مقدمه‌ای بر مجموعهٔ اشعار استفان مالارمه

نوشتهٔ ژان پل سارتر
ترجمهٔ مراد فرهادپور

مالارمه در خانواده‌ای از طبقهٔ کارمند به دنیا آمد، و زیردست مادربزرگی پرورش یافت که آرزوهای بسیاری را ناکام باقی گذارد. همین امر موجب شد تا از همان کودکی عصیان در وجود او اوج گیرد. لیکن او خود قادر به بیان این عصیان نبود و صرفاً همه‌چیز را طرد می‌کرد: جامعه، طبیعت، خانواده، و حتی کودک رنگپریده و مفلوکی که در آینه می‌دید. اما تأثیر عصیان با گسترش آن رابطه‌ای معکوس دارد. البته جهان باید با انفجاری به دَرَک واصل شود؛ ولی مسأله اصلی آن است که چگونه این کار را بدون آلوده شدن دستانمان به انجام رسانیم. بمب نیز شیئی است نظیر یک صندلی راحتی، منتهی کمی خطرناکتر، همین و بس. چه دسایس و سازشهایی لازم است تا بتوان آن را درست در جایش قرار داد. مالارمه آنارشیست نبود و هرگز هم آنارشیست نمی‌شد. او مخالف هرگونه فعالیت فردگرایانه بود. خشونت او ــ و من این واژه را بی هیچ طنزی به‌کار می‌برم ــ چنان ناامیدانه و جامع بود که به تصوری صلح‌جویانه از خشونت بدل گشت. نه، او جهان را زیر و رو نمی‌کرد، بلکه آن را داخل پرانتز می‌گذاشت. مالارمه تروریسم مبادی آداب را برگزید. او همواره در حفظ فاصله‌ای نامحسوس میان خود و دیگر چیزها، دیگر مردمان، و حتی موجودیت خویش، موفق بود. نخستین چیزی که می‌خواست در شعرهایش بیان کند، همین فاصله بود.

مالارمه نخستین شعرهایش را به مثابهٔ شکلی از بازآفرینی سرود. او می‌بایست خود را متقاعد می‌ساخت که به راستی در راهی درست قدم نهاده است. او از حقوق موروثی خویش بیزار بود و به قصد محو خاطرهٔ آن شعر می‌سرود. همان‌طور که بلانشو (M. Blanchot) گفته

است، جهان نثر قائم به ذات است و نمی‌توانیم روی آن حساب کنیم که به خودی خود دلایلی برای فراتر رفتن از خود به ما عرضه کند. اگر شاعر بتواند چیزی شاعرانه را در جهان واقعی مشخص سازد، می‌توانیم فرض کنیم که هم‌اینک خادم شعر است و، در یک کلام، سرچشمهٔ حقیقی خود را یافته است. مالارمه به «حرفه یا پیشهٔ» شاعری همواره به مثابهٔ نوعی الزام اخلاقی می‌نگریست. آنچه او را به پیش می‌راند، نه کشش آنی و بی‌واسطهٔ تأثراتش بود و نه سبعیتِ عواطفش، بلکه یک *فرمان* بود: «تو با اثر [یا شعر] خویش اعلام خواهی کرد که جهان را در فاصله‌ای از خود نگهداشته‌ای.» در حقیقت نخستین شعرهای او با چیزی جز نفس شعر سروکار نداشتند. می‌گویند آن آرمانی که نقطهٔ پرگار شعر مالارمه بود، همواره امری انتزاعی باقی ماند، نقابی شاعرانه برای نفی و انکاری ساده: قلمرویی گنگ و بری از تعیّن که هرگاه از واقعیت فاصله می‌گیریم به سوی آن رانده می‌شویم. ولی همین امر بعدها به منزلهٔ عذری موجه، بَلاگردان او شد: مالارمه توانست چنین وانمود کند که قلمرو وجود را برای رسیدن به همان آرمان طرد می‌کند، نه از سر رنجش و بیزاری.

با این حال، او باید به خدا ایمان می‌داشت، زیرا این خدا بود که هستی شعر را تضمین می‌کرد. شاعران نسل قبلی خود را پیامبرانی کوچک می‌پنداشتند: خدا از زبان آنان سخن می‌گفت. اما مالارمه دیگر خدا را باور نداشت. مع‌هذا ایدئولوژیهایی که اعتبار خود را از دست داده‌اند با یک ضربه از میان نمی‌روند، بلکه بقایای سست و لرزان آنها در ذهن آدمیان بر جای می‌ماند. مالارمه پس از آنکه خدا را [به زعمِ خود] به دست خویش کُشت، هنوز در پی تضمینی الهی بود: در نظر او شعر می‌بایست کیفیت متعالی‌اش را حفظ کند، هرچند که او خودْ منشأ هرگونه تعالی را نابود کرده بود. حال که خدا [برای او] مرده بود، الهام شعری او تنها می‌توانست از سرچشمه‌های ملوّث و فاسدی نشأت گیرد که اینک یگانه پایه و اساس رسالت شعری او محسوب می‌شدند. مالارمه هنوز هم می‌توانست صدای خدا را بشنود، اما در متن آن، همسرایی مبهم آواهای طبیعت را تشخیص می‌داد. مثلاً ممکن بود به هنگام غروب کسی در اتاق او زمزمه کند ــ و بعد معلوم می‌شد که صدای باد بوده است. باد یا صدای اجدادش، در هر حال این نکته هنوز حقیقتی آشکار بود که کلام منثور جهان* منبع الهام شاعر نیست؛ و اینکه شعر می‌بایست همواره از قبل در بطن شاعر وجود داشته باشد. این نیز حقیقتی مسلّم بود که

* *the prose of the world*، استعاره‌ای است حاکی از واقعیت ملال‌آور زندگی روزمره و ماهیت سرد و خشک جهان واقعی در تقابل با دنیای زیبا و پُرشکوه تخیل؛ درست همانطور که نثر و کلام منثور نیز در تقابل با شعر و کلام منظوم غالباً خشک و مبتذل و عامیانه به نظر می‌رسد. ــم.

شاعر، پیش از سرودن شعر، به‌کلماتی که در اندرون وی طنین می‌افکند، گوش می‌سپارد. آری حقایقی مسلّم و آشکار، اما جملگی استوار بر خطایی ابهام‌انگیز: مالارمه دریافت هر بیتِ تر و تازه‌ای که می‌کوشد از عمق به سطح آید، در واقع بیتی کهنتر است که برای تجدید حیات تقلا می‌کند. آن واژه‌هایی که ظاهراً تر و تازه از دل شاعر به لبانش می‌رسند، به واقع از درون انبار سرد خاطرات وی خارج می‌شوند. ولی در این صورت، الهام دیگر چیست؟ خاطرات، همین و بس. مالارمه بر تصویر جوان و شاداب خویش در آینه نظری افکند؛ اشاره‌اش را دید و نزدیکتر رفت؛ و دریافت که آن تصویر، پدرش است. زمان در نظر وی نوعی توهّم بود. آینده چیزی نبود مگر تصویری کج و معوج: تصویر «گذشته» در چشم آدمیان. این یأس، مالارمه را واداشت تا یک نظام متافیزیکیِ عام ــ نوعی ماتریالیسم تحلیلی و حدوداً اسپینوزایی ــ را اصل قرار دهد. در آن هنگام تصمیم گرفت این یأس را سترونی خویش بنامد، زیرا او را در وضعی قرار می‌داد که حس می‌کرد باید تمامی سرچشمه‌های الهام و مضامین شاعرانه را ــ که با ایده یا مفهوم تجریدی و صوری خود شعر یکی نبودند ــ طرد کند. در نظام متافیزیکی مالارمه وجود هیچ چیز متصور نبود، مگر ماده: زمزمهٔ جاودانیِ وجود، فضایی که نسبت به «انقباض یا انبساط بی‌اعتناست.» ظهور انسان قرار بود جاودانگی را، *برای او*، به زمانمندی و عدم تناهی یا بی‌نهایت را به تصادف بدل کند. ولی در واقع، تنها چیزی که این نظامْ فی‌نفسه می‌توانست باشد، نوعی زنجیر علّیِ بی‌پایان بود. شاید فاهمه‌ای همه‌چیز دان می‌توانست ضرورت مطلق نهفته در چنین نظامی را درک کند؛ اما برای چشمان متناهی، جهان در حالت رویارویی همیشگی [ذهن و عین] همچون دنبالهٔ پوچی از وقایع تصادفی به نظر می‌رسد. اگر جهان حقیقتاً به‌همین‌گونه بود [که مالارمه می‌پنداشت]، آنگاه حجتهای عقل ما همان‌قدر آشفته می‌شد که حجتهای دلمان، و اصول اندیشه و مقولات حاکم بر عمل ما نیز کاذب می‌بودند: در این صورت انسان رؤیایی ناممکن می‌شد. بدین‌گونه سترونیِ شاعر تمثیلی است از ناممکن بودن [وجود] انسان. در این طرح فقط یک تراژدی وجود دارد، تراژدیی که همیشه یکی است و در «آنی» به انجام می‌رسد، در زمانی کوتاهتر از آنچه برای ترسیم شکستی برق‌آسا ضروری است. شکل ظهورش نیز چنین است: «او تاسها را می‌ریزد... و آن کس که ایشان را آفریده است، دوباره در هیأت خودِ تاسها صورتی مادی می‌یابد.» تاسها بودند، تاسها هستند. کلمات بودند، کلمات هستند. انسان توهّمی است رقیق که بر فراز حرکات ماده شناور است. مالارمه، این جانورِ صرفاً مادی، کوشید تا نظامی از هستیِ مافوق ماده را ظاهر سازد. سترونی او به واقع ضعفی تئولوژیک بود. مرگ خدا [در ذهن او] خلأیی بر جای گذارد که شاعر کوشید آن را پُر کند، اما شکست خورد. انسانی که مدِّ نظر مالارمه

بود، همچون انسانِ پاسکال، می‌بایست خود را با نمایش و بازیگری بیان کند، نه بر اساس مفهوم جوهر: «خدایی پنهان که بودن نمی‌تواند» و به ناچار بر اساس همین ناتوانی و عدم امکان تعریف می‌شود. «این همان بازی گنگِ سرودن است، یعنی آنکه آدمی با تکیه به ادعایی توخالی، رسالت بازآفرینی همه چیز به میانجی خاطرات را به خود محول سازد، رسالتی که خود به صورت نوعی شک ظاهر می‌شود.»

اما «طبیعت همیشه آنجاست و هیچ چیز نمی‌توان بدان افزود.» در آن اعصاری که فاقد آینده‌اند، ابداع همچون خاطرهٔ محض جلوه‌گر می‌شود، مثلاً اعصاری که در آنها پیشرفت تاریخی به دلیل اعتبار عظیم شاهی یا پیروزی مطلق طبقهٔ معینی مسدود شده است. همه‌چیز از قبل گفته شده است ــ نویسنده بسیار دیر سر رسیده است. ریبو (T. Ribot ، ۱۸۳۹-۱۹۱۶) خیلی زود بنیانهای نظری این احساس سترونی را بر اساس ترکیب تصاویر ذهنی ما با خاطراتمان تشریح کرد. پس در اندیشهٔ مالارمه به طرح کلی نوعی بدبینی متافیزیکی پی می‌بریم، متافیزیکی که بر مبنای آن ماده، یا همان نامتناهی بی‌شکل، واجد گرایش مبهمی است، گرایشی به ردیابی مجدد مسیر خود به قصد کسب معرفت از خود. ماده به منظور روشن کردن عدم تناهی تاریک و مبهمش، این افکار پاره‌پاره و شعله‌های پراکنده راکه انسان نام دارند، تولید می‌کند. اما اندیشه در میان پراکندگی نامتناهی ماده گم می‌شود. انسان و تصادف هر دو در یک زمان زاده شدند ــ هریک زاییدهٔ دیگری. انسان سراپا شکست و خسران است، گرگی در میان گرگان. زندگی کردن با این نقصِ خلقتش تا لحظهٔ انفجار نهایی، شرافت اوست.

و آیا انتظار وقوع انفجاری نمی‌رفت؟ مالارمه در تورنون، بزانکون و آوینیون، خودکشی را به شکلی بسیار جدّی مد نظر داشت. در آغاز آنچه بر اندیشهٔ او سنگینی می‌کرد، این استدلال بود که اگر (وجود) انسان ناممکن است، پس باید (حقیقت) این عدم امکان به طریقی آشکار گردد، یعنی با پیگیری آن تا حد نابودی انسان. برای یک بار هم که شده علت عمل ما نمی‌تواند امری مادی شمرده شود. چنین است که فقط وجود می‌تواند مولد وجود باشد، و اگر شاعر عدم یا نه ـ بودن را به منزلهٔ نتیجهٔ منطقی ناممکن بودن وجود خویش می‌پذیرد، پس نیستی یا عدم معلول نه گفتن اوست. درست در نتیجهٔ همین ناپدیدشدن آدمی است که نظمی انسانی بر ضد وجود [یا جهان هستی] برمی‌خیزد. فلوبر، پیش از مالارمه، عبارتی نوشته بود که در آن آنتوانِ قدّیس را با همین کلمات وسوسه می‌کرد: «خودت را بکُش. دست به‌کاری بزن که تو را به مرتبهٔ خدایی می‌رساند. فکر کن... او تو را آفرید و تو به شکرانهٔ شجاعتت، آزادی تا مخلوق او را نابود سازی.» آیا این همان چیزی نیست که مالارمه همواره خواهانش بود؟ و آیا هم او زمانی نگفته

بود که خودکشی و جنایت یگانه اعمال مافوق طبیعی‌اند که آدمی قادر به انجام آنهاست. «فقط افراد معدودی ظرفیت آن را دارند که حکایت خویش را با حکایت جهان یکی بدانند ــ و همین خود موجب رستگاری ایشان است.» مالارمه هرگز حتی برای لحظه‌ای نیز شک نکرد که اگر خود راکشته بود، تمامی نوع بشر نیز همراه وی می‌مُردند. خودکشی او در واقع نوعی قتل عام می‌بود. با ناپدید شدن او هستی خلوص خود را بازمی‌یافت. از آنجا که گمان می‌رفت تصادف همراه با انسان به وجود آمده، پس باید همراه با او نیز نابود می‌شد. «پس نامتناهی یعنی گریز از خانواده‌ام که از آن در رنج است ــ قلمرویی باستانی و تهی از تصادف... آنچه که می‌بایست از دل ترکیبات نامتناهی برخیزد. در یک سو *امر مطلقِ ضروری* و در سوی دیگر ــ عصارهٔ اندیشه.»

تفکر شعری به آهستگی در این *جهان* و از خلال نسلهای بی‌شمارِ شاعران، دربارهٔ تضادی که این تفکر را ناممکن ساخته بود، تعمق می‌کرد: مرگ خدا در حکم ضربهٔ نهایی بود، و مالارمه، این آخرین نمونهٔ نژاد شعر و شاعران، این امتیاز را یافت تا این تضاد را در هیأت نمایشی فردی بزیید ــ و به خاطر آن بمیرد. خودکشی او ــ که همزمان معرف قتل عام و ایثار، یا نفی و تأیید انسان بود ــ پرتاب تاس را تکرار می‌کرد: ماده بار دیگر ماده می‌شد، خالص و بری از تضاد.

با این‌همه، اگر این بحران به مرگ او منجر نشد، دلیلش آن بود که والاترین الهامات به سراغش آمدند. در جریان این مرگ مصنوعیِ اختیاری، مالارمه به ناگاه آموزهٔ خویش راکشف کرد: دلیل مؤثر بودن خودکشی آن است که نوعی فعالیت منفیِ (مشخص و انضمامی) را جانشین نفی مجرد و بی‌ثمر تمام هستی می‌کند. به زبان فلسفهٔ هگلی می‌توان گفت درک مالارمه از عمل مطلق ــ خودکشی ــ او را قادر ساخت تا مکتب رواقی را تعالی بخشیده، پشت سر گذارد ــ مکتبی که تنها به شکلی کلی و صوری اندیشه یا ذهن را در تقابل با هستی تأیید می‌کرد ــ و به سوی مکتب شکاکیت بشتابد که «به آنچه نزد رواقیان فقط مفهوم صرف بود، فعلیت می‌بخشد.» در شکاکیتْ ذهن به تفکر کامل بدل می‌گردد و هستی جهان را همراه با تعیّنات گوناگونش محو و نابود می‌کند. بدین‌ترتیب، نفی کردن که خاص خودآگاهی بود، به واقعیت یعنی به نفی واقعی بدل می‌شود: نخستین میل مالارمه که در احساس تهوّع ریشه داشت، کناره‌گیری از جهان و محکوم کردن آن در تمامیتش بود. این وارث گیج، که به نقطهٔ اوج پرواز مارپیچی‌اش رانده شده بود، از ترس سقوط «جرأت حرکت نداشت.» اما او اکنون فهمیده بود که نفی عام و کلی معادل غیاب و فقدانِ نفی است. نفی کردن نوعی عمل است و هر عملی باید در ظرف زمان جای گرفته و بر محتوایی خاص اِعمال شود.

خودکشی نوعی عمل است، زیرا به واقع موجودی را نابود می‌کند و جهان را به محل حضور

و سلطهٔ هراس‌انگیز غیبت او بدل می‌سازد. اگر وجود یا هستی همان پراکندگی است، پس آدمی با از دست دادن هستی خویش به وحدتی فسادناپذیر و بی‌زوال دست می‌یابد. به علاوه، غیبت او اثری خفقان‌آور بر هستی جهان خواهد داشت؛ غیبت به مانند صور ارسطویی، اشیاء و امور را به هم پیوسته و با وحدت پنهانی خود به درون آنها نفوذ می‌کند. آنچه شاعر حس می‌کرد باید به میانجی شعر خویش به چنگ آورد، همین حرکت اساسی خودکشی بود. از آنجا که انسان به رغم عجز از آفرینش، قدرت تخریب را داشت و هویت خویش را نیز درست با عمل امحاء خویش تصدیق می‌کرد، پس کار شاعر هم تلاشی مخرب بود. اگر به شعر از دیدگاه مرگ بنگریم، می‌توانیم آن را، به‌کلام گویا و به جایِ بلانشو، چنین تعریف کنیم: «زبانی که همهٔ توانایی‌اش صرفِ نبودن می‌شود و همه شکوه و عظمتش در خدمت آن است که از رهگذر غیبت خویش، غیبت همه‌چیز را متذکر شود.» مالارمه می‌توانست با غرور به لفبر (Lefebre) بنویسد که شعر [در آثار او] سرشتی *انتقادی* یافته است. او با به خطر انداختن همه‌چیزش، ذات خویش را در پرتو نور مرگ به منزلهٔ انسان و شاعر کشف کرد. مالارمه نظر خویش مبنی بر طرد همه‌چیز را تغییر نداده بود، بلکه فقط بدان کارایی بخشیده بود. او کمی بعد نوشت: «یک شعر تنها بمبی است که ارزش ساختن دارد.» گاهی اوقات عملاً باور می‌کرد که خود را کشته است. تصادفی نبود که مالارمه واژهٔ «هیچ»* را در صفحهٔ اول *کلیات اشعار* خویش نوشت. از آنجا که شعر بیانگر خودکشی انسان و شعر، هر دو، است، پس هستی نیز باید سرانجام به این مرگ بپیوندد. سویه یا بُعدِ غنیِ شعر باید بر سویهٔ تهی آن منطبق گردد. حقیقتی که این اشعار سرانجام بدان بدل گشتند، همان نیستی است: «هیچ‌چیز رخ نمی‌داد، مگر رخداده.» ما با منطق نفی‌کنندهٔ غیرعادیِ ابداعیِ مالارمه به خوبی آشناییم، اینکه چگونه با حرکت قلم او حجاب کنار می‌رود تا هیچ‌چیز مگر غیبتِ محبوب را آشکار سازد. «حال آنکه گلدانی خالی از آب» دردی بُرّنده بر جای می‌گذارد، بی‌آنکه نوید هر آن چیزی را دهد که ممکن بود معرّفِ گل سرخ ناپیدایی باشد، یا آنکه چگونه مقبره‌ای تنها بار «غیبت تاجهایِ سنگین پیروزی» را به دوش می‌کشد. اما بهترین مثال برای این فرایند امحاء درونی، که در خود شعر جریان دارد، غزلی است با این مطلع: «این روز باکره، زنده و زیبا.» «این روز» [یا «امروز»] و آیندهٔ آن توهّمی بیش نیستند. زمان حال به‌گذشتهٔ خود فروکاسته می‌شود. و آن پرنده‌ای که به خطا خود را در حال پرواز می‌بیند، چیزی نیست مگر خاطره‌ای از خود که «بی هیچ امیدی در رؤیای سرد تحقیر» گرفتار شده است. انفجار رنگها و

* باید توجه داشت که «هیچ» ترجمهٔ واژهٔ nothing است که واژهٔ nothingness به معنای «نیستی» از آن مشتق می‌شود. پیوند میان این دو واژه در ترجمهٔ فارسی از دست رفته است. ـم.

شکلها، نمادی‌است از برای آن حواسی که ما را به تراژدی انسانی رجعت می‌دهند، تراژدیی که به نیستی ختم می‌شود. چنین‌است حرکت‌درونی‌این‌شعرهای‌شگفت‌انگیزکه در یک‌زمان‌هم کلماتی ساکت و هم اشیائی کاذب‌اند. شعرهایی که دقیقاً با ناپدیدشدنشان، سرانجام طرح کلی شیئی را نمایان می‌ساختند که «خود را از طریق فرار غایب می‌سازد،» و زیبایی این اشعار عملاً و دقیقاً در حکم اثبات پیشینی (a priori) این حقیقت بود که غیبتِ وجود خود *شکلی از وجود است*.

اثباتی عملاً پیشینی ــ اما بی‌پایه. مالارمه نکته‌بین‌تر از آن بود که نفهمد هیچ آزمون واحدی هرگز اصول هادی خود را نقض نمی‌کند. اگر تصادف از آغاز وجود داشته است، «پس پرتاب یک تاس هرگز آن را از بین نخواهد برد.» در هر عملی که حاوی عنصری از تصادف است، این تنها تصادف است که ایده یا مفهوم خود را با تصدیق یا تکذیب خویش تحقق می‌بخشد. در شعر نیز این تصادف است که خود را نفی می‌کند. شعر، این فرزند و خصم تصادف، با عمل تخریب و امحاء خویش، تصادف را نابود می‌کند، زیرا نابودی نمادین آن، در حکم نابودی خود انسان است. ولی همهٔ اینها در نهایت فریبی بیش نبود. طنز مالارمه در آگاهی او از بیهودگی مطلق و همچنین ضرورت مطلقِ کارش ریشه داشت، کاری که در آن دو قطب مخالف و ترکیب‌نشده‌ای را مشاهده می‌کرد که پیوسته یکدیگر را جذب و دفع می‌کردند، دو قطب تصادف و ضرورت.

تصادف خالق ضرورت است؛ تصادف توهّمی انسانی است ــ انسان این قطعهٔ پریشان و مجنونِ طبیعت. ضرورت نیز خالق تصادف است، که خود به صورتی متناقض ضرورت را محدود و معین می‌کند. ضرورت تصادف را در قالب شعر، کلمه به‌کلمه، نفی می‌کند. تصادف نیز به نوبهٔ خود نافی ضرورت است، زیرا هرگز نمی‌توان کلمات را به شکلی «کامل و بی‌نقص» به‌کار گرفت.» ضرورت نیز باز به نوبهٔ خود تصادف را از طریق خودکشیِ شعر محو و نابود می‌کند.

در اندیشهٔ مالارمه عنصری از اندوه عرفانی وجود داشت. او افسانه یا اسطورهٔ عجیبی را میان بهترین دوستان و شاگردانش شایع کرده بود، اسطورهٔ [خلق] شاهکاری ادبی که به ناگهان جهان را مبهوت و در خود حل می‌کند. او به دروغ چنین می‌نمایاند که سرگرم نگارش چنین اثری است. فقط کافی بود به سادگی تظاهر کند که همهٔ زندگی‌اش وقف این شیء غایب گشته است: تفسیری از کرهٔ خاکی یا قلمرو ناسوت از دیدگاه آیین اُرفیسم* (تفسیری که چیزی جز خود شعر

* اُرفیسم (Orphism)، کیش و آیینی زهدگرا در یونان باستان که بر تناسخ ارواح، تطهیر معنوی و آیینی، و گناه فردی تأکید می‌گذارد، و دارای آداب و مناسک سرّی و پیچیده‌ای برای تطهیر و تشرّف به محفلِ محرمانِ راز بود. ــ م.

نبود). شک ندارم مالارمه قاطعانه اعتقاد داشت که مرگش این رابطه با ارفیسم را به عنوان برترین آرزویش، و شکست آن را به مثابهٔ ناممکن بودنِ تراژیکِ وجود انسان، جاودانی خواهد کرد. اگر شاعری در بیست و پنج سالگی به سبب غلبهٔ احساس ناتوانی و سترونی بمیرد، مرگ او صرفاً حادثه‌ای نادر محسوب خواهد شد. اما وقتی شاعری پنجاه و شش ساله، درست در لحظه‌ای که بر تمامی مشکلات مقدماتی فائق آمده و آمادهٔ عرضهٔ شاهکار خویش است، می‌میرد، این حادثه دقیقاً مبیّن تراژدیِ بشری است. مرگ مالارمه افسونی به یادماندنی است.

ولی این افسون به واسطهٔ حقیقت ساخته و پرداخته شده بود. مالارمه سی‌سالِ تمام در برابر تمامی جهان نقش خود را در هیأت بازیگری با چهرهٔ مبدَّل، در نمایشنامه‌ای که غالباً رؤیای نوشتنش را در سر می‌پروراند، بازی کرد؛ نمایشی در شکلِ تراژدی با یک بازیگر. او خود «آن خدای پنهان بود که بودن نمی‌تواند، سایهٔ جوان همهٔ چیزها و هم از این رو حامل اسطوره‌ها... او که در هجوم ظریفِ حضورش، فنایی لطیف را بر زندگان تحمیل می‌کند.» در چارچوب نظام پیچیدهٔ این کمدی، شعرهای او برای رسیدن به کمال، نخست می‌بایست ناموفق باشند. کافی نبود که این اشعار زبان و جهان، هر دو، را محو سازند، حتی نابود کردن خودشان هم تکافو نمی‌کرد. به اقتضای این نظام، شعرهای مالارمه باید نمایانگر طرحهای اولیهٔ بی‌ثمری باشند از شاهکاری بی‌نظیر و ناممکن که فقط حدوث تصادفی مرگ، مالارمه را از شروع آن بازداشت. همه‌چیز جای خود را در این نظام خواهد یافت، اگر بتوانیم این خودکشیهای تمثیلی را در پرتو مرگی تصادفی نظاره کنیم: یعنی به هستی در پرتو نیستی بنگریم. سقوط دردناکی که در پیش رو بود، با چرخشی نامنتظَر، به شعرهایی که او عملاً سروده بود، ضرورتی مطلق بخشید. غم‌انگیزترین مسأله در مورد این شعرها آن است که به رغم جذبهٔ سرورانگیزی که برای ما دارند، در نظر سراینده‌شان بی‌ارزش بودند. تظاهر مالارمه در یک قدمی مرگ به اینکه دیگر به چیزی جز شاهکار آینده‌اش علاقه ندارد، آخرین دستکاریِ او در این اشعار بود. او به همسر و دخترش نوشت: «شکی نداشته باشید که این یکی زیباترین اثر می‌بود.» حقیقت؟ یا دروغ؟ باری، این درست همان کسی بود که مالارمه می‌خواست باشد ــ انسانی که در سراسر جهان از گسستن اتم یا سرد شدن خورشید می‌میرد و همچنان دربارهٔ چکامه‌ای که می‌خواست بسازد، زمزمه می‌کند: «شکی نداشته باشید که این یکی زیباترین اثر می‌بود.»

مالارمه، کسی که در آنِ واحد قهرمان، پیشگو، جادوگر و تراژدی‌نویس بود، مردی با جثّه‌ای کوچک و حرکاتی زنانه و مبادی آداب، و کم توجه به زنان، استحقاق آن را داشت که در آستانهٔ قرن ما بمیرد، قرنی که او به واقع پیام‌آور ظهورش بود. او با شدّتی بیشتر از نیچه مرگ خدا را

تجربه کرد، و خیلی پیش از کامو حس کرد که خودکشی پرسش اصلیِ رویاروی آدمی است. مبارزهٔ هرروزهٔ او با تصادف، بعدها از سوی دیگران دنبال شد، اما نه با وضوح و روانیِ بیشتر. آنچه او از خود می‌پرسید در یک کلام این بود: «آیا می‌توان از درون جبر [حاکم بر جهان] راهی به بیرون یافت؟ آیا می‌توان پراکسیس یا کنش را واژگون ساخته و ذهنیت را با فروکاستن خود و جهان به عینیت، دوباره کشف کرد؟» او به صورتی منظم چیزی را بر هنر اِعمال کرد که تا آن زمان صرفاً اصلی فلسفی بود، و نزدیک بود که به حکمتی سیاسی بدل شود: «بساز و در ساختنْ خود را بساز.» کمی قبل از هجوم غول‌آسای تکنولوژی، او نوعی تکنیک یا فنّ شاعری را ابداع کرد. در زمانی که تیلور سرگرم طرح روشهایی برای بسیج کارگران به منظور به حداکثر رساندن باروریِ کار آنان بود، مالارمه زبان را به قصد تأمین حداکثر استفادهٔ ممکن از کلمات بسیج می‌کرد. اما به نظر من بارزترین خصیصهٔ این مرد همان شکنجهٔ متافیزیکی بود که چنان آشکار و فروتنانه تحملش کرد. حتی یک روز هم به سر نرسید بی‌آنکه او به‌کشتن خویش وسوسه نشود. و اگر به زندگی ادامه داد، تنها به خاطر دخترش بود. اما حضور این مرگ معلق، طنزی ملیح و مخرب را در اختیار او گذاشت. هوش ذاتی او بیش از هر چیز در هنرش برای کشف و برقراریِ «دوئتی* مرگ‌آلود» در زندگی روزانه، و حتی در ذهن و تصوراتش، نهفته بود. دوئتی که همه‌چیزهای این جهان را تسلیم او کرد. او شاعری به تمام معنا بود و خود را تماماً وقف انهدام انتقادی شعر به دست خود شعر کرد. با این حال، در انزوا باقی ماند. «شبحی که به بلندیهای سرد تعلق دارد،» و به خود می‌نگرد. اگر این ماده بود که شعر را ایجاد می‌کرد پس شاید اندیشهٔ جاری و روان ماده از چنگ جبر گریخته است؟ و بدینسان، شعر او نیز درون پرانتز جای گرفت.

روزی شخصی تعدادی نقاشی برای او فرستاد. مالارمه از آنها خوشش آمد. ولی آنچه مشخصاً برایش جذاب بود، تصویر جادوگر پیری بود که لبخندی اندوهگین بر چهره داشت. مالارمه دربارهٔ این تصویر چنین نوشت: «این لبخند از آگاهی پیرمرد به این واقعیت ناشی می‌شود که هنرش دروغی بیش نیست. ولی در عین حال به نظر می‌رسد دارد می‌گوید: اما می‌توانست حقیقت باشد.»

این مقاله ترجمهٔ فصلی است از کتاب:

J.P. Sartre, *Between Existentialism and Marxism*, Pantheon Books, 1975.

---

* دوئت (Duet)، قطعه‌ای که برای دو ساز یا دو نوازنده سروده می‌شود. ـم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی