

نیک لند مانیفستی برای یک ادبیات انتزاعی

ترجمه آکاسما

dastopaa.net

اشاره: این مانیفست نه به صورت مجزا بلکه در انتهای اثری داستانی با عنوان *ورطه* شامل سه بخش «ورطه»، «هشتاد و نه: نمایشی درباره‌ی اعداد»، و «مانیفستی برای یک ادبیات انتزاعی» منتشر شده است. عددگذاری بندهای مانیفست با بخش‌های قبلی کتاب بیوند دارند و از این رو باید با نظر به آن‌ها در نظر گرفته و فهم شوند اما خود مانیفست را بابت فحوا و بیانش می‌توان به صورت مستقل مطالعه کرد، و به همین دلیل است که ترجمه‌اش منتشر می‌شود. عنوان کتاب (Chasm) می‌تواند به مغاک، ژرفنا، پرتگاه، ژرف‌دره، ورطه‌گاه، شکاف ژرف، و مانند‌هایشان هم ترجمه شود. جدا از علاقه‌ی لاوکرفت به استفاده از این کلمه در داستان‌هایش و همین‌طور ارجاعات نویسنده به لاوکرفت، ورطه یا مغاک همان کلمه‌ای‌ست که نیچه هم در متن موسوم به شتاب‌گرا، در دو بند معروف‌تر و برارجاع‌ترش، در *یادداشت‌های پس از مرگ*، از آن استفاده می‌کند: «امروز داریم با فروکاست انسان اروپایی همچون فرایندی عظیم و برگشت‌ناپذیر روبرو می‌شویم – حتی باید بر شتابش افزود. این‌گونه ضرورت دهان‌بازکردن مغاک، ضرورت فاصله، ضرورت سلسله‌مراتب پیش می‌آید. مسأله اصلا بر سر جلوگیری از این فرایند نیست.» نکته‌ی مفهومی و توأمان زبانی مهم اینکه نویسنده‌اش با مفهوم «هیچ/ nothing» کار می‌کند. استفاده از این کلمه در جملات انگلیسی کارکرد نفی‌کننده دارد. مثلا *i have nothing to say* احتمالاً به‌سادگی یعنی «چیزی برای گفتن ندارم»، اما همین جمله در کاربرد ویژه‌اش در این متن باید به «هیچ برای گفتن دارم» فهم و ترجمه شود. یا مثلا *to perceive nothing* نه دیگر با «هیچ چیز را درک نکردن» بلکه با «هیچ را درک کردن» معادل می‌شود؛ و به همین منوال *fear nothing* باید نه به «از هیچ چیز ترس» بلکه به «از هیچ ترس» و «*nothing switches its sign*» نه به «هیچ چیز نشانه‌اش را عوض نکند» بلکه به «هیچ نشانه‌اش را عوض کند» فهمیده شوند. تفاوت این دو شیوه‌ی فهم در دو زبان فارسی و انگلیسی این است که در انگلیسی می‌توان هیچ را به شکل متعارف استفاده کرد اما کارکرد متفاوتی از آن بیرون کشید، اما در فارسی وقتی این کارکرد تازه را به این کلمه می‌دهیم سرتاسر جمله عوض می‌شود. نویسنده در خود متن بند به بند روشن می‌کند که کارکرد این هیچ و این شیوه‌ی مفهوم‌پردازی‌اش چگونه است، چون این شیوه‌ی برخورد او به مبنای بیانی خود مانیفست شکل می‌دهد. به این موارد مفهومی و زبانی اشاره شد تا در مورد ترجمه‌ی فارسی‌اش گفته شود که جملات طبیعتاً منطبق با فهم و کاربرد نویسنده‌اش ترجمه شده‌اند.

§ ۱۰۰ — بنا به تصدیق عصرمان، تجزیه و تلاشی الهام بخش هزاران مانیفست است. این هم یکی دیگر. این مانیفست می‌تواند در دفاع از هیچ باشد، اگر هیچ به دفاع — یا حتی تحمل — نیاز داشته باشد. با نگرانی‌اش که خلاءهای بیگانه به سخره گرفته‌اند تنها می‌تواند به چیزی — هیچ چیز (همه چیز) — حمله کند.

§ ۱۰۱ — انتزاع هیچ است، که با دقت پی گرفته شده. صفر حسابی نشانه‌اش است. درک کردن هیچ، فکرکردن به هیچ، و انجام دادن هیچ. هیچ بودن. صفر به تنهایی — در فرمول‌بندی‌های بی‌پایانش — این معافیت از توهین را به دست می‌آورد. (و حالا وقتش است.)

§ ۱۰۲ — انتزاع در خودش حاکم تعیین منفی است، و هرگز نمی‌تواند ذیل نسبتی صوری قرار بگیرد. خودش را در مقابل امر انضمامی قرار نمی‌دهد، مگر با الفاظی که کلیدهایشان درون خودش رمزگذاری شده‌اند. روش آپوفاتیک (همان از راه امر منفی) شیوه‌اش است.

§ ۱۰۳ — نفی انتزاعی، چنان‌که هگل احتمالا فهمید، ضمن تمسخرش، تنها نوع نفی است که می‌گیرد. او از منفیتی که هیچ کاری نمی‌کند یا حتی (دقیقا) کار مخالف را انجام می‌دهد، و همچنین بدون فسخ خودش از نو مضاعف می‌شود درحالی‌که هنوز به‌طور بی‌پایان به سمت خودش جهت می‌گیرد، عقب نشست. نفی انتزاعی پیشاپیش یک مضاعف کردن است، از چنان حشوی که وانمود را به منفیتی نوعی همچون پوست اوروبوروس — و در واقع دقیقا مانند هیچ — پوست می‌اندازد.

§ ۱۰۴ — گریزپایی امر انتزاعی را می‌توان با دقت ترسیم کرد. تقسیم به صفر نمونه‌ای از آن را در انقراض تمام و کمال تنویر ارائه می‌دهد. امر انتزاعی را تنها می‌توان ممنوع کرد چرا که به محض فهم شدن هیچ معنایی نمی‌دهد. تقسیم شدن به صفر یعنی راه‌اندازی یک انفجار بدون حد، که یک برگشت‌ناپذیری قابل اثبات است. نتیجه‌ی بازگشته تعریف‌شده است (به قدر کافی تا کامپیوترها را فروبشکند). از خلال دروازه‌ای به پهنه‌های امر فرامتناهی نمی‌توان از آن عقب نشست. تقسیم به صفر اجازه می‌دهد که هیچ بازیابی شود.

§ ۱۰۵ — راحت می‌توان نوشتار انتزاعی و انتزاع زیباشناختی را به‌وفور یافت. فرمالیسم منطقی ریاضیاتی اولی را ارائه می‌دهد، مدرنیسم سطح بالا (خصوصا) در هنرهای بصری دومی را. باین حال، مدرنیسم سطح بالای ادبی به مشغولیتش با انتزاع گند زده است.

§ ۱۰۶ — «هیچ برای گفتن دارم، و آنرا می‌گویم.» — جان کیچ.

§ ۱۰۷ — لفظ «شعر سپید» مایه‌ی تفریح‌مان است.

§ ۱۰۸ — ابژه‌ی ادبیات انتزاعی ابهام یکپارچه است. تنها می‌خواهد ابژه‌ی امر ناشناخته را در مقام امر ناشناخته بسازد. طبیعت رمزگرایانه شیفته‌اش می‌کند (Φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ). هرآنچه بتواند به‌نحوی قابل تصور نشان داده شود چیزی دیگر است، اما در نتیجه همچنین — اگر نه دقیقا به همین میزان — هرآنچه به‌سادگی جدا می‌ماند. آنانی که خودشان را وقف این آرمان مشکوک می‌کنند نمی‌توانند چیزی جز اثر سطحی چیز باشند.

§ ۱۰۹ — ادبیات انتزاعی با سرنخها می نویسد، با کلماتی سرنخ‌دهنده ولی بدون امید. ادبیات انتزاعی داستان کارآگاهی یک جنایت لاینحل، علمی‌خیالی یک آینده‌ی فهم‌ناپذیر، داستان رازآلود ناشناخته‌ای رسوخ‌ناپذیر است، که از خلال اسامی رمزی برای احضار و با نقش‌دهندگان صلب بی‌اهمیت پیش می‌رود. غرابتی که ادبیات انتزاعی می‌کاود عبور نمی‌کند، مگر آنکه کامل‌تر به سمت خودش پس بنشیند. هیچ پاسخی، یا حتی — برای زمانی دراز — هیچ جایی برای یک پاسخ وجود ندارد. آنجا که ممکن است راه‌حل یافت شده باشد، چیزی دیگر در انتظار است. توصیف لطمه می‌زند.

§ ۱۱۰ — یوحنا (۱۸:۲۰) از عیسی نقل می‌آورد: «در خفا چیزی گفته‌ام» (ἐν κρυπτῷ ἐλάλησα). (οὐδέν).

§ ۱۱۱ — سرکوب جنسی، با سوق‌یافتن به سرحدش، مکانیک ادبیات انتزاعی را جلو می‌برد. پاک‌دینی در اینجا برای تاریک کردن اثر به راه می‌افتد. لاوکرفت (یک بار دیگر) الگو را نشان می‌دهد. هرآنچه پنهان می‌شود می‌تواند به سایر چیزهای پنهان چفت شود.

§ ۱۱۲ — داستان از همان ابتدا به آنچه نیست مقید شده است. نارویدادها فکروذکر ویژه‌اش هستند. با چیزهایی آمدوشد دارد که هرگز اتفاق نیافتاده‌اند، و در مسیر شب قدیم قرار دارد.

§ ۱۱۳ — هیچ‌کس تاکنون به ناغیرداستان (خود کلمه‌اش) نپرداخته. حالا وقتش است که همچنان کمتر از قبل نبش‌قبر و برملا شود.

§ ۱۱۴ — از آنجا که ادبیات هیچ را می‌شناسد، پس می‌تواند کوری را به بینش مغاک بدل سازد. ادبیات دریافت نادریافت، یا ادراک امر از اساس درک‌ناپذیر را فرا می‌خواند. میلتون مغاک را کاوید، تا با یک شیوایی بی‌همتا به نحوی مثبت هیچ را بگوید. او بهشت گمشده را به انجیل ادبیات انتزاعی بدل کرد آنجا که «تاریکی دیدنی» (۱:۶۳)، «مبهم ملموس» (۲:۴۰۶)، بر ناروشنایی نهایی «شب قدیم» (۱:۵۴۳) سایه می‌افکند. وحشت از منظر ساختاری میلتونی‌ست. آنچه را که نتوان دید، یا به هر طریقی نشان داد، همچنان می‌توان گفت.

§ ۱۱۵ — لاوکرفت: «داستان‌های غریب را انتخاب کردم چون به بهترین شکل با تمایلاتم جور هستند — یکی از قوی‌ترین و دیرپاترین آروزهایم رسیدن دم‌به‌دم به وهم یکجور تعلیق عجیب‌وغریب یا تعدی از محدودیت‌های آزارنده‌ی زمان، مکان، و قانون طبیعی‌ست که برای همیشه محبوس‌مان کرده‌اند و کنجکاو‌ی‌مان درباره‌ی فضاها‌ی کیهانی بی‌پایان فراسوی شعاع نگاه و تحلیل‌مان را ناکام می‌گذارند. این داستان‌ها مکرراً بر عنصر وحشت تأکید دارند چون ترس عمیق‌ترین و قوی‌ترین هیجان ماست، و به بهترین شکل خودش را به خلق طبیعت می‌سپرد تا او‌هام را به مبارزه بطلبد. وحشت و ناشناخته یا غرایب همواره پیوند تنگاتنگی با هم دارند، طوری که بدون تأکید بر هیجان ترس نمی‌توان تصویری قانع‌کننده از قانون طبیعی متلاشی‌شده یا بیگانگی کیهانی یا بیرونیت به وجود آورد.»

§ ۱۱۶ — مگر اینکه ترس هدایت‌مان نکند. ادبیات انتزاعی از نقد دقیق ترس که به نام وحشت هدایت می‌شود پیروی می‌کند. از هیچ بترس، تا ترس سایه‌ی درستی‌اش را بیافکند، و هیچ نشانه‌اش را عوض می‌کند.

§ ۱۱۷ — چیزی که وحشت دنبال می‌کند — و از آن می‌گریزد — نمی‌تواند یک ابژه باشد (اگر زندگی می‌بایست ادامه پیدا کند). عدم وجودش تعادل روانی را پیش‌فرض می‌گیرد. در افق مجازی، در آنجا که اندیشه با آن مواجه می‌شود، جنون مطلق سیطره دارد. این تضاد بنیادی است. در انتهای وحشت چیزی قرار دارد که — اگر بناست صرفاً سلامت عقل باشد — نمی‌تواند به نحوی قابل فهم یا قابل تصور وجود داشته باشد. تصویر هیولا این گونه بیش از خطای روش است. یک سوتفاهم ریشه‌ای است. هرآنچه بتواند به تسخیر درآید نمی‌تواند موضوع پیگیری وحشت باشد. تصویرها اشتباه‌ها هستند.

§ ۱۱۸ — تفاوتی بین ادبیات انتزاعی و وحشت وجود ندارد اگر در ژرفایش (در مغاک) فهم شود. مواجهه با یک امر شناختی مطلقاً تحمل‌ناپذیر نمی‌تواند به ارائه‌ای مثبت بیانجامد. برای زمانی دراز انتظار می‌رفت سازندگان وحشت این مسأله را بدانند — حتی اگر همچنان به نحوی سنخ‌نما به گناه‌های نمایش، به شهوت نشان‌دادن، و گفتن تن داده باشند. وحشت درون تصویر دفن می‌شود. پس ادبیات انتزاعی متعهد به یک شمایل‌شکنی مشخص است، که عهد سکوت هم هست — هرچند، سکوتی پنهان.

§ ۱۱۹ — وحشت فلسفه را پیشینی می‌کند، خود کار تخم‌ریزی‌اش می‌کند، ابژه‌ی نهایی‌اش را فراهم می‌آورد — انتزاع (در خود). وحشت از همان نام‌کافی می‌آید که فلسفه به آن تمایل دارد. اگر شک‌گرایی به فلسفه می‌آموزد که به چه نباید بیانداشید، وحشت فلسفه را متقاعد می‌کند که نمی‌تواند. بدین ترتیب، پیمان بین انتزاع و وحشت — چیز — از هرآنچه فلسفه هرگز بتواند باشد یا بداند درمی‌گذرد. پیوند بین‌شان قدر خود زمان قدمت دارد. دقیقاً به همین قدمت. وحشت کاخ شهود ویران‌شده را بنا می‌کند که فلسفه همچون کودکی عصبی در آن پرسه می‌زند.

§ ۱۲۰ — ادبیات انتزاعی راهنمایی‌هایش را از وحشت می‌گیرد، یا از هیولاها. با شتابی بی‌اندازه و سوسه می‌شویم بگویم هیولاها «نامرئی». هیچ هیولایی نمی‌تواند (به گواهی یک ریشه‌شناسی موثق) بیشتر، یا کمتر، از جزئی — وحشتناک — دیده شود. هیولا آستانه‌ای، یا قطری است. هیولا ابهامی مشمئزکننده را هویدا می‌کند.

§ ۱۲۱ — مرحله‌ی اولیه‌ی هیولاوشی فراسوی بودن «بسیط» است. یک هیولا ماهیت یک هستی افراطی را به‌عنوان خصیصه‌ی پیش‌برنده‌اش با خود دارد. هیولا پیش‌از‌همه یک ضدانسان‌سان است، که از بازشناسی انسان ریخت‌گرایانه طفره می‌رود. از آنجا که «نانسانیت» تسخیرشده در نسبتی دیالکتیکی می‌ماند، پس ترجیح این است که یکجور «غیرانسانیت» یا «نانسانیت» که به‌طور انتزاعی تعیین یافته — به شیوه‌ی بیگانه‌های سرتاسر ناشناخته‌ی مغاک (۱۹۸۹) جیمز کامرون — درمقام «چیزی که ما نیست»، فراخوانده شود. حداقل شرط هیولاوشی نانسانیت رادیکال است.

§ ۱۲۲ — هیولاوشی، حتی با نابودی هر توجه، به هیچ چیز شبیه نیست. در خام‌ترین سطح بی‌سامانی ادراکی، ریخت‌شناسی را به پیچیدگی جوشان هیولاهایی با شاخک‌های حساس و مخلوقات حشره‌ای — به موجوداتی منعطف‌شده، دگردیسنده، و بندبند — اوراق می‌کند، که «مرکب‌ماهی بودگی» (چاینا میویل) عالی‌ترین کهن‌الگو برای‌شان است. در سطح بالاتری از انتزاع، حتی این فرم‌های باقیمانده را درمقام قیود تنگ لاروی دور می‌اندازند، به وحشت‌های تغییرشکل‌دهنده بدل می‌شوند، نقشه‌ی بدن‌های طعمه‌شان را به خود می‌گیرند، وقتی با سیالیت در راه شکار تکامل می‌یابند. در نقطه‌ی اوج اشتدادی‌شان، به سیستم محض پالایش می‌یابند، به سندروم — چرخه‌های تولیدمثل، الگوهای انگلی‌سازی، نمایه‌های واگیرشناختی، و امواج همگرا — که تنها از خلال کرده‌هایشان قابل فهم‌اند.

§ ۱۲۳ — هستی‌شناسی پایه به ما می‌گوید که هر آنچه (در زمان) اتفاق می‌افتد زمان نیست، و هستند هیچ چیز نیست. «هیچ هیچ‌چانه می‌هیچد»، یا هر آنچه هایدگر گفت، یا نگفت، اهمیتی هم ندارد، تا وقتی که ناغیرداستان به چنگش آورد (چنان که خواهد آورد). هرگز نمی‌توان به قدر کافی هستی‌شناسی منفی داشت، زیرا هستی هستند از هستند فراروی نمی‌کند.

§ ۱۲۴ — بیش‌ازین باید به هم‌سخن فرضی‌مان اذعان شود، به او که می‌پرسد: «پس آیا مأموریت ذاتی ادبیات انتزاعی این نیست که ویرانی هستی‌شناختی بی‌پایان را برای خوانندگانش به ارمغان بیاورد؟» چرا که چطور می‌توان از آن اجتناب کرد؟ وظیفه‌مان چیزی نیست مگر تعویض کابوس‌های غیرقابل‌تحمل با کابوس‌هایی حتی بدتر. از سر بخشندگی باید گفت که (از جهتی) اصلاً کار آسانی نیست، حتی اگر (از جهاتی دیگر) تقدیری محتوم باشد.

§ ۱۲۵ — این عهد مهیب با مفاک از کجا می‌آید؟ تنها می‌توانیم با اطمینان پاسخ بدهیم — از خود مفاک. اگر پاسخ دیگری هم پذیرفتنی باشد، ادبیات انتزاعی بیان‌ش خواهد بود وقتی صرفاً — یا دست‌کم به‌نحوی توان‌فرسا — کاوش است، و کاویدن، از طرف دیگر، یعنی اجازه ورود چیزی را بدهیم.