



# فلسفه فون

قوانتی از شعر «بعد از ظهر یک فون» مالارمه

آلن بدیو

ترجمه محسن ملکی

## فلسفه فون

قرائتی از شعر «بعد از ظهر یک فون» مالارمه

آلن بدیو

ترجمهٔ محسن ملکی

### اشارات

در سال ۱۸۶۵، مالارمه مشغول کار روی قطعه‌ای است که قرار است در تئاتر اجرا شود و نامش **تک‌گویی یک فون** است. این متن به‌درستی و حقیقتاً برای اجرای تئاتری در نظر گرفته شده است، چنان‌که دستورالعمل‌های متعددی که برای صحنه نوشته شده و جزئیات حرکات و ژست‌ها را بیان می‌کند دال بر همین موضوع است. طرح‌های مقدماتی آن را در سه بخش ترتیب می‌دهند: بعدازظهر یک فون، گفتگوی

---

<sup>۱</sup> موجودی اسطوره‌ای که نیمی انسان و نیمی بز است و در اساطیر رومی دیده می‌شود. پاها و دم این موجود شبیه بز و سر و بازوها و نیم‌تنه‌اش شبیه انسان است. این موجودات نماد باروری بودند و سیلنوس سرکرده‌شان بود.

نیمف‌ها، بیدار شدن فون. ساخت دراماتیک اساساً به شکلی چشم‌گیر ساده است: در پی یادآوری و احضار آنچه رخ داده است، ارائه شخصیت‌ها را داریم؛ و پس از بیداری نیز، توزیع همه عناصر قطعه درون بُعد رویا.

این نسخه اولیه با سطرهای زیر آغاز می‌شود:

نیمف‌ها را در سر داشتم. آیا این رویاست؟ نه: یاقوتِ

رخشانِ برانگیخته پستان‌هاشان هنوز این هوای خواب‌زده را

شعله‌ور می‌کند.<sup>۳</sup>

برای این تک‌گویی هیچ مشتری و طالبی در تئاتر پیدا نشد و ده سال بعد، در سال ۱۸۵۷، مالارمه این تک‌گویی را - حال ذیل عنوان **بداهه‌گویی**

<sup>۲</sup> نیمف‌ها در اساطیر یونان و روم الاهی‌های کوچک طبیعت بودند. این موجودات که با الهه‌گان یونانی فرق داشتند، عموماً ارواحی الهی تلقی می‌شدند که به طبیعت جان می‌بخشیدند یا آن را حفظ می‌کردند؛ این موجودات را معمولاً به صورت دوشیزگانی زیبا و جوان به تصویر می‌کشند.

<sup>۳</sup> برای ترجمه این شعر مالارمه که تقریباً تمام آن در مقاله نقل می‌شود از سه ترجمه انگلیسی استفاده کردم. و سپس به کمک دوست و استادم، منوچهر بدیعی، ترجمه را با فرانسه آن مقابله کردم؛ ویرایش آقای بدیعی قطعاً تأثیر چشم‌گیری در بهبود ترجمه داشت. از ایشان تشکر می‌کنم.

**یک فون** - به صورت نسخه‌ای بینابینی روی کاغذ آورد، این نسخه این چنین آغاز می‌شود:

این نیمف‌ها، مشتاقم که مبهوت‌شان کنم.

در سال ۱۸۷۶، سرآخر، متنی که ما امروز با آن آشناییم به صورت کتابچه‌ای شیک و قیمتی چاپ شد که همراه بود با یک طراحی از ادوار مانه. آغاز نهایی آن چنین است:

این نیمف‌ها، مشتاقم که جاودان‌شان کنم.

چه مسیر فوق‌العاده‌ای. اولین نسخه به دنبال بحثی است دربارهٔ واقعیتِ اثرهٔ میل («در سر داشتم»)، که درباره‌اش سرآخر به تصمیم مشخصی می‌رسد (چیزی جز رؤیا نبود). نسخهٔ دوم دستوری را ثبت می‌کند که می‌توان آن را دستورِ تصعید و والایش هنری نامید، حال جایگاه و منزلتِ اثره‌اش هرچه باشد («مبهوت کردن»). نسخهٔ سوم وظیفه‌ای را برای تفکر تعیین می‌کند: حتی اگر محوشدنِ آنچه زمانی ظاهر شده بود اکنون رخ داده است، شعر باید حقیقت ابدی آن را تضمین کند.

**معماری: فرضیات و نام**

کل شعر در شکاف بین دو چیز ایستاده است: ضمیر اشارهٔ **این** از یک سو، و **من** که حافظِ دستور ابدی‌سازی است از سوی دیگر. بین تکوین این **من** و عینیت ظاهریِ **این نیمف‌ها** چه نسبتی هست؟ سوژه چگونه می‌تواند در یک ابژه پشتیبانی بیابد، وقتی که این ابژه ناپدید شده و خودِ **من** هنوز تنها شاهد آن است؟ از طریق این شعر است که یک ناپدیدشدگی تمامی هستی خودش را به یک سوژه اعطاء می‌کند، سوژه‌ای که در یک عمل ناب نامیدن پناه می‌گیرد: «این نیمف‌ها».

در این که آنچه مورد بحث است ذیل این نام - **نیمف‌ها** - قرار می‌گیرد شک و تردیدی نمی‌توان روا داشت. نامیدن نقطهٔ ثابت این شعر است، و فون در آن واحد محصول و ضامن آن است. این شعر هیچ نیست جز نوعی وفاداری طولانی به این نام.

آنچه را ذیل نام ناپدید گشته فقط می‌توان مفروض دانست. این مفروضات است که کم‌کم فون را در شکاف بین این نام یعنی **این نیمف‌ها** و **من** برمی‌سازد.

اشغال کردن این شکاف به‌واسطهٔ فرضیات متوالی عملی می‌شود، فرضیاتی که به یمن شک و البته ذیل ثبوت نام به هم پیوند خورده و به کار آورده و حلاجی می‌شوند.

این فرضیات چه هستند؟ چهار فرضیه اصلی داریم، که هر کدام پیامدهای درونی خود را دارد.

۱. نیمف‌ها ممکن است چیزی نبوده باشند جز خاطرات خیالی ناشی از نیروی میل فون (در این صورت، آنها چیزی نخواهند بود «جز اشتیاق سوزان حواس خیالی [او]»<sup>۴</sup>).

۲. ممکن است چیزی نبوده باشند جز داستانی خیالی که این بار هنر فون آنها را برانگیخته است (او یک نوازنده است).

۳. این نیمف‌ها ممکن است به‌راستی واقعی باشند. در این صورت، رخداد آمدن‌شان رخ داده است، اما شتاب فون - یک جور برداشت جنسی عجولانه - در میان نیمف‌ها جدایی می‌اندازد و بر آنها سرپوش می‌گذارد و پنهان‌شان می‌کند. این کار «جنایت» فون خواهد بود.

۴. شاید نیمف‌ها هیچ نیستند جز تجسدهای فرار نامی واحد: اینجا، اسم «نیمف‌ها» اشکال جوهریت یافته و نوس را می‌نامد. رخدادی که این نیمف‌ها بر آن گواهی می‌دهند بسیار قدیمی است، و نام حقیقی که باید از راه برسد مقدس است - این نام یک الهه است.

---

<sup>۴</sup>افزوده مترجم انگلیسی.

دو قطعیت، که به واسطه پیوند این فرضیات ساخته شده‌اند شعر را روشن می‌کند و «من» فون را می‌سازد:

- هر چیز دیگر صادق باشد، در این شک نیست که نیمف‌ها دیگر آنجا نیستند. آنها اکنون «این نیمف‌ها» بند، و میل به یاد آوردن چستی آنها بی‌اهمیت یا حتی خطرناک است. از آنجا که رخداد لغو شده است، هیچ خاطره‌ای نمی‌تواند نقش حافظ آن را داشته باشد. حافظه نوعی رخدادزدایی است، زیرا می‌کوشد عمل نامیدن را به یک معنا متصل کند.

- نام، که هر خاطره را و هر واقعیت را پشت سر گذاشته است، از این لحظه به بعد پرسشی از مقوله دانستن خواهد بود:

ای زوج، بدرود؛ خواهم دید سایه‌ای را که به هیئت آن درآمده‌اید.

این فرضیات دال بر این است که شعر قاعده نوعی وفاداری را تثبیت و تعیین می‌کند. وفاداری به نام یک رخداد.

## شک‌ها و ردها<sup>۵</sup>

ما به یمن شک‌های دستوری از یک فرضیه به فرضیه‌ای دیگر گذر می‌کنیم. هر شک فرضیهٔ قبلی را رفع می‌کند، و هر بار این پرسش مطرح می‌شود که نام مفروض مرجع چه ردهایی را می‌توانسته در وضعیت کنونی به جا بگذارد. ردبودگیِ ردها را باید از نو تعیین کرد زیرا هیچ کدام از آنها برهانی «عینی» دال بر این واقعیت که رخداد رخ داده است به حساب نمی‌آیند (دال بر این که نیمف‌ها از لحاظ تجربی واقعاً در این مکان پیش چشم ظاهر شده‌اند):

پستان من، باکرهٔ دلیل، گواهی می‌دهد به یک جای گازِ

راز آلود، از دندان‌های برجسته.

این سطور شعر به ما می‌گویند که ردهایی در کارند، اما این ردها به خودی خود برهان و گواهی نیستند، بلکه باید دربارهٔ آنها از نو تصمیم گرفت و ردبودن‌شان را از نو تعیین کرد. اگر کسی مشتاق وفاداری باشد، نسبت‌ها و پیوندهایی را می‌یابد که نسبت به نام رخداد حساس‌اند، اما هیچ یک از اینها هم‌سنگِ برهانی نیست دال بر این که آنچه رخ داده به‌راستی رخ داده است.

---

<sup>۵</sup> Traces



شک، که بسته به نام است، ابزاری است پنهانی برای نشان دادن این واقعیت که آنچه رخ خواهد داد، آن هم تا زمانی که شعر به انجامش برسد، حقیقت میل است، حقیقت میل آن‌چنان‌که به واسطهٔ هنر یعنی خود شعر به چنگ آمده و تثبیت می‌شود. باید در خاطر داشته باشیم که شعر این حقیقت را فقط ذیل تأثیر نامیدن یک رخداد مشخص و تثبیت می‌کند، رخدادی که فرضیات متوالی و هم‌چنین شک‌هایی که بر آنها اثر می‌گذارند، اثبات می‌کنند که تصمیم‌ناپذیر است. این در ضمن حقیقتِ «من» آغازین خواهد بود، همانی که دلش می‌خواهد «این نیمف‌ها» را ابدی کند: «من» سوژهٔ امر تصمیم‌ناپذیر به معنای دقیق کلمه است.

## درباب نثر درون شعر

شعر شامل قطعات بلندی است که ایرانی‌ک شده یا در گیومه قرار گرفته‌اند و با کلماتی که با حرف بزرگ نوشته شده آغاز می‌شوند: تعریف کن، خاطرات؟ بدین طریق یک نقطه‌گذاری مؤکد ایجاد شده است و دسیسه‌ای خاص خلق می‌کند. این بخش‌ها که با این دستورهای به حروف بزرگ نوشته آغاز می‌شوند، سبک روایی نسبتاً ساده‌ای دارند.

---

<sup>۶</sup> در متن انگلیسی، اینها با حروف بزرگ نوشته شده‌اند.

این قصه‌ها که با ایرانیک و گیومه شدیداً مؤکد شده‌اند تحت چه شرایطی مداخله می‌کنند؟ شعر با وضوح تمام سخن می‌گوید: هیچ کدام از این قصه‌ها (سه تا قصه داریم) که حضور جسمانی و شهوانی نیمف‌ها را القاء و احضار می‌کنند، کمترین بختی برای نجات رخداد ندارند، حال این رخداد هر چه می‌خواهد باشد. یک رخداد نامیده می‌شود، اما نه می‌توان آن را شرح داد نه می‌توان روایتش کرد.

در نتیجه، این قصه‌ها هیچ نقشی ندارند جز آن‌که موادومصالحی را برای شک‌القاء کنند. آنها پاره‌هایی از حافظه‌اند که باید منحل شوند. شاید این نقش و کارکرد هر قصه‌ای باشد. اجازه دهید «قصه» را این چنین تعریف کنیم: آن چیز که درباره‌اش شک و تردید هست. قصه اساساً شک‌آمیز است - نه بدین دلیل که حقیقی نیست، بل از آن رو که موادومصالحی را برای شک و تردید (شاعرانه) فراهم و القا می‌کند. در این نقطه است که نثر وارد قاب شعر می‌شود. بگذارید «نثر» را هر مفصل‌بندی میان قصه و شک بدانیم. هنر نثر نه هنر قصه است و نه هنر شک، بلکه هنرِ توصیه‌ی یکی به دیگری است. این نکته درست است، هرچند نثر ممکن است بر اساس غلبه‌ی لذت از قصه یا غلبه‌ی ارائه‌ی خشک و ساده‌ی شک دسته‌بندی شود. اولین نوع نثر بیشترین فاصله را با شعر دارد. نوع دوم به شکلی بسیار درونی و عمیق در معرض آن قرار دارد و به همین دلیل با خطر وارفتن و از هم پاشیدن روبرو می‌شود.

قطعاتی که در شعر **بعداز ظهر یک فون** ایرانیک شده و در گیومه قرار گرفته‌اند لحظات نثری این شعراند.

مسأله بر سر دانستن این نکته است که آیا شعر همیشه مجبور است قصه را به حالتی نثروار و خشک در معرض شک شعر قرار دهد یا نه. سبک حماسی هوگو با بیانی شکوهمند پاسخ می‌دهد: «بله!» پاسخ بودلر ظریف‌تر و پیچیده‌تر است، هرچند اغلب اشاره شده که در **گل‌های شر** با حضور موضعی و شدید عنصر نثرگونه مواجهیم، که یکی از کارکردهای تردیدناپذیر قصه است. سیر تکاملی مالارمه بین سال ۱۸۶۵ تا زمان مرگش معرف فاصله‌گرفتن مداوم از هوگو، و البته از بودلر است. آنچه اهمیت دارد حذف کردن همه لحظات و سویه‌های نثر است. هسته شعر به راز بدل می‌شود، راز یک شک که باید به تدریج به ایجاب بدل شود، البته بی آن که قصه را به عنوان موادومصالح عمل خود داشته باشد. در پس پشت آنچه اغلب و به اشتباه «هرمتیسم» [یا رازوارگی] مالارمه خوانده می‌شود هیچ دلیل دیگری نهفته نیست.

شعر **فون** خود هنوز هرمتیک نیست. نثر در آن ظاهر می‌شود، البته به واسطه میزان زیاد ایرانیک‌ها و گیومه‌ها، مرز آن مشخص شده و کم‌وبیش دست انداخته می‌شود.

در شعر ده لحظه داریم، به همان معنا که آدم از ده بخش در موسیقی حرف می‌زند.

بخش صفر، که بر شمردن تقدم دارد، همان تکه اول سطر اول است: «این نیمف‌ها، می‌خواهم جاودان‌شان کنم». پیش‌تر گفته‌ایم که این سطر برنامه عام شعر را ارائه می‌کند: حفظ سوژه از طریق وفاداری به نام رخدادی ناپدیدشده و تصمیم‌ناپذیر.

بگذارید این ده بخش را واریسی کنیم:

## ۱. انحلال رخداد در مکان فرضی‌اش

قرمز روشن‌شان،

چنان رخشان، که پرپر می‌زند در هوایی

رخوت‌زده از خواب‌هایی سنگین.

شفافیت هوا و نهفتگی خواب: درست مانند شعر **ریختن تاس** که در آن پر بر فراز مگاک شناور است «بی‌آن‌که پخشش کند یا بگریزد»، نیمف‌های ناپدیدشده که به هیئت یک رنگ تقلیل یافته‌اند، (شاید) در

سرتاسر مکانی پخش شده‌اند که فون در آن خود نمی‌داند دارد بیدار می‌شود یا خوابش می‌برد.

## (۲) برپا کردن شک

به رویایی دل بستم؟

شک من، انبان شبی باستانی، می‌رسد

به بس شاخه‌های ظریف که، از آن رو که بیشهٔ حقیقی

خود همچنان باقی است، دریغا دریغ نشان می‌دهد که من

سربه‌سر به تنهایی به خود هدیه داده‌ام

فتح را در خطای مثالی گل‌های سرخ<sup>۷</sup> - بگذار

تأمل کنیم...

---

<sup>۷</sup> این سطرها در ترجمهٔ ای.ام. و ای.اچ. بلکمور این چنین آمده است: «شک من، انبان ظلمت کهن، می‌رسد به جریان عظیم / شاخه‌های ظریفی که از آن رو که جنگل حقیقی می‌مانند، / نشان می‌دهند که من (سربه‌سر به تنهایی) به خود هدیه داده‌ام / نقصِ مثالی گل‌های سرخ را، آن هم به هیئت چیزی شکوهمند - / بگذار تأمل کنم...»

این شک به هیچ وجه از سنخ شکاکیت نیست. دستور در اینجا «تأمل کن» است. کل عملیات شعر عملیاتی متعلق به فکر است - نه به یادآوری یا تذکار - و شک عملیات ایجابی شعر است. شک است که بازرسی مکان را به مثابه جایی که تحت تأثیر ردهای رخداد - نیمفهاست توجیه می‌کند. این نکته صادق است، هرچند اولین استباط شک استنباطی کاملاً منفی است (من تنها بودم، «هیچ در مکان رخ نداده، الا مکان»).

### ۳) از میل به موسیقی

یا اگر زنانی که از آنان سخن می‌گویی چیزی نباشند جز نقش  
اشتیاق سوزان حواس خیالی تو!

ای فون، توهم همچون چشمه‌ای گریان، از چشمان آبی و  
سرد آن عقیق‌تر جاری است:

اما آن یکی همه آه است، تو می‌گویی او ناهمخوان جلوه  
می‌کند

همچون نسیم روز که گرم در موهای تو می‌وزد؟

اما نه! در میانه خمودگی و سکون و سستی

که بامداد خنک را، اگر تقلا کند، از فرط گرما خفه می کند  
 آبی زمزمه نمی کند مگر آبی که از فلوت من جاری شده باشد  
 بر بیشه زار غرق در همنوایی؛ و تنها بادی که  
 آماده دمیده شدن از این دو نی انبان باشد پیش از آن که  
 صدا را در بارانی خشک بپراکند، بر فراز افق که هیچ چین و  
 چروکی بر جبین ندارد،  
 همان دم ساختگی و آرام و مرئی  
 الهام است، که آسمان را باز می یابد.

آنچه به ما اجازه می دهد از فرضیه ابداع میل به فرضیه برانگیخته شدن به  
 میانجی هنر گذر کنیم، مسخ و استحاله «عنصری» این دو نیمف است.  
 می توان آنها را، در تصمیم ناپذیری ظهورشان، عملاً برابر با چشمه و نسیم  
 دانست، برابر با آب و هوا. هنر همیشه مستعد این برابری های باستانی  
 است.

این قسمت دو چیز را بهم پیوند می زند و در هم می تند که باز جدا  
 نخواهند شد. از یک سو، رویه ای قرار گرفته در سمت میل و عشق را

داریم، و از سوی دیگر، رویه هنری را. دومی خود از جایگاهی دوسویه برخوردار است: رویه هنری که **درون** شعر به وسیله هنر موسیقایی فون توصیف شده است، در عین حال صیوروتِ خود شعر نیز هست. اساساً در اینجا سه ساحت متقاطع داریم: میل که به مواجهه فرضی با برهنگی نیمف‌ها پیوند خورده؛ هنرِ فونِ (نوازنده)، خالقِ داستان‌های مربوط نیروهای طبیعت و عناصر طبیعی؛ هنر شاعر. احضار اروتیکِ پشتیبانِ استعارهٔ درون‌شعری شعر است که به وسیلهٔ استحال‌ها و زنجیره‌های تساوی و هم‌ارزی بر روی بازی استنباط‌شدهٔ میل انداخته می‌شود: نیمف‌ها - چشمان آبی سرد - اشک‌ها - چشمه - زمزمهٔ فلوت - ظرفیت شعر.

#### ۴. بیرون کشیدن نام رخداد از مکان

آه ای مرزهای سیسیلیِ باتلاق<sup>۸</sup> آرام

که خودپرستی من که به خورشید غبطه می‌خورد این چنین به  
تاراجش برده،

ساکت به زیر دسته گلی از شراره‌ها، **تعریف کن**

---

<sup>۸</sup> در ترجمهٔ دیگر به جای باتلاق، «آبگیر» داریم.



«آه داشتم در این جانی‌های میان‌تهی را می‌بریدم که

قریحه رام‌شان می‌کرد، آن‌گاه که بر طلامی کبود

سبزینه‌هایی در دوردست که تاک‌های خود را وقف چشمه‌ها

می‌کنند،

گونه‌ای سفیدی حیوانی با سستی و رخوت می‌جنبند:

و به سوی پیش‌درآمد کندی که نی‌انان‌ها از آن زاده می‌شوند،

این پرواز قوها- نه! پرواز آب‌ایزدان- می‌گریزد

یا فرو می‌رود...»

در این سطرها، مثالی داریم که بدون شک عام‌ترین حرکت اشعار مالارمه است، مثالی که هنوز بسیار ساده است: عرضه یک مکان، و در پی آن، تلاش برای تشخیص شاهد و گواه رخدادی محوشده در درون آن.

قطعه بالا شامل اولین سلسله قصه می‌شود که ایرانیک شده و در گیومه قرار گرفته است. این قصه- که به خود مکان اختصاص داده شده، توگویی کم مانده بود به رخدادی اعتراف کند که دست از سر آن برنمی‌دارد- لحظه ناب نثر است که از پیش متقاعدمان می‌کند که فقط و

فقط به شک و تردید منجر خواهد شد. علاوه بر این، این نتیجه در نوسان استفهامی بین «قوها» و «آب‌ایزدان» حک و ثبت شده است و باعث می‌شود امکان انهدام واقعیت (پرنندگان باتلاق) به وسیلهٔ امر خیالی (برهنگی زنان) گشوده نگه داشته شود. نکتهٔ آخر این که قصه می‌تواند ما را به انزوای این مکان بازگرداند، و بدین وسیله فون را در معرض وسوسهٔ آغازینش قرار دهد.

## ۵. وسوسهٔ آغازین: ملغا کردن سرمستانهٔ خویش در مکان

لخت، همه چیز در ساعت حنایی می‌سوزد

بی‌آن که نشان دهد این زیاده پردهٔ بکارتِ

مطلوب<sup>۹</sup> با چه هنری سربه‌سر گریخت از چنگ آن کس که  
الف را می‌جوید:

سپس چشم خواهم گشود بر شور آغازین،

راست قامت و تنها، به زیر موج باستانی نور،

ای سوسن‌ها! و یکی از شما، سربه‌سر بی‌پیرایگی.

---

<sup>۹</sup> در ترجمهٔ دیگر: «آن فزونی نکاح که مطلوب آن کسی است که الف را می‌جوید».

از آنجا که روایت مکان تنها خاطره‌ای بیهوده را مطرح می‌کند و بدین دلیل نمی‌تواند ترغیب‌مان کند، چرا اصلاً جستجوی ردها را رها نکنیم؟ چرا نگذاریم صرفاً نور منظره تحلیل‌مان برد؟ این همان وسوسه بی‌وفایی و خیانت است، وسوسه دست شستن از پرسش‌های مربوط به رخداد و وفاداری به نام، وفاداری به «نیمف‌ها». از آنجا که یک حقیقت همیشه به‌واسطه یک رخداد تولید می‌شود (در غیر این صورت، قدرت نبودگی‌اش از کجا می‌توانست نشئت گیرد؟)، هر وسوسه‌ای علیه حقیقت خود را همچون وسوسه‌ای برای دست شستن از رخداد و نامیدن آن عرضه می‌کند، وسوسه‌ای برای قناعت کردن به «آنچه هست» و لاغیر، به نیروی نهایی مکان و نه چیزی دیگر. در این صورت بار این مسأله از دوش فون که نور صلات ظهر تحلیلش برده، برداشته می‌شد؛ او «یکی از ما» می‌شد، و نه دیگر این تکینگی سوپژکتیو که تسلیم امر تصمیم‌ناپذیر شده است. هر جذبه و سرمستی مکان یعنی رها کردن حقیقتی فرساینده. اما این وسوسه‌ای بیش نیست. میل فون، موسیقی او، و سرآخر خود شعر بر گشتن به دنبال نشانه‌ها اصرار می‌ورزند.

**۶. نشانه‌های بدن و قدرت هنر**

به جز این هیچ شیرین که لب‌شان فاش می‌کند،  
بوسه که بی سروصدا به بی‌وفایان اطمینان می‌دهد،  
پستان من، باکرهٔ دلیل، گواهی می‌دهد به جای یک گازِ  
رازآلود، از دندان‌بری جسته؛

اما بس است! چنین راز پنهانی آن دونی‌انبان عظیم را  
که زیر آسمان لاجوردی نواخته می‌شود محرم راز خود  
برگزید:

برمی‌گرداند آشوبِ گونه را به سوی خود  
در تک‌نوازی بلندی رویا می‌ورزد که ما چه بسا زیبایی اطراف  
را منحرف کنیم

آن هم به یاری آشفتن‌های گمراه‌کننده‌ای که خود را با آواز  
ساده‌دلانهٔ ما در می‌آمیزد؛

و تا بلندای آن‌جا که عشق را توان مقام‌گردانی هست، رویایی  
بر سر دارد، رویای آن‌که

سطری یکنواخت، تهی و پرتین را حذف کند

از رویای پیش‌پافتاده پشت‌ها یا تهی‌گاه پاک که نگاه بسته‌ام  
خلق می‌کند.

در دو سطر آغازین این بخش، فون می‌گوید رد دیگری جز بوسه یا  
خاطره بوسه در کار است. بوسه «فی‌نفسه» قسمی بی‌اثرسازی یا هیچ‌سازی  
ناب است، یک جور «هیچ شیرین». اما ردی هست، جای گازی رازآلود  
بر سینه. بدیهی است که آدم به تناقض ظاهری میان «باکره برهان» و «به  
جای گازی... گواهی می‌دهد» در سطری واحد اشاره خواهد کرد. این  
تناقض تزی را قوام می‌بخشد: هیچ رد رخدادی که بدان گواهی داده  
می‌شود همسنگ برهانی نیست دال بر این که این رخداد رخ داده است.  
رخداد از برهان تفریق شده است؛ در غیر این صورت، رخداد بُعد  
محوشدنِ تصمیم‌ناپذیرش را از کف می‌داد. با این همه، اما این امکان  
منتفی نمی‌شود که رد یا نشانه‌ای در کار است، حتی اگر این نشانه، از  
آنجا که رگه برهانی نیست، تفسیر خود را مقید نکند. یک رخداد به  
احتمال قریب به یقین ردهایی به جا می‌گذارد، اما این ردها هرگز ارزشی  
تک‌صدایی به خودی خود ندارند. راست آن است که استنتاج ردهای  
یک رخداد ناممکن است، مگر ذیل فرضیه عمل نامیدن. ردها فقط در  
صورتی می‌توانند بر یک رخداد دلالت داشته باشند که این رخداد تعیین

شده و حالتی تصمیم‌پذیر یافته باشد. ذیل نام ثابت «نیمف‌ها» که دیرزمانی است تعیین‌شده، بدون ارائه برهان، می‌توان به جای گازی «رازآلود» گواهی داد.

این خود ذات برداشت مالارمه از راز است: ردی که هم‌سنگ برهان نیست، نشانه‌ای که مرجعش بر ما تحمیل نمی‌شود. هرگاه که چیزی دلالتی می‌کند بی‌آن که آدمی بدین طریق به تفسیری مشخص مقید شود، ما با راز سروکار داریم. نشانه همان نشانه امر تصمیم‌ناپذیر ذیل ثبوت نام است.

مالارمه که با «اما»ی سطر چهل و سوم («اما بس است») آغاز می‌کند، این فرضیه را بسط می‌دهد که این رد رازآلود خود محصول هنر است. اگر این را با نسخه اول مقایسه کنیم، می‌بینیم که آرایش کلمات متفاوت است. در نسخه اول، جای گاز رازآلود «زنانه» نامیده می‌شود و به همین دلیل تفسیرش مشخص و ثابت بود. بین سال‌های ۱۸۶۵ و ۱۸۷۶، مالارمه از ایده برهان تک‌صدایی به ایده رد رازآلود گذر می‌کند، ردی که تفسیرش گشوده است. این بدان دلیل است که نسخه اول در ساحت معرفت سهیم است. پرسشی که، حتی در مقصود تئاتری شعر، انگیزه و محرک آن است، چنین است: درباره آنچه رخ داده چه می‌دانیم؟ برهان (همان جای گاز زنانه) و معرفت با یکدیگر پیوند دارند. در نسخه آخر،

گواهی به نشانه‌ای بدل می‌شود که مرجعش معلق است. پرسش دیگر بر سر دانستن این نیست که چه رخ داده است، بل بر سر بیرون کشیدن حقیقت از رخدادی تصمیم‌ناپذیر است. مالارمه پرسش قدیمی و رمانتیک رویا و واقعیت را کنار می‌گذارد و به جای آن پرسش خاستگاهِ رخدادیِ امر حقیقی و نسبتش با داده‌بودگیِ یک مکان را مطرح می‌کند. اینها عناصرِ مقومِ یک رازاند.

شعر می‌گوید: فلوت هنرمند من دقیقاً چنین رازی را در مقام محرم اسرار حقیقی خود، در مقام آن کس که بدو اعتماد دارد، برگزیده است. «راز» از این به بعد نقشِ پاسخ‌دهندهٔ «من» موسیقاییِ فلوت را بازی می‌کند، و راه را باز می‌کند برای احیای این فرضیه که مرجع راز از جنس هنر است و نه عاشقانه.

سطرهای بس پیچیدهٔ ۴۶ تا ۴۸ (که این چنین آغاز می‌شود: «برمی‌گرداند آشوب گونه‌ها را به سوی خود») اظهار می‌کند فلوت، که آنچه می‌تواند برای میل گواهی دهد و آشوب را به سوی خودش برمی‌گرداند، نوعی رویابافی موسیقایی را فقط و فقط به خاطر هنر بر پا می‌کند. هنرمند و هنرش دکور را منحرف می‌کنند، آن هم با برپا کردن دوپهلویی و ناهمخوانی بین زیبایی مکان از یک سو، و آواز ساده‌دلانه‌شان از سوی دیگر. فلوتی که هنرمند به زیر آسمان می‌نوازد می‌توانست با برگردان

همهٔ وجوه مجازی یا نهفتهٔ میل به خودش، چنین رازی را محرم خویش بدانند. فلوت با برقرار کردن نوعی ناهمخوانی ثابت با آواز هنرمند، کل زیبایی مکان را منحرف می‌کند. فلوت با همان شدتی که عشق مستعدش است، رویای آن را دارد که باعث محوشدن یا انحلال رویای خیالی‌اش شود که فرد چه‌بسا دربارهٔ این یا آن بدن داشته باشد (۱). فلوت این قدرت را دارد که از این مواد و مصالح رویا «سطری یکنواخت، تهی و پرطنین» بیرون بکشد.

تصنع آشکار این قطعه، ارزشمندی سهل‌گیرانهٔ آن، این واقعیت را برجسته می‌کند که راز رویا که از بدن‌های مطلوب محو شده است چه‌بسا صرفاً جلوهٔ هنر باشد و ما را ملزم نکند که وجود یک رخداد را مفروض بدانیم. یک میل بدون مواجهه، بدون ابژه‌ای واقعی، اگر به میانجی هنر ثبت شود، می‌تواند ردی رازآلود را درون وضعیت برانگیزد (که البته می‌تواند «آشفته‌گی‌ها» و به هم ریختگی‌هایی را برقرار کند).

رد هنری از آنجا رازآلود است که فقط و فقط ردی از خویش است.

تصور مالارمه این است که هنر توانایی تولید رد در جهان را دارد، ردی که چون فقط و فقط به رد‌گذاری خود مربوط است، با راز خود حلقه‌ای بسته را شکل می‌دهد. هنر می‌تواند رد میلی را خلق کند که بری از ابژه‌ای



مواجه شده است (به معنای ابژه‌ای واقعی). این راز هنر است - راز برابری آن با میل، بدون توسل به هیچ ابژه‌ای. این همان چیزی است که ما را در معرض وسوسه دوم قرار می‌دهد.

### ۷. وسوسه دوم: قناعت کردن به وانموده هنری

پس بکوش، ای موسیقار بداندیش، ای ابزار گریزها،  
تا باز شکوفه دهی در کنار دریاچه‌ها، آنجا که به انتظارم  
می‌نشینی!  
غره به غوغای خویش، مدت‌های مدید از الهه‌گان سخن خواهم  
گفت؛ و با نقاشی‌های بت پرستانه  
بندهای بیش‌تری را از سایه‌شان برخواهم داشت:  
از این رو، آن‌گاه که روشنایی را از دل انگورها مکیده‌ام،  
تا حسرتی را از خویش برانم که جلوه‌فروشی‌ام به دور افکنده،  
خنده کنان خوشه تهی را به سوی آسمان تابستان می‌گیرم،

و تشنه سرمستی، بر پوست‌های روشنش می‌دمم،

و تا سر رسیدن شب، به آنها چشم می‌دوزم.

از آنجا که فرضیه پیشین این است که همه چیز از هنر نشأت می‌گیرد، این گذار خطاب به فلوت فون است. شعر می‌گوید: «تو، این ابزار هنر، راهی شو و وظیفه‌ات را از سر گیر»؛ «می‌خواهم به میل‌م بازگردم، میلی که تظاهر می‌کنی همتایش هستی».

فون‌میل‌ورز در اینجا از فون‌هنرمند متمایز می‌شود. البته در عین حال، صحنه اروتیک همچون رویابافی محض عرضه می‌شود، و متعاقباً رخداد (ظهور واقعی نیمف‌ها) بی‌اثر و ملغاً می‌گردد. ما در اینجا در میانه و سوسه دوم‌ایم، که به معنای قناعت کردن سوپزکتیو و ذهنی به وانموده است، به میل‌بری از ابره. این را می‌توان تفسیر منحرفانه فرضیه پیشین دانست. این مثل آن است که بگوییم: «شاید به‌راستی هنر من است که این راز را خلق کرده، اما آن را با وانموده‌ای میل‌ورزانه پرخواهم کرد. در اینجا کیفام را خواهم یافت». سپس این نکته اهمیتی اساسی خواهد یافت که وانموده‌ای که این چنین تصور شده سرمستی باشد، نوعی سرمستی که توجه ما را از حقیقت منحرف می‌کند. اگر وانموده ممکن است، پس دیگر نیازی به وفاداری نیست، زیرا می‌توانم از آنچه خود را غایب کرده تقلید کنم یا خصلتی تصنعی بدان ببخشم و با آن به مثابه‌ی خلأ برخورد

کنم، خلأئی که درضمن خلأ و نبودِ دریافت حسی<sup>۱۰</sup> است (انگورهای پرشده از هوا). وانموده همیشه معنایی ندارد جز کنار گذاشتن وفاداری به رخداد از طریق به نمایش درآوردن یک خلأ.

در مورد پرسش رخداد باید گفت که نقش خلأ محوری است، زیرا آنچه رخداد احضار می کند، آنچه باعث ظهورش می شود، خلأ یک وضعیت است. رخداد، با واداشتن **امر واقعی** به این که به سمت «آنچه آنجا نبود» بیفتد، به این واقعیت شهادت می دهد که وجود «آنچه هست» همان خلأ است. رخداد نمودِ امر سرشار را باطل می کند. رخداد یعنی تزریق فقدان به درون یک نمونه سرشاری و وفور.

اما از آنجا که رخداد محو می شود، و فقط نامش باقی می ماند، جز وفاداری به نام اضافی (در این مورد، وفاداری به نیمفها) هیچ راه حقیقی دیگری برای پرداختن به این خلأ در وضعیتِ از نو قوام یافته وجود ندارد. البته هنوز نوعی نوستالژی برای خود خلأ، آن چنان که در لحظه گذرای رخداد احضار شده بود، در کار است. این همان نوستالژی وسوسه کننده خلأئی سرشار است، خلأئی که بتوان در آن سکنی گزید، وجدی همیشگی. البته، این نوستالژی مستلزم کوری ناشی از سرمستی است.

---

<sup>۱۰</sup> sensation

این همان چیزی است که فون خود را بدان می سپارد و علیه آن پناهی جز  
از سرگیری بی رحمانه حافظه روایی نمی یابد.

## ۸. صحنه جرم

ای نیمف‌ها، بیاید غرق در **خاطراتی** گوناگون شویم.

«چشم من که بر نی‌ها نفوذ می‌کرد، با نیزه هرگردن

فنانا پذیرا نشانه می‌رفت، که سوز خود را در موج فرومی‌نشاند

با فریادی از سر خشم که بر آسمان جنگل پرتاب می‌شود؛

و شستشوی شکوه‌مند طره‌ها محو می‌شود

در درخشش‌ها و لرزش‌ها، ای گوهرها!

شتاب می‌کنم؛ آن هنگام که در پیش پایم، دراز کشیده و

پیچیده در خود (مجروح از

سستی و رخوت که از آزار زوج بودن می‌چشند)

دخترکانی هستند که در هیچ جز در میان آغوش خطرناک

یک‌گر به خواب نرفته‌اند؛

بر آنان چنگ می‌افکنم، بی آن که از هم بگشایم‌شان،  
 گریختم به این بیشه‌زار که سایه سبکسراز آن بیزار است  
 آنجا که گل‌های سرخ رایحه خود را به زیر آفتاب خشک  
 می‌کنند  
 آنجا که وجد و سرور ما باید همچون روزی باشد به پایان  
 رسیده<sup>۱۱</sup>»

تو را می‌پرستم، ای غضب باکرگان، ای شادی بی‌رحم  
 بارِ عریان و مقدس که می‌لغزد و می‌گریزد از لب‌های سوزان و  
 آتشین من،

همچون لرزه‌های برق! هراس پنهان تن:

از پای آن ظالم تا قلب آن خجول، که معصومیت یکباره  
 رهایش کرده، و

مرطوب از خیسی اشک‌های مجنونانه یا بخاراتی کم‌تر آغشته  
 به اندوه.

---

<sup>۱۱</sup> یا در ترجمه دیگر: «آنجا که وجد و سرور ما چه بسا همچون نور تپاه و هدر شود».

«جرم و جنایت من، شادمان از فائق آمدن بر این ترس‌های

خائن، این است که جدا کرده‌ام آن بافهٔ ژولیدهٔ

بوسه‌ها را که خدایان آن چنان ماهرانه در هم پیچیده بودند؛

زیرا تازه می‌خواستم خنده‌ای پرشور را پنهان کنم

در اعماق شادمانهٔ یکی از آن دو (فقط با یک انگشت نگهش

داشتم

تا سادگی و صفای پَرمانند او آغشته شود به اشتیاق **خواهر**

سوزانش، همان

خواهر کوچکتر، ساده‌دل و بری از سرخی چهره؛)

هنگام که این طعمهٔ تاهمیشه ناسپاس خود را رها می‌کند

از آغوش من که مرگ‌هایی مبهم سستش کرده‌اند

بی احساسِ شفقتی برای هق و هق من که هنوز سرمستم

می‌کرد».

این صحنه طولانی مبتنی است بر نثر درونی، بر بخش‌های ایرانیک‌شده قصه و تظاهر بیهوده حافظه. بدون راه‌های انحرافی و حواس‌پرتی، در ابتدا به ما می‌گوید چگونه فون این جفت نیمف را به چنگ می‌آورد و سپس چگونه از دست‌شان می‌دهد و دو موجود زیبا چگونه در آغوشش محو می‌شوند. اروتیسم در اینجا مؤکد است و کم‌ویش شرم‌آور و عاری از نزاکت («مرطوب از خیسی بخاراتی کمتر آغشته به اندوه»، «اشتیاق خواهر سوزانش» و جز اینها). این «ادبیات مبهم» ورلن (که خود نیز، چنان‌که همه می‌دانند، شاعری مستهجن بود) یا کلمات «تلمیحی و نه هرگز مستقیم» خود مالارمه نیست (که او نیز به اندازه ورلن مستهجن و عاری از نزاکت بود، نگاهی بیندازید به شعر «دده‌سیاهی که به تسخیر شیطان درآمده»).

اولین قصه، در بخش چهارم، به رژیم احضار و فراخوانی مکان تعلق دارد. «مرزهای سیسیلی باتلاقی آرام» قرار بوده به رخداد - نیمف‌هایی که بر آنها تأثیر گذاشته بود اعتراف کنند. دو قصه موجود در این بخش هشتم مستقیماً به حافظه محول شده‌اند («ما غرق در **خاطراتی** گوناگونیم»). آیا تقارنی روایی در کار است؟ نه کاملاً. اولین اتفاق نثرگونه فقط درباره محوشدن نیمف‌ها سخن می‌گوید. متمرکز است بر بُعد ناپدیدشونده رخداد. این بار، اما، توصیفی ایجابی داریم به شکل صحنه‌ای اروتیک که نام («این نیمف‌ها») را مشخص می‌کند و کثرت آنها را تصدیق می‌کند

(این دو زن به وضوح متمایز می‌شوند و در عین حال، عدم تمایز نسبی آنها نیز تأیید می‌شود زیرا خدایان آنها را «در هم پیچیده» نگه می‌دارند).

اما وضوح اروتیک این خاطرات چه کاربردی برای حقیقی شدن شعر دارد؟

حافظه نشان این دوپهلویی و ابهام اساسی را بر خود دارد، که بدان معناست که حافظه ذیل لوای نام قرار دارد. شاید مکان از رخداد مبرا باشد. اما حافظه خود هیچ‌گاه چنین نیست، زیرا از پیش به میانجی نامیدن ساخت می‌یابد. حافظه دعوی آن را دارد که رخداد به معنای دقیق کلمه را برای ما به ارمغان می‌آورد، اما این چیزی جز حقه‌بازی نیست، زیرا کل روایت آن زیر سلطه دستور نام قرار دارد و ممکن است سرآخر چیزی نباشد جز عملی (قفانگراهِ و منطقی) که به وسیله این اظهار تزلزل‌ناپذیر یعنی «این نیمف‌ها» بیرون کشیده می‌شود.

هرگز خاطره‌ای از رخداد ناب در کار نیست. وجه فسخ و الغای رخداد بدان معناست که رخداد هیچ‌گاه از جنس حافظه نیست. در این نقطه معصومیت مکان و مبرابردن آن و دوپهلویی ردهاست که غالب است. فقط و فقط از آنچه می‌توان به واسطه ثبوت نام بیرون کشید، خاطره‌ای در کار است. به همین دلیل است که (هرچقدر هم دقیق باشد) معلوم می‌شود



این صحنه هیچ چیز پیش روی ما قرار نمی‌دهد مگر مواد و مصالحی جدید برای شک و تردید.

اولین قصه از این دو قصه در صحنه مذکور درهم تنیدگی دو نیمف به هنگام خواب و افتادنشان به چنگ میل فون را به یاد می‌آورد و احضار می‌کند. دومین قصه، ناپدید شدن این موجود عریان دوسر را از طریق جدا کردن زوری‌شان فرامی‌خواند.

هسته خیالی همجنس‌گرایانه قصه واضح است. این مضمون که بودلر در فضای شعر آغازگرش بود، در سرتاسر قرن مشاهده می‌شود، از جمله در نقاشی (برای مثال نگاه کنید به خفتگان گوستاو کوربه). در این موتیف مشترک، بلاشک می‌توان انتظار داشت سروکارمان با نوعی تأمل بنیادین در باب **یک و دو** باشد («این آزار زوج بودن»). زیرا همه چیز بستگی دارد به حفظ درهم تنیدگی همان با همان.

در این تأمل دو لحظه اساسی هست، سطر ۷۲ («بر آنان چنگ می‌افکنم، بی آن که از هم بگشایم‌شان») و سطرهای ۸۳ و ۸۴ («جرم و جنایت من، شادمان از فائق آمدن بر این ترس‌های/خائن، این است که جدا کردم آن بافه ژولیده» را). در هم تنیدگی و جداشدن از هم؛ **یکِ دو**، و **دوی یک** که خصلتی مهلک دارد.

این دو زن درهم تنیده تمامیتی خود بسنده‌اند، فانتزی میلی که حلقه‌ای بسته را شکل می‌دهد و وقف خویش است، یعنی میلی بدون دیگری - یا شاید باید بگوییم میلی اخته‌نشده. به هر حال، نوعی میلِ **دو** به **مثابهٔ یک**. این میل دوری یا حلقه‌ای است که میل بیرونی فون را برمی‌انگیزد و در ضمن کار او را به تباهی خواهد کشید. آنچه فون از درکش عاجز است این است که مواجهه با نیمف مواجهه‌ای **برای** میل او نیست، بلکه نوعی مواجهه‌ی میل است. فون با آنچه فقط می‌تواند به مثابهٔ یک تمامیت وجود داشته باشد، آن هم به یمن صرف نظر کردن از ابژه و ارائهٔ چهرهٔ میل ناب، همچون یک ابژه برخورد می‌کند (و بدین سان سعی می‌کند این تمامیت را تقسیم کند یا با آن «به صورت ناقص» و معطوف به یک جز خاص رفتار کند).

درس دردناکی که از این رهگذر نصیب فون می‌شود از این قرار است: وقتی بحث بر سر رخدادی حقیقی و تمام‌عیار باشد، مسأله هیچ‌گاه از مقولهٔ ابژه میل نیست، بلکه از مقولهٔ میل به معنای دقیق کلمه، میل ناب، است. این تمثیل همجنس‌بازانه نمایش این حالت ناب است که حلقه‌ای بسته را شکل می‌دهد.

باید به قطعه‌ای (سطرهای ۷۶ تا ۸۲، در فاصلهٔ بین دو بخش ایرانیک‌شده) که این دو قصه را در این بخش از هم جدا می‌کند توجهی خاص مبذول

داشت. در اینجا با تنها لحظه‌ای مواجهیم که به‌راستی خصلتی سوژکتیو یافته («تو را می‌پرستم، ای غضب باکرگان»)، لحظه‌ای که میل اعلام می‌شود.

تمایز گذاشتن بین اعلام کردن و نامیدن بسیار مهم است. نامیدن («این نیمف‌ها») پیش‌تر رخ داده است، پس اجازه دهید «اعلام» را واقعیتِ اظهارکردن نسبت خود با این نامیدن بخوانیم. این همان لحظهٔ حیاتی انتصاب سوژه ذیل نام رخداد است. هر سوژه‌ای خود را اعلام می‌کند («تو را می‌پرستم»)، آن هم به مثابهٔ نسبتی مشخص با عمل نامیدن. در نتیجه، اعلام در عین حال اعلام وفاداری سوژهٔ میل‌ورز به رخداد است.

اعلام فون در بین دو لحظهٔ قصه قرار گرفته است، اولی ذیل لوای **یک** قرار دارد و دومی ذیل لوای جدایی و دودستگی. فون از آن رو این اعلام را اظهار می‌کند که اعتراف می‌کند نمی‌دانسته چطور به **یک** میل ناب وفادار بماند.

هربار که معلوم می‌شود اعلام، رابطه‌ای نامتجانس و بیرونی با عمل نامیدن دارد یا در مجموعه‌ای سوژکتیو جز مجموعه‌ای که نامیدن تحمیل کرده درج و حک شده است، سروکارمان با خیانت و بی‌وفایی است. این دقیقاً جرم و جنایت فون است.

این جنایت آن است که او تلاش کرده ذیل لوای نوعی اعلام میل ورزانه نامتجانس [یا بیرونی نسبت به عمل نامیدن] (یعنی میل به یکی شدن شهوانی با این دو نیمف، آن هم به صورت مجزا)، آن چیزی را از هم جدا کند که **یکی بودن** اش به مثابه میل نابی که **دو** را در خود جذب می‌کند، تحت حمایت و پشتیبانی خدایان قرار داشته است، **یکی بودنی** که همان قدرت تقسیم‌ناپذیر ظهور رخداد است. جنایت او از این قرار است که چیزی را به ابژه بدل کرده که به شکلی کاملاً متفاوت از یک ابژه ظهور می‌کند. نیروی سوپراکتیوکننده یک رخداد نه میل به یک ابژه، بلکه میل به خود میل است.

این چیزی است که مالارمه به ما می‌گوید: هر آن کس که مقوله ابژه را، که رخداد همیشه فرامی‌خواند، احیاء کند کارش به فسخ و الغاء می‌رسد، همین و بس. نیمف‌ها در آغوش آن کس که، به جای همسوسدن با مواجهه میلی نو، می‌خواست آن‌ها را به ابژه میل خود بدل کند، دود می‌شوند و به هوا می‌روند. تنها ردی از رخداد که برای او می‌ماند احساس خسران خواهد بود.

وقتی رخداد از راه می‌رسد، عینیت‌بخشیدن یا به صورت ابژه در آوردن (همان «جنایت» فوق‌الذکر) خسران را فرامی‌خواند. این مشکل بزرگ

وفاداری به یک رخداد است، مشکل بزرگ اخلاق وفاداری: چگونه ابژه و ابژکتیویته را احیاء نکنیم و بازنگردانیم؟

عینیت بخشی تحلیل است، و هم چنین نقص روایی حافظه. فون یک خاطره را تحلیل می کند و در عینیت گم می شود.

فون، یا لااقل فون حافظه، فون نثرگونه، نتوانست آن چیزی باشد که رخداد از ما طلب می کند: سوژه ای بری از ابژه.

## ۹. وسوسه سوم: نام مقدس و واحد

چه بدا دیگران، طره هاشان پیچیده بر شاخ های من،  
 به سوی شادکامی و سعادت رهنمونم خواهند کرد؛  
 تو ای شورواشتیاق من، بدان و آگاه باش که هر انار، به رنگ  
 خون و سراپا رسیده  
 می ترکد و با زنبوران به زمزمه می پردازد؛  
 و خون ما، مفتون آن کس که به چنگ خواهدش آورد،  
 از برای کل فوج ابدی میل جاری و ساری است.  
 در آن ساعت که این بیشه غرق طلا و خاکستر است  
 جشنی سرشار از سرور در میان شاخ و برگ مستهلک برپا  
 می شود:

اِتنا! ونوس از دامنهٔ توست که دیدار می کند  
و پاشنه‌های معصوم و بی‌ریایش را بر گدازه‌هایت می گذارد  
در آن هنگام که خوابی غمین می‌گرد یا شعله می‌میرد.  
من ملکه را به چنگ آورده‌ام!  
آه ای مجازات حتمی...  
نه،

فون که همیشه بی‌وفاست، در ابتدا موضع کلاسیک کسی را اتخاذ  
می‌کند که از سوژهٔ یک رخداد بودن دست می‌کشد: هیچ اتفاق یگانه و  
بی‌نظیری رخ نداده است، شش تا از این داریم، نیم‌دوجین از آن یکی و  
چه و چه. تکرار انحلال تکینگی. این البته به معنای تفریق کردن خود از  
نامیدن است، و نشان به این نشان که «دیگران» می‌توانند بیایند و جای «این  
نیمف‌ها» را اشغال کنند. این غیریت تکراری، که دیگر چیزی جز  
یکنواختی میل انتزاعی در خود ندارد، همان نقاب سنتی است که ترک  
گفتن هر نوع حقیقتی را پنهان می‌کند و می‌پوشاند. به رغم این، یک  
حقیقت را هیچ‌گاه نمی‌توان با تعبیر «چه بد!» که روح استوار و محکم به  
زبان می‌آورد نشان داد، با تعبیر «چه بهتر» روح مشوش و آشفته نیز  
نمی‌توان نشان داد.

با این همه، زیر این موضع پنهان‌شده، که تحت سیطرهٔ احساس فقدان قرار  
دارد، موضعی دیگر پروبال می‌گیرد و به عمل می‌آید، موضعی

پیش گویانه. این نقشی بس جذاب تر است. می توان بازگشت رخدادی را که فقط محو شدنش اکنون سوپژکتیو شده است پیش بینی کرد، و حتی **بازگشت** (ابدی) آن را، زیرا نیروی میل، در پیوندی که با خسران دارد، همیشه حاضر است. فراهم بودن میل گمنام و بی نام به اعلام بازگشت [رخداد] خوراک می دهد. زیرا به خاطر «فوج ابدی میل» است که مواجهه تکین رخ نداده است، که اصل و مبانی آن بنا بر این می تواند باز گردد. آن دشواری که جرم را ابدی می کند این است که این بازگشت ناگزیر بازگشت یک ابژه است. و حتی، چنان که خواهیم دید، بازگشت خصلت جوهری یافتن ابژه و بدل شدنش به **ابژه: شی مطلق یا خدا**. این بخش بر این امر مهر تأیید می زند که نباید به حافظه زیاد ایمان داشت، زیرا تنها کاری که می کند این است که جنایت را تماماً تا پیامدهای متعالی آن، آشکار می کند و می گشاید. ذیل لوای اشتباهاً سرخوشانه «چه بد»، گرایش عینی و تحلیلی هم چنان وجود دارد. به ناگهان می بینیم که خسران است که باز خواهد گشت، خسرانی که اساساً خسران و از دست دادن «این نیمفها» است.

به عکس، خصلت سرشت نمای آنچه آدم می تواند بدان وفادار باشد تکرار نشدن آن است. یک حقیقت در عنصر امر تکرارناپذیر نهفته است. تکرار ابژه یا فقدان (به هر حال فرقی نمی کند کدام) چیزی نیست جز نوعی بی وفایی و خیانت مکارانه به تکینگی تکرارناپذیر امر حقیقی.

فون می‌کوشد با احضار ابژه مطلق، از پیش این مکر و حقه را پنهان کند. نه دیگر زنان، بلکه **زن مطلق**، نه دیگر عشق‌های جورواجور، بلکه الهه عشق، نه دیگر روسپی‌های درباری، بلکه ملکه. ونوس که از تصویر «فوج»، که خود بر اساس میل انتزاعی مفصل‌بندی شده، بر مکان فرود می‌آید، آن هم در مقام ملکه ناموجود زنبورهای **امر واقعی**.

بنابراین، وسوسه سوم وارد صحنه می‌شود، وسوسه نامیدنی به یمن یک نام مقدس و واحد، طوری که ایده تکنیکی مواجهه به نفع نامی مشخص و کهن کنار گذاشته می‌شود.

این ظهور نام مقدس با دقت و به سبک و سیاقی نمایشی به روی صحنه می‌رود. ما شاهد تغییر نورپردازی و دکور هستیم. وارد گرگ و میش شعر می‌شویم. باتلاق آفتاب‌زده جای خود را به مضمون آتش‌فشان و گذاره می‌دهد («هنگام که این بیشه غرق طلا و خاکستر است»). منطق «چه بد» فضای پیشاشبانه فریب را تدارک می‌بیند («در آن هنگام که خوابی غمین می‌گرد یا شعله می‌میرد»). این تصویر خوبی است از ظهور نوعی تعالی ساختگی: این از ذات و خمیره خداست که همیشه دیر از راه می‌رسد. خدا هیچ نیست جز وسوسه واپسین.

تعبیر خشک و منقطع «مجازات حتمی» نشان می‌دهد که فون (و شاعر) جهشی روشن و بری از انگیزه کرده‌اند: وسوسه امر مقدس، وسوسه نام واحد که نامیدن رخداد را باید در پای آن قربانی کرد، وسوسه ونوس که



جای هر نیمفِ تکین را می‌گیرد، و سوسه‌ شیء **مطلق** که هر امر واقعی‌ای را لغو و فسخ می‌کند- همه این‌ها به پیامدهایی بس خطرناکی می‌رسد (به شوخ طبعی، فروپاشیدن و بدل شدن شعر به یک شکل از پیش‌گویی رماتیک). این و سوسه فسخ می‌شود.

### ۱۰. معنای قاطع خواب و سایه

اما روح که

از کلمه تهی گشته و این بدن که سنگین تر شده

سرآخر تسلیم سکوت غرورآمیز نيمروز می‌شود:

بی‌درنگ باید در آغوش نسیانِ کفر به خواب رویم<sup>۱۲</sup>

دراز کشیده بر ماسه‌های تشنه‌لب، و چقدر دوست می‌دارم

دهان بگشایم بر اثربخشیِ اخترگون شراب‌ها!

ای زوج، بدرود؛ خواهیم دید سایه‌ای را که به هیئت آن

درآمده‌اید.

---

<sup>۱۲</sup> در ترجمه دیگر: «باید بی‌درنگ به خواب روم، باید کفر و سرزنش را فراموش کنم...»

فون که بر قامت خاکستری و شامگاهی الهه شک می‌کند، به ظهرِ حقیقتش بازگردانده می‌شود. این حقیقت معلق است که فون در خوابش بدان خواهد پیوست.

پیوندزدن این خواب، این سرمستی ثانوی- که بسیار با آن خوابی که با وانمودهٔ موسیقایی همراه بود فاصله دارد- به مضمون پایانی سایه، مضمون واریسی آنچه در آینده در زمانی مشخص خواهد شد، اهمیت دارد. سایهٔ این دو همان چیزی است که نام، «این نیمف‌ها»، همیشه در شعر القا خواهد کرد<sup>۱۳</sup>. فون به ما می‌گوید: تحت کنف حمایت نام، خواهم رفت و خواهم دید «این نیمف‌ها» (نام همیشگی) در آینده چه خواهند بود. سایه همان ایده است، البته در حالت آیندهٔ کاملِ توالی شاعرانه‌اش.

سایه حقیقتِ مواجهه با نیمف‌هاست که فون می‌خواهد ابدی و جاودان‌شان کند. شک چیزی است که به فون اجازه داده در برابر وسوسه‌های متوالی مقاومت کند. خواب این بی‌حرکتی سرسختانه است که فون می‌تواند در آن بماند، زیرا از نام به حقیقتِ نام (حرکتی که

---

<sup>۱۳</sup> در اینجا بدیو از زمان «آیندهٔ کامل» استفاده کرده که در سطرهای بعدی بدان اشاره می‌کند. زمان آیندهٔ کامل در بدیو با مسألهٔ «زور کردن» نسبت دارد. بدیو باور دارد «زور کردن نقطه‌ای است که در آن یک حقیقت پیش‌بینی‌های معرفت را مجاز می‌شمارد، البته پیش‌بینی در خصوص نه آنچه هست، بلکه آنچه خواهد بود، اگر حقیقت کامل شود. این بُعد پیش‌گویانه مستلزم آن است که احکام حقیقت به صورت آیندهٔ کامل فرمول‌بندی شوند». این که بتوانیم چیزی دربارهٔ حقیقت بگوئیم بدان معناست که این حقیقت در نقطه‌ای در آینده محقق خواهد شد.

تمامیت شعر را تشکیل می‌دهد) گذر کرده، از «فون» به «من» گمنام که کل وجودش در ابدی کردن نیمف‌ها نهفته است.

خواب، تداوم و سرسختی و وفاداری به هم فشرده است. این وفاداری واپسین همان کنش سوژه است، البته چنان‌که اکنون شده است. از آن جهات «از کلمات تهی گشته» که دیگر نیازی ندارد با فرضیه‌ها دست به آزمایش و تجربه بزند. و مالک «بدنی» است «که سنگین تر شده» زیرا دیگر نیازی به تهییج و برآشفتن میل ندارد.

سوژه ملامرهای حقیقت شاعرانه، برخلاف سوژه لکانی که میلی است ساخته و پرداخته کلمات، نه روح است و نه بدن، نه زبان است و نه میل. هم کنش است هم مکان، نوعی سرسختی و سماجت گمنام که استعاره خود را در خواب می‌یابد.

به زبان ساده، «من» مکانی را «خواهم دید» که امکان شعر در تمامیتش از آن نشأت می‌گیرد. «من» این شعر را خواهم نوشت. این دیدن خواب با «این نیمف‌ها، می‌خواهم جاودان‌شان کنم» آغاز می‌شود.

مابین «این نیمف‌ها» و «من» ابدی‌کننده‌شان، مابین محوشدن رخدادی زیبارویان برهنه و گمنامی فون خفته، وفاداری شعر خواهد بود. فقط این است که تا به ابد به جا می‌ماند.

## خلاصه بحث:

(۱). رخداد

شعر ما را به یاد تصمیم‌ناپذیری اش می‌اندازد. این یکی از بزرگ‌ترین و عالی‌ترین مضامین مالارمه است. هیچ چیز درون وضعیت - محفل، مزار، باتلاق، یا سطح دریا- نمی‌تواند تشخیص و تأیید رخداد به مثابه رخداد را زور کند. پرسش بخت رخداد، پرسش تصمیم‌ناپذیری تعلق آن، چنان است که رخداد، هرچه ردهای آن نیز متعدد باشند، باز هم به اعلامش وابسته می‌ماند.

رخداد دو چهره دارد. رخداد، اگر بر اساس وجودش بدان بیندیشیم، نوعی مکمل گمنام است، نوعی عدم قطعیت، نوعی نوسان میل. به راستی نمی‌توانیم ظهور نیمف‌ها را توصیف کنیم. رخداد، در صورتی که بر اساس نامش بدان بیندیشیم، نوعی دستور وفاداری است. این نیمف‌ها خواهند بود، اما تنها با ریختن طرح فرمانبرداری شعر از این دستور است که حقیقت این رخدادگی تولید می‌شود.

(۲). نام

نام ثابت است. «این نیمف‌ها» - این نام تغییر نمی‌کند، قطع نظر از شک‌ها و وسوسه‌ها. این تغییرناپذیری به وضعیت جدید تعلق دارد، وضعیت فون

بیدارشونده. نام به‌راستی حال حاضر - تنها حال حاضر - رخداد است. پرسش حقیقت را این چنین می‌توان صورت‌بندی کرد: با حال که از جنس نام است چه باید کرد؟ شعر تمامی مواضع را به ته می‌رساند، و نتیجه می‌گیرد که در حول و حوش یک نام، حقیقتی خلق می‌شود که درنوردیدن این گزینه‌ها خواهد بود - از جمله بدترین گزینه‌ها، وسوسه‌هایی دال بر کاری نکردن با هدیهٔ زمان حال.

### ۳. وفاداری

الف). شعر، از منظری منفی، حدود و ثغور یک نظریهٔ کامل بی‌وفایی را ترسیم می‌کند. بی‌واسطه‌ترین شکلش حافظه است، یعنی بی‌وفایی تاریخی یا روایی. وفادار بودن به یک رخداد هرگز مستلزم یادآوری نیست. درست برعکس، همیشه اشاره دارد به استفاده‌هایی که فرد از نام رخداد می‌کند. اما شعر، در فراسوی خطر حافظه، سه چهره و نقش وسوسه را به نمایش می‌گذارد، سه راه تسلیم شدن:

- یکی کردن خود یا همذات‌پنداری با مکان، یا چهرهٔ وجد. این چهره، که از نام اضافی دست کشیده، سوژه را ملغوا به استمرار و ثبات مکان بدل می‌کند.
- برگزیدن وانموده. این چهره، که خصلت داستانی / ساختگی نام را می‌پذیرد، خلأ آن را با نوعی فراوانی میل‌ورزانه پر می‌کند.

پس سوژه چیزی نیست جز قدرت مطلق سرمست گشته که در آن خلأ و ملأ از یکدیگر تمییزناپذیر می شوند.

- برگزیدن یک نام کهن واحد که تکینگی رخداد را تهدید می کند و در هم می کوبد.

می توان گفت که وجد، سرشاری، و امر مقدس سه وسوسه ای اند که، از درون یک ظهور رخدادوار، فساد و انکارش را ترتیب می دهند.

ب). شعر، از منظری ایجابی، وجود یک عامل وفاداری را برقرار می کند، که در این لحظه باید آن را در جفتی جای داد که به واسطه فرضیه ها و شک های که بدان ها حمله می کنند شکل می گیرد. بر این اساس مسیری تصادفی شکل می گیرد که کل وضعیت را می کاود، آن هم از نظر نام ثابت، آزمون گری و فائق آمدن بر وسوسه ها و منتهی شدن به آینده کامل سوژه که این مسیر بدان بدل شده است. انواع مسیرهایی که در اینجا مدنظر گرفته شده - از نظر تعین یافتن «من» ای که در چنگ نام یعنی «این نیمفها» قرار دارد - ذیل ساحت میل عاشقانه و تولید شعری قرار می گیرد.

این امکان بر میلی که خود را به نام آنچه محو گشته وصل می کند بستگی دارد، یعنی این امکان که سوژه، وقتی این میل فسخ شود، بتواند از دل تاروپود حقیقت تکین که نادانسته شدنش را میسر کرده، ساخته شود.

FY