بازگشت چرخه‌ای فیگور یا شمایی متمایز تولید می‌کند: مارپیچ زمان. اما برایش باید اندکی به فراسوی خودمان برویم...

پس‌نوشت

با یک همزمانی غریب، نیم‌ساعت پس از انتشار این مطلب، نسخه‌ای از مقاله‌ی وونسوک چانگ، «تأملاتی درباره‌ی زمان و ایده‌های مربوط در پکن»، به اینباکسم رسید. مقاله این‌طور تمام می‌شود:

«زمان در پکن می‌تواند در خدمت مقاصد محافظه‌کارانه باشد ــ یعنی، در خدمت اعاده‌ی گذشته. اما همچنین در خدمت مقاصد خلاقه‌ی تولید تازگی. این دو جنبه از زمان در مغایرت با هم نیستند. گذرگاه‌های بسیاری در پکن، اگر نه همه‌شان، بیان می‌کنند که آنچه گذشته را اعاده می‌کند توأمان عنصری از خلاقیت بدیع را هم شامل می‌شود. فرایند از حرکت در شرف تکوینش آغاز می‌شود و سرانجام به نقطه‌ای می‌رسد که بداعت خلاقانه ظهور می‌کند. این فرایند تکاملی از سنخ یک مارپیچ در حال پیشروی‌ست، که همواره تازگی تولید می‌کند درحالی‌که توأمان دوباره و دوباره به منابع در حال زایش خودش بازمی‌گردد.»

راهنمای یک مسافر زمان برای سفر به شانگهای

بازگشت به آینده

دقیقه‌ای غریب و زمان‌فرسا در شرح‌حال‌نگاری *دنگ ژیائوپینگ* (۲۰۰۲، به کارگردانی ئینان دینگ) وجود دارد. فیلم در اغلب زمانش متین، هشیار، و احترام‌برانگیز است و نمونه‌ای از یک واقع‌گرایی آموزنده ارائه می‌دهد. اکیدا با داستان تاییدشده‌ی رهبری دنگ و معنایش تطابق دارد (دقیقا آن‌طور که امروز در کتاب‌های درسی مدارس کشور یافت می‌شود). فیلم با به‌قدرت‌رسیدن دنگ در چین ویران اواخر ۱۹۷۰ و ظهور انقلاب فرهنگی شروع می‌شود و مسیر تصمیم‌گیری‌اش از طریق اعاده‌ی (یا جمعیت‌زدایی) دشمن روستایی، بازتجهیز متخصصان و روشنفکران تحت تعقیب، و آغاز خط‌مشی درهای باز در شنژن تا بسط اصلاحات بازارگرایانه در سرتاسر کشور را (چنان‌که در ورودی شانگهای نمادین شده) دنبال می‌کند.

این روایت پایه‌ای از باززایی، رهاسازی، و رشد ملی که از خاکسترهای کوته‌فکری یک‌طرفه و واپسروی تمدنی رها شده، درحالی‌که آشکارا چیزی از سنخ یک اسطوره‌ی بااحتیاط ویرایش‌شده و بادقت ساخته‌شده است، به‌قدری کافی صادق هست تا مطلع و حتی ملهم کند. هیچ شکی باقی نمی‌گذارد که «معنی» دنگ ژیائوپینگ گشودگی و رونسانس (دست‌کم «۷۰ به ۳۰») است، قضاوتی که هم از حیث مردمی در چین پشتیبانی می‌شود و هم از حیث تاریخی به‌طور جهان‌شمول بر آن گواهی داده می‌شود.

بااین‌همه، با نزدیکی فیلم به پایانش، واقع‌گرایی مبتذل ناگهان با چیزی یکسره متفاوت عوض می‌شود، چه بابت واقع‌گرایی «عمیقتر» قیدوبندهای بودجه، چه به خاطر واقع‌گرایی «بالاتر» نیک‌بختی هنری. دنگ ژیائوپینگ، از نقطه‌ی مناسب یک پل «هنوز» ناموجود (در ۱۹۹۲)، به سمت پودونگ جهت می‌گیرد و برای آزادسازی توسعه‌گرایانه‌اش چراغ سبز نشان می‌دهد. بااین‌حال، در پس‌زمینه‌ی صحنه، لوجیازوئی ۲۰۰۲ که به‌طور هذیانی توسعه یافته پیشاپیش اوج می‌گیرد انگار خط‌افق از یک دید

پیشدستانه متراکم شده است، و جوهره‌اش را از فحوای تاریخی کلمات او بیرون می‌کشد. آینده نمی‌توانست منتظر بماند.

احتمالا سرعت توسعه‌ی شهری در دوران اصلاحات شانگهای سبب شده همه چیز از خودش جلو بزند و جلوتر از خودش قرار بگیرد طوری که ساختار زمان را مختل کرده است. برج تلویزیونی پرل اورینتال، اولین بیان معمارانه‌ی شانگهای نو و همچنان شمایلی‌ترین عنصرش، قطعا همین نکته را پیش می‌نهد. این ساختار ــ سپرده‌شده به عقب به پودونگ ۱۹۹۲ با فیلم دنگ ژیائوپینگ، از حیث تاریخی تکمیل‌شده در ۱۹۹۴، از حیث نمادین منادی شانگهای وعده‌داده‌شده برای هزاره‌ی سوم، از حیث معمارانه قدم‌گذاشته به طرف فانتزی علمی‌خیالی دهه‌ی پنجاه، درحالی‌که به مجاز شعری از سلسله‌ی تانگ اشاره دارد و موزه‌ای تخصیص‌یافته به تاریخ مدرن شهر را در زیرستونش دارد ــ دقیقا به چه زمانی تعلق دارد؟ سخت بتوان نقطه‌ی شروع را شناخت.

نمای امپراطوریایی برج تلویزیونی پرل اورینتال سبک معمارانه‌اش را به‌صورت «مدرنیسم» صرف توصیف می‌کند، که البته نمی‌توان اعتراضی به آن کرد اما این ادعا به‌طرزی‌غیرعادی تعیین‌کننده نیست. اگر امر مدرن خودش را از طریق حال تعریف می‌کند و به‌صورت گسستی از گذشته و فرافکنی به آینده درک می‌شود، برج تلویزیونی پرل اورینتال به‌طرزی بی‌چون‌وچرا خودش را در مدرنیته برقرار می‌سازد، ولی تنها از راه مسیری پرجزئیات. این برج از آینده‌ای بی‌اعتبارشده به اکنون برمی‌گردد درحالی‌که آینده‌ای استفاده‌نشده را از گذشته نبش‌قبر می‌کند.

بناهایی که این‌گونه به اکنون می‌آیند به بیانی صریح افسانه‌ای‌اند، و به همین دلیل از سوی سنن مسلط معماری بین‌المللی انکارناپذیر در نظر گرفته می‌شوند. آن‌ها افسانه‌ها یا حکایت‌هایی را که به فرهنگ مردمی علمی‌خیالی تعلق دارند تغذیه می‌کنند، که همین آن‌ها را بیش‌ازاندازه بیانگر، به‌طور عامیانه‌ای ارتباط‌پذیر، و به‌سرعت تاریخ‌دار می‌سازد. مادامی که سبک‌شان به‌نحوی نوعی شناسایی شد، برچسب‌های زشت و کوچک‌انگاری همچون گوگی، پاپولاکس، و دووـاپ بر آن‌ها می‌خورد. با رسیدن بی‌اندازه مشتاقانه به آینده که این سبک به‌طورضمنی پیش می‌نهد، سریعا مضحک به نظر می‌رسد (هرچند، امروز، نومدرنیست‌هایی مانند زاها حدید و رم کولهاس دارند برخی مؤلفه‌های این سبک را با همدلی بیشتری بازتلخیص می‌کنند).

هتل رادیسون شانگهای، که یک‌طرفش به شمال میدان مردم می‌خورد، نوع اصیل یک ساختار «گوگی»ست. بخش بالایی‌اش که مانند سفینه‌ی فضایی‌ست با تکلف بی‌اندازه در سنت ساخت سقف‌های عجیب‌وغریب شانگهای دست دارد و یک ساختار از حیث صوری‌ـتطبیقی مدرن کلاسیک (و بااین‌حال بسیار کوچکتر) را به سمت شرق یا نانجینگ لو پایینی طنین می‌اندازد. ایده‌ی پشت‌بام‌های برکشیده درمقام مکان‌های فرود وسایل پرنده، درون سیستم پویای ترافیک سه‌بعدی، بخش عمده‌ای از گمانه‌زنی زیاده‌مدرنیستی‌ست درحالی‌که یک ورود بیگانه از آینده‌ای دور یک فانتزی شانگهایی شفاف است.

ویلیام گیبسن در داستان کوتاه خط‌شکن خود *پیوستار گرنسبک* این سبک «گوتیک تفنگ‌لیزری» را که مشخصا نشانگر پیچیدگی زمانی‌اش است به صدا درمی‌آورد. او بدین‌ترتیب این سبک را به ژانر فرهنگی گسترده‌تر آینده‌گرایی‌به‌عقب [پس‌آینده‌گرایی] وامی‌دارد که برای هرآنچه به آینده‌ای منسوخ استناد می‌کند کاربرد دارد، و بدین‌وسیله مدرنیته را به شرحی ضدواقعی بر اکنون دگرگون می‌سازد. این ژانر یک زمینه‌ی تسخیرکننده‌ی خصوصا غنی در شانگهای می‌یابد.

ایماواشاره‌های تاریک چاک زمانی

گستره‌ی شهری التقاطی شانگهای انواع‌واقسام مدرنیته‌ها را همزمان کندوکاو می‌کند. گستره‌ی محض شهر، که با پویایی بی‌قرارش به‌طورتصاعدی افزایش یافته، از خط زمانی سرریز می‌کند.

برای مثال، طی دوره‌ی بسیار مدرنیستی شانگهای از اوایل تا اواسط قرن بیستم، فرهنگ تحکیم‌کننده‌ی *هایپای* با غیاب هسته‌ای واحد مشخص می‌شد. این فرهنگ در عوض به‌عنوان محصول توسعه‌های موازی یا متکثر که مفصل‌بندی سفت‌وسختی هم بینابین‌شان نبود ظهور کرد، از جمله (ولی نه به‌هیچ‌وجه محدود به) آداب شهری یک «بورژوازی» بومی در حال ظهور که شاخه‌های فرعی الهام‌بخش آن به مکان‌های شلوغ لیلونگز می‌رسید؛ شتاب‌گرایی سخت فرهنگ کسب‌وکار «محلات بین‌المللی» ذیل سیطره‌ی اطمینان زمین‌داران تقریبا نامحدود شانگهای به اهمیت و بالقوگی جهانی شهر؛ و جریانات ادبی و سیاسی متمایل به چپ که در سالن‌های کافی‌شاپ فضاهای فرانسوی اشاعه یافتند، آنجا که ایده‌های آوانگارد به‌نحوی درهم‌آمیخته همه‌جا گرده‌افشانی شدند. این آشوب ناهمگن و بارور دوران معمارانه‌اش را در همنشینی سبک‌های ساختمانی یافت که از حیث کمی زیر سیطره‌ی تجربه‌ی بومی شانگهای در ساخت‌وساز شهری بود (بلوک لیلونگز)، ولی در برخی جاها با عمارت‌های استعماری نوکلاسیک غربی، بناهای سربه‌فلک‌کشیده‌ی جهان‌شهروندی منهتنی و ساختارهای آرت دکو، ماجراجویی‌های برجسته در طراحی‌های مدرن چین (که بیش‌ازهمه در جیانگوان رایج بودند)، نمونه‌هایی از کارکردگرایی مسکونی و صنعتی بدوی‌وحشیانه، و ویلاهایی با انواع‌واقسام سبک‌های بین‌المللی، هیبریدی، و پیشرفته مرعوب شد.

شانگهای پس از بازگشایی در اوایل دهه‌ی نود اجزای مقوم تازه‌ای را به این ترکیب اضافه کرده است، از جمله اولین نمونه‌های کلانش از ساخت‌وساز وام‌دار تفکرات ریاضیاتی به سبک بین‌المللی (هرچند ساختارهای عظیم سرراست هنوز خوشبختانه کم‌یاب‌اند)، آثار کیچ نوسنتی و قومی‌اگزوتیک (خصوصا در شهر قدیم و به همین ترتیب «نه‌شهرها»ی حاشیه‌ای)، روح‌بخشی نومدرنیستی دوباره به ساختارهای بقایازدوده، و فراخوانی‌های «گوگی» آینده‌های تخیل‌شده.

درحالی‌که مدرن‌سازی شهر به تندی بی‌سابقه‌ای رسیده، بااین‌حال، مدرنیسم بومی‌اش به همین قیاس کند باقی می‌ماند. وجه‌تمایز شانگهای درمقام یک مرکز شهری در چین به اندازه‌ی اوایل قرن ۲۰ مورد اشاره قرار نگرفته است. شانگهای، ضمن اشغال یک جایگاه فرهنگی به‌طورگیج‌کننده فرمان‌دهنده

به‌عنوان موتورخانه و شمایل مدرنیته‌ی چینی، امروز در فرایند بیش‌ازپیش عمومیت‌یافته‌ی توسعه‌ی چینی مشارکت دارد. بین‌الملل‌گرایی، چالاکی تجاری، و مجذوبیت فن‌آورانه‌اش آشکارا دیگر در چین بی‌همتا نیست، سیطره‌اش بر صنعت چاپ و فیلم به پایان رسیده، غول‌های خرده‌فروشی و تبلیغات نوآورانه‌اش بی‌همتایی‌شان را محاصره کرده‌اند، و فضای بوهمی روشنفکرانه‌اش در شمار دیگری از مراکز شهری به مبارزه طلبیده شده یا از آن عبور شده است. درحالی‌که *هایپای* باریک‌بینانه سماجت به خرج می‌دهد، پویایی‌اش پخش‌ومنتشر شده و اطمینانش تضعیف شده است.

اگر شانگهای امروز یک هویت فرهنگی شهری ویژه و منسجم دارد که از دل کثرت منتشرشونده‌اش ظهور می‌کند و توازن معنای عمیقا نیروگرفته‌ی هویت ملی را که از تأسیس حزب کمونیست چین تحکیم شده به هم می‌زند، این را نمی‌توان (همچون *هایپای* قبل از آن) از پیوستگی گرایش توسعه‌گرایانه‌ی شهر یا از یک مستثنی‌گرایی شهری مشتق کرد که تقابل با یک پس‌کرانه‌ی ملی محافظه‌کارانه، راکد، یا واپسرونده را تغذیه می‌کند. یک فرهنگ شانگهایی سرتاسر نوسازی‌شده، یا *شین هایپای*، به‌نحوی لاینحل با ناپیوستگی یا وقفه‌ی تاریخی شهر درگیر است، همین‌طور با یک مدرن‌سازی ملی (یا حتی تمدنی) چینی گسترده‌تر که «شانگهای قدیم» پیشبینی‌اش کرده بود و امروز درمقام خاطره‌ای آینده‌گرایانه احیا می‌شود.

آینده‌ای که ظاهرا برای شانگهای کاپیتالیستی جهانی‌ساز، فن‌دوست، و قاچاق‌کننده در دهه‌ی ۲۰ تا ۳۰ اجتناب‌ناپذیر بود داشت از دست می‌رفت وقتی گشتاور انباشت‌شده طی یک قرن مدرن‌سازی شتاب‌دهنده با تخریب، تعدی، انقلاب، و یکپارچگی ملی متکی بر کشاورزی رها شده بود. وقتی شهر آب را طی دوره‌ی اقتصاد دستوری بست، آینده‌ی مجازی که در ذات «عصر طلایی»ست به تسخیرش ادامه داد و شبح‌وار درمقام شهود مبهم تقدیر شهری نجات یافت. این سرنوشت بدیل حین بازگشایی در اوایل دهه‌ی ۹۰ به عقب سرریز کرد. تحت این مقتضیات، آینده‌گرایی بی‌واسطه پس‌آینده‌گرایی‌ست، زیرا نوآوری شهری آن‌چیزی‌ست که داشت قبلا اتفاق می‌افتد، و ابداع منوط به یک فرایند اکتشاف دوباره است. معنای «رونسانس» همواره چیزی از این سنخ است (و قطعا نمی‌تواند به اعاده تقلیل یابد).

این تمایل پس‌آینده‌گرایانه که در ذات احیای خودآگاهی شهری شانگهای در هزاره‌ی جدید است یک لوپ زمانی همیشگی بین دو دوره از پیشرفت مدرنیستی قویا شتاب‌گرفته می‌آفریند. وقتی این لوپ به‌طور ثابت خودش را با فاز تنظیم می‌کند، میراث و توسعه با تراکم زیاد و به‌صورت درهم‌رونده به یکدیگر ارجاع می‌دهند و جریان‌های پیچ‌پیچ را در کدهای ناهمزمان و سایبرگوتیک همچون در «زبان» عمیقا کریپت‌شده‌ی آرت دکو آزاد می‌کنند. سنن پیامبرانه با نوآوری‌های یادبودی یک تور شبکه‌ای بینابینی می‌سازند و نقطه‌ی امتزاج را که در آن با همدیگر تبادل‌پذیر می‌شوند خودکار به تسخیر درمی‌آورند و مدار زمان را می‌بندند. گذشته غیر از آنچه زمانی به نظر می‌رسید بود چنان‌که اکنون نشان می‌دهد، و اکنون غیر از آنچه می‌توانست به نظر باشد است چنان‌که گذشته گواهی می‌دهد.

دسترس‌پذیرترین نمونه‌های نشانگر ایجاد لوپ زمانی شانگهای از حیث مکانی متمرکز هستند. در سرحدش، پروژه‌های نوسازی نومدرن امواج عظیم مدرن‌سازی شهر را درون ساختاری واحد فرامی‌افکند،

و یک مضمون پس‌آینده‌گرایانه را که ذاتی توسعه‌ی جاری‌ست می‌سازد، مانند ام۵۰، شهر سرخ، پل۸، ۱۹۳۳، یا هتل واترهاوس (از بین بی‌شمار مورد). لوپ‌هایی که اندکی وسیع‌تر و از حیث حرارتی جزئیات بیشتری دارند بناهای جدید را به نمایشگاه‌های عمومی تاریخ مدرنیستی پیوند می‌زنند. جفت‌شدن برج تلویزیونی پرل اورینتال با موزه‌ی تاریخ شانگهای (در زیرستونش) یکی از بارزترین‌شان است، همین‌طور زیست‌نمای زندگی خیابانی شانگهای قدیم که باید زیر سالن نمایشگاه برنامه‌ریزی شهری یافت شود.

بااین‌همه چنین مثال‌هایی می‌توانند گمراه‌کننده باشند اگر از این واقعیت منحرف شوند که اصل پس‌آینده‌گرایانه‌ی فرهنگ شانگهای جدید فراگیر است. از پروژه‌های معمولی اعاده‌ی مسکن، تا علائم تجاری، مضامین رستوران، دکور هتل، و اسباب‌واثاثه‌ی خانگی، پیام توجه‌برانگیز ظهور دوباره یا پیشرفتی از خلال گذشته است. آخرین و سبک‌مندترین چیز به‌طورسنخ‌نما همان است که خودش را با شدت تمام از نو به میراث مدرن شهر وصل می‌کند. نمی‌شود با رفتن به فراسوی شهر از این الگو گسست چراکه «شانگهای قدیم» دقیقا به همین عادت داشت. تغییر جهان‌شهروندی سنت بومی‌اش است.

جفت‌شدن‌های پس‌آینده‌گرایانه می‌توانند از حیث مکانی متفرق باشند. یک لوپ زمانی خصوصا شایع دو تا از مجلل‌ترین برج‌های سربه‌فلک‌کشیده‌ی شهر یعنی هتل پارک و برج ژین مائو را به هم می‌بندد و پاکسی شانگهای قدیم را به پودونگ ناحیه‌ی جدید وصل می‌کند. هر کدام بلندترین ساختمان شانگهای در زمان خودش بود (برمبنای بالاترین طبقه‌ی اشغال‌شده)، هتل پارک برای پنج دهه و برج ژین مائو برای درست نه سال. این ناهمخوانی یک تقارن زمانی عمیق‌تر در تاریخ تکمیل دو ساختمان را پنهان می‌کند: هتل پارک هفت سال زودتر از بسته‌شدن شهر (با اشغال محلات بین‌المللی در ۱۹۴۱ به دست ژاپنی‌ها) و برج ژین مائو هفت سال پس از بازگشایی رسمی شهر (درمقام نقطه‌ی اوج تور جنوبی دنگ ژیائوپینگ در ۱۹۹۲).

یک (یا دو) نیم‌نگاه کافی‌ست تا این ساختمان‌ها به‌صورت دوقلوهای ناهمسان زمانی یا کلون‌های جهش‌یافته تشخیص داده شوند که با آرت دکو بر فراز چاک بین‌شان به‌نحوی تاریک با همدیگر ارتباط برقرار می‌کنند. این دو ساختمان که به‌طور متقابل با طنین‌های ساختاری و آهنگین‌شان جذب هم می‌شوند یکدیگر را از هویت‌های دوره‌ای مربوطه‌شان بیرون می‌کشند و همدیگر را به یک زمان بدیل و مخفی‌شده سوق می‌دهند که به‌طورمبهم از راه تماس با آینده‌ای مطلق که حالا قدری یادآوری شده تعریف می‌شود.

هر دو این ساختمان‌ها که چه‌زیبا بدشگون‌اند در جهان بین پذیرای مهمان‌ها، راحت با اسرار و نیز با شب هستند. اولین این اسرار، که در مشارکت سبک‌مندشان به اشتراک گذاشته شده، خود تاریکی‌ست. هیچ چیز نمی‌تواند بیشتر از وفور زاوای این برج‌ها از روح «شهر تابان» کوربوزیه زدوده شده باشد، همان‌ها که بر لبه‌ی یک خلیج شبانه‌ی بی‌انتها برق می‌زنند انگار که با ژرفنای مغاک سرمست شده باشند. آن‌ها به یادمان می‌آورند که «آرت دکو» یک برچسب (پس‌نگرانه) است که چه‌خام به راز وصله می‌خورد، که هرگز یک مانیفست یا یک طرح کلی نداشت، که ــ بابت خودسازماندهی بی‌مفصلش ــ از فهم تاریخی طفره رفته است.

این دست‌کم تا اندازه‌ای معنای پیمان آرت دکو با شب و تاریکی‌ست. مادون و مافوق تمام ایدئولوژی‌ها و شماهای مرکزیت‌یافته، فرهنگ خودانگیخته‌ی مدرنیسم سطح‌بالا که در دوره‌ی بین دو جنگ جهانی به اوج خودش رسید عمیقا کریپت‌شده باقی می‌ماند. این یک معماست که ضمن نبش‌قبر شانگهای قدیم به دست شانگهای جدید هرچه‌مبرم‌تر می‌شود.

دیزل‌پانک با مشخصه‌های چینی

ویکی‌پدیا اولین استفاده از لفظ «پس‌آینده‌گرایی» را به لیوید جان دان (در ۱۹۸۳) نسبت می‌دهد. دان همراه با همکاران «تیپ بیتلز» یعنی جان هک، رالف جانسون، و پل نف، طی دوره‌ای بین ۱۹۸۸ تا ۱۹۹۳ ویراستار «ضمیمه»ی مجله‌ی **پس‌آینده‌گرایی** بود. دستورکار تیپ بیتلز هنری بود و پس‌آینده‌گرایی «به‌عنوان هنر یا گرایش یک هنرمند برای پیشرفت از راه حرکت به عقب تعریف شده بود»، که مرزهای بین کپی‌کردن و خلاقیت را از راه سرقت نظام‌مند و مشغولیت تجربی با فن‌آوری‌های بازتولید به محک می‌گذاشت. دستاورهای این جنبش پس‌آینده‌گرایانه‌ی «اصیل» هرچه باشند، خیلی زود بابت خود همین لفظ سریع‌تر رشد کردند.

یک فهم اخیر و نسبتا غالب از پس‌آینده‌گرایی با وب‌سایت‌های مت نوواک (از ۲۰۰۷)[1] و اریک لفکوویتز (از ۲۰۰۹)[2] نشان داده می‌شود که وقف تاریخ فرهنگی آینده شده است. این سایت‌ها که متخصص کمدی وهم‌زداینده و دلسردکننده (آکنده از چاشنی کیچ تودرتو) هستند ناهمخوانی شوخ‌طبعانه بین اکنون آن‌طورکه باری تخیل شده و تحقق‌یابی بالفعلش را کندوکاو می‌کنند. محتوا زیر سیطره‌ی ماترک غنی پیشگویی‌های شکست‌خورده‌ای‌ست که طی یک قرن (یا بیشتر) علمی‌خیالی، آینده‌شناسی، و انتظارات مردمی از پیشرفت متراکم شده‌اند، و موضوعاتی از استعمار فضا، شهرهای زیردریایی، طراحی‌های شهری گزاف، سیستم‌های حمل‌ونقل پیشرفته، ربوت‌های خانگی انسانی، و تفنگ‌های لیزری، تا پوشش‌های راحت خانه و قرص‌های خوراکی را پوشش می‌دهد. این ژانر پس‌آینده‌گرایی نسبتا به‌طور تمام‌وکمال در کتاب *کوله‌پشتی پرتابی‌ام کجاست؟: راهنمایی برای یک آینده‌ی علمی‌خیالی شگفت‌انگیز که هرگز فرانرسید* (۲۰۰۷) اثر دنیل اچ. ویلسون به تجسم درآمده است. احساسات این ژانر بسیار منسجم و کاملا به‌سهولت خلاصه شده‌اند: نومیدی از اجرای ناکارای اکنون با حیرت‌زدگی از وعده‌ی افراط‌کارانه (و حتی ابزرد) گذشته رهانیده می‌شود.

پس‌آینده‌گرایی در حالت کوله‌پشتی پرتابی گم‌شده می‌تواند افق‌های تاریخی گسترده‌ای داشته باشد. این حالت صرفا با وجود پیشگویی‌هایی به‌طورکافی تصریح‌شده، بهینگی امر انضمامی، و لطافتی تعریف‌شده با فن‌آوری و بسیار مناسب یادآوری پارودیک محدود می‌شود. دیرین‌آینده‌ی مت نوولک درمقام شاخص «بصیرت‌های گذشته‌ی آینده» ۱۳۰ سال را (از ۱۸۷۰ تا ۱۹۹۰) طی می‌کند. درهرصورت، مشخصه‌های

---

1 http://www.paleofuture.com

2 http://www.retrofuture.com

الزامی این ژانر به‌طورنامتناسبی آن را جذب «عصر طلایی» علمی‌خیالی (آمریکایی) کرد که بر فاصله‌ی زمانی ۱۹۴۰ تا ۱۹۵۰ متمرکز است وقتی خوش‌بینی فن‌آورانه به اوج خودش رسید.

عصر طلایی، که تاریخش به شماره جولای ۱۹۳۹ مجله‌ی داستان‌های علمی‌خیالی عامه‌پسند *علمی‌خیالی مبهوت‌کننده* (با ویراستاری جان دابلیو کمپل و شامل داستان‌هایی از آیزاک آسیموف و ای. ئی. ون ووگ) یا به آوریل ۱۳۹۳ و گشایش نمایشگاه جهانی نیویورک و آینده‌گرایی گیج‌کننده‌اش برمی گردد، احتمالا می‌بایست برای استهزای پس‌آینده‌گرایی پیش‌برنامه‌ریزی شده باشد. بدبینی‌اش یکسره فاقد هرگونه تردید به خود بود؛ تخیلش از حیث گرافیکی با ظهور ابزار نشان‌گذاری تبلیغات مدرن، روابط عمومی، و سیاست‌های ایدئولوژیک جهانی مشخص می‌شد؛ وسایل محبوبش برای بازی به‌نحو روح‌بخشی در ابعاد بزرگ به تصویر کشیده می‌شد، و از حیث انسان‌ریخت‌شناختی نیز بامعنا بود؛ همین‌طور یک فرهنگ مصرف‌گرای درحال‌ظهور، با پیچیدگی و مقیاسی پیشتر درک‌نشده، که هم در خدمت بسته‌بندی آینده درون رشته‌ای از محصولات متمایز و ملموس بود و هم در خدمت اشاعه‌ی آمال قدرت‌گرفتن (فردی یا خانواده‌ی هسته‌ای) از راه مصرف که بعدها هدف تمسخر قرار گرفت. هر خانواده، که محافظه‌کاری اجتماعی را به‌نحوی نامعقول با اتوپیاگرایی فن‌مصرف‌گرایانه وصلت می‌دهد، با آن ماشین پرنده‌اش، بصیرتی‌ست که از همان آغاز به سوی شوروشعفی پس‌آینده‌گرایانه می‌شتابد. با گذر زمان، جت‌*سانز* ابتدا در ۱۹۶۲ پخش شد، عصر طلایی به پایان رسیده بود، و قهقهه نیز آغاز.

پیوستار گرنسبک (۱۹۸۱) ویلیام گیبسن لفظ «پس‌آینده‌گرایی» را زودتر ضرب کرد، زیرا این مفهوم را به‌نحوی بی‌چون‌وچرا منعقد ساخت، یک بالقوگی فرهنگی را بر آن نیروگذاری کرد که از هرآنچه یورش‌های سرگرم‌کننده‌ی دهه‌ی اول قرن بیستم می‌توانستند با آن جفت‌وجور شوند عمیقا فراروی می‌کرد. گیبسن، به جای بیرون‌کشیدن ابژه‌های افاده‌ای مفرح از بین آوار گمانه‌زنی عصر طلایی، مضامینش را تا عقب به «گوتیک تفنگ‌لیزری» یا «امریکن استریم‌لاین مدرن» دوره‌ی بین دو جنگ جهانی ردیابی می‌کند، و سپس این فرهنگ بی‌قیم را به‌عنوان یک تاریخ بدیل پیوسته (ذیل سلطه‌ی اتوپیاگرایی شبه‌فاشیستی) به جلو می‌افکند. *پیوستار گرنسبک* نه به‌هیچ‌وجه کلکسیون صرف عجایب و غرایب بلکه مسیری طی‌نشده است که مانند شبح همچنان به تخیل علمی‌خیالی سرک می‌کشد. سایبرپانک جن‌گیری‌اش خواهد بود.

هوگو گرنسبک (۱۸۸۴–۱۹۶۷)، که با جوایز علمی‌خیالی «هوگو» گرامی داشته می‌شود، یک شیفته‌ی قصه‌های آینده‌گرایانه و یک ناشر کارآفرین (مرموز) بود که ظهور علمی‌خیالی درمقام ژانری خودآگاه را که از طریق مجلات «عامه‌پسند» زرد و با چاپ ارزان پخش‌ومنتشر می‌شد، بیش از هر فرد قابل‌تشخیص دیگری کاتالیز کرد. گرنسبک در اولین شماره‌ی *داستان‌های شگفت‌انگیز*، که در ۱۹۲۶ بنیانش گذاشت، «علمی‌سازی» را درمقام «رمانس گیرایی که با واقعیت علمی و بصیرت غیبگویانه درهم‌می‌آمیزد» تعریف کرد. به نظر می‌رسد سیاست گرنسبک قابل‌توجه نبوده باشد وقتی بابت فعالیت‌های کاری شدیدش معمولا مورد نفرت نویسندگان مورد استفاده‌اش قرار داشت. فن‌سالاری آریایی شوم ترسیم‌شده در *پیوستار*

گرنسبک احتمالا بیشتر مدیون آوازه‌ی جانشینش در *داستان‌های شگفت‌انگیز*، جان دابلیو کمپل (۱۹۱۰–۱۹۷۱)، و تمایلات فرهنگی گسترده‌تری که نمایندگی‌شان می‌کرد، است.

بازجهت‌یابی (یا پیش‌جهت‌یابی) پس‌آینده‌گرایی، از رویاهایی وانهاده‌شده تا تاریخ‌های بدیل، آواری از بهمن را به راه انداخت. این موضوعات اغلب با سرگردانی پسوند «–پانک» نشان داده شده است. پانک، که در ابتدا نشانگر تکانه‌ای غیراتوپیایی (اگر نه ضرورتا به‌نحوی مثبت دیستوپیایی) است که آینده‌گرایی «کثیف»ش اختلال اجتماعی و روان‌شناختی، علیت آشوبناک، توسعه‌ی نامتوازن، و افق‌های فروپاشیده را می‌پذیرد، به‌طور فزاینده‌ای یک معنای اضافی دیگر را که قبلا غیرقابل‌پیشبینی بود به خود می‌گیرد. تاریخ علمی‌خیالی ــ و شاید خود تاریخ به‌طور گسترده‌تر ــ با ظهور ژانرهای ادبی و فرهنگی فرعی که آنرا در راستای خطوط بالقوگی تحقق‌نیافته می‌بردند «پانک» شده بود. قابل‌تشخیص است که سایبرپانک به خط‌سیر زمانی ما که به‌طورالکترونیک بازمهندسی‌شده تعلق دارد، ولی استیم‌پانک، کلاک‌پانک، دیزل‌پانک (یا «دکوپانک»)، اتم‌پانک ــ اگرکه بنا بر ترتیب دقیق ظهورشان فهرست شوند ــ سیستم‌های فنی‌اجتماعی را که قبلا ازشان عبور شده بود ملاک قرار دادند و برون‌یابی کردند. اگر هیچ «آینده»ای هرگز در کار باشد نه هرگز رو به جلو بلکه درراستای مسیرهای شاخه‌شاخه و در کناره قرار می‌گیرد.

این میکروژانرهای متعدد «پس‌پانک» را می‌توان به شیوه‌های مختلف فهمید. وقتی در ابتدا به‌عنوان ادبیات فهم شوند، می‌توانند درمقام بازجان‌یابی‌های خصایص دوره‌ای از روی تاریخ علمی‌خیالی، یا به بیانی دقیق‌تر، درمقام آزادسازی‌های آینده‌های تاریخ‌دار از سلطه‌ی زمان آتی مجسم شوند. برای نمونه، آینده‌ی ویکتوریایی استیم‌پانک‌ها بیش از صرف یک اکنون ادواردی بود که با ابهام پیشگویی شده باشد، این آینده چیزی یکسره متفاوت بود که تا حدی با بالقوگی واقعی ولی فعلیت‌نیافته‌ی محاسبه‌ی مکانیکی (آن‌طور که در *تفاوت و موتورهای تحلیلی بابیج و لاولیس* عینیت یافته) به پیش می‌رفت.

ژانرهای پس‌پانک که به‌صورتی نظری‌تر درک‌ودریافت شده‌اند مناقشات مهمی را بازتاب می‌دهند. به‌ویژه، برهان‌های محوری در هر دو سمت چپ و راست به مباحث تاریخ بدیل، خصوصا در منطقه‌ی حیاتی و تاریک دیزل‌پانک دهه‌ی ۲۰ تا ۳۰، بدل می‌شوند. مارکسیسم اروپایی برای بیش از نیم قرن از یافته‌های ضدواقع تجربه‌ی شوروی رهانشدنی بوده است، تجربه‌ای متمرکز بر دوران بیشترین نوآوری فرهنگ *پرولتری* بین دوره‌ی پس از پایان جنگ داخلی و دوره‌ی سرکوب اجتماعی واقع‌گرایانه‌ای که از وقوع رژیم استالینیستی خبر می‌داد. فیگور لئو تروتسکی به‌عنوان قهرمان سوسیالیست (دیزل‌پانک) تاریخ بدیل در هیچ بافت دیگری هیچ معنایی نمی‌دهد. بین راستی‌ها، محافظه‌کاری آمریکایی بیش از پیش بر استنطاق ضدواقع پاسخ هوور/روزولت-کینزی به رکود ۱۹۲۹ و افسردگی بزرگ متعاقب متمرکز شده است، درمقام دقیقه‌ای که کاپیتالیسم جمهوری‌خواه اقتصاد مطلقا آزاد با سوسیال‌دموکراسی نیودیل عوض شد (تی‌شرت‌های ۲۸ کولیج/ملون احتمالا هنوز نایاب باشند، اما وقت‌شان خواهد رسید.)

شانگهای درحالی دارد خودش را سریع‌تر از هر شهری روی کره‌ی زمین درون فردایی سایبرپانک آپلود می‌کند که دروازه‌های زمانی واضح کمی را هم برای آینده‌های کلاک‌پانک، اتم‌پانک، یا (به‌نحوی

مناقشه‌برانگیزتر) استیم‌پانک باز کرده است. بااین‌حال، با دیزل‌پانک این رشته از کنارگذاشتن‌ها بی‌درنگ از کار می‌افتد. اگر نیمه‌خدای دیزل‌پانک دیوانه‌ای جهان را اجاره کرده تا به‌صورت آزمایشگاه از آن استفاده کند، نتیجه‌اش ــ با تقریبی قابل‌تحمل ــ می‌تواند از شانگهای متمایز شود. *شین‌ هاییای* دیزل‌پانک است با خصایص چینی.

بزرگ‌ترین ضدواقع دیزل‌پانک شانگاهی گریزناپذیری‌ست: چه می‌شود اگر یورش ژاپنی‌ها زیاده‌مدرنیته‌ی شهر در ۱۹۳۷ را متوقف نکرده بود؟ شهر به چه بدل می‌شد؟ مادون این پرسش فراگیر، و باز هم به عقب، وفور بدیل‌هایی که غوغای توجه سرمی‌دهند. چه می‌شد اگر ترور سفید ۱۹۲۷ جنبش کارگران شهری را له‌ولورده نکرده بود؟ چه می‌شد اگر حزب کمونیست چین بنا بر رویاهای سانگ کینگلینگ می‌توانست حکومت جمهوری‌خواه چین را از درون دگرگون کند؟ چه می‌شد اگر سیاست بین‌الملل نقره با دزدسالاری حزب ملی‌گرای چین ترکیب نمی‌شد تا سیستم مالی مستقل را نابود کند؟ چه می‌شد اگر دو یوئشینگ آمالش را به سیاست ملی هم بسط داده بود؟ چه می‌شد اگر استعمارزدایی شهر تحت شرایط زمان صلح به جلو می‌رفت؟ چه می‌شد اگر تکامل اجتماعی و اقتصادی متعاقب هنگ‌کنگ می‌توانست از آنجا که جوانه زده بود، از شانگهای، رخ دهد؟

۹۰امین سالگرد بنیانگذاری حزب کمونیست چین فرصتی برای سرتاسر کشور بود تا خودش را در نشئگی‌های تاریک دیزل‌پانک چینی از دست بدهد. وقتش رسیده بود که به دهه ۲۰ بازگردند، به بازبینی تاریخ درمقام یک ماجراجویی در امکانی خاص‌وناب [امکانی حادث]، پیش از آنکه فعلیت‌های دیرپا از شدت بالقوگی خام جدا شده باشند، همین‌طور به جان‌بخشی دوباره به عدم‌تعین تلویحا موجود در تنش دراماتیک. نامحتمل است که فیلم بزرگداشت یادشده که وقف استقرار حزب کمونیست چین یا ***آغاز احیای بزرگ*** شده عامدانه در ژانر دیزل‌پانک فرموله شده باشد، اما میکروبلاگرهای این کشور فیلم را در ماهیتش تشخیص دادند، و فوج‌وار از فرصت ارائه‌شده با این بازگشایی گذشته استفاده کردند.

غامض‌شدن سایبراسپیس تاریخ را به زمین‌بازی بالقوگی‌ها دگرگون می‌کند، آنجا که چیزها می‌توانند بارگذاری دوباره شوند و به شیوه‌های متفاوت محک بخورند. زیربناهای الکترونیکی پخش و پیچیده می‌شوند، فعلیت‌ها را به‌صورت سناریوهای کثیر و متغیر به جریان می‌اندازند، آن‌هم همراه با بی‌تابی فزاینده‌ای برای عواقب صلب یا مرده‌ریگ‌های یخزده. وقتی جریان‌های آزمونگری سیطره‌ی فعلیت مستقر را می‌خورند و تحلیل می‌برند، گذشته جان دوباره‌ای می‌گیرد. هیچ چیز هرگز تمام نشده است.

آن بازی که شانگهای مشغولش است، یا آن داستانی که می‌گوید، بی‌وقفه در صحنه‌ی شهر دیزل‌پانک دهه ۲۰ و ۳۰ از نو آغاز می‌شود، آنجا که همگان می‌توانند خواست زیستن در بالقوگی چگال و بیان‌نشده‌ای را داشته باشند ــ بخت‌های جهانی، قلمروهای گنگستری، خیزش‌های پرولتری، یافته‌های انقلابی، شکوه ادبی، سرمستی حسانی، همچنان‌که استحاله‌ی یک رونق شهرنشینانه‌ی موقر. شانگهای شهری‌ست که هر اتفاقی می‌تواند در آن بیافتد، و جایی،گاهی، همه‌چیز اتفاق می‌افتد.

زمان‌های پیچ‌وتاب‌خورده

آبه: باید بری چین.
جو: دارم میرم فرانسه.
آبه: من از آینده‌ام. باید بری چین.
—*لوپر*

در *لوپر* (۲۰۱۲) اثر رایان جانسون، شهر شانگهای تا ۳۰ سال به عقب می‌رود تا مردم را جلب خود کند. طی این سال‌ها خودش را برمبنای آنچه باید شود تغذیه می‌کند: شهر آینده. در قیاس با این، هر چیز دیگری که در فیلم روی می‌دهد پرت‌افتادگی صرف است، اما الان به آنجا نخواهیم رفت.

به قدر کافی غریب است که «هر چیز دیگری» بنا بود به‌سادگی همه‌چیز باشد. جو داشت به پاریس می‌رفت، و شانگهای حتی در سرش هم نبود. این اتفاق قبل از آن می‌افتد که مقامات چینی به جانسون بگویند که هزینه‌ی برداشت‌های فیلم‌برداری در شانگهای را متقبل می‌شوند و فیلم را همراه با دسترسی راحت به بازار سینمای چین به محصولی مشترک بدل می‌سازند. **جهان قدیم** هیچ شانسی نداشت.

لوپر برای مخاطبان آمریکایی به جریان عقیده وارد شد، آن‌هم بابت بصیرت‌های شهری پرتضادش از یک‌جور کانزاس‌سیتی خشن، رو به زوال، و آکنده از جرم‌وجنایت و زرق‌وبرق‌های یک شانگهای «آینده‌گرا». فیلم به این پرسش پاسخ نمی‌دهد: چطور آمریکا آینده را از دست داد؟ فیلم درهرصورت این فرض مقدم را درمقام چیزی نزدیک به واقعیتی ازپیش‌مقرر می‌پذیرد.

بااین‌همه اگر *لوپر* جهت گرایشات مردمی آمریکا را تصدیق می‌کند، نشانگر یک جابه‌جایی به طرف چینی هم هست. فقط چند سال پیش رسانه‌های غربی به‌عنوان سرگرمی گزارش می‌دادند که مقامات رسانه‌ای چینی قصه‌های سفردرزمان را در امواج رادیووتلویزیون کشور ممنوع کرده‌اند، ظاهرا بابت اینکه ذهن شهروندان کشور داشت تحت تأثیر روایت‌هایی که «تصادفا اسطوره می‌سازند، طرح‌های داستانی هیولایی و عجیب‌غریب دارند، از تاکتیک‌های ابزرد استفاده می‌کنند، و حتی فئودالیسم، خرافه،

تقدیرگرایی، و حلول دوباره را اشاعه می‌دادند» به سمت گذشته‌ای پیشاجمهوری‌خواهانه معیوب می‌شد.[1] حالا داستان سفردرزمان فعالانه احیا شده بود تا یک لوپ ترقی شهری را ببندد و تصویر بین‌المللی شانگهای را به پرتره‌ی یک نابهنجاری مزمن که رو به عقب دارد پیوند بزند.

پیش از آنکه به سمت کندوکاوی تکه‌تکه در مداربندی زمانی پیچ‌خورده (یا **فراتاریخ مکان‌شناختی**) پیش برویم که «سفردرزمان» تنها به‌صورت یک درام‌پردازی خام ترسیمش می‌کند، ارزشمند است که بر «طرح داستانی هیولایی و عجیب‌غریب» *لوپر* توقف کنیم. سفردرزمان رابطه‌ای منحصرا صمیمی و اغواگرانه مهلک با هر دو قصه و تاریخ دارد، چراکه خود اصل ترتیب روایی را در ژرفایش به‌هم‌می‌ریزد. اگر مقامات رسانه‌ای غربی نقش تصدی‌گری فرهنگی مشابه‌ای را در نظر دارند که بین هم‌سنخ‌های چینی‌شان امری سنتی بوده است، احتمالا آن‌ها نیز مجبور شده‌اند ژانری را که اصل بنیادی بوطیقای ارسطویی را وقیحانه برانداخته تقبیح کنند: اینکه هر داستان لایق احترام باید یک آغاز، یک میانه، و یک پایان داشته باشد. اگر سفردرزمان بتواند رخ دهد، (دست‌کم در ابتدا) به نظر می‌رسد که ترتیب یک وهم است، پس قصه و واقعیت می‌توانند جایشان را عوض کنند.

پس، از یک چشم‌انداز محافظه‌کارانه، آسایش را باید در ابزردیته‌ی پرسروصدای داستان‌های سفردرزمان یافت (تا آنجا بتواند به برهان خلف خود ساختار لوپ زمانی محدود شود، عوض آنکه درمقام شاخص بی‌نظمی کیهانی ازلی رو به بیرون گسترش یابد). از این حیث، *لوپر* مدلی برای تسکین است.

روند سفردرزمان *لوپر* با اتحادیه‌ای جنایتکار قبضه می‌شود، که منحصرا برای یک منظور از آن بهره می‌برد: خلاص‌شدن از افراد ناجور، که ۳۰ سال در زمان به عقب رفته‌اند تا به سبک اعدام به دست قاتلان حرفه‌ای به قتل برسند (بله: «واقعا احمقانه به نظر میآد»[2]). ابزردیته‌ی گزاف این سناریو ممکن است از توجه انتقادی بیشتر معافش کند وقتی نمی‌تواند سمپتوم چیزهای جالب‌توجه‌تر و درگاهی به دیگر چیزها باشد.

اول سمپتوم: ساختارهای زمانی غیرخطی تقریبا بی‌درنگ تکه‌پاره می‌شوند همین‌که مجال می‌یابند چیزها را به عقب در زمان انتقال دهند. اقتصاد *لوپر* این نکته را با وضوح خاصی در معرض دید می‌گذارد. قاتلان ۲۰۴۴ به خاطر شلیک «معمولی» شمش نقره و به خاطر «بستن لوپ‌ها» یا نابودی خودهای پیرتر سپرده‌شده‌به‌عقب شمش طلا دریافت می‌کنند. شمش‌ها از ۲۰۷۴ فرستاده می‌شوند، و از خلال یک عملیات تبادل درونی که شمش را با وجه نقد (چینی) تهاتر می‌کند به چرخش درمی‌آیند. درحالی‌که این مدار زمانی خام به‌صورت سیستم پرداخت ارائه می‌شود، فرایند عملا درمقام یک ماشین پول‌ساز در حال فعالیت عمل می‌کند. با استفاده از این نکته به غایت کابوس اقتصادی اتریشی بابت پرینت‌گرفتن از فلزهای گرانبها پی می‌بریم، زیرا یک فلز قیمتی که در زمان به عقب فرستاده شده مضاعف می‌شود، یا به وهله‌ی «قبلی» (که پیشاپیش در گذشته وجود دارد) اضافه می‌شود. بازتکرار مکانیکی این فرایند رشد تصاعدی را

1 http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2011/04/12/making-tv-safer-chinese-censors-crack-down-on-time-travel

2 http://takeimag.com/article/the_scoop_on_looper_steve_sailer/print

به‌رایگان تضمین خواهد کرد. به ما گفته نمی‌شود که تشکیلات جنایی ۲۰۴۷ به کسب‌وکار محوری‌اش چطور نگاه می‌کند اما جدا باید سودآور باشد ــ درهرحال به قدر کافی جذاب هست که آن‌ها را از این واقعیت پرت کرد که ماشین خوراک‌رسان‌شان به قتل‌وجنایت واقعا یک زاینده‌ی سریع شمش است. می‌توانستند آن را پر از الماس کنند و بخت‌شان را هر «بار» یا هر «زمان» افزایش مضاعف کنند، اما در عوض تصمیم گرفتند دردسرهای انسانی را در ۲۰۴۴ دوبرابر کنند. فیلم با خونسردی از ما می‌خواهد ناباوری بی‌ربط‌مان را به تعلیق درآوریم و اطمینان کنیم که آن‌ها می‌دانند چه دارند می‌کنند.

شرح عالی مایک دیکنسون[۱] بر فیلم *لوپر* این روند تلویحی برای ثروت بی‌حدوحصر را از بین دیگر فرصت‌هایی که چه باورنکردنی از دست رفته‌اند به‌طور مختصر توصیف می‌کند. قطعا باید این شرح را به‌عنوان نقدی بر فیلم در نظر گرفت که چارچوب شل‌وولش برای انسجام طرح داستانی به حماقت عوامل مهمش وابسته است که کورکورانه به فساد می‌افتند و در پیگیری بی‌رحمانه‌ی جنجالی فلاکت‌بار از دورنمای قدرت تام درمی‌گذرند. این ابزردیته، چنان‌که قبلتر اشاره شد، در خدمت منظوری محافظه‌کارانه است: بالقوگی لوپ باید سرکوب شود تا درام روایی و معقولیت حفظ شوند. نقص پایه‌ای فیلم این است که چیزهای بی‌اندازه زیادی داده شده بود پیش از آنکه اغلبش ناشیانه گرفته شده باشد.

در غیاب سانسورهای کنترلی، داستان جانسون خودش را با آشفتگی، به‌شکلی کمیک، و به‌نحوی اقناع‌نکننده خفه می‌کند. جو بزرگتر (بروس ویلیس) به نمایندگی از جانسون اعتراف می‌کند که «این آشغال سفردرزمان فقط مغزتون رو مث تخم‌مرغ توو روغن سرخ می‌کنه.» سفردرزمان لجام‌گسیخته یک ضدطرح است، ناسازگار با ارائه‌ای دراماتیک. (اگر قصد ندارید کلام ارسطو را برایش در نظر بگیرد، دیدن چندباره‌ی فیلم *پرایمر*[۲] باید مشکل‌تان را حل کند.) اسقاط روایی عملیات سفردرزمان است.

ابزردیته‌ی سفردرزمان یک انتخاب است. تصمیمی‌ست که دست‌کم به‌نحوی نیمه‌عامدانه به خاطر دلایلی محافظه‌کارانه یا حفاظتی گرفته می‌شود، چراکه بدیلش ویرانی خواهد بود. حتی بازنمایی نابهنجاری زمانی (عمیقا غیرخطی) با استفاده از «سفردرزمان» نشانگر این مسأله است، چراکه جدا از خرج مفهومی با حفظ کارکرد روایی («مسافر زمان») برنامه‌ریزی می‌شود. و این نتیجه‌اش ملغمه‌ی نامنسجم تکرار موضوع، تکثیر سیر زمانی، کلاف‌های ایمن‌شده‌ی حافظه‌ی شخصی، و بازداری دلبخواهی بالقوگی‌هاست، و نه نهایت بی‌نظمی روایی، لوپ‌های سرنوشت، انهدام عامل، و ظهور یک انسجام بیگانه که هر معنای تاریخی را برمی‌اندازد.

اگر نقاب سفردرزمان به‌قدر کافی کنار رفته باشد تا به پیچ‌وتاب تحمل‌ناپذیر مادونش اشاره‌ای کند، آماده‌ایم تا قدم بعدی را برداریم...

(این[۳] کمک خواهد کرد.)

---

1 http://www.giantflightlessbirds.com/2012/10/nine-problems-with-looper-that-arent-brain-melting-time-paradoxes

2 http://www.imdb.com/title/tt0390384/

3 http://www.xibalba.demon.co.uk/jbr/chrono.html