

zero
books

WEIRD REALISM: LOVECRAFT AND PHILOSOPHY

GRAHAM HARMAN

رئاليسم غريب :
لاوكرفت و فلسفه
گراهام هارمن

لاوكرفت و فلسفه : گراهام هارمن

- يادداشت مقدماتي: 4
- بخش اول : لاوكرفت و فلسفه 7
- نويسنده شكاف ها و وحشت 8
- چالش بازنويسي 15
- حماقت ذاتي تمام محتوا 20
- پس زمينه هستي 26
- در حق آن موجود خيانت نكرده ام 38
- يك هستي نگاري لاوكرفتي 51
- درباره تباهي 57
- سرزميني متروك و عجيب 63
- قصديت كميك و تراژيك 68
- سبك و محتوا 75
- يادداشت ها : 79

یادداشت مقدماتی:

تمام ارجاعات به «داستان‌های اچ. پی. لاوکرفت» اشاره دارند^(۱). هر ارجاع شامل یک مخففِ دوحرفی به همراه شماره صفحه است. برای مثال، (CC 167): به صفحه‌ی ۱۶۷ داستان «احضار کثولهو» در این مجموعه اشاره می‌کند. مخفف‌های داستان‌ها به این ترتیب‌اند:

- CC (The Call of Cthulhu) «احضار کثولهو»
- CS (The Colour Out of Space) «رنگی بیرون زده از فضا»
- CW (The Case of Charles Dexter Ward) «پروندهٔ چارلز دکستر وارد»
- DH (The Dunwich Horror) «وحشت دانویچ»
- HD (The Haunter of the Dark) «تسخیرگر ظلمت»
- MM (At the Mountains of Madness) «در کوهسار جنون»
- SI (The Shadow Over Innsmouth) «سایه‌ای بر فراز اینسموث»
- ST (The Shadow Out of Time) «سایه‌ای بیرون زده از زمان»
- WD (The Whisperer in Darkness) «نجاوگری در ظلمت»
- WH (The Dreams in the Witch House) «روئیهایی در خانهٔ ساحران»

همهٔ این داستان‌ها به شکلی غیرمعمول به هم مربوط‌اند و حس یک رمان شلخته‌وار گردآمده را می‌دهند، که راویانی گوناگون با

شخصیت‌هایی که به سختی از هم قابل تشخیص‌اند آن‌ها را تعریف کرده‌اند. اما برای سادگی، بخش دوم کتاب تنها بر هشت داستان برجسته تمرکز دارد که میشل ولبک در کتاب درخشان خود دربارهٔ لاوكرفت آن‌ها را به‌عنوان «داستان‌های بزرگ» فهرست کرده است.⁽²⁾ با این حال، این فهرست تنها تا حدودی با سلیقهٔ شخصی من همخوانی دارد. برای مثال، «سایه‌ای بیرون زده از زمان» به نظرم شایستهٔ استعداد پختهٔ لاوكرفت نیست، در حالی که به «پروندهٔ چارلز دکستر وارد» علاقهٔ ویژه‌ای دارم.

همچون اشعار هولدرلین که از طریق نوشته‌های هایدگر به موضوعی محوری در فلسفهٔ قاره‌ای تبدیل شده‌اند، این کتاب نیز تلاش می‌کند تا استدلالی مشابه ارائه دهد برای ارتقا لاوكرفت به صحنهٔ فلسفی. رد کردن لاوكرفت به‌عنوان نویسنده‌ای عامه‌پسند، تنها با این پیش‌فرض ممکن است که هر نوشته‌ای دربارهٔ هیولاهای فرازمینی، محکوم به سطحی بودن است. اما این صرفاً قضاوتی اجتماعی است، نه چندان متفاوت از مخالفت با ازدواج دختر با یک دودکش روب. در ادبیات غریب [weird fiction] نیز نمونه‌های خوب و بد یافت می‌شود. در داستان‌های لاوكرفت گاه عناصر قوی و ضعیف هم‌زمان حضور دارند، اما در بهترین حالت، او نویسنده‌ای برجسته است که به موضوعات فلسفی نوظهوری می‌پردازد که روزه‌روز توجه بیشتری جلب می‌کنند. برای بسیاری از خوانندگان، لاوكرفت در دوران نوجوانی کشف می‌شود. اما من تا سن سی‌وهفت‌سالگی حتی یک کلمه از داستان‌هایش را نخوانده بودم. اینکه آیا این تأخیر، برداشت‌هایم را با ژرفای پختگی بزرگسالی غنی ساخته یا به ورطهٔ بورژوازی [bourgeois]

« یادداشت مقدماتی » -6

[mediocrity] فرو برده؛ پرسشی است که هر خواننده باید خود از رهگذر تجربه خواندن این آثار به آن پاسخ دهد.

بخش اول : لاوكرفت و فلسفه

نویسنده شکاف‌ها و وحشت

Writer of Gaps and Horror

یکی از مهم‌ترین تصمیم‌هایی که فیلسوفان می‌گیرند، مربوط به تولید [Production] یا تخریب [Destruction] شکاف‌ها [Gaps] در کیهان است. به عبارت دیگر، فیلسوف می‌تواند اعلام کند که آنچه ظاهراً یگانه است، در واقع دوگانه است؛ یا آن چیزی که به نظر می‌رسد دوگانه باشد، در حقیقت یگانه است. چند مثال به ملموس‌تر شدن موضوع کمک می‌کند.

برخلاف عقل سلیم که هیچ چیزی جز هستنده‌های روزمره در اطراف ما نمی‌بیند، افلاطون شکافی بین فرم‌های معقول جهان کامل [Intelligible forms of the perfect world] و سایه‌های مغشوش عقیده [Confusing shadows of opinion] ایجاد کرد. فیلسوفان مقارنه‌گرا [Occasionalists] در جهان عرب قرون وسطی و اروپای سده هفدهم، با انکار تأثیر مستقیم موجودات بر یکدیگر، شکافی میان هر دو تولید کردند، به گونه‌ای که خدا تنها عامل علی [Causal agent] جهان شد. فلسفه کانت شکافی میان پدیدارها [Appearances] و اشیاء فی‌نفسه [Things-in-themselves] مطرح می‌کند، بدون هیچ امکان تقارنی [Symmetry] میان آن دو: می‌توانیم به اشیاء فی‌نفسه بیندیشیم، اما هرگز نمی‌توانیم آنها را بشناسیم.

با این حال، نمونه‌های فراوانی از تصمیماتی که درست در نقطه‌ی مقابل قرار می‌گیرند، وجود دارد. ممکن است گمان کنیم که اسب‌ها

واتم‌ها، دو چیز متفاوت‌اند؛ اما ماتریالیست‌های افراطی اصرار دارند که اسب‌ها را می‌توان کاملاً به اتم‌های فیزیکی فروکاست؛ و اسب، چیزی برتر و فراتر از اتم‌ها نیست. به این ترتیب، شکاف فرضی میان اسب و اتم‌ها تخریب می‌شود، زیرا در این دیدگاه، چیزی به نام "اسب"، اصلاً وجود ندارد، تنها اتم‌ها وجود دارند، اتم‌هایی که با الگوی مشخصی چیده شده‌اند. به جای اتم‌ها، شاید ادعا کنیم که کل جهان از آب، هوا، آتش یا توده‌ای [Lump] عظیم و سیال ساخته شده است. در یونان باستان، این‌ها گرایش‌های متنوع فیلسوفان پیشاسقراطی بودند. در مقابل، ممکن است باور داشته باشیم که اشیاء منفرد در یک سو قرار دارند و کیفیات متنوع آن‌ها در سوی دیگر. دیوید هیوم [David Hume] این شکاف را رد کرد و اشیای به‌ظاهر یگانه را به بافه‌هایی از کیفیات [Bundles of qualities] فروکاست. چیزی به نام "سیب" وجود ندارد، فقط تعداد زیادی کیفیات گوناگون وجود دارند که به شکل منظمی با هم رخ می‌دهند؛ و ما از روی عادت آن‌ها را "سیب" می‌نامیم. درباره شکاف کانتی میان پدیدارها و اشیاء فی‌نفسه، ایدئالیست‌های آلمانی سعی کردند با نامنتقی خواندن این شکاف، آن را تخریب کنند: اندیشیدن به اشیاء فی‌نفسه بیرون از ساحت اندیشه بی‌معناست، زیرا همین که به آن‌ها می‌اندیشیم، آشکارا بخشی از اندیشه‌اند. تخریب و تولید شکاف‌ها، می‌توانند در یک فیلسوف به راحتی هم‌زیست [Co-exist] باشند، همان‌گونه که سیاه و سفید در یک تابلوی نقاشی هم‌زیست‌اند. برای نمونه، اگر هیوم با باورداشتن به اینکه اشیاء چیزی بیش از بافه‌هایی از کیفیات نیستند، تخریب‌کننده شکاف‌ها باشد، با انکار کردن اثبات روابط علی میان اشیاء، تولیدکننده

شکاف‌ها نیز هست (این دیدگاه میراثی از فلاسفه مقارنه‌گرای مورد تحسین اوست). با این حال، معمولاً لحن غالبی در هر فیلسوف وجود دارد که یکی از این دو تکنیک را ترجیح می‌دهد. با توجه به اینکه کسانی که شکاف‌ها را با فروکاستن آن‌ها به یک اصل واحد تخریب می‌کنند، عموماً *تقلیل‌گر* نامیده می‌شوند؛ بیایید واژه *تولیدگران* را برای توصیف فیلسوفانی ابداع کنیم که درجهانی که پیش‌تر هیچ شکافی در آن نبود، شکاف‌های تازه‌ای می‌یابند.

اگر این تمایز را به نویسندگان داستان‌های تخیلی اعمال کنیم، اچ. پی. لاوکرفت بی‌تردید نویسنده‌ای «تولیدگر» است. هیچ نویسنده‌ای به اندازه او از شکاف میان اشیاء و توانایی زبان برای توصیف آنها، یا میان اشیاء و کیفیات‌شان، حیرت‌زده نیست. با وجود علاقه ظاهراً اندکی او به فلسفه، لاوکرفت به مثابه فیلسوفی غیررسمی، قاطعانه ضدایدئالیست و ضد هیوم است. در واقع، گاهی لاوکرفت بازتابی از نقاشی کوبیستی را به نمایش می‌گذارد که به گونه‌ای تقلیدی طنزآمیز [Parody] از هیوم ارائه می‌دهد. در حالی که هیوم اشیاء را تجمعی [Amassing] ساده از کیفیات آشنا می‌داند، لاوکرفت مانند براک [Georges Braque]، پیکاسو [Pablo Picasso] و ادموند هوسرل [Edmund Husserl] اشیاء را به برش‌هایی گسترده [Cross-sections] از کیفیات، سطوح، یا طرح‌افکنی‌ها [Adumbrations] تقسیم می‌کند که حتی با جمع‌شدن نیز نمی‌توانند تمامی واقعیت آن شیء را دربرگیرند. برای لاوکرفت، کوبیست‌ها و هوسرل، اشیاء به هیچ وجه بافه‌هایی از کیفیات نیستند. همسو با این گرایش، لاوکرفت ضد ایده‌آلیست است، هرگاه با حسرت از درماندگی زبان صرف در

بیانِ وحشت‌های ژرفی سخن می‌گوید که راویانش با آن‌ها روبه‌رو می‌شوند؛ تا آنجا که اغلب، ناگزیر است به اشارات و کنایه‌هایی [Hints and allusions] بسنده کند که صرفاً ردی از آن وحشت‌ها را در داستان‌هایش نمایان می‌سازند. کتاب حاضر نمونه‌های فراوانی از هر دو نوع شکاف را در آثار لاوکرفت بررسی خواهد کرد. اما اگرچه لاوکرفت نویسندهٔ شکاف‌هاست، او نویسندهٔ وحشت نیز هست، و این دو، نباید با یکدیگر یکی انگاشته شوند. می‌توان نویسنده‌ای کاملاً متفاوت را تصور کرد که تکنیک‌های شاخص لاوکرفت را برای اهداف دیگری به‌کار می‌برد - مثلاً یک فانتزی‌نویس احساسی، که ما را به دنیایی از لذت‌های عجیب و وصف‌ناپذیر می‌برد، جایی که در آن شمع‌ها، میخک‌ها و شیر نارگیل به چنان کمال غیرزمینی برسند که زبان تقریباً از توصیف آن‌ها عاجز می‌ماند. حتی می‌توان گونه‌ای «پورن غریب ادبی» [Weird porn] را نیز متصور شد که در آن بدن‌های برهنه‌ی شخصیت‌ها، ناهنجاری‌های عجیب و غریبی دارند که تمامی توانایی توصیفی انسان را به چالش بکشند، بی‌آنکه این بیگانگی چنان شدید باشد، که وجه اروتیک آن را به وحشتی شهوت‌کش [Eros-killing] بدل کند. خواهیم دید که گرچه سبک تولیدکنندگی شکاف‌ها، قدرت لاوکرفت را در به‌تصویرکشیدن وحشت‌های هیولوار تقویت می‌کند، اما خودِ وحشت‌ها باید در سطح محتوای صریح داستان رخ دهند، نه صرفاً در اشاره‌های ادبی. لاوکرفت، به عنوان نویسندهٔ وحشت، درباره‌ی محتوای وحشتناک می‌نویسد (موجودات هیولواری که نیرومندتر از انسان‌اند و بی‌اعتنا به

خیر و صلاح ما)، اما لاوکرفت، نویسنده شکاف‌ها، می‌توانست در ژانرهای گوناگونی با محتوای متنوع بدرخشد.

برای خوانندگان آثار پیشین من قطعاً آشکار است که چرا لاوکرفت به مثابه نویسنده‌ای که شکاف میان اشیاء و کیفیات آن‌ها را به تصویر می‌کشد، برای مدل من از هستی‌شناسی شیء‌محور [Object-Oriented ontology : OOO] اهمیت بسزایی دارد. موضوع اصلی فلسفه شیء‌محور، دوقطبی دوگانه‌ای است که در جهان پدید می‌آید: یکی میان امر واقعی و امر حسی، و دیگری میان اشیاء و کیفیات‌شان. این دو در ادامه با جزئیات بیشتری بررسی می‌شوند. یکی شامل شکافی «عمودی» [Vertical] است، همان‌گونه که در فلسفه‌ی هایدگر دیده می‌شود؛ که در آن اشیاء واقعی همواره از حضور حسی و دسترسی ما، پس می‌نشینند [Withdraw]. دیگری، شکاف «افقی» [Horizontal] ظریف‌تری است، که در فلسفه هوسرل یافت می‌شود؛ او با نفی کردن جهان واقعی؛ که فراتر از هرگونه آگاهی است [All consciousness]، همچنان فضایی برای تنشی نیرومند میان اشیاء نسبتاً پایدار ادراک ما و چرخش رنگارنگ [Swirling kaleidoscope] ویژگی‌های متغیرشان باقی می‌گذارد. هنگامی که درمی‌یابیم جهان، هم شامل ابژه‌های واقعی پس‌نشسته با کیفیات واقعی و حسی است، و هم ابژه‌های حسی کاملاً دسترس‌پذیری که با کیفیات واقعی و حسی پیوند دارند، خود را در برابر چهار تنش [Tensions] یا شکاف بنیادین در جهان می‌یابیم. این شکاف‌ها موضوع اصلی فلسفه شیء‌محور اند، و استفاده مداوم لاوکرفت از همین شکاف‌ها، خودبه‌خود او را به قهرمان بزرگی برای تفکر

شیء محور تبدیل می‌کند، همان‌گونه که هولدرلین برای هایدگر قهرمان بزرگی بود.

در سال ۲۰۰۸ مقاله‌ای درباره لاوکرفت و هوسرل منتشر کردم که مورد استقبال خوانندگان قرار گرفت.⁽²⁾ پس از بازخوانی اخیر این مقاله، دریافتم که عمدتاً از ایده‌های بسطیافته در آن راضی‌ام. با این حال، مقاله مذکور دو پیشنهاد ارائه می‌دهد که متأسفانه اکنون آن‌ها را یک‌جانبه می‌بینم. نخست، مقاله مدعی است که هیچ‌بعد کانتی یا «نومال»ی در لاوکرفت وجود ندارد و تأکید می‌کند که لاوکرفت باید صرفاً با هوسرل، به عنوان نویسنده‌ای محدود به ساحت پدیداری، پیوند یابد؛ حتی اگر شکاف‌های بیگانه‌ای در این ساحت تولید کند. دوم، در این مقاله، اهمیت این واقعیت را که لاوکرفت نویسنده وحشت است و هوسرل فیلسوف وحشت نیست، به شدت کم‌رنگ می‌کند (هرچند "غریب‌تر" از آن چیزی است که بسیاری گمان می‌کنند). ترکیدهای تازه‌ام درباره این دو نکته، در بسیاری از جهات نیروی محرکه این کتاب است. نخست، لاوکرفت را نباید صرفاً نویسنده‌ای هوسرلی خواند، بلکه باید او را به صورت توأمان هوسرلی - کانتی [Husserlian-Kantian] (یا بهتر: هوسرلی - هایدگری [Husserlian-Heideggerian]) دید. این امر او را به دیدگاه من نزدیک‌تر می‌کند تا هوسرل یا هایدگر به تنهایی. دوم، باید به وحشت به مثابه محتوای خاص داستان‌های لاوکرفت توجه کرد، علارغم اینکه او نویسنده شکاف‌هایی است که می‌توانند به لحاظ سبکی در ژانرهای گوناگونی غیر از وحشت نیز تجسم یابند. به اختصار، تنش میان سبک و محتوا اکنون اهمیت بسزایی می‌یابد. در

تلاش برای مقابله با خوانش بیش از حد تحت‌اللفظی لاوکرفت: صرفاً به مثابه تصویرگر هیولاهای ترسناک؛ باید بپذیریم که این هیولاهای تقریباً موضوع انحصاری لثار او هستند، به گونه‌ای که این امر، نه درباره هوسرل صادق است و نه درباره اکثریت نویسندگان داستان‌های تخیلی. در بخش نخست این کتاب، نشان خواهم داد که چرا این مسئله، چالشی [Problem] پدید می‌آورد؛ در بخش پایانی سوم، کوشش می‌کنم راه‌حلی جزئی ارائه دهم که با این واقعیت همخوان است، که لاوکرفت در امتداد دو محور جداگانه [Two separate axes] از شکاف‌ها می‌نویسد، نه فقط یکی. در بخش دوم که طولانی‌تر است، گذرهای متعددی از آثار لاوکرفت را به تفصیل بررسی خواهم کرد و بدین ترتیب زمینه را برای استدلال پایانی فراهم می‌کنم.

چالش بازنویسی

The Problem with Paraphrase

وقتی یکی از دوستانمان دربارهٔ دوستِ دیگرمان بدگویی می‌کند، فضایی ناخوشایند و آزاردهنده ایجاد می‌شود. اما هنگامی که هر دو فرد مورد بحث، نویسندگان تحسین‌برانگیزی باشند، این اختلاف اغلب جذاب است. ادموند ویلسون [Edmund Wilson] یکی از منتقدان ادبی مورد علاقه‌ام است، اما او در تحسین آثار اچ. پی. لاوکرفت با من هم‌داستان نیست. نقد تحقیرآمیز او چنین آغاز می‌شود:

«متأسفم که پس از مطالعه‌ی این آثار، اشتیاق سابق را ندارم. ویژگی اصلی کارهای لاوکرفت، اسطوره‌سازی پیچیده و ساختگی‌ای [An elaborate concocted myth] است... (که) طایفه‌ای از خدایان بیگانه [Outlandish gods] و اقوام پیشاتاریخی عجیب [Grotesque prehistoric peoples] را فرض می‌کند؛ موجوداتی که دائماً در فضا و زمان [Time and space] دست می‌برند و معمولاً در جایی از ماساچوست به جهان معاصر نفوذ می‌کنند.» (4)

ویلسون، مانند بازیکن ستارهٔ فوتبال در دانشگاه، که هم‌اتاقی‌های کمتر محبوبش را به‌خاطر علاقه به بازی‌های {تخیلی} «سیاه‌چال‌ها و اژدهایان» [Dungeons & Dragons games] مسخره می‌کند، در ادامه می‌گوید:

«در کوهسار جنون» (درباره هیولاهای پلیپ‌مانند نیمه‌نامرئی است که صدایی سوت‌مانند و گوش‌خراش از خود درمی‌آورند و دشمنان‌شان را با

تدبادهای هولناک نبود می‌کنند. چنین موجوداتی شاید برای جلد مجلات عامه‌پسند مناسب باشند، اما برای مخاطب بزرگسال ارزش ادبی چندانی ندارند. درحقیقت، این داستان‌ها صرفاً کارهای سفارشی‌ای بودند که برای نشریاتی مثل *ویرد تیلز* [Weird Tales] و *داستان‌های شگفت‌انگیز* [Amazing Stories] نوشته می‌شدند، و به گمان من، باید در همان‌جا باقی می‌ماندند.» (5)

اگر ویلسون امروز زنده بود، از اینکه مجموعه معتبر «کتابخانه آمریکا» [Library of America] که سال‌ها برایش برنامه‌ریزی کرده بود، با حضور لاوکرفت خدشه‌دار شده، شوکه می‌شد. (6). اما مشکل رویکرد ویلسون این است که هر اثر کلاسیک بی‌بدیل ادبیات جهان را نیز می‌توان با همین روش بازنویسی سراسر به پوچی تقلیل داد. تصور کنید منتقدی سخت‌گیر {با این رویکرد} درباره‌ی موبی دیک [Moby Dick] چنین بنویسد:

قهرمان رمان، ناخدایی تک‌پا و دوقطبی است، که با تیمی از نیزه‌داران چندملیتی از نانتاکت [Nantucket] به سفر دریایی می‌رود. اوج داستان زمانی است که نهنگ سفید ترسناک و اهریمنی، هدف شکارشان، چنان سریع دور کشتی می‌چرخد که همه را به گردابی مرگبار می‌کشاند - همه به جز راوی، که به طرزی معجزه‌آسا جان سالم به در می‌برد تا داستان را بازگو کند. با تأمل در این ساده‌لوحی، بار دیگر از شور کودکانه‌ی هواداران ملویل شگفت‌زده می‌شوم.

حتی شاهکار دانته [Dante] {کمدی الهی} را می‌توان با این روش، به مضحکه بدل کرد:

«پلات [Plot] داستان آشکارا معیوب است. شاعری ایتالیایی و سی و پنج ساله در جنگلی گم می‌شود، او در حالتی که اندوهگین و سردرگم به سر می‌برد توسط چند حیوان درنده آفریقایی تعقیب می‌شود. در همین حین، به‌طور اتفاقی با روح ویرژیل [Ghost of Virgil] برخورد می‌کند و به همراه او وارد غاری می‌شود که به دوزخ راه دارد. در آنجا با انبوهی از شیاطین روبه‌رو می‌شوند و شیطانی را می‌بینند که با دهانی آب‌ریزان، سر سه‌شور تاریخی را می‌جود. سپس از پیکر شیطان پایین می‌روند و از کوهی غول‌پیکر در اقیانوس آرام بالا می‌روند، جایی که مردم به جرم گناهان کوچک مجبور به هل دادن صخره‌های بزرگ هستند. بعد، ناگهان ویرژیل جای خود را به معشوقه‌ی مرحوم دوران کودکی شاعر می‌دهد. شاعر ایتالیایی و معشوقه‌ی مرحومش (که نمی‌دانیم آبنبات چوبی به دست دارد یا خرس عروسکی!) — به طرزی جادویی از کنار تمام سیارات می‌گذرند و در نهایت عیسی و خدا را می‌بینند. و باید گفت که همانا چنین است: زیرا اگر این آینده‌ی شعر باشد، تنها این موجودات الهی می‌توانند ما را نجات بدهند.»

هر اثر ادبی، حتی بزرگ‌ترین شاهکارها، با این روش به آسانی تحقیر می‌شود. صرف اینکه یک اثر هنری را بتوان به شیوه‌ی سراسری [Literalized] بازنویسی کرد، دلیلی بر بی‌کیفیت بودن آن نیست. ویلسون تنها به این دلیل توانسته در مورد لاوکرفت چنین کند که داستان‌های علمی-تخیلی [Science fiction] و وحشت [Horror]، در مقایسه با رمان‌های ناتورالیستی جریان اصلی، از جایگاه اجتماعی پایین‌تری برخوردارند؛ حال آن‌که هیچ منتقدی اجازه ندارد با ملویل [Melville] یا دانتِه چنین برخورد توهین‌آمیزی داشته باشد. اما در حقیقت، تنها آثار هنری خوب و بد وجود دارند، نه ژانرهای ذاتاً خوب و بد. همان‌گونه که کلمنت گرینبرگ [Clement Greenberg]

می‌گوید: «نمی‌توان به طور کامل موافق یا مخالف یک نوع هنر بود. تنها می‌توان از هنر خوب یا برتر در برابر هنر بد یا نازل حمایت کرد. کسی نمی‌تواند تمام هنر چینی، غربی یا بازنمایانه [Representational] را تأیید یا رد کند، بلکه تنها می‌توان از آنچه در هر کدام ارزشمند است دفاع کرد.» (7)

به همین ترتیب، نمی‌توان موافق یا مخالف تمام رمان‌های ناتورالیستی [Naturalistic]، علمی-تخیلی، وحشت، وسترن، عاشقانه [Romance]، یا حتی کتاب‌های کمیک بود، بلکه باید آموخت که در هر ژانر، آثار ارزشمند را از آثار مبتذل جدا کرد- هرچند این بدان معنا نیست که همه‌ی ژانرها در همه‌ی دوره‌های تاریخی به یک اندازه گنجینه‌های ارزشمند دارند. لاوکرفت، چندلر [Chandler] و همت [Hammett] از زاغه‌های اجتماعی ادبیات عامه‌پسند سر برآوردند. حتی بتمن و رابین هم شاید در قرن بیست و چهارم، تولستوی [Tolstoy] خود را بیابند، زمانی که متروپلیس‌شان به ویرانه‌هایی پوشیده از پیچک بدل شده. ویلسون نمی‌تواند با عبارات طعنه‌آمیزی مانند «هشت پای نامرئی سوت‌زن» [Invisible whistling octopus] ارزش لاوکرفت را نفی کند⁽⁸⁾، زیرا هیچ دلیل ذاتی‌ای وجود ندارد که چرا چنین موجودی نتواند در بزرگ‌ترین داستان تمام اعصار حضور داشته باشد، همان‌گونه که شعر مذکور، درباره‌ی مردی میانسال ایتالیایی که از دوزخ می‌گذرد و برای دیدار خدا پرواز می‌کند، احتمالاً بزرگ‌ترین شعری ست که تاکنون نوشته شده.

کتاب حاضر به تفصیل به روش بازنویسی سراسر [Literalizing] ویلسون خواهد پرداخت. اجازه دهید از اصطلاح

«بازنویسی» [Paraphrase] به عنوان واژه‌ای فنی استفاده کنیم، برای هرگونه تلاشی که گزاره‌ها، آثار هنری یا هر چیز دیگری را به شکلی سراسر است و لفظی تقلیل می‌دهد. چالش بازنویسی مدت‌هاست که توسط منتقدان ادبی، مانند کلینت بروکس [Cleanth Brooks] از چهره‌های مکتب «نقد نو» [New Critic] در قرن بیستم، مورد توجه قرار گرفته⁽⁹⁾؛ استدلال‌های او را در پایان این کتاب بررسی خواهیم کرد. آنچه ویلسون نادیده می‌گیرد، مهم‌ترین موهبت لاوکرفت به عنوان نویسنده است: مانع‌تراشی عامدانه و ماهرانه او در برابر هرگونه تلاشی برای بازنویسی آثارش. هیچ نویسنده دیگری {جز لاوکرفت} هیولاها و شهرهایی نمی‌آفریند که توصیفشان تا این حد دشوار باشد، به گونه‌ای که تنها به اشاره‌هایی گذرا به ناهنجاری‌هایشان بسنده می‌شود. حتی ادگار آلن پو [Edgar Allan Poe] نیز راویانی چنین مردد خلق نکرده؛ راویانی که در تردیدی عمیق سرگردان‌اند، آن‌چنان که نمی‌دانند آیا واژه‌های پیش‌رویشان می‌توانند واقعیتِ ناگفتنی‌ای {یا غیرقابل‌بیانی} که با آن مواجه‌اند را بیان کنند یا نه. برخلاف ادعای صریح ویلسون که می‌گوید «لاوکرفت نویسنده خوبی نبود»⁽¹⁰⁾، من او را یکی از بزرگ‌ترین نویسندگان قرن بیستم می‌دانم. عظمت لاوکرفت حتی فراتر از جهان ادبیات است، زیرا با برخی از مهم‌ترین مضامین فلسفی زمانه ما قرابتِ نامحسوسی [Brushes against] دارد.

حماقت ذاتی تمام محتوا

The Inherent Stupidity of All Content

چالش بازنویسی با طنزِ همیشگی اسلاوی ژیتزک برسی می شود، زمانی که او مجموعه «شکسپیر به زبان ساده» [Shakespeare Made Easy] به ویراستاری جان دوربند [John Durband] را مسخره می کند. به گفته ی ژیتزک: «دوربند می کوشد مضمون (به زعم خودش) اندیشه ی شکسپیر را، که در قالبِ زبانی استعاری بیان شده، به طور مستقیم و با کلامِ عامیانه صورت بندی کند. - «بودن یا نبودن، مسئله این است» تبدیل می شود به چیزی شبیه: «چیزی که الان آزارم می ده اینه: خودکشی کنم یا نه؟»⁽¹¹⁾. ژیتزک ما را دعوت می کند تا همین تمرین را با اشعار هولدرلین، که با احترامی مذهبی گونه از سوی هایدگر مورد تجلیل قرار می گیرد، تکرار کنیم. مصرع های پیشگویانه هولدرلین: «اما هر جا خطر هست، نیروی منجی نیز می بالد» [Wo aber Gefahr ist, wächst das Rettende auch]، با شوخی مسخره ای به این به عبارتِ پیش پا افتاده ترجمه می شود: «وقتی در مخمصه عمیقی افتادی، زود ناامید نشو، با دقت دور و برت را نگاه کن، شاید راه حل همین نزدیکی ها باشد.»⁽¹²⁾ سپس ژیتزک موضوع را رها کرده و به مجموعه ای طولانی از لطیفه های مستهجن می پردازد، اما پیش از آن، همان انتقادی را مطرح کرده که در فصل پیشین علیه ویلسون وارد شده بود: بازنویسی سراسر [Literal paraphrase] می تواند هر چیزی را کاملاً به ابتذال تبدیل کند.

ژیتک در جای دیگری، در تفسیر خود از/عصار جهان [Ages of the World] شلینگ، به موضوعی مرتبط می‌پردازد. بخش مورد نظر دربارهٔ «حماقت ذاتی ضرب المثل‌ها» است، [The inherent stupidity of proverbs] و چنان شگفت انگیز است که شایستهٔ نقل کامل است:

بیایید با کوششی برای ساختن حکمت‌های عامیانه‌ای [Proverbial wisdom] دربارهٔ نسبت میان زندگی دنیوی، لذت‌هایش، و فراسوی آن، به آزمایش فکری بپردازیم. اگر کسی بگوید: «زندگی پس از مرگ و آن دنیای دیگر را فراموش کن، دم را غنیمت بدان و از زندگی‌ات کاملاً لذت ببر؛ این تنها زندگی‌ای است که داری!»، ژرف به نظر می‌رسد. اگر کسی دقیقاً عکس آن را بگوید («در دام لذت‌های فریبنده و پوچ این حیات خاکی نیفت؛ پول، قدرت و شهوات همگی محکوم به نیستی‌اند و در آسمان ناپدید می‌شوند - به ابدیت ببندیش!»)، این نیز ژرف می‌نماید. اگر این دورا با هم ترکیب کنیم («ابدیت را به زندگی روزمره‌ات بیاور؛ چنان زندگی کن که گویی پیشاپیش سرشار از ابدیت است!») به بیش عمیق دیگری می‌رسیم. ناگفته پیداست که وارونهٔ این گزاره نیز صادق است: «در پی آشتی دادن ابدیت و زندگی خاکی‌ات مباش؛ فروتنانه بپذیر که تا ابد میان آسمان و زمین دوباره‌ای!». اگر کسی از این همه تقابل سردرگم شود و بگوید: «زندگی معماست؛ تلاش نکن اسرار آن را کشف کنی، زیبایی رمز و راز ناشناخته‌اش را بپذیر!»، نتیجه به همان اندازه عمیق است که وارونه‌اش: «اجازه نده اسرار دروغین حواست را پرت کنند؛ اسراری که فقط این واقعیت را پنهان می‌کنند که در نهایت، زندگی بسیار ساده است - همین که هست [it is what it is] - زندگی بی‌هیچ دلیل یا قاعده‌ای، همین جا و همین قدر ساده است!». و البته با ترکیب معما

و سادگی، باز هم به نوعی حکمت می‌رسیم: «راز نهایی و ناشناخته زندگی در سادگی آن نهفته است؛ در این واقعیت ساده که زندگی وجود دارد.» (13)

فارغ از ارزش سرگرم‌کننده این متن، شاید این بخش یکی از مهم‌ترین چیزهایی است که ژيژک تاکنون نوشته است. در حالی که برگشت‌پذیریِ آزارنده ضرب‌المثل‌ها، هدفی مناسبی برای تحلیل کُمیک او فراهم می‌کند، اما این چالش صرفاً به ضرب‌المثل‌ها محدود نمی‌شود، بلکه به تمام قلمرو «گزاره‌های سراسر است» [Literal statement] گسترش می‌یابد. در حقیقت، می‌توانیم از حماقت ذاتی هرگونه محتوا صحبت کنیم؛ نتیجه‌ای که به مراتب تهدیدآمیزتر از نقدی محدود به حکمت‌های عامیانه است. ژيژک این چالش گسترده‌تر را نادیده می‌گیرد، زیرا تحلیل‌هایش بیش از آنکه متأثر از ذات گزاره‌ها باشد، تحت تأثیر انگاره لاکانی «ارباب» [the Master] است. همان‌طور که ژيژک می‌نویسد: «این حماقت توتولوژیک (ضرب‌المثل‌ها) به این واقعیت اشاره دارد که ارباب از چرخه مبادله نمادین مستثنی است... برای ارباب «جواب‌های، هوی است» [Tit for tat] اصلاً وجود ندارد... وقتی چیزی به ارباب می‌دهیم، انتظار نداریم چیزی در ازای آن بگیریم...»⁽¹⁴⁾ به بیان ساده‌تر، ارباب ضمنی، که هر ضرب‌المثلی را بیان می‌کند، این کار را با شیوه‌ای ارباب‌منشانه انجام می‌دهد؛ گویی از هرگونه مناقشه و مخالفت مصون است. اما به محض اینکه محتوای لفظی ضرب‌المثل را، بدون پشتوانه ضمنی ارباب [Master's tacit backing]، در نظر

بگیریم، همه ضرب‌المثل‌ها به یک اندازه خودسرانه و احمقانه به نظر می‌رسند.

اکنون ممکن است گمان کنیم که می‌توانیم در هر مورد با ارائه «دلایلی» برای اینکه چرا یک ضرب‌المثل دقیق‌تر از نقیضش است، مسئله را حل و فصل کنیم. اما متأسفانه، همه دلایل محکوم به همان سرنوشت ضرب‌المثل‌های اولیه‌اند. مناقشه زیر میان خسیس و ولخرج را در نظر بگیرید. خسیس، ضرب‌المثل «یک پنی پس‌انداز کنی، انگاریک پنی درآمد داشتی» [A penny saved is a penny earned] را نقل می‌کند، درحالی‌که ولخرج پاسخ می‌دهد: «یک قرون دو زار» [Penny wise, pound foolish]. برای حل اختلافشان، هر دو استدلال می‌کنند. خسیس با حوصله توضیح می‌دهد که در بلندمدت، کاهش هزینه‌های غیرضروری، ثروت بیشتری نسبت به افزایش درآمد سالانه انباشت می‌کند؛ ولخرج اعتراض می‌کند که سرمایه‌گذاری جسورانه فرصت‌های سودآوری بیشتری ایجاد می‌کند تا صرفه‌جویی‌های خُرد. هر دو سخنگو با ارائه شواهد آماری و استناد به اقتصاددانان مختلف از مواضع خود دفاع می‌کنند، اما شواهد هر دو طرف به یک اندازه متقاعدکننده به نظر می‌رسد و هیچ پیشرفتی حاصل نمی‌شود. در مرحله بعد، هر دورقیب، تیم‌های عظیمی از پژوهشگران را به‌کار می‌گیرند تا با انبوهی داده از مواضع‌شان دفاع کنند. اکنون خسیس و ولخرج درگیر چیزی شده‌اند که اساساً نسخه‌ای بی‌پایان از «شکسپیر به زبان ساده» است - تبدیل ضرب‌المثل‌های اولیه‌شان به مجموعه‌ای از گزاره‌های مفصل، بدون آنکه هیچ‌یک، به صورت مستقیم و بی‌واسطه، قانع‌کننده باشد. دیگر هیچ‌یک ادعای ارباب‌بودن نمی‌کند، همانند مرحله‌ی اولیه

ضرب المثل‌ها؛ هر دو می‌دانند که باید برای ادعاهایشان شواهد ارائه دهند، اما نمی‌توانند ادعاهایشان را قاطعانه اثبات کنند. نکته این نیست که خسیس و ولخرج «به یک اندازه برحق‌اند» [equally correct]. در مسائل مشخص سیاست عمومی، یکی از آن‌ها ممکن است نسبت به دیگری به مراتب برحق باشد. مسئله اصلی این است که هیچ بازنویسی سرراستی [Literal] از ادعاهایشان نمی‌تواند این مناقشه را حل کند، زیرا هر یک تا زمانی که سعی می‌کند به شواهد سرراست و صریح [Explicit] متوسل شود، اربابی خودکامه باقی خواهد ماند. شاید پاسخ درست و بنیادینی برای این پرسش وجود داشته باشد - با این فرض که مناقشه، به درستی صورت‌بندی شده است - اما این پاسخ هرگز نمی‌تواند به صورت مستقیم در قالب محتوای صریحی [Explicit content] حاضر شود که ذاتاً درست باشد، همانطور که یک آذرخش ذاتاً درخشان است. (15)

همین امر در مناقشه میان تزه‌ای فلسفی نیز صادق است. برای مثال، جدال میان دو تزه: «واقعیت نهایی، سیلان محض است» [The ultimate reality is flux] و «واقعیت نهایی، ثباتی زیر تغییرات ظاهری است» [The ultimate reality is the stasis beneath the apparent flux]، خطر گرفتار شدن در همان دوئل بی‌پایان ضرب المثل‌های متضاد ژیزک را دارد. درست است که در دوره‌های تاریخی مختلف، معمولاً یکی از این آلترناتیوهای فلسفی، پیشرو؛ و دیگری نماد کسالت آکادمیک است، مانند هنگامی که نقاشی وهم‌گرای سه‌بعدی [Three-dimensional illusionistic painting] در ایتالیای رنسانس، تازگی طلوع خورشید را داشت؛ اما

در پاریس کویستی به نهایت ابتذال رسید. هیچ دلیلی وجود ندارد که گمان کنیم یک گزاره فلسفی ذاتاً ارتباط نزدیک‌تری با واقعیت دارد تا نقیض آن، زیرا واقعیت / از گزاره‌ها ساخته نشده است. همان‌گونه که ارسطو، جوهر را به مثابه چیزی تعریف کرد که می‌تواند در زمان‌های مختلف، کیفیات متضاد را در خود جای دهد؛ به همین سان، واقعیت نیز می‌تواند در برهه‌های مختلف، حقایق متفاوتی را در در خود جای دهد. به بیان دیگر، می‌توان مطلق‌انگاری واقعیت [Absolutism of reality] را با نسبی‌انگاری حقیقت [Relativism of truth] همراه ساخت. ترجمه طنزآمیز ژیزک از شعر هولدرلین، ابلهانه از آب در می‌آید؛ نه به این علت که شعر اصلی احمقانه است؛ و نه اینکه ترجمه، توصیف هولدرلین را بد فهمیده، بلکه به این دلیل که هر محتوایی به ناچار احمقانه است. و محتوا احمقانه است، زیرا واقعیت فی نفسه محتوا نیست [Reality itself is not a content]. اما این نیازمند توضیح بیشتری است.

پس زمینه هستی

The Background of Being

مهم‌ترین لحظه فلسفه‌ی قرن بیستم در سال ۱۹۲۷ رخ داد، زمانی که هایدگر پرسش از معنای هستی را مطرح کرد. اگرچه این پرسش ممکن است چنان پرطمطراق و مبهم به نظر آید که بی‌ثمر باشد؛ هایدگر پیشرفت واقعی در پاسخ به آن حاصل کرد. آنچه از تمام اندیشه‌های او می‌آموزیم، ناپسندگی حضور، یا حاضر-در-دسترس (*Vorhandenheit*) است. از 29 سالگی به بعد، هایدگر پدیدارشناسی استادش هوسرل را دگرگون کرد؛ هوسرل کسی بود که تلاش می‌کرد فلسفه را از تهاجم علوم طبیعی حفظ کند، از طریق تأکید بر اینکه همه نظریه‌ها باید در شواهد مستقیماً به ذهن ارائه شده، بنیان داشته باشند [evidence presented directly to the mind]. ادعای متقابل هایدگر این است که بیشتر تعامل ما با اشیاء، نه با آنچه به ذهن ارائه می‌شود، بلکه با عناصری است که بی‌سروصدا بدیهی انگاشته شده یا بر آن‌ها تکیه می‌کنیم. موجوداتی مانند صندلی‌ها، زمین‌ها [floors]، خیابان‌ها، اعضای بدن، و قواعد دستوری زبان مادری مان معمولاً تا زمانی که نرم کار کنند، نادیده گرفته می‌شوند. معمولاً، تنها نقصی در عملکردشان، به ما اجازه می‌دهد تا به آن‌ها توجه کنیم. این همان مضمون ابزارکاوی [Tool-analysis] مشهور هایدگر است در درسگفتارهای ۱۹۱۹ فرایبورگ مطرح شد^(۱۶)، اما نخستین بار هشت سال بعد در هستی و زمان منتشر شد^(۱۷). من مکرراً درباره این

تحلیل نوشته‌ام⁽¹⁸⁾، و درواقع، کُلِ مسیر فکریِ من، چیزی جز تلاشی برای رادیکال کردن پیامدهای آن نبوده است.

همان‌طور که اغلب در تاریخ اندیشه اتفاق می‌افتد، ابزارکاوی را می‌توان فراتر از آنچه خود هایدگر تا به حال اقدام کرده، پیش برد. بیشتر خوانندگان او معتقدند که ابزارکاوی، تقدّم کنش ناخودآگاه [Unconscious praxis] را بر نظریه آگاهانه [Conscious theory] بنیاد می‌گذارد، به گونه‌ای که آگاهی نظری صریح، از پس‌زمینه‌ای سلیه‌آلود از "سازگاری" [coping] خاموش روزمره، سر برمی‌آورد. آنچه این خوانش از دست می‌دهد این است که سازگاری با اشیاء، آن‌ها را کمتر از نظریه‌پردازی درباره‌شان تحریف نمی‌کند. نشستن روی یک صندلی، واقعیت آن را بیش از مشاهده بصری صندلی تمام نمی‌کند [Exhaust]. نظریه و کنش انسانی، هردو مستعدِ شگفتی‌هایی از فوران‌های ناگهانی خصوصیات ناشناخته «صندلی-بودن» [Chair-being] صندلی هستند، واقعیتی که به تاریکی فراسوی دسترسی انسانی، عقب‌نشینی می‌کند. با پیش‌بردن مسائل به گامی دیگر، باید دید که همین امر نیز برای موجودات بی‌جان نیز صادق است یا نه، زیرا صندلی و کف زمین به همان اندازه که انسان، صندلی را تحریف می‌کند؛ یکدیگر را نیز تحریف می‌کنند.

اینجا می‌توانیم دلیلِ حماقت ذاتی تمام محتوا را، که از حملهٔ ژیزک به ضرب‌المثل‌ها در قسمت قبلی برآمده، ببینیم. هیچ گزارهٔ سراسستی با واقعیت فی‌نفسه مطابقت ندارد؛ همان‌طور که به‌کارگیری یک ابزار، تمامیت واقعیت آن نیست. یا به قول آلفرد نورث وایتهد: «ساده‌لوحی

است که عبارات کلامی را بیانگرِ کامل گزاره‌ها بدانیم»⁽¹⁹⁾. معنای هستی [The meaning of being] حتی ممکن است به مثابه ترجمه‌ناپذیری تعریف شود. زبان (و هر چیز دیگر) مجبور است که تبدیل به هنری از کنایه یا گفتار غیر مستقیم شود؛ پیوندی استعاری با واقعیتی که نمی‌توان آن را حاضر کرد. رئالیسم به این معنا نیست که ما قادر به بیان گزاره‌های درست دربارهٔ جهان واقعی هستیم. بلکه به این معناست که واقعیت چنان واقعی است که نمی‌تواند بدون داشتنِ باقی‌مانده‌ای [Remainder] به هر جمله، ادراک، کنشِ عملی، یا چیز دیگری ترجمه شود. پرستش محتوای گزاره‌ها به دگماتیسم می‌انجامد. دگماتیست [Dogmatist] کسی است نمی‌تواند کیفیتِ افکار یا بیان‌ها را جز با موافقت یا مخالفت با آن‌ها بسنجد. اگر کسی بگوید «ماتریالیسم درست است» و دگماتیست با او موافق باشد، آنگاه او، این فرد را هم فکر خود می‌داند، صرف‌نظر از اینکه استدلال او چقدر ضعیف باشد؛ و به همان اندازه کسی را که می‌گوید «ماتریالیسم نادرست است» محکوم می‌کند، صرف‌نظر از اینکه مبنای این بیان چقدر نوآورانه و خردمندانه باشد. دگماتیست معتقد است که حقیقت بر سطح جهان حک شده و خواناست، به گونه‌ای که گزاره‌های درست و نادرست - شاید روزی توسط ماشین، صورتبندی و قابل تشخیص شود - عرصهٔ کشف حقیقت‌اند.

با این حال، این دقیقاً همان چیزی است که کانت با فاصله‌گذاری [Split] بین پدیدارها و اشیاء-فی-نفسه آن را غیرممکن می‌سازد. از نظر کانت، مشکل فلسفهٔ جزمی این نیست که اعتقاد به اشیاء-فی-نفسه دارد (خود او نیز به آن‌ها باور دارد)، بلکه مشکل این

است که دگماتیست می‌خواهد اشیاء-فی-نفسه را از طریق گزاره‌های استدلالی [Discursive] قابل دسترس کند. از این رو، حملهٔ ژیزک به ضرب‌المثل‌ها باید به عنوان نسخه‌ای شوخ‌تر و جوان‌تر از آنتی‌نومی‌های مشهور کانت دیده شود، که در آن گزاره‌های ایجابی دربارهٔ مسائل متافیزیکی مختلف در کنارهم قرارگرفته و نشان داده می‌شود که به یک اندازه خودسرانه هستند. با این حال، اشتباهی که کانت، و به‌ویژه جانشینان ایدئالیست آلمانی‌اش مرتکب شدند، این است که رابطهٔ پدیدار با فی‌نفسه را، امری «همه یا هیچ» می‌دانند [All-or-nothing] - یعنی از آنجا که اشیاء فی‌نفسه هرگز نمی‌توانند حاضر شوند، یا ما باید به بحث دربارهٔ شرایط تجربه‌ی انسانی محدود شویم (کانت) یا مجبور به نابودی خود مفهوم اشیاء فی‌نفسه ایم؛ از طریق توجه به اینکه، خود این مفهوم، پدیداری قابل دسترس در ذهن است (ایدئالیسم آلمانی). آنچه اغلب هر دو نگرش نادیده می‌گیرند، رسالت فلسفه [Mission of *philosophia*] است: عشق به دانایی توسط انسان‌هایی که همیشه هم حقیقت را دارند و هم ندارد. ناتوانی در حاضرکردن مستقیم اشیاء فی‌نفسه، ما را از دسترسی غیرمستقیم [Indirect access] به آن‌ها منع نمی‌کند. حماقت ذاتی تمام‌محتوا، به معنای ناممکن بودن هرگونه دانش [knowledge] نیست، زیرا دانش نیازی به گفتمانی [Discursive] و مستقیم‌بودن ندارد. شیء فی‌نفسهٔ غایب [Absent thing-in-itself] می‌تواند تأثیرات گرانثی بر محتوای درونی دانش بگذارد، همان‌گونه که لاوکرفت می‌تواند به فرم فیزیکی کتولهو اشاره کند؛ اما توصیف سراسر از آن را، نفی می‌کند. لاوکرفت، به جای رئالیسم بازنمایانه،

در قالب رئالیسم غریب اثر می‌آفریند که الهام‌بخش عنوان این کتاب بوده است.

می‌توان برای این رویکرد، شواهد و پشتوانه‌های بیشتری یافت، چه از دوره باستان و چه از دوره معاصر. علاوه بر محکومیت بلاغت [Rhetoric] توسط سقراط و افلاطون، ارسطو لازم دید که نیمی از ساعات آموزشی را به تدریس خطابه اختصاص دهد. این کار، تسلیمی بدبینانه به فساد انسان‌ها نبود، بلکه از این واقعیت ناشی می‌شد که بلاغت، هنر اجتناب‌ناپذیرِ پس‌زمینه‌ای [Background] است که پشتِ هر بیانِ صریح، نهفته است. بلاغت مبتنی بر قیاس ضمیر [Enthymeme] است، گزاره‌ای که نیازی به بیان ندارد، زیرا مخاطب پیش‌تر آن را می‌داند. اگر بگوییم: «اوباما دو سال دیگر در کاخ سفید خواهد بود»، هیچ خواننده معاصر نیازی به این توضیح ندارد که منظور، انتخاب مجدد باراک اوباما در سال ۲۰۱۲ به عنوان رئیس‌جمهور ایالات متحده است که اقامتگاه رسمی اش کاخ سفید در واشنگتن است. این استنتاج‌های اضافی را می‌توان بدیهی انگاشت، همان‌گونه که هایدگر نشان داد، بیشتر «ابزار-هستی‌های» [Tool-beings] پیرامون ما بدیهی انگاشته می‌شوند. بلاغت، هنر پس‌زمینه است، و اگر فلسفه علم «پس‌زمینه» [Background] نیست، پس من نمی‌دانم فلسفه چیست. ارسطو در فن شعر [Poetics] نیز به بینش‌های مشابهی می‌رسد. ژاک دریدا آشکارا در اشتباه است⁽²⁰⁾، وقتی ادعا می‌کند که ارسطو می‌خواست همه معانی مجازی [All figurative meanings] را به یک معنای واحد و صریح برای هر واژه تقلیل دهد. ارسطو نه از یک معنای سراسر واحد برای هر واژه، بلکه از هستی

یکنوای [Univocal being] هر چیز دفاع می‌کند. همانگونه که از نحوه تمجید ارسطو از شاعران و دیدگاهش - «استعاره بزرگترین موهبت بشری است» - پیداست، ارسطو به هیچ وجه مدافع بازنویسی سراسر است نیست.

در دوران معاصر، مارشال مک‌لوهان [Marshall McLuhan] کانادایی، نظریه پرداز رسانه [Media]، استاد کمتر شناخته شده بلاغت [Rhetoric]، و اسراری است که از دید صریح پنهان می‌ماند. این پنهان سازی همواره از طریق رسانه پس زمینه رخ می‌دهد: از دید مک لوهان، تمام مجادلات درباره محتوای خوب و بد برنامه های تلویزیونی، این واقعیت را نادیده می‌گیرند که خود رسانه تلویزیون، صرف نظر از محتوایش، رفتار و سبک زندگی ما را دگرگون می‌کند. به همین دلیل او می‌گوید: «رسانه، پیام است»، در حالی که فرض رایج این است که «محتوا، پیام است». این دیدگاه در جمله جنجالی مک‌لوهان به به اوج خود می‌رسد: «محتوا یا پیام یک رسانه خاص، تقریباً به اندازه نقش و نگار روی پوسته بمب اتم اهمیت دارد». (21) در اثر مهم متأخرش با پرسش اریک، (22) مک‌لوهان این ایده را در چارچوب سه گانه کلاسیک [Classical Trivium] صورت بندی می‌کند - به مثابه دفاعی از بلاغت و دستور زبان در برابر دیالکتیک محتوای صریح و ظاهری. به معنای کلاسیک، دگماتیست دیالکتیسیست است، اما هنرمند و دوستدار خرد، سخن دان اند [Rhetoricians]. این رویکرد نه از سرفریکاری، برای گمراه کردن نا آگاهان، بلکه از درک این واقعیت سرچشمه می‌گیرد که پس زمینه جایی است که کنش [action] اصلی رخ می‌دهد.

پیش‌تر به موارد متعددی از ناتوانی در درک پس‌زمینه‌ی ضمنی کنش‌ها و گفته‌هایمان اشاره کرده‌ایم. در ادراک [perception] و عمل [action]، ما نمی‌توانیم واقعیت عمیق‌تر چیزهایی را که با آن‌ها درگیریم، به‌طور کامل فرا بگیریم [Exhaust]. ایدئالیسم آلمانی معتقد است که اشیاء و اندیشه‌ها چیزی جز آنچه عقل نهایتاً می‌تواند به آن‌ها دسترسی داشته باشد، نیستند. ادعاهای دگماتیست (برخلاف نظر وایتهد) بر این پیش‌فرض استوار است که گزاره‌های کلامی [Verbal propositions] می‌توانند اصولاً هر چیزی را که توصیف می‌کنند، به‌طور کامل دربرگیرند. این پدیده‌ها شباهتی خیره‌کننده به «هنر آکادمیک» دارند، که منتقد بزرگ هنر، کلمنت گرینبرگ [Greenberg]، آن را تعریف و محکوم کرده است. او در سخنرانی‌اش، «مدرن و پست‌مدرن» در سیدنی، هنر آکادمیک را اینگونه تعریف می‌کند: «آکادمیسم گرایشی است به بدیهی انگاشتنِ افراطی رسانه‌ی یک هنر». ⁽²³⁾ مک‌لوهان از شنیدن این سخنان خشنود می‌شد. نکته، نه بدیهی انگاشتن رسانه (مانند هنر آکادمیک) است و نه باور به آشکارسازی کامل آن (مانند فلسفه‌ی دگماتیستی)، بلکه خلق محتوایی است که رابطه‌ای غیرمستقیم و کنایی با رسانه‌ی پس‌زمینه دارد، و کماکان اثرگذاری خود را حفظ می‌کند.

گرینبرگ، در کنار هنر آکادمیک، بارها از آنچه کیچ [Kitsch] می‌نامد ⁽²⁴⁾ - خواهر کوچک‌تر و بی‌ارزش هنر آکادمیک - سخن می‌گوید؛ تقلیدی سخیف که تکنیکِ پرزحمت هنر والا را با بی‌ذوقی، اجرا می‌کند. یکی از مصداق‌های بارز کیچ در ادبیات، آثار عامه‌پسند [Pulp] است. در این آثار نیز، رسانه‌ی پس‌زمینه تا حد زیادی

بدیهی انگاشته می‌شود. اگر بخواهید داستانی را برای یک مجله عامه‌پسند و سترن بفرستید، کافی است دوازده کابوی، چند تیراندازی، مسابقهٔ گاوچرانی، ماجرای عاشقانه، مقداری گاوزدی، یک کالسکه و چند مکزیکی و سرخپوست کلیشه‌ای، همراه با دیگر عناصر متعارف [Stock] این ژانر را در داستانتان بگنجانید. داستان‌های کارآگاهی عامه‌پسند نیز بی‌تردید شامل یک قهرمان سردوگرم‌چشیده [Hard-boiled] و چند تبهکار شرور خواهد بود، با چاشنی قتل‌هایی پراکنده که در میانهٔ داستان رخ می‌دهند. در ژانرهای وحشت [horror] و علمی‌تخیلی عامه‌پسند با فرضیه‌سازی‌های خودسرانه دربارهٔ هیولاها و سیارات مواجه می‌شویم، که هر یک با ویژگی‌های کیفی شگفت‌انگیزی آراسته شده‌اند تا خواننده را با نوآوری ظاهری محتوا/مبهوت کنند، اما در نهایت، این آثار صرفاً به ابتذال ساختار تثبیت‌شدهٔ ژانر تن می‌دهند. حتی می‌توان از نوعی «فلسفهٔ عامه‌پسند» نیز سخن گفت که در آن قهرمان عقل‌گرای ماتریالیست (عموماً راوی اول شخص) با انبوهی از کیمیاگران، اختربینان، جادوگران بومی [Witch doctors]، حیات‌گرایان و مسیحیان غیرعقلانی می‌جنگد. به این معنا، دگماتیست فیلسوفی عامه‌پسند است. گرچه من از هیچ اظهارنظری از گرینبرگ دربارهٔ آثار لاوکرفت اطلاعی ندارم، اما متأسفانه به راحتی می‌توان تصور کرد که او نیز واکنشی مشابه ادموند ویلسون نشان می‌دهد: «درحقیقت، این داستان‌ها صرفاً کارهای سفارشی‌ای بودند که برای نشریاتی مثل ویردیتلز [Weird Tales] و داستان‌های شگفت‌انگیز [Amazing Stories] نوشته می‌شدند، و به گمان من، باید در همان‌جا باقی

می ماندند»⁽²⁵⁾، اما اگر "عامه‌پسند" را ادبیاتی تعریف کنیم که از رسانه خود ناآگاه است، آنگاه قراردادِ لاوکرفت در ردیف نویسندگان عامه‌پسند با مشکل مواجه می‌شود؛ زیرا لاوکرفت مطلقاً نسبت به رسانه خود ناآگاه نبود، همان‌گونه که یکی از مهم‌ترین آثار نظری‌اش به وضوح این نکته را نشان می‌دهد.

مشهورترین مقاله لاوکرفت که بیش از همه به آن استناد می‌شود، احتمالاً «وحشت ماوراءطبیعی در ادبیات» است. [Supernatural Horror in Literature]⁽²⁶⁾ {که} این مقاله پژوهشی جامع و موشکافانه درباره این ژانر، که حتی تحسین غیرمنتظره ادmond ویلسون را نیز برانگیخت؛ ویلسون این اثر را «کاری به‌راستی درخشان» خواند.⁽²⁷⁾ اما برای ما، رساله چهارصفحه‌ای گزنده لاوکرفت با عنوان «یادداشت‌هایی درباره داستان‌های

میان‌سیاره‌ای» [Interplanetary]⁽²⁸⁾ جالب‌تر است. لاوکرفت در این مقاله، با لحنی تقریباً نزدیک به ویلسون، از کیفیتِ اسفبارِ اغلب آثار این ژانر می‌گوید: «ریاکاری، کلیشه‌پردازی، ابتذال، تصنع، احساسات دروغین و اغراق‌های کودکانه؛ بی‌مهابا بر این ژانر پُرازدحام حکم‌فرمایی می‌کنند، به گونه‌ای که جز معدود آثار برجسته‌اش [مانند رمان‌های اچ. جی. ولز]، هیچ‌یک شایسته جایگاهی در ادبیات بزرگسالان نیستند»⁽²⁹⁾. بیشتر این داستان‌ها، «مملو از شخصیت‌های کلیشه‌ای و تصنعی و رویدادهای پیش‌پاافتاده‌اند و موقعیت‌های احمقانه‌اند... (که همه) محصولِ روند خسته‌کننده و ماشینی تولید انبوه‌اند»⁽³⁰⁾ و مملو از «دانشمندان تپیکال، دستیاران شرور، قهرمانان شکست‌ناپذیر و دختران زیباروی دانشمند - عناصر همیشگی زباله‌های

این ژانر⁽³¹⁾. و نهایتاً در فهرستی شگفت‌انگیز، لاوکرفت کلیشه‌های دیگری از این ژانر را محکوم می‌کند، نظیر: «پرستش مسافران فضایی به‌سان خدایان»، «مداخله در امور پادشاهی‌های شبه‌انسانی»، «ازدواج با شاه‌دخت‌های زیبای انسان‌نما»، «نبردهای آخرالزمانی کلیشه‌ای با تفنگ‌های لیزری و سفینه‌های فضایی»، «دسیسه‌های درباری و جادوگران حسود» و بهترینشان: «تهدید از سوی مردان میمون‌نمای پشمالو از نواحی قطبی.»⁽³²⁾ همه این نمونه‌ها به وضوح نشان می‌دهند که لاوکرفت شاید حتی از خود ویلسون نیز، منتقد تندتری برای ادبیات عامه‌پسند بود؛ و به عنوان نویسنده، کاملاً از میدان‌های مینِ ابتذال که باید با دقت از آن‌ها اجتناب کرد، آگاه بود.

با این حال، لاوکرفت به سمتی می‌رود که ویلسون هرگز حتی آن را امتحان نکرد، جهتی که بی‌تردید گرینبرگ آن را می‌پسندید: «من باور ندارم که ایده سفر فضایی و دگرجهانی [Other worlds] ذاتاً برای کاربرد ادبی [Unsuited to literary] نامناسب باشد.»⁽³³⁾، زیرا تنها یک خطای بنیادین، نویسندگان میان‌سیاره‌ای را به ابتذال عامه‌پسند می‌کشاند، و آن خطا: «این پندار است که می‌توان پدیده‌های ناممکن، نامحتمل یا غیرقابل‌تصور را، در قالب روایتی مبتذل و پیش‌پاافتاده از کنش‌های عینی و احساسات پیش‌پاافتاده، با همان لحنِ رمان‌های عاشقانه عامه‌پسند، با موفقیت عرضه کرد»⁽³⁴⁾. دو پاراگراف بعد، او می‌گوید: «فراسوی همه چیز، باید آن هیبت خشک و بی‌پروای انحراف آگاهانه از طبیعت سربرآورد»⁽³⁵⁾. سپس به مهم‌ترین بخش مقاله می‌رسد:

« شخصیت‌ها باید چنان به آن واکنش نشان دهند که انگار انسان‌های واقعی‌اند و این پدیده ناگهان در زندگی روزمره‌شان ظاهر شده است، با حیرتی که تا مرز فروپاشی روح پیش می‌رود - حیرتی که هر انسانی به‌طور طبیعی در مواجهه با چنین پدیده‌ای از خود بروز می‌دهد، نه احساسات ملایم، سطحی، رام و زودگذر که قراردادهای مبتذل ادبیات عامه‌پسند تجویز می‌کنند. حتی وقتی شخصیت‌ها به این شگفتی عادت کرده‌اند، نویسنده باید حس هیبت، شگفتی، و بیگانگی را که خواننده هنگام رویارویی با چنین پدیده‌ای احساس می‌کند، به نحوی القا کند.» (36)

به عبارت دیگر، صرف به‌کاری‌گیری محتوای نامتعارفِ دگرجهانی برای باورپذیر شدن داستان کافی نیست. اگر «زرتران» [Zartran]، قهرمان نیمه‌بیگانه داستان، دشمن را در سیاره یخیِ دوردست - «اورتوماک» با تخریب‌گرِ نوروں‌های آرگونی - بکشد، و در آتشفشانی با یک شاه‌دخت ازدواج کند، درحالی که لباسی سه‌لایه از پارچه‌های نئونوید [neonoid] مقاوم به حرارت پوشیده، و همه این رویدادها صرفاً همچون اتفاقاتی بدیهی و بی‌روح گزارش شوند، در این صورت تنها با تازگی سطحی و پیش‌پاافتاده‌ای مبتنی بر «محتوای بدیع» [Unprecedented content] مواجهیم. هزاران نویسنده رقیب در عرصه ادبیات عامه‌پسند می‌توانند گونه‌ها، سلاح‌ها، مواد شیمیایی، و حوادث بی‌سابقه‌تری خلق کنند. اما کلیشه‌ها را نمی‌توان صرفاً با تنوع‌بخشی ظاهری از میان برداشت: مثلاً جایگزین کردن دانشمندی دیوانه و کلیشه‌ای با دانشمندی سگ‌نما اما عاقل و خوش‌قلب، یا حذف ازدواج‌ها و معرفی قهرمانانی که از طریق هاگ‌های ژلاتینی تکثیر می‌یابند؛ که هیچ یک کلیشه بنیادین را درمان نمی‌کند. به عبارت دیگر،

ابتدال حقیقی اغلب داستان‌های میان‌سیاره‌ای در این باور است که تازگی سطحی محتوا برای تولید نوآوریِ اصیل کافی است. اما لاوکرفت، به شکلی شگفت‌انگیز، دیدگاهی مشابه گرینبرگ دربارهٔ هنر مدرن دارد: محتوای اثر هنری باید رابطه‌ای ماهرانه با شرایط زمینه‌ای ژانر برقرار کند. برای نوآوری در ژانر علمی‌تخیلی، نمی‌توان صرفاً نیویورک و توکیو را با پایتخت‌های فراکهکشانی [Extra-galactic] که نام‌های عجیب و غریبی دارند، جایگزین کرد؛ که این کار چیزی جز جایگزین کردن محتوایی آشنا با محتوایی عجیب، اما هم‌تراز، نیست (نقدِ گرینبرگ بر سوررئالیسم نیز مشابه همین است). در عوض، باید ابتدالِ روزمرهٔ نیویورک و توکیو را از درون تضعیف کنیم، با زیر سؤال بردن همان شرایط زمینه‌ای که فرض وجود هر شهری را ممکن می‌کند. به جای خلق هیولاهایی با تعدادی دل‌بخواه از شاخک‌ها، دهان‌های مکنده و کشنده، و مغزهای تله‌پاتیک، باید درک کنیم که چنین فهرستی از ویژگی‌های عجیب و دل‌بخواه، هرگز برای انجام این کار کافی نیست، باید سرشتی عمیق‌تر و اهریمنی‌تر در هیولاهایمان نهفته باشد که از هر تعریفی فرار می‌کند. این همان روشی است که لاوکرفت به مدد آن، از تمام ادبیات عامه‌پسند، کیچ، و هنرِ آکادمیک فرار می‌کند: با تضعیف نظام‌مند محتوا [Systematically debilitating content]، همه به نفع تجلیل بیشتر از قیاس ضمیر در پس‌زمینه. درجهان لاوکرفت، رسانه پیام است.

در حق آن موجود خیانت نکرده‌ام

Not Unfaithful to the Spirit of the Thing

یکی از آشنایان دگماتیکم، روزی به هیولای لاوکرفتی-کثولهو- ایرادگرفت و گفت: «اژدهایی با سر اختاپوس، ترسناک نیست!». اما توصیف کثولهو، دقیقاً بدین شکل نیست. لاوکرفت در نخستین توصیف خود از تندیس [Idol] کثولهو چنین می‌نویسد:

«اگر بگویم از دید قوهٔ تخیل به نسبت سرشارم، همزمان تصاویری از یک اختاپوس، یک اژدها و یک کاریکاتور از انسان بود، در حق آن موجود خیانت نکرده‌ام- اما آنچه آن را به شکلی هولناک، ترسناک می‌کرد، نمای کلی آن بود...» (تأکید اصلاح شده ؛ CC 169).

اینکه تیشرت‌ها و نقاشی‌های فانتزی، کثولهو را به‌سادگی، اژدهایی با سر اختاپوس نشان می‌دهند، تقصیر لاوکرفت نیست. اگر لاوکرفت نوشته بود: "به تندیس نگاه کردم و هیولایی هولناک دیدم که بخشی اژدها، بخشی اختاپوس و بخشی یک کاریکاتور از انسان بود"، صرفاً به قلمرو ادبیات عامه‌پسند قدم گذاشته بودیم. اما لاوکرفت با بهره‌گیری از ویژگی غیرمستقیم ادبیات - برخلاف نقاشی یا سینما- به اژدهایی با ویژگی‌های اختاپوسی اشاره می‌کند و در عین حال این تصویر سراسر است [Literal depiction] را به سه شیوه به تعلیق درمی‌آورد: نخست، آن را تنها محصول «قوهٔ تخیل به نسبت سرشار» خود می‌داند؛ دوم، توصیفش را به‌گونه‌ای طفره‌آمیز «بدون خیانتی در حق آن

موجود» می‌خواند، به جای اینکه کاملاً درست باشد؛ سوم، از ما می‌خواهد که ویژگی‌های ظاهری [Surface] اژدها، اختاپوس، و انسان را نادیده بگیریم و بر «نمای کلی» [General outline] و هراس‌انگیز آن تمرکز کنیم - طرحی که فراتر از ترکیب لفظی [Literal combination] این عناصر است. هر خواننده کارآزموده لاوکرفت می‌داند که این نوع ژست غیرسراسر ساز [De-literalizing]، نه موردی منفرد در داستان‌های او، بلکه شاید بارزترین ویژگی سبکی او به‌عنوان نویسنده است. این همان چیزی است که من آن را جنبه «عمودی» [Vertical] یا کنایه‌آمیز [Allusive] سبک لاوکرفت نامیده‌ام - ۱ و شکافی تولید می‌کند میان چیزی دست نیافتنی [Ungraspable]، و توصیفات مبهم و تقریباً مناسبی، که راوی می‌کوشد ارائه دهد.

نمونه‌ای متفاوت در «وحشت دانویچ» دیده می‌شود، هنگامی که سه پروفیسور، جسد در حال تجزیه ویلبر واتلی را بر کف کتابخانه میسکاتونیک می‌بینند:

اینکه بگوییم هیچ قلم انسانی نمی‌تواند آن را توصیف کند، کلیشه‌ای و نه کاملاً دقیق خواهد بود؛ اما می‌توان گفت که، هر کسی که ایده‌هایش در مورد ظاهر و شکل، بیش از حد به فرم‌های رایج زندگی در این سیاره و سه بُعد شناخته‌شده گره خورده باشد، نمی‌تواند آن را به‌وضوح تجسم کند (DH 389).

تا اینجا، ما شکافی «عمودی» [vertical] داریم که شبیه توصیف تندیس کثولهو است، و این همان موردی است که اکنون آماده‌ام وجود عنصر «نومنی» [noumenal] را در سبک لاوکرفت بپذیرم. جمله نقل

شده می‌توانست خراب شود اگر لاوکرفت یکی از این دو گزینه افراطی را برگزیده بود: اگر صرفاً گفته بود «هیچ قلم انسانی نمی‌تواند آن را توصیف کند»، با یکی از سست‌ترین ترفندهای نگارش عامه‌پسند و تفکر سطحی روبه‌رو بودیم؛ اگر در عوض او می‌کوشید تنها با توصیف‌های مُفَصَّل و هیولگون ما را شوکه کند، باز هم به سمت ادبیات عامه‌پسند منحرف می‌شدیم. در عوض، سلبِ مسئولیتی می‌یابیم که کلیشهٔ اولیه را با نامیدن آن به صورت «کلیشه‌ای و نه کاملاً دقیق» خنثی می‌کند، اما سپس به توصیفی می‌پردازد که به معنای لفظی و سراسر است، اساساً غیرقابل تصور است:

بالای کمر نیمه‌انسان نما بود، اگر چه سینه‌اش...، پوست چرمی و شبکه‌مانند یک کروکودیل یا تمساح را داشت. پشتش با رنگ‌های زرد و سیاه ابلق بود و به‌گونه‌ای مبهم، پوشش فلسیِ مارهای خاصی را تداعی می‌کرد. با این حال، پایینِ کمر، بدترین قسمت بود؛ زیرا در اینجا تمام شباهت‌های انسانی از بین رفت و خیال‌پردازی محض آغاز شد (DH389)

در اینجا، ما با چیزی متفاوت روبرو هستیم: یک غریب‌بودگی [weirdness] "افقی" که من آن را کنایه‌آمیز نمی‌نامم، بلکه به دلیل نبود اصطلاح بهتری، «کوبیستی» می‌خوانم. قدرت زبان، دیگر با یک واقعیت غیرقابل دسترس و دور دست، تضعیف نمی‌شود. بلکه با مازادِ حریصانه‌ای از سطوح و جنبه‌های آن موجود [Thing]، بیش از حد بارگذاری می‌شود. بار دیگر، دلیلی وجود دارد که تکنیک لاوکرفت را تحسین کنیم. تصویری که آشکارا توصیف شده، به‌خودی‌خود تجسمش به‌اندازهٔ کافی دشوار است، اما هنگامی که این توصیف گریزپا با "«به‌گونه‌ای مبهم» [dimly suggestive] تداعی‌کنندهٔ

پوشش «فلسفی» تعریف می‌شود، تجسم آن دشوارتر می‌گردد. واژه‌ای که حتی خوانندگان تحصیل کرده هم احتمالاً باید آن را در فرهنگ لغت جستجو کنند. سپس جهشی اوج‌گیرنده فرا می‌رسد که به ما می‌گوید: در حالی که همه این‌ها ممکن است به اندازه کافی قابل فهم بوده باشند، آنچه در ادامه می‌آید وارد قلمرو فانتزی محض خواهد شد.

بیایید نمونه دیگری از نوع «افقی» [Horizontal] را در نظر بگیریم، و از جانورشناسی به معماری گذر کنیم - حوزه‌ای که لاوکرفت، در توصیف‌های مسدود در آن، برتری دارد. در داستان «در کوهسارِ جنون» پروفیسور دایر [Professor Dyer] و گروهش، بر فراز قطب جنوب به سوی اردوگاه پروفیسور لیک پرواز می‌کنند؛ اردوگاهی که به زودی درمی‌یابند که به کلی نابود شده است. در طول مسیر، آن‌ها شاهد چیزی هستند که دایر آن را «سراب قطبی» [Polar mirage] می‌نامد، هرچند بعداً روشن می‌شود که این سراب قطبی، بازتابِ هراس‌انگیزی از یک شهر پنهان و واقعی بوده است. دایر آن را چنین توصیف می‌کند: «تاثیر آن مانند شهری سیکلوپی [Cyclopean] با معماری‌ای ناشناخته برای انسان یا تخیل انسانی بود، با توده‌های عظیمی از بنایی سیاه‌شب که تجسم انحرافات هیولاگون از قوانین هندسی بود و به عجیب‌ترین حدود غرابت شوم می‌رسید» (MM 508)

ادموند ویلسون شاید چنین توصیفاتی را فاقد کیفیت ادبی بداند، اما در اینجا باید مخالفت کنیم، به این دلیل ساده که این قطعه بسیار تأثیرگذار است. «توده‌هایی عظیمی از بنایی سیاه‌شب-night» [black] عبارتی به‌غایت گویا و هراس‌انگیز است، هرچند تجسم دقیق آن تا حدودی دشوار است. «انحرافات هیولاگون از قوانین هندسی

شناخته‌شده» را نمی‌توان فیلم برداری یا نقاشی کرد، اما این عبارت تأثیر قدرتمندی بر خواننده دارد، که می‌تواند تاریکی متافیزیکی هر مکانی را که چنین انحرافات در آن رواست، احساس کند. عنصر نهایی، «عجیب‌ترین حدود غرابت شوم» [sinister bizarrerie] شاید به‌تنهایی بحث‌برانگیز باشد؛ اما اینجا، تنها وزنی که بر دوش می‌کشد، خلاصه کردن عذاب شخصی دایر است، پس از اینکه کار ادبی اصلی، قبلاً، توسط دو عنصر نخست جمله تکمیل شده است. «غرابت شوم» گیلان بلاغی بر روی دسر است، پس از آنکه خود دسر از طریق زحمات بنایی سیاه‌شب و انحرافات قوانین هندسی شناخته‌شده خریداری شده است. این، جهان سبک‌شناختی [stylistic] اچ. پی. لاکرفت است، جهانی که در آن؛ نخست، اشیاء واقعی [Real Objects] در تش‌غیرممکنی با قدرت‌های توصیفی فلج‌شده زبان، گرفتار اند؛ و دوم، اشیاء مرئی، پیش‌لرزه‌ای تحمل‌ناپذیری [Unbearable seismic torsion]، با کیفیات خودشان نشان می‌دهند. تحلیلی مانند تحلیل ویلسون، که فوراً به استهزای سرراست [Literalizing] محتوای داستان‌ها پیش می‌رود، ویژگی اولیه لاکرفت را به‌عنوان نویسنده از دست می‌دهد؛ موهبتی که لاکرفت با ادگار آلن پو (هرچند ویلسون آن را نمی‌بیند) شریک است. معمولاً هیچ شکافی، بین جهان و توصیفات ما از آن، احساس نمی‌کنیم. اما لاکرفت جهانی را می‌گشاید که چنین شکافی بر آن مسلط است. این ویژگی، او را به مظهر راستین یک نویسنده ضد‌عامه‌پسند بدل می‌کند. و این دانه حقیقت در توصیف‌های لاکرفت، به‌عنوان نویسنده‌ای کانتی با وحشت

«نومنی» [noumenal] است. اما این توصیف اگر ما را به نادیده گرفتن جنبه ماتریالیستی و کاملاً غیرنومنی او سوق دهد، خطرناک می شود. همان طور که هوئلبک می گوید: «کثولهوی بزرگ چیست؟ آرایشی از الکترون ها، درست مثل ما.»⁽³⁷⁾ اما اگر بیانیه هوئلبک [Houellebecq] از این جهت درست باشد، که هیولاها ی لاوکرفت، ارواح [Souls] و نفوس [Souls] نیستند؛ آن ها صرفاً الکترون هم نیستند، همان طور که اشیاء فی نفسه کانت از الکترون ساخته نشده اند.

شکاف پدیدارشناختی

The Phenomenological Gap

لاوکرفت صرفاً نویسنده‌ای عامه‌پسند نیست که بخواهد صرفاً اعلام‌کردن ویژگی‌های شگفت‌انگیز موجودات فرازمینی، ما را وادار به باور آنها کند. در عوض، او با هوشیاری‌ای تقریباً نگران‌کننده، به زمینه‌ای توجه دارد که از قطعیت هر بیانی می‌گریزد؛ تا جایی که انرژی زیادی صرف تضعیف عمدی گفته‌های خود می‌کند. به این ترتیب، نشر لاوکرفت شکافی میان واقعیت و دسترسی ما به آن ایجاد می‌کند؛ این جنبه «کانتی» از نوشتار اوست. با این حال، همان‌گونه که در مقاله‌ام در سال ۲۰۰۸ تشریح کردم، امر دیگری نیز در آثار لاوکرفت در جریان است: شکافی جدید در درون خود پدیدار. برای درک این موضوع، باید مروری کوتاه بر عظمت نادیده‌گرفته‌شده ادموند هوسرل، بنیان‌گذار پدیدارشناسی، داشته باشیم.⁽³⁸⁾

پیش‌تر درباره تلاش هایدگر برای رادیکال‌سازی پدیدارشناسی بحث کردیم. در حالی که هوسرل فلسفه را بر مبنای توصیف چگونگی آشکارشدن اشیاء برای آگاهی استوار کرد، هایدگر متذکر شد که ما، معمولاً، با اشیاء از آن حیث سروکار [Deal with] داریم که آشکار نمی‌شوند. اساساً هایدگر، هوسرل را به ایدئالیسم متهم می‌کند و فلسفه علم‌گرا نیز اغلب همین اتهام را با شدت بیشتری علیه هوسرل مطرح می‌کند؛ اتهامی که بی‌اساس نیست. اگرچه هوسرل بی‌وقفه تأکید می‌کند که قصدیت آگاهی به این معناست که ما همواره پیشاپیش

بیرون از خویش هستیم و به اشیای جهان معطوفیم [Aiming at]، اما این اشیاء، جز به عنوان همبسته‌ی [Correlate] نوعی آگاهی، هنوز هیچ واقعیتی ندارند. از نظر هوسرل، سخن گفتن از موجوداتی که بدون حضور ناظر آگاه بالقوه با یکدیگر تعامل کنند، بی‌معناست. گرچه پدیدارشناسی بی‌تردید نوعی ایدئالیسم است؛ همین ایدئالیسم، بذره‌ای عظمت هوسرل را در خود دارد. زیرا در حالی که اعضای پیشین مکتب برتانو کوشیدند میان اُبژه‌های بیرون از آگاهی و محتوای درون آگاهی تمایز قائل شوند، ایدئالیسم هوسرل، او را ناگزیر کرد که هم اُبژه و هم محتوا را در ساحت آگاهی ادغام کند. با این گام او به مهم‌ترین بینش دوران حرفه‌ای خود رسید؛ بینشی که به ندرت یا حتی هرگز، چنان‌که باید به رسمیت شناخته نشده است.

برتانو، استاد هوسرل، سخت تحت تأثیر سنت تجربه‌گرایی بود؛ سنتی که اشیاء را به عنوان بافه‌هایی خودسرانه از کیفیات می‌داند. مشاهده یک موز، در واقع، تنها مشاهده کیفیاتی مانند «زرد»، «بلند»، «نرم» و «شیرین» است. و از آنجا که این کیفیات، تنها چیزهایی هستند که مستقیماً با آن‌ها مواجه می‌شویم، دلیلی برای سخن گفتن از شیئی زیرین [Underlying object] به نام «موز» وجود ندارد. این واژه صرفاً نام مستعاری برای مجموعه‌ای از کیفیاتی که مستقیماً تجربه شده است. حال، از آنجا که این نگرش تجربه‌گرایانه به اشیاء، که ظاهراً خود را به آنچه مستقیماً برای آگاهی قابل دسترس است محدود می‌کند، ممکن است به نظر هوسرل اوج دقت پدیدارشناختی به نظر برسد. اما چنین نیست. در «پژوهش‌های منطقی»، هوسرل با رادیکالیسمی فروتنانه از برتانو فاصله می‌گیرد و به ما می‌گوید که: این درست نیست

که تجربه را مأخوذ از «محتوای تجربه شده» بدانیم. به جای محتوا، ما در درجه نخست، اُبژه‌ها/اشیاء را تجربه می‌کنیم، به گونه‌ای که محتوای مشخص ادراک، همواره تابع این اُبژه‌ها/اشیاء باقی می‌ماند. وقتی سگی به نام «وودی» را می‌بینم، همیشه او را از زاویه و فاصله مشخصی دیده می‌شود، یا پارس می‌کند و یا آرام است. اما آنچه من به آن نگاه می‌کنم، وودی، است (یک سگ) - نه «وودی» به شکلی مشخص و کاملاً متعینی که دیده می‌شود. اگر «وودی» شروع به دویدن یا پارس کردن کند، نمی‌گویم که او اکنون اُبژه‌ای مشابه به وودیِ پیشین با صرف «شباهت‌های خانوادگی» [Family resemblances] است؛ بلکه می‌گویم وودی سگ برخی ویژگی‌هایش را تغییر داده در حالی که همچنان وودی باقی مانده است.

این همان چیزی است که هوسرل «کنش اُبژه بخش» [Object-giving act] می‌نامد؛ این صرفاً رویدادی متناوب در میان بسیاری از رویدادهای دیگر در زندگی آگاهانه ما نیست. او صراحتاً اعلام می‌کند که تجربه از کنش‌های اُبژه‌بخش ساخته شده است، نه از محتوای مشخص و متعین. این نوع استدلال معمولاً از فیلسوفی مانند ارسطو انتظار می‌رود که به جوهرهای فردی [Individual thing] می‌پردازد، اما با یک تفاوت حیاتی: در حالی که ارسطو از اشیای فردی کاملاً جدا از تماس انسانی با آنها سخن می‌گوید؛ آنچه هوسرل مد نظر دارد، شکافی در درون قلمرو تجربی است؛ شکافی که حتی در مورد موجودات خیالی نیز صادق است؛ آنها، هیچ واقعیتی و رایِ مواجهه با من ندارند. توهم یک تک‌شاخ نیز نوعی کنش اُبژه‌بخش است، حتی اگر تک‌شاخ واقعی در جهان بیرونی وجود نداشته باشد. تک‌شاخ

خیالی، که از قضا مصرف‌کننده کراک نیز هست، همیشه با سرعت مشخصی و درجاتی از پرخاشگری کم یا زیاد در حال دویدن دیده می‌شود؛ اما این کیفیات می‌توانند از لحظه‌ای به لحظه دیگر تغییر کنند بدون آنکه تک‌شاخ به موجود دیگری بدل شود. اکنون ممکن است پرسیده شود چگونه می‌توان اثبات کرد که تک‌شاخ به عنوان همان تک‌شاخ، یا وودی به عنوان همان وودی، آشکار می‌شود. پاسخ این است که چون در اینجا با هیچ چیز واقعی، پنهان، یا پس‌نشسته سروکار نداریم، بلکه تنها با اشیای تجربه فوری مواجهیم، خود ما داور این امر هستیم.

از نظر هوسرل، آنچه ما داریم، ابژه‌های قصدی [Intentional objects] هستند که به شیوه‌های مشخص گوناگون در لحظات مختلف و براساس طرح‌افکنی‌های متنوع (*Abschattungen*) دیده می‌شوند. این طرح‌افکنی‌ها در هر لحظه تغییر می‌کنند؛ به این معنا که علاوه بر تنش‌هایدگری میان اشیاء واقعی پنهان و خصایص ظاهری قابل دسترس‌شان، یک تنش جداگانه هوسرلی شکل می‌گیرد: میان ابژه‌های قصدی کاملاً آشکار و کیفیات آن‌ها که به شکلی متغیر و رنگارنگ جلوه می‌کنند. اغلب به اشتباه ادعا می‌شود که ابژه‌های قصدی هوسرل نیز مانند ابزار-هستی‌های هایدگر، پشت طرح‌افکنی‌های [adumbrations] خود، پس‌نشینی می‌کنند؛ اما این نادرست است. در واقع، در فلسفه هوسرل، هیچ پس‌نشینی‌هایدگری ممکن نیست. قصدکردن [To intend] {یا روی‌آوری به} پرچم ایالت رود آیلند، یعنی اینکه من پیشاپیش در تماس مستقیم با پرچم به مثابه ابژه‌ای از تجربه هستم، و واقعیت آن را در قلمرو تجربه به رسمیت

می‌شناسم؛ کیفیات مشخص پرچم که در هر لحظه داده شده‌ای با آن‌ها مواجه می‌شوم، پرچم را به عنوان اُبژه‌ای واحد پنهان نمی‌کنند، بلکه به عنوان عناصر افزوده‌ای وجود دارند که بر سطح آن پوشش یافته‌اند.

به دلیل بی‌رمقی اصطلاح «قصدی» [intentional] {یا روی آوری} و همچنین سوء تفاهم رایجی که این اصطلاح را به معنای «اشاره به بیرون» از ساحت آگاهی تعبیر می‌کنند،⁽³⁹⁾ بهتر است ساحت قصدی {یا روی آوری} را قلمرو «حسی» بنامیم. در هایدگر، تشی میان اُبژه‌های / اشیاء واقعی و کیفیات حسی یافتیم، با ظهور چکش واقعی که در جایی پُشتِ کیفیاتِ چکش که تجربه می‌کنیم کمین کرده است. آنچه اخیراً در مورد طرح افکنی‌های هوسرل دیدیم، تشی متفاوتی میان اُبژه‌های / اشیاء حسی و کیفیات حسی است، به گونه‌ای که پرچم رود آینلد که با وجود نوساناتش در نسیم آبراهه پراویدنس، برای ما همان پرچمی باقی می‌ماند که هست. اینجا دو محور اصلی سبک ادبی لاوکرفت را داریم: شکاف «عمودی» [vertical] میان اشیای ناشناخته و کیفیات محسوس آن‌ها، و شکاف «افقی» یا «کوبیستی» [horizontal or cubist] میان اشیاء در دسترس، و انباشته شدن بی‌دلیل سطوح متعدد لمس‌پذیرشان.

اما هوسرل همچنین از تشی عجیب اضافی میان اُبژه‌های / اشیاء حسی و کیفیات واقعی‌شان آگاه است. این امر از خودِ روش پدیدارشناختی برآمده، که از طریق «تغییر ایدتیک» [Eidetic variation] عمل می‌کند. برای مثال، اگر بخواهیم ویژگی‌های واقعاً ذاتی پرچم تجربه شده را که آن را پرچم می‌کند و نه حوله، و پرچم رود آینلد می‌کند و نه آیووا [Iowa] یا مریلند [Maryland]، کشف کنیم، می‌توانیم یا

تغییرات متعدد آن را در طول زمان مشاهده کنیم تا دریابیم کدام ویژگی‌ها واقعاً حیاتی و پایدار هستند؛ یا (به احتمال زیاد) ویژگی‌هایش را در ذهنمان از طریق تخیل تغییر دهیم. آنچه در پایان این فرآیند باقی می‌ماند، طرح افکنی‌هایی نیست که صرفاً کیفیات تصادفی اُبژه‌های/اشیاء حسی هستند. در عوض، آنچه به دست می‌آوریم، کیفیات محوری آن چیز است. این این کیفیات، خودشان حسی نیستند، زیرا هیچ ظهور مشخصی از پرچم در هیچ لحظه‌ای، نمی‌تواند کاملاً با آن‌ها برابری کند. هوسرل به ما می‌گوید که چنین کیفیاتی تنها به صورت عقلانی قابل شناخت‌اند، نه به صورت حسی. گرچه هوسرل معتقد است که می‌توان آن‌ها را مستقیماً در «شهود ذاتی» [Essential intuition] درک کرد، ما که در قرن بیست و یکم مدت‌هاست که از شاگرد سرکش او - هایدگر - آموخته‌ایم و بنابراین می‌دانیم که غیر-حسی همیشه به سایه‌های هستی، پس‌نشین می‌کند و به هیچ نوعی از دسترسی انسانی قابل ترجمه نیست.

به طور خلاصه، هایدگر تشیی میان شیء واقعی و کیفیت حسی به ما ارائه می‌دهد. هوسرل تشیی عادی میان شیء حسی و کیفیت حسی، و نیز رویکردی نظری را برای کشف کیفیات واقعی و شیء حسی مطرح می‌کند. اکنون باید پرسید: آیا تشیی موازی میان اشیاء واقعی و کیفیات واقعی‌شان وجود دارد؟ پاسخ مثبت است، اما از آنجا که این تشیی کاملاً در سطحی پس‌نشسته رخ می‌دهد، به هیچ شکلی جز از طریق اشاره غیرمستقیم برای ما، قابل دسترس نیست. لایب‌نیتس از اینکه که مونادها [Monads] باید متحد [Unified] باشند، آگاه است؛ اما همچنین باید ویژگی‌های متعددی داشته باشند، اگر قرار نیست با همه

موندادهای دیگر در یک اینهمانی بی‌خاصیت، که جزئیات محض خواننده می‌شود، قابل تعویض باشند.⁽⁴⁰⁾ خاویر زوبری [Xavier Zubíri] نیز از این تنش میان شیء واقعی به عنوان یک چیز واحد، و همان شیء را به مثابه کثرت نظام‌مند ویژگی‌ها، مورد بحث قرار می‌دهد.
(41)

اکنون چهار تنش بنیادی در نقشه جهان‌مان داریم که اگر خودمان را به جفت‌های شیء-کیفیت محدود نمی‌کردیم، می‌توانست تا ده مورد گسترش یابد. با این حال، این چهار تنش برای اهداف کتاب کافی است. در کتاب شیء چهارگانه [Quadruple Object]، این تنش‌ها را در چارچوب آنچه «هستی‌نگاری» [Ontography] نامیدم، بررسی کردم.⁽⁴²⁾ و در آن کتاب سعی کردم نشان بدهم که تنش شیء واقعی-کیفیت حسی‌هایدگر¹ (RO-SQ) را می‌توان «فضا» [Space]، تنش شیء حسی-کیفیت حسی هوسرل (SO-SQ) را «زمان» [Time]، تنش شیء حسی-کیفیت واقعی هوسرل (SO-RQ) را «صورت» [Eidos]، و تنش شیء واقعی-کیفیت واقعی لایبنیتس و زوبری (RO-RQ) را «ذات» [Essence] خواند. اما از آنجا که این کتاب بیشتر به ادبیات مربوط است تا متافیزیک، مهم نیست که این اصطلاحات خاص را به یاد داشته باشیم. تنها کافیست توجه کنیم که لاوکرفت نویسنده‌ای است که به گونه‌ای عجیب با هر چهار تنش بنیادی هستی‌نگاری هماهنگ است و این او را ملک الشعرا [Poet laureate] فلسفه شیء‌گرا می‌سازد.

¹ R : Real | S : Sensual | Q: Quality | O : Object

یک هستی نگاری لاوکرفتی

A Lovecraftian Ontography

همان طور که پیش تر اشاره شد، هولدرلین، شاعر آلمانی، قهرمان ادبی برجسته فلسفه قاره‌ای معاصر بوده است. این جایگاه، عمدتاً ناشی از تلاش‌های هایدگر است که بارها درسگفتارهایی درباره سروده‌های هولدرلین ارائه داد و او را چهره‌ای با اهمیت شگرف برای فلسفه به شمار آورد. چه چیزی هولدرلین را در نگاه هایدگر این‌گونه ممتاز می‌سازد؟ هایدگر این پرسش را در آغاز مقاله‌اش، «هولدرلین و ماهیت شعر»، به صراحت مطرح می‌کند:

«اگر هدف ما آشکار کردن ماهیت شعر است، چرا آثار هولدرلین را برگزینیم؟ چرا نه هومر یا سوفوکلس، نه ویرژیل یا دانته، نه شکسپیر یا گوته؟ بی‌تردید ماهیت شعر در آثار این شاعران به بیانی غنی رسیده است، در حقیقت بیش از آفرینش‌های هولدرلین که چنین زود هنگام و ناگهانی ناتمام ماند. شاید چنین باشد. با این حال، من هولدرلین را انتخاب می‌کنم و تنها او را... زیرا شعر او از رسالت شاعرانه‌اش سرچشمه می‌گیرد: سرودن شعر، صرفاً درباره ماهیت شعر. هولدرلین برای ما به معنایی والا، شاعرِ شاعران است و به همین دلیل، او ما را وادار به تصمیم‌گیری می‌کند.» (43)

می‌توان پرسش مشابهی درباره لاوکرفت مطرح کرد. اگر در پی ژرفای فلسفی در آثار نویسنده‌ای داستانی هستیم، پس چرا نه سروانتس یا تولستوی، جویس یا ملویل، مری شلی یا داستایفسکی؟ حتی چرا نه ادگار آلن پو، که نیای ادبی مقدس

لاوکرفت به شمار می آید؟ پاسخ ما شبیه به پاسخ هایدگر درباره پرسش هولدرلین است، اما با این پیچش: من مثل هایدگر ادعا نمی کنم که لاوکرفت داستان هایی درباره ماهیت داستان نویسی، نوشته؛ بلکه ادعای بسیار رادیکال تری دارم که لاوکرفت داستان هایی درباره ماهیت فلسفه می نویسد. لاوکرفت نویسنده نمونه هستی نگاری است؛ با قطب بندی های چندگانه اش در دل ابژه های واقعی و حسی. از این رو، همان گونه که در مقاله ۲۰۰۸ نوشتم: «به لحاظ نمادین، کتولهوی بزرگ باید جای مینرو- روح حامی فیلسوفان - را بگیرد و میسکاتونیک [Miskatonic] را باید چنان بزرگ انگاشت، که راین [Rhine] و ایستر [Ister] را در سایه خود فروبرد. از آنجا که برخورد هایدگر با هولدرلین عمدتاً منجر به خوانش هایی متدین و ملال آور شد، فلسفه نیاز به قهرمان ادبی جدیدی دارد. (44)

ما پیش از این درباره گرایش لاوکرفت به تضعیف توصیفات سراسر بحث کرده ایم؛ شگرد اساسی ای که او از طریق آن از افتادن در دام ادبیات عامه پسند غافل از شرایط پیش زمینه اش، اجتناب می کند. همچنین دیدیم که او این کار را با چند روش انجام می دهد. گاهی لاوکرفت چیزی را به عنوان واحدی تاریک و غم انگیز، در تمایز با کیفیات ملموسش جدا می کند این امر به عنوان مثال زمانی رخ می دهد که دریانورد پارکر که به گونه ای عجیب «توسط زاویه ای از بنا بلعیده شد...» در زاویه ای ساختمانی افتاده بود... زاویه ای حاده که برخلاف خصلتش به سان زاویه ای منفرجه عمل می کرد» (CC 194). به عنوان یک قاعده کلی

در آثار لاوکرفت، هر زمانی که با عبارتی روبه‌رو می‌شویم که تجسم آن به صورت سرراست ناممکن است، مانند این مورد، با نوع اولی از تنش میان شیء واقعی و کیفیات حسی‌اش سروکار داریم که بسیار یادآور ابزارکاوی هایدگر است. در مواقع دیگر، تنش کویستی میان اشیاء حسی یا غیرپنهان و کیفیات حسی آن‌ها وجود دارد که در انبوهی آشفته انباشته می‌شوند. نمونه خوبی در داستان «سایه‌ای بر فراز اینسموث» دیده می‌شود، زمانی که راوی برای اولین بار با راننده اتوبوس محقرانه‌ای مواجه می‌شود که به احتمال زیاد یکی از هیبریدهای [Hybrids] ماهی-قورباغه-انسان اینسموث است: با خود اندیشیدم، این باید همان جو سارجنت باشد که فروشنده بلیت از او نام برد؛ حتی پیش از آنکه جزئیاتی ببینم، موجی خودجوش از بیزارگی بر من هجوم آورد، بیزارگی‌ای که نه مهارشدنی بود و نه توضیح‌پذیر (SI 597؛ تأکید افزوده شده). درحالی که این واکنش در ابتدا ممکن است مانند اشاره‌ای عمودی به اعماق واقعیتی فراسوی همه زبان به نظر برسد، اما پس از آن، راوی فهرست مفصلی از ویژگی‌های ناهنجار ظاهر فیزیکی سارجنت ارائه می‌دهد. این توصیف، که نقل کامل آن در اینجا طولانی است، یادآور کنکاش هوسرل یا پیکاسو در تحلیل سطوح چندوجهی پرنده سیاهی [Blackbird] است که از کُل تجربه پس‌نشسته نیست، بلکه صرفاً با انبوهی از صفحات حسی پوشیده شده است. نمونه مناسب دیگری را می‌توان در توصیف لاوکرفت از «همزاد جادوگر» به نام «براون جنکین» مشاهده کرد: «شاهدان می‌گفتند که موهای بلندی دارد و به شکل موش است؛ اما صورت ریش‌دار و دندان‌تیزش به طرز شرورانه‌ای انسانی بود، در حالی که پنجه‌هایش مانند دست‌های کوچک انسان بودند... صدایش نوعی پچ‌پچ نفرت‌انگیز بود

و می توانست به همهٔ زبان ها صحبت کند.» (WH 658) گرچه براون جنکین به اندازه زاویه حاده-منفرجه [Acute-obtuse angle] غیرقابل تصور نیست، اما هیولای کوچک به سختی می تواند به عنوان «بافه ای از کیفیات» تجربه گرا واجد شرایط باشد، به دلیل دامنهٔ آشفته کنندهٔ صفاتی که متحد می کند. در حقیقت، براون جنکین را حتی می توان طنزی [Parody] بر تجربه گرایی هیوم دانست، که در آن احساس می کنیم فراتر از تودهٔ کیفیات آن، باید یک واحد پلید زیربنایی وجود داشته باشد که همه این ویژگی های ترسناک را کنار هم نگه دارد. نمونهٔ دیگری در «در کوهسار جنون» یافت می شود، درباره شهری دوردست که در اثر سراب قطبی تحریف شده:

«مخروط های ناقصی وجود داشت، گاهی تراس دار یا شیاردار، که بر فراز آن ها ستون های استوانه ای بلند قرار داشت که گه گاه به طور پیازی شکل برآمده بودند و اغلب با ردیف هایی از صفحه های نازکِ دالبری پوشیده شده بودند. و ساختارهای عجیب، برآمده و میز مانند که تداعی گر توده هایی از لوح هایی مستطیل شکل یا صفحات دایره ای یا ستاره های پنج پر پی شماری بودند که هر کدام روی دیگری را می پوشاند. مخروط ها و هرم های ترکیبی وجود داشتند، چه به تنهایی و چه بر فراز استوانه ها یا مکعب ها یا مخروط ها و هرم های ناقص پهن تر، و گه گاه مناره های سوزنی مانند در خوشه های عجیب پنج تایی.» (MM 508-9).

هیچ شخصیت دیگری در ادبیات جهان قادر نیست چنین فوران هایی را به این اندازه موثر خلق کند. اینجا، مانند نقاشی کویستی، جدایی آشکاری وجود دارد بین وجوه متعددی که چیز به جهان بیرونی نمایش

می دهد، و هر اصل سازمان دهنده ای که قادر است ویژگی های گوناگون هیولوار را کنار هم نگه دارد.

همچنین مورد دوم هوسرلی وجود دارد، که در آن شیء حسی در تنش با کیفیت های واقعی اش قرار دارد. اگرچه این مورد در آثار لاوکرفت بسیار نادرتر از هوسرل است، زمانی در داستان هایش رخ می دهد که دانشمندان وارد صحنه می شوند و با وجود همه تلاش های تحلیلی شان در طبقه بندی ویژگی های شیئی مشخصی مشکل دارند. ما به «رویا هایی در خانه ساحران» برمی گردیم، جایی که شیئی [Object] بازیابی شده توسط گیلمن از رؤیای فرضی، متخصص علمی را مبهوت می کند:

«یکی از بازوهای کوچک شعاعی شکسته شد و تحت آنالیز شیمیایی قرار گرفت و نتایج هنوز در محافل دانشگاهی مورد بحث است. پروفیسور الری در این آلیاژ عجیب پلاتین، آهن و تلوریوم پیدا کرد؛ اما مخلوط با اینها حداقل سه عنصر ظاهری دیگر با وزن اتمی بالا وجود داشت که شیمی در طبقه بندی آنها کاملاً ناتوان بود. نه تنها آنها با هیچ عناصر شناخته شده ای مطابقت نداشتند، بلکه حتی در مکان های خالی رزور شده برای عناصر احتمالی در سیستم تناوبی هم جای نمی گرفتند» (WH 677).

این واقعیت که ما اینجا نه با اُبژه مرموز و پس نشسته [Withdrawn]، بلکه با شیئی کاملاً قابل دسترس که ویژگی هایش [Features] از بررسی کنار رفته اند سروکار داریم؛ با لمس طنزآمیز لاوکرفت مورد تأکید واقع می شود وقتی که ما را از وجود نمایشگاه موزه عمومی [A public museum exhibit] - در آرکام - مختص این شیء [Object] مطلع می کند. حادثه مشابهی پیش از این در «رنگی بیرون زده از فضا» رخ می دهد، زمانی که قطعات یک شهاب سنگ آزمایش می شوند، اما با

وجود استفاده از بشرهای شیشه‌ای پیشرفته، سیلیس، تست‌های دانه بوراکس، سندان‌ها و دمنده‌های اکسی-هیدروژن، علم به بن‌بست می‌رسد. (CS 344)

این ما را با چهارمین تنش میان اُبژه واقعی و کیفیات واقعی‌اش باقی می‌گذارد. چنین لحظاتی بیشتر در داستان‌های لاوکرفت زمانی آشکار می‌شوند که صحبت از دورترین نواحی کیهان است، که توسط خدایان یا نیروهایی چنان عجیب حکومت می‌شوند که تنها یک نام خالی می‌تواند به آن‌ها اشاره کند، زیرا هیچ کیفیت ملموسی برای آن نام در دسترس نیست. به عنوان مثال، دوباره در « رویاهای در خانه ساحران » می‌خوانیم که گیلمن باید: ... با همه آن‌ها به بارگام آزاتوث در مرکز آشوبِ نهایی برود...، جایی که نی‌های نازک، بی‌هدف می‌نوازند... (او) نام «آزاتوث» [Azathoth] را در نکرونومیکون دیده بود و می‌دانست که این نام، نمادی یک شرارتِ بسیار قدیمی است که برای توصیف، بسیار وحشتناک است» (WH664). در اینجا عبارت نهایی به ما می‌گوید که با شیئی واقعی یا غیرقابل توصیف [Indescribable object] سروکار داریم، در حالی که نی‌های نازک و بی‌هدف [Inconceivable] به اندازه کافی غیرقابل تصور هستند که بتوانیم آن‌ها را به عنوان اشارات تاریکی به کیفیات واقعی بارگام آشوب تفسیر کنیم، نه توصیفات سراسر آنچه فرد شخصاً در آنجا تجربه خواهد کرد.

درباره تباهی

On Ruination

یکی از همکلاسی‌هایم در دانشگاه از استادی شوخ طبع خواست تا فلسفه ریچارد رورتی را توضیح دهد. پاسخ استاد این بود: « اساساً، همه چیز رو بی اعتبار می‌کنی، چیزی که می‌مونه پراگماتیسم و دموکراسی آمریکاییه». در اینجا نمونه دیگری از نقد از طریق سراسر سازی [literalizing] داریم. هرچند ممکن است درباره منصفانه بودن این خلاصه از کارنامه فکری رورتی اختلاف نظر وجود داشته باشد، این چکیده چنان ویرانگر است که ارزش رورتی را باید با این معیار سنجیده شود که تا چه اندازه اثرش قادر است از این سراسر سازی جان سالم به در ببرد.

همچنین می‌بینیم که لطیفه‌ها در برابر سراسر سازی بسیار آسیب‌پذیرند؛ امری که تقریباً همیشه آن‌ها را خراب می‌کند. لطیفه ساده‌ای را در نظر بگیرید که چند سال پیش در یک نظرسنجی، به عنوان محبوب‌ترین لطیفه مردم بلژیک انتخاب شده (لطیفه‌های محبوب سایر ملل بدتر بودند): « سه نوع آدم داریم: اونایی که می‌تونن بشمرن، و اونایی که نمی‌تونن.» این اظهار نظر نسبتاً طنزآمیز می‌تواند دست‌کم به دو روش مختلف خراب شود. یکی از راه‌ها این است که آن را تبدیل کنیم به یک جمله سراسر عاری از هر گونه پارادوکس: «دو نوع آدم داریم: اونایی که می‌تونن بشمرن، و اونایی که نمی‌تونن.» اینجا فقط به دسته‌بندی پیش‌پا افتاده داریم، نه به لطیفه. راه دیگر خراب کردن

لطیفه، توضیح آن با جزئیات بیش از حد است: « سه نوع آدم داریم: اونایی که می‌تونن بشمرن، و اونایی که نمی‌تونن. نکته خنده‌دار اینه که فردی که لطیفه رو میگه، انگار خودش نمی‌تونه درست بشمره! دیدین گفت سه نوع، ولی فقط دو گزینه داد؟ در واقع لطیفه درباره خودش!» این ویژگی مشترکِ لطیفه‌ها و ترفندهای شعبده بازی است: در جامعه جهانی شعبده‌بازان، این اعتقاد مرسوم است که رازِ ترفندها را نباید با افرادی که شعبده‌باز نیستند، در میان گذاشت. به شیوه‌ای مشابه، بدن‌های نیمه‌پوشیده معمولاً جذاب‌تر از بدن‌های کاملاً عریان‌اند. یک کُلنی برهنه‌گرا، که پُر از صحبت‌های صریح جنسی است، به‌سختی می‌تواند از دنیای روزمره اشارات پوشیده [clothed]، تحریک‌کننده‌تر باشند.

اما راه‌های دیگری هم، غیر از سراسازی [literalization]، برای خراب کردنِ جملات، لطیفه‌ها، ترفندهای شعبده‌بازی، عشق [eros]، و یا هر چیز دیگری وجود دارد. بیایید قطعه‌ای از نیچه، که نثری دلنشین دارد را در نظر بگیریم، که ممکن است بزرگ‌ترین صاحب سبک ادبی در تاریخ فلسفه باشد (رقیب اصلی او مطمئناً افلاطون خواهد بود). نیچه در «آنک/انسان» [Ecce Homo] درباره شکسپیر می‌نویسد: « انسان چه رنجی باید کشیده باشد که چنین نیازی به لودگی داشته باشد! » [What must a man have suffered to have such need of being a buffoon!]⁽⁴⁵⁾ اینجا یک نمونه‌ی عالی از نثر نیچه داریم - غمز، مختصر و به طرز لذتبخشی پارادوکسیکال. اما تصور کنید که نیچه یک سراسازی [literalizer] ملال‌آور بود که نمی‌دانست کجا باید حرفش را تمام کند. در این شرایط، شاید این طور می‌نوشت:

« انسان چه رنجی باید کشیده باشد، که چنین نیازی به لودگی داشته باشد! زیرا اگرچه انتظار داریم آثار شکسپیر بازتاب مستقیم شخصیتش باشند، روان‌شناسی مدرن درس دیگری می‌دهد. زیرا، درواقع، آنچه مردم می‌نویسند اغلب برخلاف چیزی است که درون‌شان احساس می‌کنند. در مورد شکسپیر، لودگی او در کُمدی‌هایش، درواقع، تلاشی برای جبران کردن تجربه‌های دردناکی است که با نمایشی ظاهری از شادمانی همراه است. »

مگر اینکه این شخص، معلم دبستان باشد، که سعی دارد برای کودکان چیزها را روشن کند. این کار او، آفتِ گفت‌وگوهای اجتماعی است که با ملال، نکاتی را توضیح می‌دهد که پیشاپیش برای همگان واضح است. او معادلِ همان ساده‌سازِ پیش‌پاافتاده‌ای است که شعر هولدرلین را این‌گونه می‌فهمید: «شاید راه نجات همین نزدیکی‌ها باشد.» اما کنایه‌بودن [allusive]، تنها هدف نویسنده نیست، و تبدیل کنایه به جمله‌ای لفظی [literal statement] تنها راه از بین بردن یک سخن درخشان نیست. درکنار فردِ ملال‌آوری که توصیف شد، می‌توانیم شخصیت‌های دیگری اضافه نیز کنیم، که آنها هم قادراند اظهار نیچه را به سمت تباهی سوق دهند:

• ساده‌لوح:

«شکسپیر چقدر خوشحال بوده که این قدر لودگی می‌کرده!»

(اینجا پیچش پارادوکس، به نفع تطبیق سطحی بین زندگی و اثر نویسنده از بین می‌رود.)

• کینه‌توز قضاوت‌گر:

« انسان چه رنجی باید کشیده باشد که چنین نیازی به لودگی داشته باشد! باید بگم، که این نیاز شکسپیر به لودگی برای جلب محبت دیگران، کمی رقت‌انگیز است. »

(فاصلهٔ خونسرد و نگاه بی‌طرف نیچه به رنج انسانی، در مردابی از تلخی‌های شخصی غرق می‌شود.)

• دودل:

«انسان چه رنجی باید کشیده باشد که چنین نیازی به لودگی داشته باشد! حداقل از این مطمئنم. احتمال می‌دم که او واقعاً خوشحال بوده. نمی‌تونم یکی رو با اطمینان انتخاب کنم.»

(اینجا قاطعیت شجاعانهٔ نیچه از دست می‌رود.)

• خودبین:

«انسان چه رنجی باید کشیده باشد که چنین نیازی به لودگی داشته باشد! ولی من اصلاً این‌طور نیستم؛ شخصاً رویکرد متعادلی به زندگی دارم و نیاز به جبران افراطی ندارم.»

(علاقه پُر جوش و خروش نیچه به به دنیای بیرونی جای خود را به خودشیفتگی پیش‌پاافتادهٔ خیابانی می‌دهد.)

• ساده‌لوح عامه‌پسند:

«هر وقت اون صحنه‌های خنده‌دار رو می‌بینم، گول نمی‌خورم. می‌دونم بیلِ پیریه چیزی تو گلوش گیر کرده!»

(در اینجا، ظرافت اشرافی سبک نیچه را یکسره از دست می‌دهیم.)

• پُرگو:

« چه رنجی باید کشیده باشند افرادی مانند شکسپیر، مولیر، آریستوفان، پلائوتوس، مناندر، جوونال، رابله و برشت که این چنین به لودگی روی آورده اند! »

(دیگر شکسپیر به عنوان چهره‌ای یگانه خطاب نمی‌شود، در عوض، ما گزاره‌ای گیج‌کننده و بلندبالایی درباره‌ی فهرستی از نویسندگان کمیک داریم.)
• مُلا لُغتی:

«نمایشنامه‌های شکسپیر، نمونه‌هایی از عاطفه‌بازیگوشانه را نشان می‌دهند که، تا حدی، نشانگر وارونگیِ حالتِ "واقعی" ذهن او است. پژوهش‌های زیادی در این زمینه انجام شده، اما بررسی کامل آن فراتر از دامنه‌ی این مقاله است. نگاه کنید به: جانسون ۱۹۹۴ الف، ماینر و شالتگروور و همکاران ۱۹۹۷.» (این شخصیت، جنبه‌هایی از دودل و هم سراسازِ ملال‌آورِ اصلی را ترکیب می‌کند.)

بر اساس اصل معروف کارل پوپر، یک نظریه تنها زمانی علمی است که بتوان آن را ابطال کرد. من فراتر می‌روم و می‌گویم: نه تنها یک گزاره زمانی موثر است که بتوان آن را خراب کرد، بلکه جمله‌ای از کیفیت بالاتری برخوردار است که به بتوان آن را با روش‌های بیشتری خراب کرد.

از همه اینها گذشته، این واقعیت که گزاره‌ای، قابل خراب شدن است، به این معنا است که این اتفاق هنوز رخ نداده است. همچنین به این معناست که می‌توانیم از تباهی‌های محتمل، و بهبودهای محتمل، به عنوان روشی برای تحلیل تأثیراتِ یک جمله ادبی استفاده کنیم. بخش دوم کتاب حاضر، بارها از این روش استفاده خواهد کرد.

سرزمینی متروک و عجیب

A Lonely and Curious Country

گسستِ [Fissure] میان اشیاء و کیفیت‌هایشان همیشه به وضوح آن مواردی نیستند که در آنها لاوکرفت عامدانه قدرت زبان خود را فلج می‌کند. جلوه‌های استعاری ساده نیز می‌توانند چنین کاری انجام دهند، بی‌آنکه ابعادِ کاملاً لاوکرفتی به خود بگیرند. همانطور که در کتاب «متافیزیک چریکی» [Guerrilla Metaphysics]⁽⁴⁶⁾ هنگام بحث از نظریه‌های هم‌سوی "ماکس بلک" و "خوزه اورتگا ای‌گاست" استدلال کردم، استعاره زمانی کامیاب است که کیفیت‌های حسی را از یک شیء حسی به یک شیء واقعی منتقل کند: در مثال نسبتاً بی‌مزه بلک، یعنی «انسان گرگ است»، کیفیت‌های گرگ از پیوند معمولشان با گرگ حسی جدا شده و در خدمت یک انسان-شیء مبهم و پس‌نشسته قرار می‌گیرند که این کیفیت‌های گرگ جدید را هم جذب و هم پس بزند.

برای نمونه در یکی از استعاری‌ترین قطعات لاوکرفت، لحظه‌ای که کتولهو پس از برخورد با یک کشتی، موقتاً منفجر می‌شود: «صدای انفجاری بود شبیه به ترکیدن مشک، چیزی شبیه به لجنی عفن که از دل خورشید ماهی دو شقه شده بیرون بزند، بوی تعفنی که انگار از هزار گور شکافته شده برمی‌خواست، آوایی که وقایع‌نگار از نوشتن آن بر روی کاغذ خودداری کرد.» (CC 195). جمله پایانی اوج وحشت است. به غلط القا می‌کند که نوشتن آن صدا بر روی کاغذ می‌توانست مفید باشد، و

بدین ترتیب ظرفیت غیرممکنی را به وقایع نگار نسبت می دهد، انگار اگر می خواست، می توانست آن صدا را توضیح بدهد. این جاذبه و دافعه دوگانه میان شیء و کیفیت، در فیگوری موسوم به کاتارسیس [catachresis] نیز رخ می دهد. عبارت لاوکرفت را در نظر بگیرید: «کتولهای کبیر به طور چرپ و چیلی به درون آب لغزید.» (CC 195) که در آن روشن نیست چگونه حرکت لغزیدن به درون آب می تواند قوامی «چرپ و چیل» داشته باشد. با این حال، شباهت معقول مایع میان آب و چربی، این ترکیب را به شکل نگران کننده ای ممکن می سازد؛ درست مانند دو سایه کاملاً متفاوت و قهوه ای که در کُت و کراوات یک معمار جوان شیک پوش دیده می شوند.

اما باید نمونه هایی از نوشتار خوب را نیز در نظر بگیریم که در واقع استعاری نیستند. از آنجا که پیش تر به کلمنت گرینبرگ - یکی از بهترین نثرنویسان قرن بیستم - اشاره کرده ام، بیایید بخشی از مقاله یادبودی که او درباره پاول کله نوشته را - در سال ۱۹۴۱ - بررسی کنیم: «با وجود آرزوهای خود کله، [هنرش] ادعای بیانیه هایی در سبک باشکوه ندارد؛ خود را در حوزه ای نسبتاً کوچک متمرکز می کند که آن را پالایش و گسترش می دهد. در فضایی صمیمی، میان دوستان و آشنایان سیر می کند. به برن، بازل، زوریخ، و مونیخ قدیمی تعلق دارد، منطقه ای از شهرهای کوچک روشن و هوشیار...» (Greenberg 1941)⁽⁴⁷⁾. اینجا، نه، خودزدایی [-self-erasures] لاوکرفتی در برابر موجودات پس نشسته توصیف ناپذیر [indescribable] وجود دارد، نه بازی با

توده‌هایی از کیفیات مهارنشدنی برای خلق روحی سوسوزنده یا "نمای کلی" از سوئیس که به شکل ناقصی در شهرهای منفردش تجلی یابد. در عوض، نوشتار او، صرفاً به این دلیل خوب است که گرینبرگ سخنی تازه و مرتبط دربارهٔ محیط کله می‌گوید- گرمای حلقه‌های محدود دوستی را برمی‌انگیزد (در تقابل با محافل پرهیاهوی جهانی پیکاسو)- و با ذکر چهار شهر معروف که روح مورد بحث در آن‌ها تجسم یافته -بومی، اما روشن و هوشیار- منطقه‌ای را روی نقشه، به‌طور ذهنی مشخص می‌کند. گرینبرگ بدون ایجاد هیچ گسست صریحی در قلب اشیاء، آن‌ها را از سایه‌های بی تفاوتی بیرون کشیده و به‌شکلی باورپذیر، هدف آگاهی ما قرار می‌دهد.

مطرح کردن این نکته ارزشمند است، زیرا لاوکرافت نیز کاملاً توانایی چنین نوشتاری را دارد. کمتر قطعه‌ای از نثر انگلیسی را می‌شناسم که از دو صفحه آغازین «وحشت دانویچ» بهتر باشد، این داستان این‌گونه آغاز می‌شود: «هنگامی که مسافری در شمال مرکزی ماساچوست، در دوراهی جادهٔ آیلزبری، درست بعد از دینز گرنرز، مسیر اشتباه را انتخاب می‌کند، به سرزمینی متروک و عجیب می‌رسد» (DH 370). از نظر سبکی، این قطعه به‌سختی می‌تواند محصول شگرد لاوکرافت باشد، چرا که فاقد هرگونه زیرساخت توصیف‌ناپذیر یا تجمعات عظیم کیفیات متناقض، یا حتی صفات‌های محبوب او مثل «شگرف»، «نفرت‌انگیز»، یا «هیولاگونه» است (کلماتی که ادموند ویلسون به‌سرعت محکومشان می‌کند). در عوض، لاوکرافت با لحنی ظریف اما تهدیدآمیز آغاز می‌کند که موفق می‌شود حال و هوای جدی و کمی

نگران‌کننده‌ای در خواننده برانگیزد. مسافر مسیر اشتباهی را در جاده انتخاب کرده؛ سرزمین متروک و عجیب است؛ دینز کورنرز و آیلزبری با نئی از اقتدار جغرافیایی، فرا خوانده می‌شوند، اگر چه هر دو مکان به نظر می‌رسد زادهٔ خود لاوکرفت باشند. قطعه ادامه می‌یابد و نمونه‌های مشابه بیشتری ارائه می‌دهد: «زمین مرتفع می‌شود و دیوارهای سنگی حاشیه‌دار، نزدیک و نزدیک‌تر به شیارهای جاده‌ی خاکی و پرپیچ و خم فشرده می‌شوند. درختان کمربندی‌های جنگلی پُرشمار، بسیار بزرگ به نظر می‌رسند...» (DH 370)

تمام هنرها به به وضوح شکاف‌هایی در قلب اشیاء به آن شیوه‌ای که لاوکرفت اغلب انجام می‌دهد، تولید نمی‌کنند. اما باید چیزی شبیه اعتقاد راسخ [sincerity] یا درگیری [involvement] ایجاد کنند؛ ما باید واقعاً شیفتهٔ هر چیزی شویم، که پیش روی مان قرار می‌گیرد. شکاف‌های نفرت‌انگیز لاوکرفت میان اشیاء [objects] و کیفیات‌شان می‌توانند این کار را انجام دهند، اما یک لطیفه، یک داستان ساده که به خوبی گفته شده، یا ریتم آرام قطعه‌ای که اشیاء [objects] را به گونه‌ای مرتبط با دغدغه‌هایمان پیش روی ما می‌آورد نیز می‌تواند چنین باشد. منظور از «یقین / اعتقاد راسخ» این نیست که آثار هنری باید متعصب یا اخلاقاً پاک باشند؛ بلکه باید گیرا و جذاب باشند. برادر جیسون در رمان «خشم و هیاهو» اثر فاکنر، یکی از نفرت‌انگیزترین بدبینان ادبیات جهان است، اما دقیقاً به همین دلیل ما را مجذوب خود می‌کند. همین امر دربارهٔ دوستان جنایت‌کار و لذت‌طلب ساد در «۱۲۰ روز سودوم» و روکانتن افسردهٔ سارتر در «تجموع» نیز صدق می‌کند. «اعتقاد راسخ» یعنی شخصیت یا شیء، واقعاً در بودن آنچه هست، غرق شده باشد،

و به همین دلیل برایمان جذاب می‌شود. اگر در تعاملات روزمره‌مان با جهان، اشیاء [things] را به طور مبهم و به عنوان ابزارهای بی‌روح اراده‌مان به کار ببریم؛ زمانی یک چیز راسخ است که انگار زندگی درونی واقعی خودش را بروز می‌دهد. اما در این راه هنوز شکافی میان چیز [thing] و دسترسی به آن ایجاد می‌شود؛ از این رو ناآرامی لاوکرفت در برابر اشیاء توصیف‌ناپذیر، شکاف زیباشناختی را در صریح‌ترین شکلش نمایش می‌دهد.

قصیدیت کمیک و تراژیک

Comic and Tragic Intentionality

در این قسمت به دلیل بررسی مفاهیمی پدیدارشناختی، در مواردی [Object] به جای شیء، به ابژه ترجمه شده {

اصطلاح قرون وسطایی «قصیدیت» [intentionality] توسط فرانتس برتانو در اثر کلاسیک فلسفی اش در سال 1874 با عنوان «روانشناسی از دیدگاه تجربی» احیا شد.⁽⁴⁸⁾ این اصطلاح به سرعت به یکی از ارکان اصلی نوشته‌های شاگردانش، از جمله هوسرل، تبدیل شد. خوانندگان غیرمتخصص در فلسفه نباید گمان کنند که واژه «قصیدیت» به «نیات» [intentions] - یعنی آنچه فرد امیدوار است از طریق اعمالش به دست آورد - ارتباط دارد. در عوض، قصیدیت به معنای فلسفی، یعنی کنش‌های ذهنی - برخلاف کنش‌های فیزیکی، به گفته برتانو - همیشه به سوی یک ابژه معطوف‌اند. آرزوکردن، آرزوی چیزی است؛ دوست داشتن یا متنفر بودن، دوست داشتن یا نفرت داشتن از چیزی یا کسی است؛ قضاوت کردن یعنی قضاوت درباره چیزی مشخص. برخلاف دیدگاه نادرست بسیاری، که به برتانو و هوسرل ارجاع می‌دهند، این ابژه‌های قصدی [Intentional objects]، چیزهایی نیستند که در بیرون از ذهن به آنها اشاره کنیم، بلکه در درون ذهن به عنوان ویژگی‌های کاملاً درون‌ماندگار تجربه وجود دارند. برای مثال، می‌توانیم از اشیاء خیالی متنفر باشیم یا به آنها شک کنیم. اما، حتی اگر قصدیت آگاهی برای رهایی از ایدئالیسم کافی نباشد،⁽⁴⁹⁾ هیچ تجربه‌ای وجود ندارد که فاقد ابژه‌های قصدی باشد.

به این ترتیب، قصدیت به عنوان اصطلاحی «چسبنده» [adhesive] عمل می‌کند و سوژه و ابژه را به هم به عنوان همبسته‌های دائمی [permanent correlate] یکدیگر پیوند می‌دهد. اما علاوه بر کارکرد چسبندگی، قصدیت کارکردی «انتخابی» [selective] نیز دارد. زیرا قصدهای من [intentions] نه تنها نشان می‌دهند که من به جهان پیوسته‌ام [bonded] و یک آگاهی آزاد و غیرجسمانی نیستم، بلکه نشان می‌دهند که چه چیزی به طور ویژه‌ای در زندگی‌ام، در مقایسه با دیگران، «در کانون توجه» [at issue] قرار دارد. تا حدودی ما همان چیزی هستیم که قصد [intend] می‌کنیم، و همین امر برای نویسندگان نیز صادق است. در جهان همینگوی، گاو بازی، عملیات نظامی، شکار و اغوای پرستاران در زمره رویدادهای محتمل و مکرر قرار می‌گیرند؛ البته در آثار لاوکرفت، چنین حوادثی غیرقابل تصوراند. هنگام خواندن آثار لاوکرفت، اغلب با صداهایی به ظاهر انسانی روبه‌رو می‌شویم که زمزمه‌های نگران‌کننده‌ای از وزوز، لرزش، یا صداهای شرشر دارند، در حالی که چنین چیزهایی هرگز در جین آستن [Jane Austen] رخ نمی‌دهند. خواستگاری‌های محلی انگلیسی و نبردهای ارثی آستن [Austen] نیز در جهان ادبی کافکا غایب‌اند، جهانی که ابهاماتِ تردیدآمیزِ فرایندهای قانونی‌اش در رمانی که ساد [Sade] نوشته باشد، غیرقابل تصور خواهد بود. به همین ترتیب، ممکن است در یک کتاب فلسفی به طیف گسترده‌ای از رویدادهای شگفت‌انگیز احتمالی راه دهیم، اما اگر رساله‌ای متافیزیکی، شامل گزارش مسابقه اسب‌دوانی یا تصاویر پورنوگرافیک باشد، حقیقتاً متحیر خواهیم شد. به این معنا، علاوه بر سخن گفتن از قصدیت به عنوان ویژگی کلی همه تجربه‌های

آگاهانه، می‌توان از قصیدت‌های مشخص [specific] نیز سخن گفت که جهان هر فرد یا هر اثر ادبی را تعریف می‌کنند.

به بیان دقیق، دو نوع متمایز از قصیدت وجود دارد. یکی، قصیدت دست اول [first-hand] است که خودمان در هر لحظه داریم. دیگری، قصیدت دست دوم [second-hand] است که در شخص، حیوان یا شیئی بی‌جان مشاهده می‌کنیم (برگسون در رساله‌اش درباره خنده، این امکان را نشان داد) ⁽⁵⁰⁾، یا هنگامی که درباره جایگاهمان به عنوان کنشگران آگاه یا شخصیت‌هایی که در جهان نقشی ایفا می‌کنیم، تأمل می‌کنیم. برای مثال، داستان‌های لاوکرفت اغلب از ما می‌خواهند مناظر شومی را که به‌سختی در قلمرو توصیف‌پذیر جای می‌گیرند، موجودات هیولایی‌ای را که به‌صورت ملموس نیمه‌آشکار می‌شوند، دانشگاه‌های معتبر و اعضای هیئت علمی آن‌ها، و غیره را در نظر بگیریم. ولی ما همچنین با واکنش‌های راویان داستان‌هایش، به همه این امور مواجه می‌شویم، راویانی که در حماسه‌های بزرگش، در وقایع توصیف شده، معمولاً به صورت شرکت‌کنندگان اول‌شخص حضور دارند. ⁽⁵¹⁾ دلیل طرح این نکته این است که حتی منتقد بزرگی مانند ویلسون، این دو سطح را با هم خلط می‌کند، هنگامی که او استعدادهای سبکی لاوکرفت را به روش زیر تحقیر می‌کند:

«یکی از بدترین عیوب لاوکرفت، تلاش دائمی‌اش برای برانگیختن انتظار خواننده، با به‌کار بردن صفاتی مانند «وحشتناک»، «ترسناک»، «هولناک»، «مهیّب»، «غریب»، «ممنوع»، «نامقدس»، «ناپاک»، «کفرآمیز»، «جهنمی» و «دوزخی» در داستان‌هایش است. مسلماً یکی از قوانین اولیه

برای نوشتن داستان وحشتناک موثر، این است که هرگز از هیچ‌یک از این واژه‌ها استفاده نکنید....» (52)

این درست است که به طور کلی یکی از قوانین خوب در نوشتن و اندیشیدن این است که نگذاریم صفاتی که به کار می‌بریم، کار را برایمان انجام دهند. اما در این مورد ویلسون اشتباه می‌کند. در آثار لاوکرفت، چنین صفتاتی به ندرت به عنوان ابزارهای اولیه ضعیف، برای ارباب خواننده به سوی وحشت، عمل می‌کنند - آن‌چنان که ویلسون القا می‌کند. در عوض، لاوکرفت آن‌ها را بر توصیفی که از پیش کامل شده می‌افزاید، مانند ادویه‌ای تقویت‌کننده که آشوب ذهنی راوی را منعکس می‌کند، نه درک مستقیم ما از صحنه. به عنوان مثال، این توصیف نویسه‌های عجیب حک شده روی پایه تندیس کثولهو را - که در لوئیزیانا پیدا شد - در نظر بگیرید:

«آنها، مانند موضوع [subject] و جنس، به شکلی وحشتناک کوچکترین قرباتی با نوع بشر نداشتند؛ پدیده‌ای ترسناک که گویای وجود چرخه‌های قدیمی و نامقدس حیاتی بود که دنیای ما و ادراک‌مان هیچ نقشی در آنها بازی نمی‌کرد.» (CC176)

برخلاف نظر ویلسون، این نوشته اصلاً بد نیست، علارغم ذکر شدن «وحشتناک»، «ترسناک» و «نامقدس». زیرا بار سنگین کار نه توسط خود این صفات، بلکه توسط توصیف قبلی تندیس و سرگردانی آشفته باستان‌شناسانی انجام می‌شود که فقط به بازرس لگراس کمک کوچکی می‌کنند. صفاتی که ویلسون محکوم می‌کند، صرفاً تصدیق و تقویت‌هایی از اموری هستند که ما قبلاً توسط صنعتگری ماهرانه لاوکرفت، به باور آن‌ها رهنمون شده‌ایم.

این اولین تقسیم‌بندیِ قصیدت است: تفاوت میان علاقهٔ اولیه‌ای که ما به هر چیزی که در لحظه تجربه می‌کنیم داریم، و علاقهٔ ثانویه‌ای که در دیگر عوامل قصدی مشاهده می‌کنیم. اما باید تقسیم‌بندیِ دومی را نیز بین قصیدت «کمیک» و «تراژیک» تشخیص دهیم؛ که ارسطو آن را با اصطلاحاتی تعریف می‌کند که باید کاملاً جدی گرفته شوند: «کُمدی قصد دارد انسان را بدتر از آنچه هست به تصویر بکشد، در حالی که تراژدی می‌کوشد او را بهتر از آنچه هست نمایان کند».⁽⁵³⁾ این تعریف را می‌توان بدون قید و شرطی پذیرفت، به شرطی که معنای «بهتر» و «بدتر» در این بافت روشن باشد. انسان‌ها می‌توانند در در جنبه‌های مختلف- مانند جایگاه اجتماعی، ثروت، هوش، صداقت اخلاقی، مهارت ورزشی یا زیبایی- بهتر یا بدتر از ما باشند. اما جایگاه بالا در هر یک از این زمینه‌ها نمی‌تواند دارندگانِ آن را از کُمیک شدن در برخی مواقع، محافظت کند، و جایگاه پایین نیز مانع از وقوع تراژدی نمی‌شود. اغلب اوقات می‌توانیم نقص‌های خانواده کندی [Kennedy Family] یا میس یونیورس [Miss Universe] را مسخره کنیم، هرچند آن‌ها از نظر ثروت، موقعیت عمومی یا جذابیت جسمانی از ما برتر باشند. از سوی دیگر، می‌بینیم که بردگان، احمق‌ها و فقرا می‌توانند جزء بزرگترین قهرمانان در ادبیات تراژیک باشند، ادبیاتی که قادر است دیکتاتورها و میلیونرها را به گریه بیاندازد. در نهایت، معنای «بهتر» و «بدتر» در اینجا تنها به این بستگی دارد که افراد انرژی خود را با جدیت صرف چه چیزهایی می‌کنند. شخصیت تراژیک با اشیاء و حوادثی درگیر است که احترام یا علاقه ما را برمی‌انگیزند، در حالی که شخصیت کمیک توجه خود را به چیزهایی معطوف کرده که ما آنها را

مضحک می دانیم، از بینی های قرمز لاستیکی دلچک گرفته تا خودنمایی اجتماعی و اعتیادها و وسواس های پوچ.

این ما را به نکته‌ی معروف و کلاسیک دیگری درباره کمدی و تراژدی می‌رساند. در پایان سمپوزیوم افلاطون، حاضران شنیدند که سقراط درباره دو ژانر استدلال می‌کند: «سقراط سعی می‌کرد به [آگاتون و آریستوفان] ثابت کند که نویسندگان باید بتوانند هم کمدی و هم تراژدی بنویسند: نمایشنامه‌نویس تراژیک ماهر باید شاعر کمیک نیز باشد.» گذشته از چهره‌هایی مانند شکسپیر که آشکارا بر هر دو ژانر تسلط داشتند، به آسانی شواهدی می‌توان یافت که کمدی و تراژدی آن‌چنان به هم نزدیک‌اند که به راحتی به یکدیگر تبدیل می‌شوند. اگر مومبو دلچک هنگام ساختن حیوانات بادکنکی برای کودکان در مرکز خرید، بر اثر ایست قلبی بمیرد، شاهد وارونگی ناگهانی از کمیک به تراژیک خواهیم بود. به همین ترتیب، اگر تنها قربانی خیانت زناشویی - در نمایش کمدیا دل‌آرته [commedia dell'arte] - هارلکین [Harlequin] باشد؛ یا اگر نابودگر توکیو به جای بمب اتمی واقعی، هیولایی خرنده و غیرقابل‌باور باشد، آنگاه حتی خیانت زناشویی و مرگ دسته جمعی هم، می‌تواند باعث خنده‌های دلچسب شوند.

اما از این مثال‌ها جالب‌تر، ترکیبی عامدانه و کنترل شده از کمیک و تراژیک به طور همزمان [simultaneously] است. و این چیزی است که لاوکرفت به خوبی انجام می‌دهد؛ با عنصر تراژیک که معمولاً، مستقیماً از وحشت‌هایی که برای ما به تصویر می‌کشد، ناشی می‌شود؛

و جنبهٔ کُمیک که از پاسخِ خنده‌دارِ مؤدبانه یا محافظه‌کارانهٔ قهرمان لاکرفتی به حوادثی ناشی می‌شود که ما می‌دانیم فاجعه‌بارتر از چیزی هستند که او به آن مظنون است. برای مثال، هنگامی که راوی گفت وگویش را با زادوکِ مست در اسکله‌های اینسموث به پایان می‌رساند، چنین می‌خوانیم: «یا! یا! کثولهو فتاگن! فنگ‌لوئی مگلوناف کثولهو رالیه وگا-ناگل فتاگن—زادوک پیر به سرعت به هذیان‌گوییِ مطلق فرو می‌رفت...» (SI622) اما این، صرفاً طغیانی که ناشی از مستی باشد، نیست؛ و ما خوانندگان به خوبی می‌دانیم که راوی، با وجود خطر قریب‌الوقوعی که از آن کاملاً بی‌خبر است، تبدیل به چهره‌ای کمیک می‌شود. چند صفحه بعد، با پایان یافتن داستانِ وحشتناک زادوک، ترسِ راوی مانع از به زبان آوردن چنین جمله‌ای نمی‌شود: «شاید بعداً می‌توانستم داستان را غربال کنم و هسته‌ای از تمثیلِ تاریخی را از آن بیرون بکشم» (SI625)؛ به وحشتِ کیهانی، که ما خوانندگان می‌دانیم در حال آشکار شدن است، پاسخی داده می‌شود که به طرز مسخره‌ای نازک‌نارنجی و آکادمیک است. {این} اثر همزمان هم کمیک و هم تراژیک است. این یکی از ویژگی‌هایِ همیشگیِ لاکرفت به عنوان نویسنده است، که نباید در ادامه فراموش شود.

سبک و محتوا

Style and Content

هر نویسنده یا هنرمند برجسته‌ای، با سبکی متمایز شناخته می‌شود. این سبک را نمی‌توان به شیوه‌ای "تجربه‌گرایانه"، با جمع‌آوری فهرستی از تمام آثار خلق‌شده توسط آن شخص، به طور کامل توضیح داد. در عوض، باید از مفهومی واقع‌گرایانه [Realist concept] از سبک دفاع کنیم؛ سبک به مثابه چیزی که هرگز در هیچ فهرست محدودی از آثار، تماماً تجسم نمی‌یابد. اگر پیکاسو مجموعه‌ای از نقاشی‌های مونت سنت-ویکتوار را خلق می‌کرد، احتمالاً به عنوان آثار پیکاسو قابل شناسایی بودند، همان‌گونه که مجموعه‌ای نقاشی‌های گیتار از سزان، آشکارا متعلق به سزان می‌بودند، نه پیکاسو. وقتی برخی از رفتارهای دوستان را «خارج از شخصیت» او توصیف می‌کنیم، منظورمان صرفاً این نیست که آن اعمال با رفتارهای واقعی گذشته‌اش ناسازگار به نظر می‌رسند، بلکه آن اعمال به‌نوعی با سبک دوستان هم‌خوان نیستند. برخی رفتارها ممکن است در بوستون نوعی قدرت‌نمایی اجتماعی [tours de force] باشند؛ اما در لس آنجلس نابه‌جا به نظر بیایند، و برعکس. خود اشیاء [Objects] نیز می‌توانند واجد سبک باشند، با توجه به اینکه یک پرتقال یا نعل اسب چیزی فراتر از هر نمایه بصری مشخص، در هر لحظه معین است.

اما همانطور که در اوایل این کتاب اشاره شد، بسیار ساده‌انگارانه است که سبک را سرچشمه همه عمق فکری، و محتوا را صرفاً عرصه سطحی بودن و پیش‌پاافتادگی بدانیم. جهان لاوکرفت تنها در شیوه‌اش

برای نگه داشتن اشیاء [Objects] در فاصله‌ای پس‌نشسته، یا تقسیم آنها به دوازده یا تعداد بیشتری سطوح تب‌آلود، خلاصه نمی‌شود. زیرا یکی از ویژگی‌های لاوکرفت این است که راویانش معمولاً آکادمیسین‌های کم‌حرفی هستند که به‌صورت منفعلانه وحشت‌های در حال وقوع را نظاره می‌کنند، نه مردان کنشگری که گاوبازی کنند یا در نبرد زخمی شوند، مانند (شخصیت‌های) همی‌نگوی. به همین سان، فلسفه صرفاً مقاومتی در برابر جزم‌اندیشی به نفع حکمت نیست: که می‌توان آن را دوست داشت اما هرگز قابل احراز نیست. در عوض، هر فلسفه‌ای سرانجام به اعتقاد راسخی می‌رسد که خود نوعی جزم نیز به شمار می‌آید. از این گذشته، ما لاینیتس را نه از طریق عدم قطعیت‌های مُردِ عشقِ غیردگماتیکش به حکمت، بلکه از رهگذر مجموعه‌ای مشخص از آموزه‌های مرتبط با نامش بهتر می‌شناسیم.

به یک معنا، تعامل بین سبک و محتوا موضوع محوری این کتاب است. عنوان "رئالیسم غریب" نشان می‌دهد که هدف ما کاوش از منظر لاوکرفت، برای دستیابی به درک عمیق‌تری از رئالیسم، فراتر از آنچه معمول است، می‌باشد. بیشتر نظریه‌های رئالیستی در فلسفه، ماهیتی «بازنمایانه» [representational] دارد. چنین نظریه‌هایی نه تنها معتقدند که دنیای واقعی مستقل از هرگونه تماس انسانی با آن، وجود دارد، بلکه معتقدند که این واقعیت را می‌توان به طور کامل از طریق یافته‌های علوم طبیعی یا برخی روش‌های دیگر دانش [knowledge]، منعکس کرد. اظهارات این کتاب علیه بازنویسی و حماقت تمام‌محتوا، شدیداً نشان می‌دهد که چنین چیزی غیرممکن است. هیچ واقعیتی را نمی‌توان به شکلی بی‌واسطه به هرگونه بازنمایی ترجمه کرد. واقعیت،

فی نفسه غریب است؛ زیرا با هر تلاشی برای بازنمایی یا اندازه‌گیری آن، ناسازگار [incommensurable] است. لاوکرفت از این موانع به طرز نمونه‌ای آگاه است و با کمک او شاید بتوانیم بیاموزیم که چگونه چیزی را بدون گفتن آن بگوییم [how to say something without saying it] - یا به اصطلاح فلسفی، چگونه حکمت را دوست بداریم بدون در اختیار داشتن آن. وقتی نوبت به درک واقعیت می‌رسد، توهم [illusion] و اشاره‌ضمنی [innuendo] بهترین ابزارهایی هستند که در اختیار داریم.

در بخش دوم، از این تأملات فلسفی کلی فاصله می‌گیریم و به طور مفصل به سبک بخش‌های متعددی از آثار لاوکرفت می‌پردازیم. صد عدد گرد خوبی است که نشان‌دهنده تلاشی عظیم است، و به همین دلیل من یکصد قطعه جالب لاوکرفتی را انتخاب کرده‌ام و حدود دوازده قطعه را از هر هشت داستان مشهور گزینش کرده‌ام. اگرچه داستان‌ها را به ترتیب زمانی پوشش می‌دهم، اما بر روی خلاصه‌های داستانی تمرکز نمی‌کنم. در عوض، تکنیک ما این خواهد بود که فرازها را مورد به مورد بررسی کنیم و کشف کنیم راز اثرگذاری آنها چیست. یکی از روش‌های تعیین این امر، روش ویرانی [ruination] است. با کشف اینکه چگونه یک قطعه معین ممکن است بدتر [worse] شود، ما روش غیرمستقیمی برای قدردانی از فضایل آن می‌یابیم. در موارد معدودی، برای نویسنده‌ای به مهارت لاوکرفت نیز می‌توان بهبودهایی [improvements] {برای فرازهایش} پیشنهاد کرد. به عنوان

مثال، شخصاً مایلم پاراگراف آغازین «زمزمه‌گری در ظلمت» را - که داستان را با شگری ناشیانه از میانه ماجرا [in medias res] شروع می‌کند - حذف کنم و به جای آن مستقیماً با پاراگراف دوم آغاز کنم، که بی‌پیرایه و واقع‌گرایانه است: «تا آنجا که به من مربوط می‌شود، گُل ماجرا با سیل‌های تاریخی و بی‌سابقهٔ ورمونت در سوم نوامبر 1927 آغاز شد...» (WD415) در پایان این تمرین مفصل، ما در موقعیت قوی‌تر خواهیم بود تا اینکه تأملاتی را به صورت کلی درباره رئالیسم و شیوهٔ دسترسی غیرمستقیم به واقعیت ارائه کنیم، ویژگی‌ای که در سراسر داستان‌های لاوکرفت مشهود است.

يادداشت ها :

1. Michel Houellebecq, H.P. Lovecraft: Against the World, Against Life, trans. D. Khazeni. (San Francisco: Believer Books, 2005.) Page 41.
2. The other main authors working in the OOO current are Ian Bogost, Levi Bryant, and Timothy Morton. While all of them endorse the withdrawal of real objects from their transient sensual qualities, none are likely to endorse in full the fourfold structure I defend, in which real and sensual objects are paired with both real and sensual qualities. See Graham Harman, *The Quadruple Object*. (Winchester, UK: Zero Books, 2011.)
3. Graham Harman, "On the Horror of Phenomenology: Lovecraft and Husserl," *Collapse IV* (2008), pp. 333-364.
4. Edmund Wilson, *Literary Essays and Reviews of the 1930's and 1940's*. (New York: Library of America, 2007.) Page 700.
5. Wilson, *Literary Essays and Reviews of the 1930's and 1940's* pp. 701-2.
6. Wilson would be no happier about the inclusion of "pulp" detective writers Raymond Chandler and Dashiell Hammett, whose writing he also disdains. See Wilson's contemptuous 1945 essay on detective fiction, "Who Cares Who Killed Roger Ackroyd?" In Wilson, *Literary Essays and Reviews of the 1930's and 1940's*, pp. 677-683.

7. Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, Volume 4: *Modernism with a Vengeance*, 1957-1969. (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1993). Page 118.
8. Wilson, *Literary Essays and Reviews of the 1930's and 1940's*, p. 702.
9. Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn*. (New York: Harcourt, Brace, & World, 1947.) See especially Chapter 11, "The Heresy of Paraphrase."
10. Wilson, *Literary Essays and Reviews of the 1930's and 1940's*, p. 701.
11. Slavoj Žižek, *The Parallax View*. (Cambridge, MA: MIT Press, 2006). Page 11.
12. Žižek, *The Parallax View*, p. 12.
13. Slavoj Žižek/F.W.J. Schelling, *The Abyss of Freedom/Ages of the World*, with the Schelling portion trans. J. Norman. (Ann Arbor, MI: Univ. of Michigan Press, 1997.) Pages 71-72.
14. Žižek, in Žižek/Schelling, *The Abyss of Freedom/Ages of the World*, p. 72.
15. It is useful to compare ostensibly similar examples of dispute in books by Bruno Latour and Quentin Meillassoux. On pages 64-67 of Latour's *Science in Action* (Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 1987) we have a potentially endless argument between a scientist and a dissenter. On pages 55-59 of Meillassoux's *After Finitude*, trans. R. Brassier (London: Continuum, 2008) the argument is between a dogmatic theist and an equally dogmatic atheist. In Latour's pragmatic approach, the quarrel terminates only when someone gives up. In Meillassoux's speculative approach, it

ends when the speculative philosopher comes along and provides the correct answer that transcends both of the dogmatic ones. My own approach lies midway between those of Latour and Meillassoux: one of the two proverbs may turn out to be more true than the other (unlike for Latour), but the matter is not to be decided by directly accessible literal proof (unlike for Meillassoux). There are many truths and there is one reality, but their relationship must remain oblique rather than direct. The whole of the present book is based on this notion of a purely oblique access to a genuine reality, which Lovecraft grasps better than any other writer of fiction.

16. Martin Heidegger, *Towards the Definition of Philosophy*, trans. T. Sadler. (London: Continuum, 2008.) Pages 56-58.

17. Martin Heidegger, *Being and Time*, trans. J. Macquarrie & E. Robinson. (New York: Harper, 2008.)

18. For the most elaborate version, see Graham Harman, *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*. (Chicago: Open Court, 2002.)

19. Alfred North Whitehead, *Process and Reality*. (New York: The Free Press, 1978.) Page 11.

20. For a discussion of this point, see Graham Harman, *Guerrilla Metaphysics: Phenomenology and the Carpentry of Things*. (Chicago: Open Court, 2005.) Pages 110-116.

21. From "The Playboy Interview: Marshall McLuhan," *Playboy*, March 1969. Available online at http://www.mcluhanmedia.com/m_mcl_inter_pb_01.html

22. Published posthumously as Marshall & Eric McLuhan, *Laws of Media: The New Science*. (Toronto: Univ. of Toronto Press, 1992.)
23. Clement Greenberg, "Modern and Postmodern," in *Late Writings*, ed. R. Morgan. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.) Page 28.
24. Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch." In *The Collected Essays and Criticism, Volume 1: Perceptions and Judgments, 1939-1944*. Pages 5-22.
25. Wilson, *Literary Essays and Reviews of the 1930's and 1940's*, pp. 701-2.
26. H.P. Lovecraft, *Collected Essays. Volume 2: Literary Criticism*, ed. S.T. Joshi. (New York: Hippocampus Press, 2004.) Pages 82-135.
27. Wilson, *Literary Essays and Reviews of the 1930's and 1940's*, p. 702.
28. Lovecraft, *Collected Essays. Volume 2: Literary Criticism*, pp. 178- 182.
29. Lovecraft, *Collected Essays. Volume 2: Literary Criticism*, p. 178.
30. Lovecraft, *Collected Essays. Volume 2: Literary Criticism*, p. 179.
31. Lovecraft, *Collected Essays. Volume 2: Literary Criticism*, p. 180.
32. Lovecraft, *Collected Essays. Volume 2: Literary Criticism*, p. 181.

33. Lovecraft, Collected Essays. Volume 2: Literary Criticism, p. 178.
34. Lovecraft, Collected Essays. Volume 2: Literary Criticism, p. 178.
35. Lovecraft, Collected Essays. Volume 2: Literary Criticism, p. 179.
36. Lovecraft, Collected Essays. Volume 2: Literary Criticism, p. 179.
37. Michel Houellebecq, H.P. Lovecraft: Against the World, Against Life, p. 32.
38. The 2008 article is the aforementioned “On the Horror of Phenomenology: Lovecraft and Husserl,” pp. 333-364. The theme of the gap between sensual objects and sensual qualities in Husserl is addressed in detail in Chapter 2 of my book *The Quadruple Object*.
39. For one of numerous examples of misreadings of what Brentano means by “intentionality,” see Thomas Metzinger’s *Being No One: The Self-Model Theory of Subjectivity* (Cambridge, MA: MIT Press), p. 16. See also my article “The Problem with Metzinger,” *Cosmos and History*, vol. 7, no. 1 (2011), pp. 7-36.
40. G.W. Leibniz, “Monadology.” In *Philosophical Essays*, trans. R. Ariew & D. Garber. (Indianapolis: Hackett, 1989.)
41. Xavier Zubíri, *On Essence*, trans. A.R. Caponigri (Washington: Catholic University Press, 1980.)
42. Harman, *The Quadruple Object*, Chapter 9.

43. Martin Heidegger, *Elucidations of Hölderlin's Poetry*, trans. K. Hoeller. (Amherst, NY: Humanity Books, 2000). Page 52.
44. Harman, "On the Horror of Phenomenology: Lovecraft and Husserl," p. 338.
45. Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo & The Antichrist*, trans. T. Wayne. (New York: Algora Publishing, 2004.) Page 30.
46. Harman, *Guerrilla Metaphysics*. Pages 101-124.
47. Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, Vol. 1: *Perceptions and Judgments*, 1939-1944, p. 66.
48. Franz Brentano, *Psychology from an Empirical Standpoint*, trans. A.C. Rancurello et al. (London: Routledge, 1995.) A more literal translation of the title would be *Psychology from the Empirical Standpoint*.
49. The already classic discussion of how intentionality does not escape the human-world correlate is Meillassoux, *After Finitude*. See especially pp. 5 ff.
50. Henri Bergson, *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. (Rockville, MD: Wildside Press, 2008.)
51. Of the eight stories serving as the focus of Part Two below, only "The Dunwich Horror" and "The Dreams in the Witch House" use an omniscient third-person narrator. In the other six, the narrator is more or less personally involved in the events being described, as is generally the case in Poe as well. "The Colour Out of Space" presents the special situation of a first-person narrator relating events from decades ago, of which he himself was told by an aged eyewitness of the time.

52. Wilson, Literary Essays and Reviews of the 1930's and 1940's, pp. 7012.
53. Aristotle, Poetics, trans. S.H. Butcher. (CreateSpace, 2011.) Page 14.
54. Plato, Symposium, trans. A. Nehamas. (Indianapolis: Hackett, 1987.) Page 77.