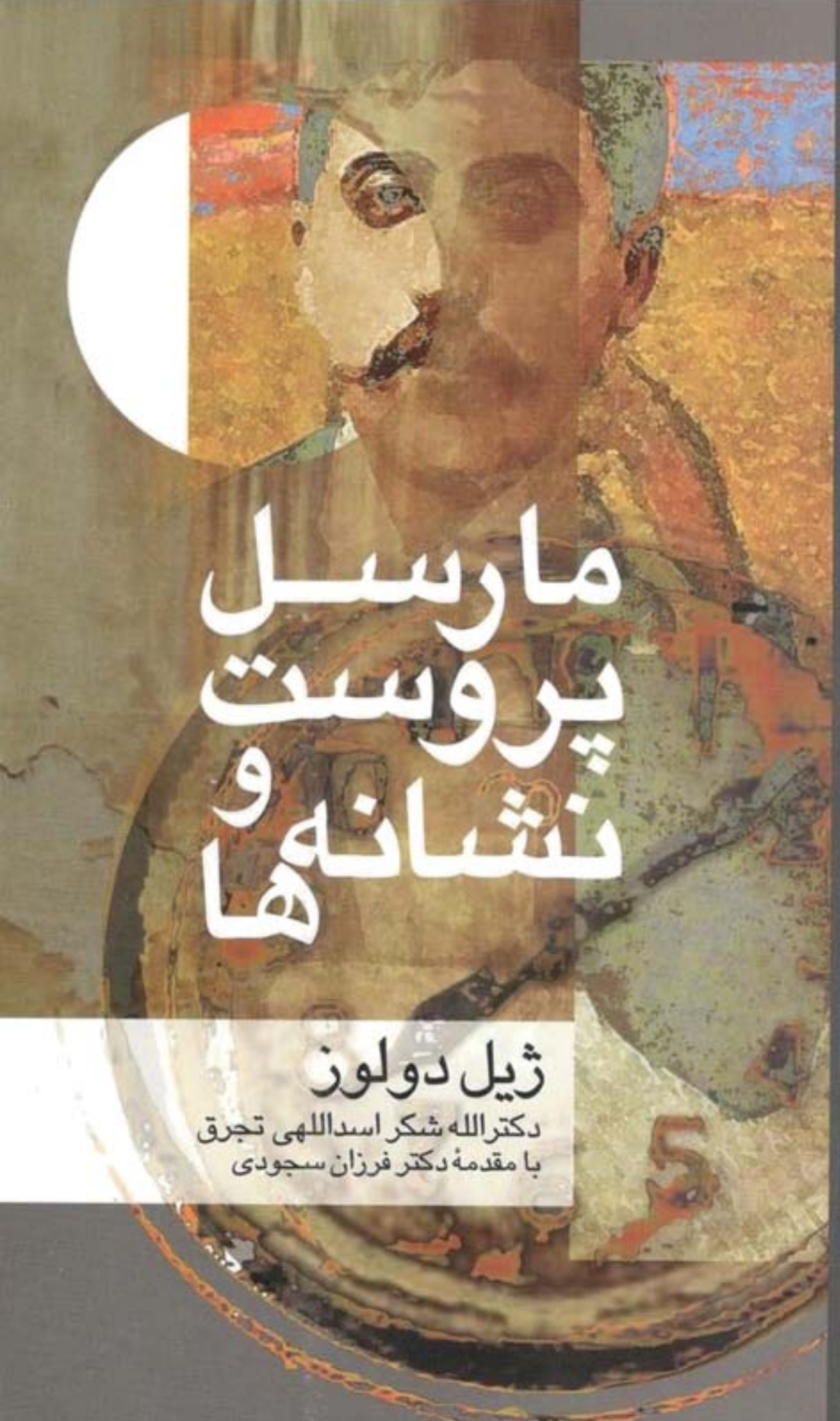

مارسل پروست و نشانه‌ها

ژیل دولوز

دکتر الله شکر اسداللهی تجرق

با مقدمهٔ دکتر فرزان سجودی

به نام خدا

مجموعه نشانه شناس و زبان‌شناسی ٦

زیر نظر دکتر فرزان سجودی

مارسل پروست و نشانه‌ها

ژیل دولوز

ترجمهٔ دکتر الله‌شکر اسداللهی تجرق

ویرایش: دکتر فرزان سجودی

نشر علی

سرشناسه	: دولوز، ژیل، ۱۹۲۵-۱۹۹۵ م. Deleuze, Gilles
عنوان و نام‌پدیدآور	: مارسل پروست و نشانه‌ها / ژیل دولوز؛ ترجمه الله‌شکر اسداللهی تجرق.
مشخصات نشر	: تهران: علم، ۱۳۸۹.
مشخصات ظاهری	: ۲۷۲ ص.
شابک	: 978 - 964 - 224 - 207 - 8
وضعیت فهرست‌نویسی	: فیپا.
یادداشت	: عنوان اصلی: Proust et les signes
موضوع	: پروست، مارسل، ۱۸۷۱ - ۱۹۲۲م
موضوع	: Proust, Marcel
شناسه‌افزوده	: اسداللهی تجرق، الله‌شکر، ۱۳۳۹ - ، مترجم
رده‌بندی کنگره	: ۱۳۸۹ ۸۳۶ی۹ر/PQ۲۶۰۸
رده‌بندی دیویی	: ۸۴۳/۹۱۲
شماره کتابشناسی ملی	: ۲۰۵۸۱۸۹

نشر علم

مارسل پروست و نشانه‌ها

ژیل دولوز

ترجمهٔ دکتر الله‌شکر اسداللهی تجرق

چاپ اول، ۱۳۸۹

تیراژ: ۱۶۵۰ نسخه

چاپ و صحافی: رامین

خیابان انقلاب ـ بین خیابان فخررازی و دانشگاه شمارهٔ ۱۲۲۴ تلفن: ۶۶۴۶۵۹۷۰

حق چاپ برای ناشر محفوظ است.

شابک ۸ ـ ۲۰۷ ـ ۲۲۴ ـ ۹۶۴ ـ ۹۷۸

یادداشت دبیر مجموعه

گفته می‌شود کتاب پروست و نشانه‌ها اثری سهل و ممتنع است. از سویی کتابی است که آسان خوانده می‌شود. مسائل اصلیِ مطرح شده در کتاب عبارتند از عشق، هنر، خاطره، یادگیری و تجربه‌ی ما از زمان. اینها مسائل مهمی هستند و حتماً خواننده نباید اهل فلسفه باشد تا دغدغه‌ی این پرسش‌ها را داشته باشد. پروست و نشانه‌ها کتابی سهل به‌نظر می‌رسد زیرا به‌زبانی آشنا نوشته شده است و به‌مسائلی آشنا می‌پردازد. کتاب این رازهای بزرگ را به‌اصولی که گویی حل شده‌اند و اصلاً مناقشه‌ای برسرشان وجود ندارد تبدیل نمی‌کند. و سرانجام کتاب پروست و نشانه‌ها کتابی سهل به‌نظر می‌رسد زیرا ما بی‌درنگ می‌توانیم بگوییم که کتاب دربارهٔ چیست.

اما از سوی دیگر این کتابی دشوار و یا به‌اصطلاح ممتنع است زیرا کار دلوز از جهاتی مانند خود رمان *در جستجوی زمان از دست رفته* اثری اکتشافی است و ویژگی کاوش و جستجو را دارد. پروست و نشانه‌ها ارائه‌ی ساده‌ی نتایج پیشتر کشف شده نیست. دلوز زبان را رسانه‌ای خنثی برای ارائه‌ی اندیشه‌هایی نمی‌داند که پیش از آن که در قالب واژه‌ها بیان شوند، شکل گرفته‌اند. *در جستجوی زمان از دست رفته* و یا *پروست و نشانه‌ها* قبل از آن که نوشته بشوند وجود قطعی در شکل اندیشه یا ایده نداشته‌اند. به‌عبارت دیگر از دید دلوز بیان با زبان همیشه الزاماً ترجمه یا نسخه‌برداری ایده‌ای از یک رسانه به‌رسانه‌ای دیگر نیست. پس خواننده باید در یک کاوش، در یک عمل اکتشافی شرکت کند و در هنگام خواندن در زبان جستجو کند و با زبان بیافریند. درست مانند شخصیت اصلی رمان در *جستجوی زمان از دست رفته* که پیوسته در کار اکتشاف و تلاش برای رمزگشایی انبوه نشانه‌هایی است که پیرامونش را فراگرفته‌اند.

سرانجام باید بگویم خوشحالیم از این‌که خوانندگان فارسی‌زبان نیز با انتشار این کتاب، و با توجه به‌این‌که رمان پروست نیز پیشتر توسط مرحوم سحابی به‌فارسی ترجمه شده است، می‌توانند در این تجربه‌ی دلچسب و سهل و ممتنع اکتشافی شرکت کنند. از آقای دکتر اسداللهی تجرق نیز بسیار سپاسگزاریم که کتاب خود را برای انتشار در مجموعه نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی ارائه کردند.

فرزان سجودی

شهریور ۱۳۸۹

راهنمای علائم اختصاری آثار پروست که در پاورقی‌های این کتاب ذکر شده‌اند

AD	Albertine disparue
CGI	Le côté de Guermantes, I
CG2	Le côté de Guermantes, 2
CG3	Le côté de Guermantes, 3
CSI	Du côté de chez Swann, I
CS2	Du côté de chez Swann, 2
JFI	A l'ombre des jeunes filles en fleurs, I
JF2	A l'ombre des jeunes filles en fleurs, 2
JF3	A l'ombre des jeunes filles en fleurs, 3
PI	La prisonnière, I
P2	La prisonnière, 2
SGI	Sodome et Gomorrhe, I
SG2	Sodome et Gomorrhe, 2
TRI	Le temps retrouvé, I
TR2	Le temps retrouvé, 2

فهرست مطالب

عنوان **صفحه**

مقدمه مترجم ۱

بخش اول: نشانه‌ها

فصل اول: انواع نشانه‌ها ۷

فصل دوم: نشانه و حقیقت ۲۵

فصل سوم: یادگیری ۴۱

فصل چهارم: نشانه‌های هنر و ماهیّت ۵۹

فصل پنجم: نقش ثانوی حافظه ۷۷

فصل ششم: سلسله و گروه ۹۷

فصل هفتم: کثرت‌گرایی در نظام نشانه‌ها ۱۲۳

نتیجه: تصویر تفکر ۱۳۷

بخش دوم : ماشین ادبی

فصل اول: آنتی لوگوس ۱۵۱

فصل دوم: جعبه‌ها و کوزه‌ها ۱۶۹

فصل سوم: لایه‌های کتاب «در جستجو» ۱۹۳

فصل چهارم: سه ماشین ۲۱۵

فصل پنجم: سبک ۲۳۹

نتیجه: حضور و عمل دیوانگی عنکبوت ۲۵۳

بنام خدا

مقدمه مترجم

ژیل دولوز (۱۹۹۵- ۱۹۲۵)، فیلسوف فرانسوی، آثار متعددی در زمینه فلسفه، ادبیات و هنر (سینما و نقاشی) به رشته تحریر درآورده است. او ابتدا به عنوان مورخ فلسفه به کارهای تحقیقاتی در این زمینه روآورد ولی با توجه به اندیشه‌های بسیار عمیقی که در زمینه فلسفه داشت و با عنایت به اینکه در دهه ۱۹۶۰ فلسفه، ادبیات و هنر در فرانسه و به تبع آن در اروپا بیش از پیش به یکدیگر نزدیک شده بودند، دولوز با نگارش آثار ارزشمندی از فیلسوفان هم عصر خویش پیشی گرفت. او با دو اثر بیادماندنی تحت عناوین *تفاوت و تکرار* (۱۹۶۸) و *منطق حواس* (۱۹۶۹)، سعی کرد روابط بین "معنا"، "بی‌معنایی" و "ماجرا" را مورد مطالعه قرار دهد. او در این آثار نقش تضادهای زبانی در معنا، رابطه آن با موقعیت‌های فیزیکی و مکانی اشیاء و نقش شبیه‌سازی در فهم و درک انسان را مورد تجزیه و تحلیل قرار داده است.

او با طرح مسائل جدیدی در فلسفه، به بسط و گسترش نوعی متافیزیک اصیل و فلسفه هنر جدید همت گمارد و با همکاری دوست و

همفکر خود فلیکس گوتاری به نقد و بررسی مسائل مربوط به روانکاوی و سرمایه‌داری پرداخت. در دو اثر دیگر با نامهای *ضد ادیپ* (۱۹۷۲) و *هزار دشت* (۱۹۸۰)، دولوز با زیر سئوال بردن ساختار سنت فلسفی غرب، خود را بیش از پیش به جریان پساساختار گرائی نزدیک کرد.

یکی از عوامل موفقیت ژیل دولوز در سالهای بین ۱۹٦۰ تا ۱۹۸۵ در زمینه فلسفه این بود که وی بیش از دیگران مجذوب همزمان فلسفه و ادبیات بود. او در فلسفه، علی رغم تفاوت‌های اساسی در روش این فیلسوفان، خود را پیرو اسپی نوزا، لایبنیتز، نیچه و برکسون می‌دانست و در زمینه ادبیات و نقد ادبی نیز از آثار مارسل پروست، آرتو، بلانشو و لویس کارول شدیدا متاثر بود. به دلیل همین شیفتگی، دولوز دو اثر ارزشمند خود را به تجزیه و تحلیل آثار و افکار یک فیلسوف و یک ادیب اختصاص داده است : *نیچه و فلسفه* (۱۹٦۲) و *پروست و نشانه‌ها* (۱۹٦٤). در واقع، نگارش این دو اثر، اوج وابستگی دولوز به این دو اندیشمند را نشان می‌دهد. دولوز را در زمینه فلسفه اغلب به عنوان نو نیچه گرا می‌شناسند و در مطالعات ادبی نیز او را نشانه شناس و تحلیل گر جهان آشفته و استاد مسلم زمان می‌شناسند. به یقین می‌توان گفت که هیچ کتاب ادبی نتوانسته است به اندازه اثر مشهور مارسل پروست با عنوان *در جستجوی زمان از دست رفته* نشانه‌های مربوط به اشرافیت، عشق، احساس و هنر را در قالب زمان و در بستر جریان سیال ذهن ارایه نماید. دنیای که مارسل پروست در این اثر به تصویر می‌کشد، دنیایی است که از هیچ اصل منطقی و از هیچ قانون از پیش تعیین شده پیروی

نمی کند ؛ دنیایی است که در آن ذهن و زمان به کمک هنر به هم پیوند می‌خورند و یک نوع احساس جاودانگی ایجاد می‌کنند.

دولوز درکتاب *پروست و نشانه‌ها* به خوبی جهان‌های مبتنی بر نشانه‌ها را مورد نقد و بررسی قرار می‌دهد. او با نگاه فلسفی نو، شخصیت‌های پروست را، با توجه به نشانه‌هایی که از خود ارسال می‌کنند، مطالعه کرده و نقش زمان در شکل‌گیری این نشانه‌ها را تجزیه و تحلیل می‌کند. اگر نیچه و پروست را، همچنانکه خود دولوز نیز به آن اذعان دارد، الهه‌های فلسفی و ادبی دولوز تلقی نماییم، اهمیت ترجمه این دو اثر برای ما آشکار می‌گردد. ترجمه کتاب *نیچه و فلسفه* را چندی پیش به کمک استاد ارجمند جناب آقای دکتر نوالی، که جا دارد صمیمانه از ایشان تشکر نمایم، آغاز کردیم که پس از مدتی به دلیل وجود کارهای پژوهشی مضاعف، انجام آن به زمان دیگری موکول شد که امیدوارم بتوانیم بزودی ترجمه آن را از سر بگیریم. کتاب حاضر، یعنی *پروست و نشانه‌ها*، نیز به لحاظ اهمیت موضوع و به دلیل اینکه این اثر جزو کتابهای درسی و دانشگاهی هم محسوب می‌شود، به یاری خداوند منان، بوسیله اینجانب ترجمه شده است که امیدوارم مورد استفاده علاقه مندان، دانشگاهیان، دانشجویان و پژوهشگران جوان قرار گیرد. لازم است یادآوری کنم که این اثر به عنوان نمادی از تلفیق فلسفه با ادبیات محسوب می‌شود. در واقع، اندیشه‌های فلسفی عمیق دولوز از یک طرف و محتوای عمیق کتاب در *جستجوی زمان از دست رفته* پروست از طرف دیگر، در این کتاب تجمیع یافته‌اند و دنیایی از مفاهیم جدیدی را

به نمایش گذاشته‌اند. افکار فلسفی دولوز با دنیای ادبی پروست در هم آمیخته و اثری ماندگار بوجود آورده است. این کتاب می‌تواند همزمان هم برای علاقه مندان فلسفه و هم برای شیفتگان ادبیات، به ویژه فلسفه جدید و ادبیات معاصر، مفید واقع شود.

دانشگاه تبریز- دهم اردیبهشت ماه

سال ۱۳۸۹

الله شکر اسداللهی تجرق

بخش اول

نشانه‌ها

فصل اول
انواع نشانه‌ها

وحدت کتاب « در جستجوی زمان از دست رفته» در چه چیزی است ؟ حداقل این را می‌دانیم که این وحدت در چه چیزی نیست. این وحدت در حافظه و در خاطره، حتی در حالت غیرارادی آن، وجود ندارد. اساس « در جستجو[1]» در شیرینی « مادلن» یا در سنگ فروش‌ها نیست. از طرفی کتاب « در جستجو» تنها یک تلاش برای یادآوری و کشف حافظه نمی‌باشد : جستجو باید در یک معنای والاتر گرفته شود، مانند عبارت « جستجوی حقیقیت». از طرف دیگر زمان گم شده به معنای زمان گذشته نیست، بلکه در معنای زمانی است که ما تلف می‌کنیم مانند عبارت « وقت خود را تلف کردن ». واضح است که حافظه به عنوان یک وسیله برای جستجو وارد عمل می‌شود، ولی این وسیله نمی‌تواند کاملاً عمیق و اطمینان بخش باشد ؛ و زمان گذشته به عنوان یک ساختار زمانی وارد عمل می‌شود ولی این ساختار نیز کاملاً عمیق و بنیادی نیست. در اثر مارسل پروست، ناقوس‌های « مارتن ویل» و قطعه

۱- اکثر اوقات به جای نام کامل کتاب «در جستجوی زمان از دست رفته»، اصطلاح «در جستجو» را به کار خواهیم برد. (م)

کوتاه « ونتوی» که هیچ خاطره‌ای را، هیچ احیای زمان گذشته‌ای را به همراه ندارند، بر شیرینی «مادلن» و سنگ فرش‌های «ونیز» که به حافظه وابسته هستند، پیشی می‌گیرند و به همین خاطر همچنان با یک «تبیین مادی[1]» مرتبط می‌شوند. بحث در باب یک حافظه غیرارادی نیست، بلکه در خصوص ماجرای یک یادگیری می‌باشد. موضوع دقیقاً در مورد یادگیری یک ادیب[2] است. طرف «مزاگلیز» و طرف « گرمانت» کمتر به مثابه سر چشمه خاطره هستند، بلکه بیشتر به عنوان مواد اولیه و خطوط یادگیری می‌باشند. اینها دو رویه « آموزش و یادگیری» هستند. پروست بی‌وقفه بر این تاکید دارد که « شخصیت داستان در آن زمان هنوز آن چیز را نمی‌دانست بعداً آن را یاد خواهد گرفت او تحت فشار چنین خیالی واقع بود و به همین سبب نهایتاً توانست خود را از آن برهاند » ؛ به همین خاطر است که کتاب « در جستجو» سر شار از این جریان یاس و ناامیدی و اقرار به آن می‌باشد. گاهی به آرمان‌گرایی پروست متوسل می‌شوند : یادگیری همان یادآوری مجدد می‌باشد، اما حافظه، هر چقدر هم نقش اش مهم می‌باشد، فقط به عنوان وسیله یادگیری وارد عمل می‌شود که این یادگیری هم به واسطه اهداف و هم به سبب اصول خویش از حافظه فراتر می‌رود. « در جستجو» به سوی آینده بر می‌گردد و نه به گذشته.

آموختن ذاتاً "نشانه‌ها" را در بر می‌گیرد و نشانه‌ها موضوع یک یادگیری زمانمند هستند و نه یک دانش انتزاعی. آموختن ابتدا لحاظ کردن یک ماده، یک چیز و یک موجودی است که گوئی نشانه‌هایی از

1- P_2, III, 375.
2- TR_2, III, 907.

خود راسال می‌کنند تا رمز خوانی شده و تفسیر شوند. فراگیرنده‌ای وجود ندارد که « مصر شناس[1] » نباشد.

تنها زمانی نجار می‌شویم که خود را به نشانه‌های چوب حساس کنیم ویا زمانی پزشک می‌شویم که به نشانه‌های بیماری حساس باشیم. ذوق و قریحه همواره تقدیری در ارتباط با نشانه‌هاست. هر آنچه که چیزی به ما می‌آموزد، نشانه‌هایی از خود ارسال می‌کند، هر عمل یادگیری، نوعی تاویل نشانه‌ها یا تاویل « هیروگلیف» می‌باشد. اثر مارسل پروست مبتنی بر نمایش حافظه نیست بلکه بر یادگیری نشانه‌ها بنیان شده است.

کتاب « در جستجو» یکپارچگی و نیز کثرت‌گرائی اعجاب انگیز خود را از همین یادگیرهای نشانه‌ها کسب می‌کند. کلمه « نشانه» یکی از واژگان بسیار رایج در اثر مارسل پروست، به ویژه در نظام‌مند سازی نهایی آن است که مجلد « زمان باز یافته» را فراهم می‌آورد. کتاب « در جستجو» به عنوان اکتشاف جهان‌های متفاوت نشانه‌ها معرفی می‌گردد که به صورت چرخشی ترتیب می‌یابند و در بعضی نقاط نیز همدیگر را قطع می‌کنند. زیرانشانه‌های امور خاصی هستند و مواد و موضوع هر جهانی را نیز می‌سازند. پیشا پیش این نشانه‌ها را در شخصیت‌های درجه دوم می‌بینیم : « نورپوآ» و اعداد دیپلماتیک، « سن-لو» و نشانه‌های استراتژیک « کوتار» و علائم پزشکی. کسی می‌تواند در رمز خوانی

۱- منظور از "مصرشناس"، شناختن و کشف رموز می‌باشد. زیرا مصرشناسان با نشانه‌ها و به خصوص با خط "هیروگلیف" سرو کار دارند و برای شناختن بهتر مصر باستان باید این رموز را کشف نمایند.

نشانه‌ها در یک زمینه ماهر باشد ولی در سایر موارد نادان و احمق بماند : درست مانند « کوتار»، این پزشک و بیمار شناس بزرگ. بعلاوه جهان‌ها در یک زمینه مشترک از همدیگر متمایز می‌شوند : نشانه‌های خانواده «وردورن» در نزد « گرمانت»ها نمی‌توانند رواج داشته باشند و برعکس سبک خانواده « سوآن» یا رموز و نشانه‌های « شارلوس» نمی‌توانند در خانواده « وردورن» داخل شوند. وحدت تمام جهان‌ها در این است که آنها نوعی از نظام‌های نشانه‌ای را شکل می‌دهند که بوسیله اشخاص، اشیاء و مواد ارسال می‌شوند. اگر بواسطه رمز خوانی و تفسیر عمل نکنیم، هیچ حقیقتی را کشف نخواهیم کرد و هیچ چیزی را یاد نخواهیم گرفت. اما کثرت جهان‌ها در این است که این نشانه‌ها از یک نوع مشترک نیستند، به یک شیوه مشترک ظاهر نمی‌شوند، به یک روش خاص رمزگشایی نمی‌گردند و با معانی خود ارتباطی مشابه ندارند. اینکه آیا نشانه‌ها همزمان وحدت و کثریت کتاب «در جستجو» را تشکیل می‌دهند، این خود فرضیهٔ است که ما باید با لحاظ کردن جهان‌هایی که شخصیت داستان مستقیماً در آنها شرکت می‌جوید، به بررسی آن بپردازیم.

اولین جهان کتاب « در جستجو»، جهان سرخوشی و اشرافی می‌باشد. هیچ محیطی نمی‌تواند به اندازه محیط سرخوشی‌ها و اشرافیت در فضاهای خیلی محدود خود و با چنین سرعت زیادی اینقدر نشانه در خود داشته باشد و آنها از خود راسال نماید. اما خود این نشانه‌ها با همدیگر همسان نیستند. آنها در یک آن، نه بر اساس طبقات اجتماعی، بلکه بنابر « روحیات خانواده ها»، که بسیار عمیق هستند، از همدیگر

متمایز می‌شوند. در واقع، در هر لحظه نشانه‌ها در حال تغییر و تحول هستند، آنها گاهی منجمد می‌شوند و یا جای خود را به نشانه‌های دیگر می‌دهند. به طوری که تلاش فراگیرنده همچنان این خواهد بود تا بفهمد چرا فردی مثلا در فلان جهان « پذیرفته» شد ولی در فلان جهان پذیرفته نشد ؛ جهان‌ها از چه نشانه‌هایی تبعیت می‌کنند، قانوگذاران و عالمان روحانی این نشانه‌ها چه کسانی هستند. در اثر مارسل پروست، « شارلوس»، به دلیل قدرت اشرافی خود، غرور و تکبر خویش، ذوق و علاقه به هنرهای نمایشی و چهره و صدای خود، بیشتر از همه شخصیت‌ها نشانه‌هایی از خود ارسال می‌کند. اما این شخصیت که غرق در ماجرای عاشقانه است در مقایسه با خانواده « وردورن» چیزی به حساب نمی‌آید و حتی در جهان خاص خود، زمانی که قوانین پشت پرده تغیر خواهند کرد، نهایتاً جایگاه خود را کاملاً از دست خواهد داد. پس وحدت نشانه‌های اشرافی و سرخوشی در چه چیزی است ؟ یک سلام ساده دوک «گرمانت» باید تاویل شود و احتمال به خطا رفتن در این تاویل به همان اندازه است که بخواهیم علت یک بیماری را تشخیص دهیم. تاویل گفته‌های همراه با حرکات نا محسوس خانم «وردورن» نیز به همین منوال است.

نشانه اشرافی و سرخوشی به عنوان جایگزین عمل و تفکر ظاهر می‌شود. این نشانه به جای عمل و تفکر است. بنابر این این نوع نشانه به چیز دیگری مانند معنای متعالی یا مفهوم آرمانی ارجاع نمی‌شود بلکه نشانه‌ای است که ارزش فرض شده معنای خود را تصاحب کرده است. به همین جهت امر سرخوشی که از دیدگاه عمل مورد داوری قرار می‌گیرد، به صورت مایوس کننده و ظالمانه ظاهر می‌گردد و از دیدگاه

تفکر احمقانه به نظر می‌رسد. در سرخوشی فکر نمی‌کنند و عملی انجام نمی‌دهند بلکه نشانه ایجاد می‌کنند. هیچ چیز خنده‌داری در نزد خانم « وردورن» گفته نمی‌شود و خانم «وردورن» نیز چیز خنده‌داری نمی‌گوید ؛ اما « کوتار» علامت می‌دهد که او [وردورن] می‌خندد و علامت او چنان کامل ارسال می‌شود که خانم «وردورن» به نوبه خود، برای اینکه این علامت ناچیز قلمداد نشود، حرکت و حالتی در خور آن علامت به خود می‌گیرد. خانم « گرمانت» اغلب سنگدل است و اندیشه ضعیفی دارد، ولی همواره دارای نشانه‌های محبت آمیزی می‌باشد. او کاری برای دوستان خود انجام نمی‌دهد و با آنها همفکری نمی‌کند، بلکه نشانه‌هایی برای آنها ارسال می‌کند. نشانه سرخوشی به چیزی ارجاع نمی‌شود بلکه جایگزین آن چیز می‌شود و مدعی است که ارزش معنایی آن را داراست.

این نشانه مانند تفکر، از عمل پافراتر می‌گذارد و مانند عمل تفکر را باطل کرده و خود را مکفی اعلام می‌کند ؛ جنبه ثبات و باز نمایی مداوم آن و همچنین خلاء آن از همین امر ناشی می‌شود.

از مطالب مذکور چنین نتیجه نخواهیم گرفت که این نشانه‌ها باید نادیده گرفته شوند. اگر یادگیری از ورای این نشانه‌ها نباشد، ناقض و حتی غیر ممکن خواهد بود. این نشانه‌ها خالی هستند، اما این خلاء نوعی برتری رایج و مرسوم، مانند صورت‌گرائی، به آنها می‌بخشد که در هیچ جای دیگری نمی‌توان یافت. تنها نشانه‌های سرخوشی قادر هستند تا نوعی هیجان عصبی ارائه نمایند و نقش اشخاصی را که می‌توانند با ایجاد این نشانه‌ها بر ما تاثیر گذارند، تبیین سازند[1].

1- CG_3,II, 547-552.

محدوده دوم، همان محدوده عشق است. ملاقات « شارلوس- ژوپین» خواننده را وادار می‌کند تا شاهد شگفت انگیزترین صحنه‌های تبادل نشانه‌ها باشد. عاشق شدن، عبارت از انفرادی ساختن کسی به واسطه نشانه‌هایی است که در خود دارد و یا از خود ارسال می‌کند. عاشق شدن حساس شدن به این نشانه‌هاست و چیزی از این نشانه‌ها یادگرفتن است (همانند انفرادی ساختن تدریجی« آلبرتین» در جمع دوشیزگان جوان). ممکن است عمل دوستی از مشاهده و از گفتگو حاصل شود، در حالیکه عشق از تاویل خاموش تغذیه می‌شود. فرد دوست داشته شده به عنوان یک نشانه و یک «روح و جان» ظاهر می‌شود ؛ او یک جهان ممکن را تبیین می‌کند که برای ما ناشناخته است. فرد دوست داشته شده جهانی را در بر می‌گیرد، جهانی را احاطه می‌کند و جهانی را محبوس می‌سازد که باید رمزگشایی شود، یعنی مورد تفسیر واقع گردد. در اینجا حتی می‌توان ازکثرت جهان‌ها سخن به میان آورد ؛ کثرت گرائی عشق تنها در خصوص تعدد افراد دوست داشته شده نیست، بلکه به تعدد روح و روان یا جهان‌های موجود در هر یک از این افراد اطلاق می‌شود. دوست داشتن عبارت از این است که بخواهیم دنیاهای ناشناخته‌ای را که در فرد دوست داشته شده محبوس شده‌اند، "تبیین" نمائیم و« شرح وبسط» دهیم ؟ به همین دلیل، خیلی راحت می‌توانیم عاشق کسانی شویم که از « جهان» ما نمی‌باشند و از نوع و جنس ما نیستند و به همین دلیل است که بانوان دوست داشته شده اغلب با چشم‌اندازه‌ها و با مناظر مرتبط می‌شوند، مناظری که به خوبی می‌شناسیم و امیدواریم که بازتاب آنها در چشمهای یک بانو منعکس گردد، اما این مناظر چنان اسرار آمیز جلوه‌گر

می‌شوند که برای ما همانند سرزمین‌های دست نیافتنی و ناآشنا باقی می‌مانند : « آلبرتین» « ساحل دریا و امواج چین‌دار آن را» احاطه کرده، در خود ذوب می‌کند و با آن یکی می‌شود. چگونه می‌توانیم به منظره‌ای که دیگر همان منظره‌ای نیست که می‌بینیم، اما بر عکس منظره‌ای است که ما در آن دیده می‌شویم، دست یابیم ؟ « اگر آلبرتین» مرا دیده بود، چه چیزی می‌توانستم به وی ارایه کنم ؟ از بطن کدام عالم مرا متمایز می‌ساخت[1]؟

پس یک تناقضی در عرصه عشق وجود دارد. ما نمی‌توانیم نشانه‌های یک فرد دوست داشته شده را تاویل کنیم بی‌آنکه آنها را در این جهان‌هایی وارد سازیم که برای شکل گرفتن در انتظار ما نبودند و در واقع با حضور اشخاص دیگری ایجاد شده‌اند، جهان‌هایی که ما ابتدا در آن چیزی جز یک شئی در میان اشیاء نیستیم. عاشق امیدوار است که معشوق مزیت‌ها و برتریها، حرکات و نوزاش‌های خود را به وی اعطا کند. اما حرکات معشوق، حتی زمانیکه ما را مخاطب قرار می‌دهند به ما تقدیم می‌شوند، باز هم بیانگر این جهان ناشناخته‌ای است که ما را از خود می‌راند.

معشوق نشانه‌های رجحان را به ما می‌دهد ؛ اما از آنجائیکه این نشانه‌ها همان نشانه‌هایی هستند که جهان‌هایی را تبیین می‌کنند که ما به آنها تعلق نداریم، بنابراین هر رجحان و برتری که ما از آن استفاده می‌کنیم، تصویری از یک "جهان ممکن" را ترسیم می‌کند که در آن دیگران ترجیح داده خواهند شد و یا ترجیح داده می‌شوند. « بلافاصله حسادت او، که گوئی سایه عشق‌اش محسوب می‌شد، لایه دیگر این

1- JF_3, I, 794.

لبخند جدیدی را کامل می‌کرد که همان شب او (اودت) برایش زده بود و اکنون بر عکس، «سوآن» را مورد تمسخر قرار می‌داد و سرشار از عشق برای دیگری می‌شد... به نحوی که «سوآن» از هر لذتی که در کنار او می‌برد و از هر نوازشی که ایجاد می‌شد و از روی بی‌احتیاطی حلاوت آن را به او (اودت) بیان می‌کرد و از هر لطف و مرحمتی که از نزد او می‌یافت، پشیمان می‌شد ؛ زیرا می‌دانست که لحظه‌ای بعد، همه اینها با شیوه‌ای جدید عذاب او را دو چندان خواهند کرد [1].» تناقض عشق در این مطلب است : روشهایی که برای حفظ خودمان از حسادت به آنها اعتماد می‌کنیم، همان روش‌هایی هستند که این حسادت را توسعه می‌بخشند و نسبت به عشق ما نوعی خود مختاری و استقلال به این حسادت می‌دهند.

اولین قانون عشق درونی و دهنی بودن آن است : از حیث درونی و ذهنی، حسادت عمیق‌تر از عشق است و حقیقت عشق را در خود دارد. چرا که، حسادت در فهم و تاویل نشانه‌ها عمیق‌تر از عشق عمل می‌کند. این حسادت هدف عشق و غایت آن است.

در واقع، همینکه نشانه‌های معشوق را «تبیین» می‌کنیم، مطمئناً این نشانه‌ها دروغین جلوه‌گر خواهند شد، یعنی نشانه‌هایی که به ما ارسال شده‌اند و توسط ما به کار گرفته شده‌اند، جهان‌هایی را تبیین می‌کنند که ما را طرد می‌سازند و معشوق نیز نمی‌خواهد و یا نمی‌تواند آنها را برای ما بشناساند. این مسئله به لحاظ نیت خاص و بد معشوق نیست، بلکه به سبب تضاد بسیار عمیقی است که ریشه در طبیعت عشق و وضعیت کلی

1- CS_2, I, 276.

موجود دوست داشته شده دارد. نشانه‌های عشق مانند نشانه‌های سرخوشی نیستند : نشانه‌های عشق همانند نشانه‌های سرخوشی خالی نیستند که جایگزین تفکر و عمل شوند، بلکه این نشانه‌ها دروغین هستند و تنها زمانی می‌توانند برای ما ارجاع شوند که ضمن کتمان چیزی آن را تبعین کنند، یعنی این نوع نشانه‌ها پایه و اساس جهان‌های ناشناخته و آن اعمال و تفکرهای ناشناخته‌ای را می‌پوشانند که به خود آنها معنا می‌بخشند. این نشانه‌ها هیجان عصبی صوری و ظاهری ایجاد نمی‌کنند، بلکه درد و رنج یک امر عمیق و ریشه دار را برمی‌انگیزند. دروغ‌هایی معشوق خطوط و نشانه‌های پر رمز و راز عشق هستند. مفسر نشانه‌های عشق لزوماً مفسر دروغ‌ها نیز می‌باشد. سرنوشت او حتی در این شعار نیز مشخص است : *دوست داشتن بدون دوست داشته شدن.*

دروغ در نشانه‌های عشق چه چیزی را کتمان می‌کند ؟ همه نشانه‌های دروغین ارسال شده توسط بانوی دوست داشته شده، به یک جهان مخفی و رمزآلود هدایت می‌شوند : این جهان همان جهان «گومور» است که خود به یک بانوی مشخصی وابسته نمی‌باشد (هر چند که یک زن بهتر از هر زن دیگری قادر است آن را مجسم کند)، اما این امر امکان بسیار خوبی برای خصیصه‌های زنانه است و به عنوان امری مرجح تلقی می‌شود که خود حسادت آن را آشکار می‌سازد. بنابراین جهان تبیین شده بوسیله بانوی دوست داشته شده همواره جهانی است که ما را طرد می‌کند، حتی زمانیکه این بانو نشانه‌ای از ارجحیت برای ما قائل شود، باز جهان وی ما را طرد خواهد کرد. اما از میان این جهان‌ها، کدام جهان بیشتر از همه طرد کننده است ؟ « در این سرزمین ناشناخته

وحشتناک بود که تازه فرود آمده بودم و مرحلـه جدیـدی از درد و رنـج غیر منتظره بر من باز شده بود. با این حال، این طوفان واقعیت کـه مـا را غرق می‌کند، هر چند که در کنار پندارهای محجـوب مـا خیلـی بزرگتـر جلوه‌گر می‌شود، اما بوسیله آنها [دوشیزگان] از پیش احساس شده بود... رقیب هیچ گونه وجه تشابهی بـا مـن نداشـت، سـلاح او از سـلاح مـن متفاوت بود، نمی‌توانستم در این عرصه با او مبارزه کنم، نمی‌توانستم بـه «آلبرتین» همان لذایذ را بدهم و حتی نمی‌توانستم به درستی آنها را درک کنم[1]. » ما تمام نشانه‌های یک زن دوست داشته شده را تاویل مـی‌کنـیم، اما در پی این رمز گشائی درد آلود، به نشانه «گومور» بر می‌خوریم که به عنوان عمیق‌ترین بیان یک واقعیت اصیل زنانه محسوب می‌شود.

دومین قانون عشق مارسل پروستی با قانون اولی در هم می‌پیوندد : از حیث بیرونی و عینـی، عشـق‌هـای بـین جنسـی کمتـر عمیـق‌تـر از هـم جنس‌بازی هستند[2]. این عشق‌هـا حقیقـت خـود را در هـم جـنس‌بـازی می‌یابند. زیرا اگر این امر حقیقت دارد که راز بانوی دوست داشته شـده، راز «گومور» است، راز عاشق نیز، راز «سودوم» می‌باشد. در وضعیت‌های مشابه [بین «سودوم» و «گومور»]، قهرمان کتـاب «در جسـتجو» دوشـیزه «ونتوی» و «شارلوس» را غافلگیر می‌کند[3]. اما دوشـیزه «ونتـوی» نمونـه همه بانوان دوست داشته شده می‌باشد و «شارلوس» هم مثال بارزی برای

1- SG_2, II, 1115-1120.

۲- دولوز در صدد است تا عمل خلاف طبیعت انسانی را در آثار پروست مـورد مطالعـه قـرار دهد. مسلما دولوز برداشت فلسفی خود را در این خصوص بیان می‌کند وگرنـه توجیـه چنـین اعمالی درهر جامعه ای به شدت محکوم است. (م)

3- SG_1, II, 608.

تمامی‌عشاق است. در بی‌نهایت عشق‌های ما، یک «هرمفرودیت[۱]» اصیل وجود دارد. اما «هرمفرودیت» موجودی نیست که بتواند خود را بارور کند. او بی‌آنکه جنس‌ها را به هم پیوند دهد، آنها را از هم دور می‌سازد. این موجود، سرچشمه‌ای است که مدام دو شیوه هم جنس‌بازی متفاوت از آن جاری می‌شود، هم جنس‌بازی «سودوم» و هم جنس‌بازی «گومور». همین «هرمفرودیت» است که رمز پیش‌گوئی «سامسون[۲]» را جامه عمل می‌پوشاند. «این دو جنس هر کدام به نوبه خود خواهد مرد[۳].» تا حدی که عشق‌های بیناجنسی فقط یک امر ظاهری تلقی می‌شوند که اهداف هر یک از این دو جنس را می‌پوشانند و نفس و درون شیطانی[۴] هر یک را که همه چیز در آنجا تدارک می‌شود، پنهان می‌سازند. اگر این دو نوع هم جنس‌بازی بسیار عمیق تر به نظر می‌آیند، باز هم به دلیل نشانه‌هاست. شخصیت‌های «سودوم» و شخصیت‌های «گومور» به واسطه تراکم نشانه‌ها، نمی‌گذارند تا راز درونی آنها افشاء گردد. پروست از زبان زنی که آلبرتین را نگاه می‌کند، می‌نویسد : «گوئی او [آلبرتین] به کمک چراغی برای وی [مارسل] علامت می‌فرستاد[۵].» دنیای عشق تماماً از نشانه‌های افشاگر دروغ به نشانه‌های پنهان «سودوم» و «گومور» سوق پیدا می‌کنند.

۱- حیوانات و گیاهانی که همزمان دارای ارگانهای جنسی نرینگی و مادگی می‌باشند. در اینجا اشاره به دو جنسیت بودن انسان می‌باشد. (م)

۲- یکی از شخصیت‌های تورات است. به بخش پایانی این کتاب مراجع کنید. (م)

3- SG_1, II, 616..

۴- خوشبختانه خود مولف نیز وسوسه‌های غیر طبیعی و خلاف اخلاق را شیطانی می‌نامد.(م)

5- SG_1, II, 851.

جهان سوم، جهان تاثرات و کیفیت‌های محسوس است. گاهی یک کیفیت محسوس، سرور عجیبی به ما می‌بخشد و در عین حال نوعی اجبار و الزام نیز در ما ایجاد می‌کند. بنابراین، این نوع کیفیت محسوس، دیگر در تملک شئی‌ای نیست که اکنون آن را تصاحب کرده است، بلکه به عنوان نشانه یک شئی "کاملاً متفاوتی" محسوب می‌شود که ما باید سعی کنیم تا آن را به بهای تلاشی که همواره ممکن است به شکست منجر شود، رمزگشائی نمائیم. همه چیز چنان اتفاق می‌افتد که گوئی کیفیت [محسوس]، روح شئی‌ای متفاوت از آنچه را که اکنون نشان می‌دهد، در بر گرفته و اسیر کرده است. ما این کیفیت را و این درک محسوس را مانند کاغذ ژاپنی[1] که در آب باز می‌شود و اشکال نهفته در خود را رها می‌سازد، «بسط و توسعه» می‌دهیم[2]. مثال‌هایی از این قبیل، مشهورترین مثال‌های کتاب «در جستجو» می‌باشند که در پایان اثر به اوج خود می‌رسند (ظهور نهایی «زمان بازیافته» به وسیله تعدد نشانه‌ها محقق می‌شود). اما مثال‌ها هر چه باشند مانند شیرینی مادلن، زنگ کلیساها، درختان، سنگ فرش‌های خیابان، حوله، صدای به هم خوردن قاشق‌ها و یا جریان آب، ما در تمامی آنها شاهد اتفاق افتادن یک ماجرا هستیم. ابتدا هر چند که این نشانه‌ها به لحاظ تاثیر بی‌واسطه خود از نشانه‌های قبلی متمایز می‌شوند، ولی شادی وصف‌ناپذیری به ما می‌دهند، و از طرف دیگر نوعی اجبار و الزام نیز در ما احساس می‌شود که به لحاظ یک کار

۱- اشاره به بازی ژاپنی است که در آن کاغذهای مخصوصی را داخل آب می‌کنند و با تماشای اشکالی که این کاغذها در تماس با آب از خود می‌سازند. می‌پردازند. (م)

2- CS_1, I, 47.

فکری ایجاد می‌گردد : این کار فکری همان جستجو کردن معنی نشانه می‌باشد (با این حال گاهی به لحاظ تنبلی از این اجبار خودمان را می‌رهانیم یا اینکه بواسطه ناتوانی و بد اقبالی جستجوی ما با شکست مواجه می‌شود : همچنانکه در خصوص «درخت‌ها» این چنین است) سپس معنای نشانه ظاهر می‌گردد و شئی مکتوم را برای ما آشکار می‌سازد- شهر«کمبره» به لحاظ شیرینی "مادلن"، دوشیزگان جوان به کمک "زنگ‌های کلیسا" و ونیز به دلیل "سنگ فرش‌ها" ...

بعید است که تلاش برای تاویل [این نشانه‌ها] در همین مطالب خلاصه شود. این مسئله را باید توضیح داد که چرا به دلیل شیرینی مادلن، «کمبره» آنگونه که بوده است، ظاهر نمی‌گردد (تلفیق ساده تصورات)، بلکه به گونه‌ای ظاهر می‌شود که هرگز در «ذات» یا در کلیت خود آنطور احساس نشده بود. یا اینکه، باز باید توضیح بدهیم که چرا در چنین صحنه‌هایی شادی خاص و وصف‌ناپذیری ما را در بر می‌گیرد. مارسل پروست در یک متن مهم از "مادلن" به عنوان یک مورد شکست و ناکامی یاد می‌کند : « پس من در یک زمان دیگری به جستجوی دلایل عمیق‌تری پرداخته بودم[1] ». با وجود این، شیرینی "مادلن" از برخی جهات به عنوان یک موفقیت حقیقی ظاهر شده بود : مفسر توانسته بود با اندکی زحمت معنای آن را در خاطرات ناآگاهانه مربوط به شهر کمبره بیابد. اما بر عکس تاویل سه درخت یک شکست و ناکامی‌حقیقی بود چرا که مفسر نتوانسته بود تا معنای آنها را آشکار نماید. بنابراین باید به

1- TR_2, III, 867.

این امر اعتقاد داشته باشیم که مارسل پروست از آنجائیکه شیرینی "مادلن" را به عنوان مثالی ناکافی تشخیص می‌دهد مرحله‌ای جدیدی یا مرحله نهایی را برای تاویل در نظر می‌گیرد.

این مسئله گویای این مطلب است که کیفیت‌های محسوس یا ادارک و احساسات، هر چند هم خوب تاویل شده با شند، فی نفسه نمی‌توانند نشانه‌های کافی باشند. با این حال، اینها مانند نشانه‌های سرخوشی نیستند که خالی و تهی باشند و هیچانی تصنعی به ما بدهند واینها دیگر نشانه‌های دروغین نمی‌باشند که موجب درد و رنج ما شوند ؛ همانند نشانه‌های عشق که معنای حقیقی آنها همواره ما را به درد و رنجی مضاعف مهیا می‌کنند. بلکه اینها نشانه‌های صادقی هستند که بلافاصله شادمانی حیرت انگیزی به ما می‌دهند. این نشانه‌ها پر بوده و تائیدگر و شادی بخش می‌باشند، اما در عین حال « مادی» هستند. مادی بودن آنها نه به دلیل ریشه محسوس داشتن آنها ست، بلکه به دلیل معنای آنها، آنگونه که بسط و توسعه یافته‌اند، می‌باشد، مانند «کمبره» که دختران جوان و «ونیز» و « بلبک[1]» را تداعی می‌کند بنابراین اصل و اساس آنها فقط مادی نمی‌باشد، بلکه تبیین آنها و همچنین بسط توسعه آنهاست که مادی می‌شود[2]. به خوبی احساس می‌کنیم که "بلبک" یا "ونیز" به عنوان محصول تلفیق تصورات ظاهر نمی شوند، بلکه فی نفسه و در ذات خود "پدیدار" می‌گردند. گاهی ما هنوز به این باور نمی‌توانیم برسیم تا معنای این جوهر ایده‌آل را بفهیم و یا قادر نیستیم تا دلیل احساس این همه

۱- نام یک شهر ساحلی تخیلی در کتاب "در جستجو". (م)

2- P_2, III, 375.

شادی را درک نمائیم « مزه "مادلن" کوچولو خاطره "کمبره" را برایم یادآوری کرده بود. ولی چرا تصویرهای "کمبره" و «ونیز» هر لحظه سرور بیشتری به من می‌بخشید که شبیه به یک اطمینان قبلی بود و بدون هیچ دلیلی مرگ را برایم بی‌تفاوت جلوه‌گر می‌کرد[1]. »

در پایان کتاب « در جستجو» مفسر، آنچه را که در خصوص شیرینی « مادلن» یا حتی زنگ کلیساها از نظر وی دور مانده بود می‌فهمد : معنای مادی که همواره موجب تجسم جوهری ایده‌آل می‌شود، بدون چنین جوهری هیچ چیزی نیست. اشتباه در اینجاست که ما فکر می‌کنیم نشانه‌های پر رمز و راز « فقط موضوعات مادی » را باز نمایی می‌کنند. اما آنچه که به مفسر امکان می‌دهد تا حیطه کار خود را فراتر نماید، این است که در این فاصله زمانی، مسئله « هنر» مطرح شده و راه حلی هم بدست آورده است. باری جهان هنر و جهان نهایی نشانه‌ها، که خود این نشانه‌ها به عنوان نشانه‌های «غیر مادی شده» هستند، همگی معنای خود را در یک ذات متعالی می‌یابند. پس با این اوصاف، جهان برخاسته از هنر، در برابر سایر جهان‌ها، عکس‌العمل نشان می‌دهد و به ویژه این عکس‌العمل‌ها در خصوص نشانه‌های تاثرات بیشتر هستند. در واقع این جهان برخاسته از هنر، نشانه‌های تاثرات را در خود وارد می‌کند، به آنها معنای زیبائی شناختی می‌بخشد و به عمق تاریک آنها که هنوز روشن نشده است، نفوذ می‌یابد. پس متوجه می‌شویم که نشانه‌های تاثرات «پیشا پیش» به جوهری متعالی ارجاع می‌شدند که در معنای مادی آنها مجسم می‌شد. ولی بدون «

1- TR_2, III, 867.

هنر » نمی‌توانستیم این مسئله را درک نمائیم و حتی نمی‌توانستیم از حدود تاویل مربوط به تحلیل شیرینی « مادلن» پا فراتر بگذاریم. بـه همـین دلیـل است که تمام نشانه‌ها به سوی هنر متمرکز می‌شوند و تمام یادگیری‌هـا، از هر طرقی که آموخته شوند، پیشاپیش به عنوان یادگیرهای ناآگاهانـه خـود هنر تلقی می‌شوند. در سطح بسیار عمیق‌تر چنین می‌توان گفت که اسـاس هر چیزی در نشانه‌های هنر یافت می‌شود.

ما هنوز این نشانه‌ها را تعریف نکرده‌ایم. تنها تقاضای ما این است که این اسرار را از ما بپذیرند که اصولاً مسئله پروست یک مسئله مربوط بـه نشانه‌هاست و این نشانه‌ها، جهان‌های متفاوتی ایجاد می‌کنند : نشانه‌هـای خالی مربـوط بـه سرخوشـی و اشـرافیت، نشـانه‌هـای دروغـین عشـق، نشانه‌های مادی احساسات و تاثرات و بالاخره نشانه‌های ذاتـی هنـر کـه سایر نشانه‌ها را دستخوش تغییر و تحویل قرار می‌دهند.

فصل دوم
نشانه و حقیقت

جستجوی زمان گم شده، در واقع یک جستجوی حقیقت است. اگر این جستجو نام جستجوی زمان گم شده به خود می‌گیرد، تنها به این منظور است که حقیقت با زمان یک ارتباط اساسی دارد. نه در عشق، نه در طبیعت و نه در هنر، سخن از لذت نیست، بلکه از حقیقت است.[1] به عبارت دیگر، فقط لذایذ و شادمانیهای ما هستند که در ارتباط با کشف حق واقع می‌شوند. عاشق حسود وقتی دروغ معشوق خود را برملا می‌کند، احساس شعف و شادمانی اندکی می‌کند درست همچون مترجمی که به ترجمهٔ متن پیچیده‌ای نایل می‌شود، هر چند که این ترجمه برای شخص او حاوی خبری ناخوشایند و دردناک باشد.[2] باز هم لازم است بفهمیم که چگونه پروست جستجوی خود را در باب حقیقت مشخص می‌سازد و چگونه این جستجو را در مقابل جستجوهای دیگر همچون جستجوی علمی یا فلسفی قرار می‌دهد.

1- JF_I, I, 442.
2- CS_2, I, 282.

چه کسی حقیقت را جستجو می‌کند ؟ آنکه می‌گوید : «من حقیقت را می‌خواهم»، در واقع منظور او چیست ؟ پروست معتقد نیست که انسان یا حتی روحی که خالص و ناب مفروض شده باشد به طور طبیعی خواهان حق بوده و ارادهٔ نیل به حقیقت داشته باشد. ما تنها زمانی حقیقت را جستجو می‌کنیم که در ارتباط با یک موقعیت ملموس مصمم به انجام آن باشیم و هنگامی که خشونتی را تحمل می‌کنیم به این جستجو تمایل می‌یابیم. چه کسی در جستجوی حقیقت است ؟ این عاشق حسود است که تحت فشار دروغ‌های معشوق به جستجوی حقیقت می‌پردازد. همواره این خشونت یک نشانه است که ما را به جستجو وا می‌دارد و صلح و آرامش را از ما سلب می‌کند. حقیقت در وداد و همدلی نیست و به ارادهٔ ما بستگی ندارد، بلکه بواسطهٔ نشانه‌های غیرارادی آشکار می‌گردد.[1]

اشتباه فلسفه در این است که نوعی ارادهٔ قوی برای تفکر و همچنین تمایل و عشق طبیعی نسبت به حق را در وجود ما از پیش مفروض می‌کند. همچنین فلسفه تنها به یک سری حقایق انتزاعی نایل می‌شود که کسی را به مخاطره نمی‌اندازند و منقلب نمی‌کنند. «عقایدی که بواسطهٔ ادراک محض شکل یافته‌اند، تنها یک حقیقت منطقی و ممکن دارند و آن این است که انتخاب آنها تحکمی می‌باشد.[2]» چنین عقایدی بی‌اثر باقی می‌مانند چرا که زاییدهٔ ادراک می‌باشند، ادراکی که تنها یک امکان به این عقاید می‌دهد، و این عقاید زائیدهٔ یک ملاقات و خشونت نمی‌باشند که

1- CG_1, II, 66.
2- TR_2, III, 880

می‌توانستند اصالت آنها را تضمین نمایند. تصورات ادراک فقط بواسطه معنای صریح خود ارزش می‌یابند و به همین جهت قراردادی هستند. پروست روی هیچ موضوعی به اندازهٔ این مطلب پافشاری نمی‌کند : حقیقت هرگز محصول ارادهٔ پیشین نمی‌باشد، بلکه نتیجهٔ یک خشونت در تفکر است. معانی صریح و قراردادی هرگز عمیق نیستند ؛ تنها آن معنا عمیق است که به همان صورت پوشیده شده و به همان گونه در درون یک نشانهٔ بیرونی جای گرفته باشد.

پروست در مقابل تفکر فلسفی «روش»، تفکر دوگانهٔ «التزام» و «بخت و اقبال» را قرار می‌دهد. حقیقت در برخورد با یک چیزی نمایان می‌شود که ما را به تفکر واداشته و به جستجوی حق سوق می‌دهد. برخوردهای پیش‌بینی نشده و اتفاقی و همچنین فشار ناشی از امر الزام و اجبار، دو موضوع بنیادی برای پروست هستند. دقیقاً این نشانه است که موضوع برخورد را می‌سازد و این خشونت را بر ما اعمال می‌کند و این اتفاقی بودن برخورد است که لزوم آنچه را که تفکر می‌شود، تضمین می‌نماید، اتفاقی که به گفتهٔ پروست غیرمترقبه و اجتناب‌ناپذیر می‌باشد. «و احساس می‌کردم که این باید نشانه‌ای از اصالت آنها باشد. من این دو سنگ حیاط را که پایم با آن برخورد کرده بود، هرگز جستجو نکرده بودم.»[1] کسی که می‌گوید «من حقیقت را می‌خواهم»، چه چیزی می‌خواهد ؟ وی در واقع حقیقت را از روی ناچاری و الزام می‌خواهد. چنین فردی حقیقت را تحت لوای برخورد و در ارتباط با

1- TR_2, III, 879.

نشانهٔ مشخصی می‌خواهد. چیزی که او می‌خواهد عبارت از تفسیر کردن، رمزگشائی نمودن، بیان کردن و یافتن معنای نشانه است. «بنابراین من باید معنای آنها را به کوچکترین نشانه‌هایی که مرا احاطه کرده بودند، مانند «گرمانت»، «آلبرتین»، «ژیلبرت»، «سن- لو»، «بلبک» و غیره مرتبط می‌ساختم.»[1]

پس جستجو کردن حقیقت، تفسیر کردن، رمزگشائی نمودن و تبیین کردن است. امّا این «تبیین» با بسط و گسترش خودِ نشانه یکی می‌شود و به همین دلیل است که جستجو همواره زمانمند است و حقیقت نیز همیشه حقیقتِ زمان می‌باشد. این نظام‌مند کردن حقیقت زمان به ما می‌آموزد که خود «زمان» هم جمع و مکثر است. تمایز بزرگ در این خصوص، همان تمایز موجود بین «زمان» گم شده و «زمان» بازیافته است : حقایق زمان گم شده کمتر از حقایق زمان بازیافته نمی‌باشد. امّا دقیقاً بهتر است چهار ساختار زمانی را مشخص نمائیم که هر یک حقیقت خود را دارد. لازم است بدانیم که زمان از دست رفته، فقط زمانی نیست که می‌گذرد و موجودات را می‌میراند و زنده می‌کند و آنچه را که بود، نابود می‌سازد ؛ بلکه همچنین زمانی است که از دست می‌رود (چرا باید خوشگذران و عاشق بود و برای چه نباید کار کرد و به خلاقیت‌های هنری دست زد تا زمان از دست نرود ؟).

زمان بازیافته نیز ابتدا زمانی است که در بطن زمان از دست رفته یافت می‌شود و تصویری از ابدیت را به ما می‌دهد، امّا در عین حال یک

1- TR_2, III, 897.

زمان اصیل و مطلق نیز می‌باشد که به عنوان ابدیت حقیقی در هنر مورد تائید قرار می‌گیرد. هر نوع نشانه‌ای خطوط زمانی مشخصی دارد که با آن مرتبط است. ولی کثرت‌گرایی نیز تاثیر خود را دارد و امکان ترکیب خطوط زمانی با نشانه‌ها را افزایش می‌دهد. هر نوع نشانه‌ای به طور نابرابر با خطوط زمانی بیشتری در ارتباط واقع می‌شود و یک خط زمانی خاص نیز به صورت نامساوی انواع نشانه‌ها را در هم می‌آمیزد.

نشانه‌هایی وجود دارند که ما را وادار می‌کنند تا به زمان از دست رفته فکر کنیم ؛ یعنی به گذر زمان، به نابود شدن هر آنچه که قبلاً وجود داشت و به جایگزینی موجودات به لحاظ مرگ و حیات. این نشانه‌ها فرصتی فراهم می‌آورند تا افرادی که برای ما آشنا بودند، دوباره ببینیم، زیرا چهره‌های آنها که دیگر برای ما فراموش شده هستند، در این بازبینی، نشانه‌ها و تاثیرات زمان را در خود خواهند داشت ؛ زمانی که برخی خطوط چهرهٔ آنها را تغییر داده، کشیده و دراز کرده، نرم نموده و یا برخی دیگر را شکسته است. «زمان» برای قابل رویت شدن، «جسم‌ها را جستجو می‌کند و هر جا که آنها را می‌یابد، بر آنها تسلط می‌یابد تا چراغ جادوئی خود را بر آنها نشان دهد.»[1] در کتاب «در *جستجوی زمان گم شده*» و به ویژه در سالن‌های «گرمانت»، نمایشگاهی از چهره‌ها ظاهر می‌شود. امّا اگر یادگیری لازم را کسب کرده بودیم، از همان آغاز متوجه می‌شدیم که نشانه‌های سرخوشی و اشرافی، با توجه به خالی بودن آنها، به چیز ناپایداری خیانت می‌کردند

1- TR_2, III, 924.

و یا اینکه پیشاپیش تثبیت می‌شدند و برای پنهان کردن تحول انحطاطی خود، بی‌حرکت می‌ماندند. زیرا سرخوشی و اشرافیت، در هر لحظه، به معنای تحول و تغییر است. «مُدها تغییر می‌یابند، چرا که خود این مُدها از نیاز به تغییر زاده می‌شوند.»[1] در پایان رمانِ «*در جستجوی زمان گم شده*»، پروست نشان می‌دهد چگونه مسئله «درِفوس»[2] و سپس جنگ و به ویژه خود «زمان» جامعه را عمیقاً مورد تغییر و تحول قرار داده‌اند. وی بی‌آنکه نتیجه‌ای از این امر در پایان «دنیای» خود بگیرد، به این مساله پی برده بود که دنیائی که وی شناخته بود و دوست می‌داشت، خود پیشاپیش همان تغییر و تحول بوده و نشانه و تاثیر یک «زمان» از دست رفت است (حتی «گرمانت‌ها» نیز جز نام خود چیزی به نام تداوم و استمرار ندارند). پروست هرگز تغییر و دگرگونی را در معنای تداوم «برکسونی»[3] درک نمی‌کند، بلکه آن را به مثابه انحطاط و تحلیل و شتاب برای مرگ می‌داند.

قویاً چنین می‌توان گفت که نشانه‌های عشق به نحوی از انحا از تحلیل و انحطاط و از نابودی خودشان پیشی می‌گیرند و این نشانه‌های عشق هستند که متضمن زمان از دست رفته در ناب‌ترین حالت آن می‌باشند. پیر مردانی که به سالن‌ها رفت و آمد می‌کردند، با پیری غیرقابل

1- JF_1, I, 433.

۲- افسر یهودی الاصل فرانسوی که در آغاز قرن بیستم مضنون به جاسوسی به نفع آلمان بود که این امر جامعهٔ روشنفکران فرانسوی را به دو دسته مخالف و موافق با این اتهام تقسیم کرده بود. (م)

۳- فیلسوف فرانسوی که در اوایل قرن بیستم، تفکر فلسفی خود را بر مبنای تداوم زمان و حرکت مطرح کرده است. (م)

باور و نبوغ‌آمیز «شارلوس» غیرقابل مقایسه است. اما در اینجا نیز، پیری «شارلوس» چیزی جز توزیع مجدد خصیصه‌های روحانی و متعدد وی نیست که قبلاً در دوران جوانی در یک نگاه و یا در یک فروغِ صدای او حضور داشتند. اگر نشانه‌های عشق و حسادت تحلیل و انحطاط خود را به همراه دارند، تنها به یک دلیل است : عشق همواره عدم خود را تدارک می‌بیند و گسست خود را نمایان می‌سازد.

زمانی که تصور می‌کنیم به اندازه‌ای زنده خواهیم ماند تا عکس‌العمل کسانی را که ما را از دست داده‌اند ببینیم، در اینجا مرگ همانند عشق عمل خواهد کرد. در عشق نیز، تصور می‌کنیم به اندازه‌ای عاشق خواهیم ماند تا از حسرت و پشیمانی کسی که از عشق‌مان نسبت به او دست کشیده‌ایم، لذت خواهیم برد. درست است که ما عشق‌های گذشته را تکرار می‌کنیم، ولی این مطلب هم حقیقت دارد که عشق فعلی ما، با تمام نشاط و سرزندگی خود، لحظهٔ گسست را «تکرار» می‌کند و یا از فرجام خاص خود پا فراتر می‌گذارد. این معنای همان چیزی است که ما آن را صحنهٔ حسادت می‌نامیم. این تکراری که به سوی آینده سوق پیدا می‌کند و این تکراری که مبین پایان و فرجام است، در عشق «سوآن» به «اُدت» و در عشق به «ژیلبرت» و یا به «آلبرتین» یافت می‌شود. پروست راجع به «سن- لو» می‌گوید : « او، بی‌آنکه حتی یک مورد از درد و رنج‌ها را فراموش کند، پیشاپیش از تمام اندوه‌های یک گسست رنج می‌بُرد که فکر می‌کرد می‌تواند در لحظات بعدی از آنها اجتناب کند.»[1]

1- CG_b, II, 122.

بسیار تعجب‌آور است که نشانه‌های محسوس، علی رغم پُر[1] بودن آنها، بتوانند خودشان به نشانه‌های تحلیل و انحطاط و عدم تبدیل شوند. ولی با این حال پروست یک مورد از این نشانه‌ها را که در خصوص چکمه و خاطرات مادربزرگ می‌باشد، ذکر می‌کند. این نشانه در اصل تفاوت چندانی با نشانهٔ مربوط به شیرینی «مادلن» و سنگ فرش‌ها ندارد، در عین حال از طرفی ما را وادار می‌کند تا نابودی دردناک چیزی را احساس کنیم و از طرف دیگر به جای اینکه پُر بودن «زمان» بازیافته را بر ما بدهد، نشانهٔ «زمانی» را صورت می‌بخشد که برای همیشه از دست رفته است.[2] در حالی که مارسل بر روی چکمهٔ خود خم شده است، آن را به عنوان یک چیز الهی احساس می‌کند ؛ امّا اشک از چشمان وی جاری می‌شود و «حافظهٔ غیرارادی» خاطرهٔ تلخ مادربزرگ درگذشته وی را، به او به ارمغان می‌آورد. «بیش از یکسال که از خاک سپاری وی سپری می‌شد و به دلیل عدم تطابق زمانی که اغلب مانع از تطابق روزشمار وقایع با روزشمار احساسات و عواطف می‌شود، دقیقاً در همین لحظه بود که فهمیدم که او درگذشته است... که او را برای همیشه از دست داده‌ام.» چرا «حافظهٔ غیرارادی» به جای اینکه یک تصویر جاودانه از گذشته برای ما به ارمغان بیاورد، یک احساس تلخ از مرگ را به ما ارائه می‌کند ؟ در اینجا اگر خصیصهٔ خاص مثال را که خاطرهٔ یک شخص دوست داشته شده در آن جلوه‌گر می‌شود، به پیش بکشیم و یا احساس گناه و ترحمی را که قهرمان داستان در ارتباط با مادربزرگ خود نشان

۱- منظور از پُر بودن نشانه‌ها این است که ما بتوانیم این نوع نشانه‌ها را که بیشتر محسوس هستند و در گذشته اتفاق افتاده‌اند، به صورت کامل و با تمام جزئیات دوباره یادآوری نمائیم. (م)

2- SG_I, II, 755-760.

می‌دهد، مطرح سازیم، هیچ یک نمی‌تواند به عنوان پاسخی کافی برای این سئوال باشد. باید در خود این نشانهٔ محسوس یک چنین حرکت متضاد را بیابیم که قادر است تبیین نماید که نشانه به جای فرو رفتن در شادی و سرور به درد و اندوه سوق پیدا می‌کند.

چکمه، درست مانند شیرینی «مادلن»، «حافظهٔ غیرارادی» را به حرکت در می‌آورد : یک احساس قدیمی سعی می‌کند با احساس کنونی در هم بیامیزد و با آن منطبق گردد و آن را در عین حال بر دوره‌های زیادی نیز تعمیم بخشد. امّا کافی است که احساس فعلی «مادّیت خود را در مقابل احساس قدیمی قرار دهد تا اینکه سرور حاصله از این تطابق احساسات، جای خود را به یک احساس فرارّ و به باختی جبران‌ناپذیر بدهد ؛ در اینجاست که احساس قدیمی به اعماق زمان گم شده رهنمون می‌شود. بدینسان، قهرمان داستان باید خود را مجرم تلقی کند و باید هم فقط به احساس کنونی این توان را بدهد تا از چنگال احساس قدیمی رهایی یابد. او در اینجا نیز همان شادمانی را که در مورد شیرینی «مادلن» داشت، شروع به آزمودن می‌کند ؛ امّا بلافاصله خوشبختی جای خود را به حتمی بودن مرگ و نیستی می‌دهد. در اینجا نیز یک حرکت متضاد وجود دارد که همیشه به عنوان امکانِ «حافظه» در نشانه‌ها باقی می‌ماند، همان نشانه‌هایی که حافظه در آنها مداخله می‌کند (پَست بودن این نشانه‌ها نیز از همین امر ناشی می‌شود). بنابراین خود «حافظه»، هم «تناقض عجیب بقا و نیستی» و هم «ترکیب دردناک آن دو»[1] را به همراه دارد. حتی در نشانه شیرین «مادلن» یا نشانهٔ مربوط به سنگ فرش‌ها نیز،

1- SG_I, II, 759-760.

نیستی، که این بار بواسطهٔ تطابق دو احساس مکتوم مانده است، از آن میان سر بیرون می‌آورد.

نشانه‌های سرخوشی و اشرافی نیز به نوعی دیگر، به ویژه نشانه‌های اشرافی و همچنین نشانه‌های عشق و حتی نشانه‌های محسوس، در واقع نشانه‌های زمان «از دست رفته» هستند. اینها نشانه‌های زمانی هستند که *ما از دست می‌دهیم*. زیرا اگر در میان مردم برویم و بانوان عادی و نه چندان متشخص را دوست داشته باشیم، و در مقابل آلیچ تلاش فراوان بکنیم، این امر عاقلانه نخواهد بود. بهتر خواهد بود تا با مردمی ریشه‌دار و متشخص رفت و آمد کنیم و به ویژه اینکه کار زیادی انجام دهیم. قهرمان کتاب «*در جستجوی زمان گم شده*» اغلب بخاطر ناتوانی خود برای کار کردن و برای نگارش کتابی که از آن صحبت می‌کند، یأس و ناامیدی خود و والدین‌اش را خاطرنشان می‌سازد.[1]

اما در پایان، آشکار کردن این امر که حقایق این زمان را از دست می‌دهیم، خود نتیجهٔ ذاتی یادگیری است. کاری که بواسطهٔ سعی و تلاش اراده انجام شود، هیچ است ؛ در ادبیات، این نوع کار تنها ما را به حقایق عقلانی رهنمون می‌شود که تأثیر چندانی ندارند و همواره چنین به نظر می‌رسند که این حقایق «می‌توانستند» طور دیگری باشند و یا به گونه‌ای دیگری بیان شوند. همچنین آنچه که انسان عمیق و باهوش می‌گوید، فی نفسه بواسطهٔ محتوای روشن و معنای آشکار، عینی و تدارک شدهٔ خود دارای ارزش است و ما از گفتهٔ وی چیزهای بسیار اندکی به دست می‌آوریم و اگر نتوانیم به طرق مختلف به حقایق دیگر موجود در آن

1- JF_I, 57-581.

برسیم، فقط به امکانات انتزاعی دست می‌یابیم. این طرق دقیقاً همان راههای نشانه است. باری، یک موجود متوسط یا احمق، به محض اینکه او را دوست داشته باشیم، در زمینه نشانه‌ها غنی‌تر از فردی است که بسیار عمیق‌تر و باهوشتر می‌باشد. هر چقدر بانویی محدود و محصور شده باشد، به همان اندازه نیز محدودیت او بواسطهٔ نشانه‌ها جبران می‌شود و گاهی نیز این نشانه‌ها به وی خیانت کرده و دروغ وی را آشکار می‌سازند و ناتوانی او را در ارائه قضاوت‌های عاقلانه افشاء می‌کنند و عدم انسجام فکری او را به رخ می‌کشند. پروست در خصوص روشنفکران می‌گوید : «بانوی متوسطی که روشنفکران دوست می‌داشتند و موجب تعجب می‌شد، دنیای آنها را چنان غنی می‌کرد که بانوی عاقل و باهوش هرگز نمی‌توانست این کار را بکند.»[1] در اینجا یک سرمستی وجود دارد که مواد و طبیعت‌های اولیه آن را ارائه می‌کند، زیرا چنین مواد و طبیعت‌هایی سرشار از نشانه هستند. ما با بانوی متوسطِ دوست داشته شده، به ریشه‌های انسانیت باز می‌گردیم، یعنی به لحظه‌هایی که نشانه‌ها نسبت به محتوای آشکار پیشی داشتند و هیروگلیف [نشانه‌های پر راز ورمز] نیز بر حروف ارجحیت داشت : این بانو هیچ «ارتباطی» با ما ایجاد نمی‌کند، ولی مدام در حال تولید نشانه‌هاست که باید آنها را رمزگشائی نمود.

به همین دلیل، هنگامی که فکر می‌کنیم زمان خود را چه با فضل-فروشی و چه با اتلاف عاشقانه از دست می‌دهیم، اغلب یک یادگیری مبهمی را دنبال می‌کنیم که تا آشکارسازی نهایی یک حقیقت زمانی از

1- AD, III, 616

دست رفته تداوم می‌یابد. هرگز نمی‌دانیم که کسی چگونه یاد می‌گیرد، اما می‌دانیم که با چه شیوه‌ای یاد می‌گیرد و این یادگیری همواره به واسطه نشانه‌ها و با از دست دادن زمان و با عدم تشابه‌سازی محتواهای عینی انجام می‌شود. چه کسی می‌داند چگونه یک دانش‌آموز در یک لحظه در درس «لاتین» قوی‌تر می‌شود و چه نشانه‌هایی (به دلیل نیاز عاشقانه یا غیرقابل اقرار) مبنای یادگیری وی واقع می‌شوند ؟ ما هرگز در فرهنگ لغایت یاد نمی‌گیریم که اساتید یا والدین‌مان چگونه به ما می‌آموزند. نشانه فی نفسه غیرمتجانس بودن را به عنوان رابطه در خود دارد. ما هرگز در عمل *کردن مانند کسی* یاد نمی‌گیریم، بلکه در عمل کردن *با* کسی یاد می‌گیریم، که این امر هیچ ارتباط مشابهی با آنچه که یاد می‌گیریم ندارد. چه کسی می‌داند که چگونه می‌توان یک نویسندهٔ مشهور شد ؟ پروست در خصوص «اُکتاو» می‌گوید : «برایم چندان تعجب‌آور نبود اگر فکر می‌کردم که شاید شاهکارهای ادبی بسیار خارق‌العادهٔ عصر ما، محصول رقابت کلی نویسندگان، تربیت الگویی و آکادمیک به شیوهٔ «بروگلی»[1] نیست، بلکه این شاهکارها حاصل رفت و آمدها به محافل بسیار معمولی و کافه‌های بزرگ است.»[2]

اما از دست دادن وقت کافی نیست. چگونه حقایق زمانی را که از دست می‌دهیم و حتی حقایق زمانی را که از دست داده‌ایم، استخراج نمائیم ؟ چرا پروست این گونه حقایق را «حقایق عقلی» می‌نامد ؟ در واقع، حقایق عقلی در تضاد با حقایقی واقع می‌شوند که عقل، زمانیکه

۱- خانوادهٔ فرهنگی و سیاسی بسیار مهم در فرانسه. (م)

2- AD, III, 607

با اشتیاق شروع به فعالیت و کار می‌کند و به خود اجازه اتلاف زمان نمی‌دهد، آنها را کشف می‌نماید.

ما در این خصوص شاهد محدود ساختن حقایق خاصاً عقلی هستیم : این حقایق عاری از «لزوم و ضرورت» هستند. اما در هنر یا در ادبیات، هنگامی که عقل ظاهر می‌شود، این ظهور همیشه *بعد* پدید می‌آید و نه *قبل* : «احساس و ادراک برای نویسنده به منزلهٔ تجربه برای عالِم است با این تفاوت که عالِم از پیش به کار عقلی دست می‌زند در حالی که نویسنده بعد از انجام اثر خود به عقل رجوع می‌کند.»[1]

ابتدا لازم است تأثیر خشن یک نشانه را مطرح کنیم و نشان دهیم که چگونه تفکر مجبور به یافتن معنای نشانه می‌شود. تفکر در آثار مارسل پروست در اشکال متفاوت ظاهر می‌گردد : حافظه، تمایل، تخیل، عقل و هوش، استعدادهای ذاتی و غیره. اما در چهارچوب زمانی که از دست می‌دهیم و در حوزهٔ زمان از دست رفته، تنها عقل است که می‌تواند تلاش تفکر را فراهم آورد و یا نشانه را تفسیر نماید. اگر این عقل «بَعد» بیاید، اوست که یابنده خواهد بود. در میان اشکال متفاوت تفکر، تنها عقل است که حقایق را از این نظم بیرون خواهد کشید.

نشانه‌های اشرافی عبث می‌باشند و نشانه‌های عشق و حسادت دردناک هستند. اما اگر کسی از همان آغاز یاد نگرفته بود که حرکتی، لهجه‌ای و یا سلامی باید تفسیر شود، چگونه می‌توانست در جستجوی حقیقت باشد ؟ اگر کسی ابتدا رنج و درد و دروغ موجود دوست داشته شده را نمی‌چشید، چگونه به جستجوی حقیقت می‌پرداخت ؟ تفکرات

1- TR2, III, 880.

عقلانی اغلب «جانشین‌های»[1] غم و اندوه هستند.[2] همچنانکه بعضی شادیهای غیرمعمول ذهن و حافظه را به حرکت در می‌آورند، درد و رنج نیز عقل را به جستجو وادار می‌کند. بنابراین عقل سعی می‌کند بفهمد و به ما بفهماند که نشانه‌های بسیار عبث «دنیویت» [یا به عبارت دیگر سرخوشی‌ها و اشرافیت] قانونمند می‌باشند و نشانه‌های بسیار دردناک عشق با تکرار همراه هستند. پس ما یاد می‌گیریم چگونه از وجود انسانها استفاده کنیم : این انسانها چه عبث باشند و چه بی‌رحم، «در مقابل ما قرار دارند»، آنها جز تجسم موضوعاتی که فراتر از آنهاست، چیز دیگری نمی‌توانند باشند و یا اینکه تکه‌هایی از یک الوهیت هستند که نمی‌توانند چیزی بر علیه ما انجام دهند. کشف قوانین اشرافی به نشانه‌هایی که بی-معنی بوده و به صورت انفرادی مدنظر هستند، معنایی می‌بخشد ؛ اما درک و فهم تکرارهای عاشقانهٔ ما، هر یک از این نشانه‌ها را که به صورت انفرادی مدنظر واقع شده‌اند و موجب درد و رنج ما می‌شوند، به سرور و شادمانی تبدیل می‌کند. «زیرا ما به خودمان، نسبت به موجودی که او را خیلی دوست می‌داریم، خیلی وفادار هستیم و ما دیر یا زود، به لحاظ اینکه این امر یکی از خصیصه‌های ما است، او را فراموش می‌کنیم تا دوباره شروع به دوست داشتن او بکنیم.»[3] موجوداتی که ما دوست داشته‌ایم، یک به یک موجب اذیت و آزار ما شده‌اند اما همینکه آنها حلقه‌های گسستهٔ زنجیری را تشکیل می‌دهند، هر یک در نوع خود نمایش مهیج عقل محسوب می‌شوند. بنابراین، به یمن عقل و هوش،

1- Succedanes.
2- TR_2, III, 906.
3- TR_2, III, 908.

چیزی را کشف می‌کنیم که ابتدا نمی‌توانستیم آن را بدانیم : هنگامی که تفکر می‌کردیم زمان را از دست می‌دهیم، در حال یادگیری نشانه‌ها بودیم. مشاهده می‌کنیم که زندگی تن آسای ما با عمل‌مان یک مجموعه را تشکیل می‌دهند : «تمام زندگی من... یک استعداد و قریحهٔ ذاتی است.»[1]

زمانی که از دست می‌دهیم، زمانِ از دست رفته و همچنین زمانی که باز می‌یابیم و زمانی که بازیافته‌ایم ؛ بی‌شک با هر نوع از نشانه‌ها، یک خط زمانی مناسب با آن مرتبط می‌گردد. نشانه‌های سرخوشی و اشرافی معمولاً مرتبط با زمانی است که از دست می‌دهیم و نشانه‌های عاشقانه اختصاصاً زمان از دست رفته را می‌پوشاند. نشانه‌های محسوس اغلب به ما کمک می‌کنند تا زمان را بازیابیم و اغلب این زمان را در بطن زمان گم شده به ما می‌نمایانند ؛ و بالاخره نشانه‌های هنری زمان بازیافته را به ما می‌دهند، زمان اصیل و مطلقی که دربرگیرندهٔ تمام زمان‌های دیگر می‌باشد. هر چند که هر نشانه‌ای بُعد زمانی متناسب به خود را داراست، امّا هر یک از نشانه‌ها نیز سعی دارند به سوی خطوط زمانی دیگری حرکت کنند و در ابعاد زمانی دیگری سهیم شوند. زمانی را که از دست می‌دهیم، در عشق و حتی در نشانه‌های محسوس نیز تداوم می‌یابد. زمان گم شده پیشاپیش در دنیویت [سرخوشی‌ها و اشرافیت] ظاهر می‌شود و همچنان در نشانه‌های محسوس نیز باقی می‌ماند. زمانی که باز می‌یابیم به نوبهٔ خود بر زمانی که از دست می‌دهیم و بر زمانی که از دست رفته است، تاثیر می‌گذارد. در واقع در بطن زمانِ مطلقِ اثر هنری است که تمام ابعاد دیگر زمانی متحد شده و حقیقت مربوط به خودشان را می‌یابند.

1- TR_2, III, 899.

بنابراین دنیاهای نشانه‌ها و ادوار کتاب «در جستجو» بنابر خطوط زمانی، یعنی *خطوط یادگیری حقیقی*، بسط و گسترش می‌یابند ؛ امّا این دنیاهای نشانه‌ها و ادوار مذکور، بر روی همین خطوط زمانی، در تعامل واقع می‌شوند و بر همدیگر تأثیر می‌گذارند. بدین ترتیب، نشانه‌ها بی‌آنکه با خطوط زمانی مرتبط شوند یا نماد آنها واقع گردند، بی‌آنکه همدیگر را قطع کنند و وارد ترکیبات پیچیده‌ای شوند که نظام حقیقت را می‌سازند، توسعه نمی‌یابند و برحسب خطوط زمانی مشخص تبیین نمی‌شوند.

فصل سوم
یادگیری

اثر مارسل پروست به گذشته باز نمی‌گردد و در صدد کشف خاطرات نیست، بلکه معطوف به آینده است و رشد و گسترش یادگیری را مد نظر قرار می‌دهد. چیزی که مهم است، این است که قهرمان اثر پروست ابتدا چیز زیادی نمی‌داند و بعضی مسائل را به مرور یاد می‌گیرد و بالاخره به کشف نهائی دست می‌یابد. بنابر این، این قهرمان به ناچار با یأس و ناامیدی مواجه می‌شود : او «تصورمی‌کرد»، «برخود ظن و گمان ایجاد می‌کرد» و به همین خاطر دنیا در جریان یادگیری سست و لرزان می‌شود. بعلاوه، ما به رشد و توسعه کتاب «در جستجو»، یک خصیصهٔ خطی قائل می‌شویم.

در واقع، فلان ظهور جزئی در فلان زمینهٔ نشانه‌ها به چشم می‌خورد، امّا در زمینه‌های دیگر گاهی با انحطاط همراه بوده و در یاس و ناامیدی بسیار کلی نابود می‌گردد و تا زمانیکه ظهور و بروز هنر کل مجموعه را نظام‌مند نساخته است، این ظهور جزئی که همواره شکننده می‌باشد در صدد ظاهر شدن مجدد در جاهای دیگر است. همچنین ممکن است

یاس و ناامیدی خاصّی، در هر لحظه، کاهلی را به دنبال داشته باشد و کل مجموعه را تحت تأثیر قرار دهد. از مسایل مذکور، این تفکر بنیادی به دست می‌آید که زمان مسایل گوناگونی را شکل می‌دهد و نسبت به مکان از ابعاد بیشتری برخوردار است. چیزی که در یکی از آنها [زمان و مکان] میسر می‌شود، در دیگری امکان‌پذیر نیست. کتاب «در جستجو» نه تنها به کمک دست‌آوردها و لایه‌های حافظه و خاطرات آهنگین شده است، بلکه بواسطهٔ یک سلسله یأس و ناامیدی‌های پراکنده و همچنین بواسطهٔ روش‌های اعمال شده برای غلبه بر این ناامیدی‌ها در هر مرحله نیز، آهنگ خاص خود را یافته است.

حساس بودن به نشانه‌ها و مد نظر قرار دادن جهان به عنوان چیزی که باید رمزگشائی شود، اینها بی‌شک یک موهبت است. امّا اگر برخوردهای لازم را انجام ندهیم، احتمال دارد این موهبت همچنان به صورت خاموش در اندرون ما باقی بماند، و اگر موفق به سرکوب کردن بعضی باورهای حاضر و مهیا در خودمان نشویم، ممکن است این برخوردها نیز بی‌تاثیر بمانند. اولین باور ما این است که نشانه‌هایی را به موضوعی استناد می‌دهیم که حامل آنها است.همه چیز دست به دست هم می‌دهد تا ما این استناد را انجام دهیم : ادراک، عشق و سودا، عقل و هوش، عادت و حتی «عزت نفس»[1]. فکر می‌کنیم که «شئی» راز نشانه‌ای را که از خود انتشار می‌دهد، در خود دارد. ما به سوی شئی متمایل می‌شویم و به سمت آن می‌آییم تا رمز نشانه را بگشائیم. لازم است، از

1- TR_2. III, 896.

حیث راحتی، این گرایش به شئی یا موضوع را که طبیعی بوده و یا حداقل از روی عادت انجام می‌شود، «عینیت‌گرائی» بنامیم.

زیرا هر یک از احساسات ما دارای دو قسمت است : «نیمه اول احساس ما در موضوع فرو می‌رود و ادامهٔ آن در ما توسط نیمهٔ دیگری پدید می‌آید که فقط می‌توانیم به آن شناخت پیدا کنیم.»[1] هر نشانه از دو نیمه تشکیل شده است : نشانه، موضوع را مشخص می‌کند امّا یک معنای غیر از آن موضوع به جا می‌گذارد. قسمت عینی، قسمت سرور و شادمانی، لذت فوری و عمل است. اگر در این حیطه بمانیم، پیشاپیش قسمت «حقیقت» را قربانی کرده‌ایم. ما اشیاء را می‌شناسیم، امّا هرگز آنها را [به خوبی] نمی‌شناسیم. آنچه که نشانه معنی می‌دهد، ما آن را با موجود و یا شیئی که نشانه مشخص می‌کند، خَلط می‌کنیم. از کنار زیباترین برخوردها می‌گذریم و خود را از امور مهمّی که این برخوردها انتشار می‌کنند، خلاص می‌کنیم : تسهیل شناخت ظاهری را به شناخت عمیق برخوردها ترجیح داده‌ایم. زمانی که لذت یک احساس را می‌چشیم، مانند لذت ناشی از درخشش یک نشانه، فقط به بیان اصطلاحاتی چون «اه، اه، اه» و یا «آفرین، آفرین، آفرین» اکتفا می‌کنیم : این اصطلاحات برداشت ما نسبت به موضوع را ظاهر می‌سازند.[2]

قهرمان مارسل پروست که مجذوب طعم عجیبی شده است، بر روی فنجان چای خود خم می‌شود و دو یا سه جرعه از آن می‌خورد ؛ انگار

1- TR_2, III, 891.
2- CS_1, I, 155-156 et TR2, III, 892.

که خود شئی می‌خواهد راز نشانه را بر وی آشکار کند. او در حالی که بواسطهٔ نام یک محل و یک شخص تحت تأثیر قرار می‌گیرد، ابتدا رویای انسانها و مناطقی را که این نام‌ها مشخص می‌کنند، در سر می‌پروراند. قبل از اینکه خانم «گرمانت» را بشناسد، به نظرش آدم معتبری می‌آید، زیرا به باور وی این خانم باید رازی نهفته در نام خود داشته باشد.

او این زن را در حالی که «گوئی در غروب خورشید و در نور نارنجی رنگی غوطه‌ور است و هجای پایانی نام وی یعنی «آنْت» از آن متجلی است»[1]، برای خود معرفی می‌کند. زمانی که این خانم را می‌بیند، می‌گوید : «با خود می‌گفتم که بدرستی این نام «دوشِسِ»[2] « دوگرمانت» بود که این خانم را برای همه متشخص می‌کرد و زندگی غیرقابل درکی که این نام *معنای* آن بود، در وجود [جسم خانم گرمانت][3] او به خوبی جای گرفته بود». قهرمان مارسل پروست، قبل از اینکه وارد جمعی شود، به نظرش تمام افراد موجود در آن محافل رازآلود می‌آیند : به نظر او کسانی که نشانه‌هایی از خود بروز می‌دهند، آنهایی هستند که این نشانه‌ها را می‌فهمند و شمارش آنها را به خوبی در دست دارند. او در عشق‌های اولیهٔ خود، «موضوع» [عشق خود] را از هر آنچه که می‌آزماید، بهره‌مند می‌سازد : آنچه که به نظرش در نزد کسی منحصر بفرد می‌آید، به نظرش می‌رسد که باید به همین شخص تعلق داشته باشد.

به نحوی که عشق‌های اولیه به سوی اعتراف سوق پیدا می‌کنند و این اعتراف نیز دقیقاً صورت عاشقانهٔ حرمت و احترامی است که به موضوع

1- CS_1, I,171.

۲- عنوان «دوک» و «دوشس» به ترتیب به آقا و خانم اشرافی اطلاق می‌شد.

3- CG_2, II, 205.

بر می‌گردد (برگرداندن چیزی به معشوق که فکر می‌کنیم به وی تعلق دارد). «در دوره‌ای که دلدادهٔ «ژیلبرت» بودم هنوز می‌پنداشتم که عشق به راستی در بیرون از ما وجود دارد ...، به نظرم می‌آمد که اگر به ارادهٔ خودم وانمود به بی‌اعتنایی را به جای شیرینی اعتراف به عشق می‌نشاندم، نه تنها خود را از یکی از شادکامی‌هایی که بیش از همه آرزویشان را داشتم، محروم می‌کردم، بلکه به دلخواه خود عشقی جعلی و بی‌ارزش می‌ساختم.»[1] بالاخره، به نظر می‌رسد که خود هنر نیز راز و رمز خود را در موضوعاتی که برای توصیف می‌باشند، در اشیائی که شناخته شده و مشخص هستند و در شخصیت‌ها و مکان‌هایی که برای مشاهده در نظر گرفته شده‌اند، دارد ؛ و اگر قهرمان پروست اغلب به توانائیهای هنری خویش شک و تردید می‌کند، به این دلیل است که او خود را در مشاهده کردن، گوش دادن و دیدن ناتوان می‌داند.

«عینیت‌گرائی» هیچ نوع نشانهٔ خاصی را در برنمی‌گیرد، چرا که نشانه اصولاً از یک تمایل تنها منتج نمی‌شود، بلکه مجموعه‌ای از تمایلات را در خود دارد. ارتباط دادن نشانه به شئی‌ای که منتشر کنندهٔ آن است و اختصاص دادن جنبه‌های خوب نشانه به شئی، مسائلی هستند که به جهت طبیعی ادراک یا بازنمائی مربوط می‌شوند. امّا این مسئله می‌تواند به نوعی جهت حافظهٔ ارادی نیز محسوب شود که در اینجا متوجه نشانه‌ها نمی‌باشد و فقط اشیاء را به یاد می‌آورد. این مسئله باز می‌تواند به عنوان جهت لذّت و فعالیت‌های عملی قلمداد شود که مبتنی بر تملک اشیا و یا کاربرد آنها می‌باشد. خلاصه اینکه، در اینجا صحبت از گرایش

1- CS_2, I, 401.

عقل و هوش مطرح است. *همچنانکه ادراک تمایل به شئی دارد، عقل و هوش نیز متمایل به جنبهٔ عینیت قضیه است.* عقل در جستجوی محتواها و معانی عینی است که با این روش بتواند خودش مسایل را کشف نماید و آنها را دریافت کند و به ایجاد ارتباط بپردازد. پس عقل نیز به اندازهٔ ادراک عینیت‌گراست. در آن حین که ادراک سعی در اخذ شئی محسوس می‌باشد، عقل نیز تلاش می‌کند تا به معانی عینی نایل شود، زیرا ادراک بر این باور است که واقعیت باید *دیده شود* و *مشاهده گردد* ؛ امّا عقل بر این باور است که حقیقت باید *گفته شود* و *اعلام گردد*. قهرمان کتاب «در جستجو»، در ابتدای یادگیری، چه چیزی را نمی‌داند ؟ او این مطلب را نمی‌داند که «حقیقت برای آشکار شدن نیاز به گفته شدن ندارد و شاید بی‌آنکه در انتظار گفتار باشیم و حتی بی‌آنکه هیچ حسابی روی گفتار باز کنیم، می‌توانیم این حقیقت را در هزاران نشانهٔ بیرونی، یعنی در دنیایی از خصیصه‌هایی که شبیه خصایص طبیعی، همچون تغییرات جوی هستند، به صورت مطمئن‌تری بیابیم.»[1]

همچنین اشیاء، عملکردها و ارزش‌هایی که عقل به سوی آنها متمایل است، گوناگون هستند. عقل ما را به سوی گفتگو هدایت می‌کند، جائی که ما افکار خود را تبادل کرده و در معرض ارتباط قرار می‌دهیم. این عقل ما را به دوستی تشویق می‌کند، دوستی‌ای که بر اساس تفکرات و احساسات مشترک مبتنی است.

همچنین عقل ما را به *کار* دعوت می‌کند که به واسطهٔ آن می‌توانیم خودمان حقایقی را که دارای ارتباط تازه‌ای هستند، کشف کنیم. این عقل

1- CG_I, II, 66.

«ابتدا، «فرانسو از» مثال بارزی برایم بود (که لزوماً بعداً آن را فهمیدم ...)»

ما را به *فلسفه* ترغیب می‌کند، یعنی بـه یـک تمـرین ارادی و التفـاتی در باب تفکر که بواسطهٔ آن موفق به تعیـین نظـم و محتـوای معـانی عینـی می‌شویم. این نکتهٔ مهم را باید به خاطر سپرد : دوستی و فلسفه بـا یـک شیوهٔ انتقادی یکسان مورد داوری قرار می‌گیرند. به نظر مارسل پروست، دوستان مانند روح‌های با اراده‌ای هستند که آشـکارا در خصـوص معنـی اشیاء، کلمات و افکار توافق دارند ؛ امّا فیلسوف هم متفکـری اسـت کـه فی‌نفسه ارادهٔ تفکر کردن را از پیش فرض می‌کند و عشق طبیعی حـق را به تفکر وا می‌گذارد و تشخیص صریح آنچه را کـه بـه صـورت طبیعـی تفکر شده است، به حقیقت می‌سپارد. به همین دلیل، مارسل پروسـت در مقابل این زوج سنتی *دوستی* و *فلسفه*، زوج بسیار مبهمی را که از عشـق و هنر ساخته شده است، قرار خواهد داد. یک عشق متوسط بهتر از یـک دوستی بزرگ اسـت : زیـرا عشـق سرشـار از نشـانه اسـت و بـا تفسـیر خاموش و ساکت ارتزاق می‌شود. یک اثر هنری بهتر از اثر فلسفی اسـت ؛ زیرا آنچه که در نشانه پوشیده مانـده اسـت، عمیـق‌تـر از تمـام معـانی آشکار می‌باشد. آنچه که به ما خشونت نشان مـی‌دهـد، غنـی‌تـر از تمـام دست‌آوردهای ارادهٔ خوب یا کار دقیق ما مـی‌باشـد ؛ بـه عبـارت دیگـر «آنچه که ما را به تفکر وا می‌دارد»[1]، مهمتر از خود تفکر اسـت. عقـل در تمام اشکال خود، فقط با این حقایق انتزاعی و قراردادی موفق به حضور شده و خود را به ما می‌رساند ؛ حقـایقی کـه ارزش دیگـری جـز ارزش ممکن ندارند. این حقایق عینـی کـه حاصـل ترکیـب کـار، عقـل و اراده هستند و به همان اندازه که حضور دارند، در ارتباط واقع می‌شوند و نیـز

1- CD_3, II, 549.

به همان مقدار که حضور دارند می‌توانند دریافت شوند، چه ارزشی دارند ؟ مارسل پروست در خصوص لحن بیان «برما» می‌گوید : «به دلیل روشن و صریح بودنش بود که لحن وی دیگر (مرا) خشنود نمی‌ساخت. لحن وی سخاوتمندانه بوده و حامل چنان نیت و معنای مشخصی بود که به نظر می‌رسید در خودش وجود پیدا می‌کرد و گوئی هر هنرمند با فراست می‌توانست این لحن را کسب کند.»[1]

ابتدا قهرمان کتاب «در جستجو» کم و بیش در تمام باورهای عینیت‌گرا شرکت می‌کند. امّا به طور دقیق، اینکه وی در فلان زمینهٔ نشانه‌ها کمتر در خیال شرکت می‌جوید و یا در فلان سطح خیال و گمان خود را سریع کنار می‌کشد، مانع نمی‌شود که خیال و گمان در سطوح دیگری یا در زمینهٔ دیگری وجود نداشته باشد. بدین ترتیب، به نظر نمی‌رسد که قهرمان مارسل پروست احساس قابل توجهی نسبت به دوستی داشته باشد : دوستی برای او همیشه حالت ثانوی داشت و دوست در نظر او زمانی ارزش بیشتری دارد که نمایشی را ارائه می‌کند [یعنی از خود نشانه‌هایی را ارسال می‌کند] و ارزش آن به لحاظ تفکرات و احساسات مشترکی نیست که به واسطهٔ آنها می‌توانست ما را به خود مجذوب کند. «مردان والامرتبه» چیزی به او یاد نمی‌دهند : حتی «برگوت» یا «السترِ» نیز نمی‌توانند حقیقتی را به وی بیاموزند که بتواند وی را از یادگیری شخصی برحذر نماید و موجب شود تا وی از ورای نشانه‌ها و ناامیدی‌هایی که خود را به آن وقف کرده است، نگذرد. بنابراین او خیلی زود اینگونه استنباط می‌کند که یک روح متعالی یا حتی یک دوست بزرگ نمی‌تواند به اندازهٔ یک عشق کوتاه مدت ارزش داشته

1- JF_I, I, 567.

باشد. امّا در همین عشق است که وی به سختی می‌تواند از خیال و گمان عینیت‌گرا خود را رهایی بخشد. در واقع، عشق جمعی برای دوشیزگان، انفرادی کردن آرام عشق نسبت به «آلبرتین» و اتفاقات مربوط به انتخاب است که به وی می‌آموزد که دلایل دوست داشتن، هرگز در عشقی که دوست داریم وجود ندارد، بلکه این دلایل با کابوس‌ها، با «اشخاص ثالث» و با «موضوعاتی» در ارتباط هستند که بر حسب قوانین پیچیده‌ای در عشق مجسم می‌شوند. همچنین، او می‌آموزد که اقرار کردن اصل و اساس عشق نیست و اقرار کردن نه ضرورت دارد و نه یک امر دل‌بخواهی است : اگر ما موضوعی را در محدودهٔ نشانه‌ها و معناهایی قرار بدهیم که فراتر از آن هستند، بازنده خواهیم شد و تمام آزادی خود را از دست خواهیم داد. «از زمان بازی‌ها در خیابان «شانزالیزه»، اگر کسانی که مدام به آنها عشق می‌ورزیم تقریباً به طور یکسان و یکنواخت باقی می‌ماندند، برداشت من از عشق کاملاً متفاوت می‌شد. از طرفی، اقرار و بیان محبت‌ام نسبت به کسی که وی را دوست می‌داشتم، در نظر من نمی‌توانست به عنوان یک صحنهٔ اصلی و لازم عشق تلقی شود و از طرف دیگر، خود عشق نیز نمی‌توانست به عنوان یک واقعیت بیرونی باشد ...»[1]

در هر زمینه‌ای، بسیار سخت است که آدم بتواند از این باور یعنی از این واقعیت بیرونی صرف‌نظر کند. نشانه‌های محسوس تله‌ای برای ما می‌گسترند و ما را ترغیب می‌کنند تا معنای آنها را در موضوعی که حامل آنهاست و یا آنها را از خود انتشار می‌دهد، جستجو نمائیم ؛ و این در حالی است که می‌دانیم امکان شکست یعنی انصراف از تفسیر به منزلهٔ

1- JF_3, I, 925.

کرمی در میوه پیشاپیش در اینجا مستقر است. حتی اگر خیالات عینیت‌گرا را در اکثر قلمروها سرکوب کرده باشیم، باز بقایای آنها هنوز در هنر وجود دارد، هنری که معتقدیم در آنجا باید گوش دادن، نگاه کردن، وصف نمودن و رجوع کردن به موضوع را بلد باشیم و بتوانیم آن را تجزیه و تحلیل نموده و حقیقت را از آن بیرون بکشیم.

با این حال، قهرمان مارسل پروست اشکالات ادبیات عینیت‌گرا را به خوبی می‌داند. او همواره بر ناتوانی خود برای مشاهده کردن، توصیف نمودن را یادآوری می‌کند. کینه‌ها یا نفرت‌های مارسل پروست مشهور هستند : او علیه «سنت ـ بوو»[1] برمی خیزد، به نظر این منتقد[سنت-بوو]، کشف حقیقت از یک «گفتگوی معمولی» و از یک روش مکالمه تفکیک‌ناپذیر می‌باشد، چنین منتقدانی ادعا دارند بواسطهٔ همین روش می‌توانند حقیقت داده‌های بسیار مشخص را استخراج نمایند و این کار را با مطالعهٔ اسرار درونی افرادی شروع می‌کردند که مدعی بودند آنها را به خوبی می‌شناسند. پروست مخالف «برادران گنکور» بود، آنها شخصیتی یا موضوعی را مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دادند و به ورای آن می‌نگریستند و ضمن تحلیل ساختار آن، خطوط و شعاع اصلی آن را دوباره ترسیم می‌کردند تا حقایق غریب و ناآشنا را استخراج نمایند (برادران «گنکور» نیز به اهمیت مکالمه و گفتگو معتقد بودند). او همچنین مخالف هنر واقع‌گرا یا هنر مردمی بود، هنری که به ارزش‌های عقلانی، به معانی بسیار روشن و مشخص، مانند موضوعات بزرگ و

۱- اشاره است به کتابی به همین عنوان («علیه سنت ـ بوو») که پروست در زمینهٔ نقد ادبی به رشتهٔ تحریر درآورده است و در آن نظریه‌های «سنت ـ بوو» را رد کرده است.

جامع، معتقد است. روش‌ها را باید بر اساس نتایج آنها مورد قضاوت قرار داد : مانند نوشته‌های ناچیز و رقت‌آوری که «سنت ـ بوو» در خصوص «بالزاک»، «استاندال» یا «بودلر» به رشتهٔ تحریر درآورده است. *برادران «گنکور» چه چیزی می‌توانستند از خانوادهٔ «وردورن» یا «کوتار» بفهمند* ؟ اگر فقط به تقلید صرف کتاب «در جستجو» اکتفا کنیم، باید بگوئیم هیچ چیز. برادران «گنکور» آنچه را که آشکارا بیان شده است، مد نظر قرار داده و تحلیل می‌کنند، امّا از کنار نشانه‌های بسیار معنی‌دار مانند نشانهٔ مربوط به کارهای مضحک «کوتار» و اشارات نامحسوس و نمادهای عجیب و غریب خانم «وردورن» به راحتی می‌گذرند. هنر مردمی و «پرولتاریائی» نیز با این خصیصه مشخص می‌شود که این هنر کارگران را به عنوان احمق و ابله در نظر می‌گیرد. ادبیاتی که نشانه‌ها را در ارتباط با موضوعات قابل مشخص (از طریق مشاهده و توصیف) مورد تفسیر قرار می‌دهد و با تضمین‌های نیمه ـ عینی مشاهده و نظارت و ارتباطات (مانند مصاحبه و پرسشنامه) احاطه شود و ادبیاتی که معنا را با مفاهیم عقلی آشکار و تصریح شده (موضوعات مهم) خلط می‌کند، طبیعتاً ادبیاتی است که یاس و ناامیدی به دنبال خود دارد.[۱]

قهرمان کتاب «در جستجو» خود را همواره نسبت به این برداشت از هنر و ادبیات بیگانه احساس کرده است. امّا چرا او هر بار که خلاء این

۱- TR_2, III, 888-896 نباید تصور کنیم که انتقاد مارسل پروست از عینیت‌گرائی می‌تواند در خصوص آنچه که امروزه «رمان نو» می‌نامند، به کار گرفته شود. در «رمان نو» روش‌های توصیف اشیاء معنا را فقط در ارتباط با تغییرات ذهنی می‌یابند که به مدد آنها می‌خواهند آن معنا را آشکار نمایند و اگر این تغییرات ذهنی نباشند، روش‌های توصیف نیز قابل فهم نخواهند بود. «رمان نو» از نشانه‌های پررمز و راز و از حقایق مربوط به آن شکل گرفته است.

احساس را در خود بررسی می‌کند، دچار یأس و ناامیدی چشمگیری می‌شود ؟ دلیلش این است که هنر حداقل در این یأس و ناامیدی هدف دقیق‌تری یافته است : هنر با زندگی در هم آمیخته شده است تا آن را مهیج ساخته و ارزش و حقیقت را از آن استخراج نماید. زمانی که علیه هنر مشاهده‌گرا و توصیف‌گرا اعتراض می‌کنیم، چه چیزی می‌تواند به ما بفهماند که این مسئله از عدم توانائی ما در مشاهده و توصیف نشأت نمی‌گیرد ؟ چه چیزی این اعتراض را ایجاد می‌کند ؟ آیا این امر از عدم توانائی ما در فهم زندگی حاصل می‌شود ؟ ما فکر می‌کنیم علیه شکل موهوم و خیالی هنر عکس‌العمل نشان می‌دهیم، امّا در واقع شاید نسبت به ضعف طبیعتمان و عدم تمایل به زیستن و احساس کردن از خود عکس‌العمل نشان می‌دهیم. به نحوی که، یأس و ناامیدی ما فقط ناشی از ادبیات عینیت‌گرا نمی‌باشد، بلکه این یأس و ناامیدی منبعث از ناتوانی ما در انجام موفقیت در این نوع از ادبیات نیز می‌باشد.[1] بنابر این شخصیت کتاب «در جستجو»، علی‌رغم تنفرش، نمی‌تواند خود را از تفکر در باب استعدادهای مربوط به مشاهده برهاند، استعدادهایی که می‌توانند تناوب بین الهامات او را از میان بردارند. «امّا در حالی که این تسلی مشاهدهٔ ممکن انسانی را به خودم می‌دادم، تسلی‌ای که جایگزین الهام ناممکن من می‌شد، بر این مسئله واقف بودم که فقط می‌خواهم به خودم تسلی بدهم ...»[2] پس یأس و ناامیدی ناشی از ادبیات به طور تفکیک‌ناپذیری

1- TR_1, III, 720-723.
2- TR_1, III, 855.

بر دو گونه است : «ادبیات دیگر نمی‌توانست هیچ سروری بر من بدهد، شاید به دلیل این که من بیش از حد استعداد کمتری داشتم و تقصیر متوجه من بود و شاید هم تقصیر ادبیات بود، زیرا ادبیات کمتر از آنچه که من باور داشتم، حامل واقعیت‌ها بود.»[1]

یاس و ناامیدی لحظهٔ بنیادی جستجو یا یادگیری است : در هر قلمرو نشانه‌ها، وقتی که موضوعی رازی را که ما در انتظارش بودیم بر ما آشکار نمی‌کند، دچار یأس و ناامیدی می‌شویم. خود یاس و ناامیدی نیز متعدد بوده و طبق موقعیت‌های خاصی تغییر می‌یابد. چیزهای بسیار کمتری وجود دارند که هنگامیکه آنها را برای اولین بار مشاهد کنیم، یأس‌آور نباشند. زیرا بار اول همیشه به عنوان تجربه است و ما هنوز قادر نیستیم نشانه و شئی را از هم متمایز کنیم، شئی بین ما و نشانه‌ها قرار می‌گیرد و وجود آنها را تیره می‌کند. درست مانند یأسی که برای اولین بار از شنیدن قطعهٔ «ونتوی» از ملاقات «برگوت» و از رؤیت کلیسای «بلبک» در قهرمان اثر مارسل پروست ایجاد می‌شود. برای کاستن از یأس و ناامیدی، بازگشت مجدد به این چیزها کافی نیست زیرا حافظهٔ غیرارادی و خود این بازگشت دقیقاً نشانگر همان عیوبی هستند که بار اول بودند، یعنی آنهایی که مانع از آن شدند تا بتوانیم آزادانه نشانه‌ها را در یابیم (مثلاً با توجه به جنبه‌های دیگر مسئله، اقامت دوم شخصیت داستان کمتر از اقامت اول وی یأس‌آور نیست).

در هر زمینه‌ای، چگونه می‌توان یأس و ناامیدی را علاج کرد ؟ شخصیت داستان، در هر زمینهٔ دیگری و در لحظات گوناگون، همواره

1- TR_1, III, 862.

تجربیات مشابهی دارد : *او تلاش می‌کند یأس و ناامیدی حاصله از سوی شئی را با یک مسئله ذهنی و شخصی جبران نماید.* هنگامی که او خانم «گرمانت» را می‌بیند و سپس او را می‌شناسد احساس می‌کند که خانم «گرمانت» راز معنای اسم خود را در برندارد، چهرهٔ او و جسم او با هجاهای نامش همخوانی ندارد. آیا او چاره‌ای جز جبران این یأس و ناامیدی دارد ؟ او شخصاً به نشانه‌های نه چندان عمیق حساس می‌شود ؛ نشانه‌هایی که، به یمن بازی تداعی ذهنی ایجاد شده در ما، با دلربائی «دوشس» (خانم گرمانت) بیشتر منطبق هستند. «اینکه خانم «گرمانت» شبیه دیگران باشد، ابتدا این مسئله برایم یأس‌آور بود، امّا بعد، تقریباً با کمک نوشیدنی‌های خوب و با عکس‌العملی که از خود نشان دادم، به یک شگفتی ستایش‌گونه‌ای دست یافتم.»[1]

مکانیزم یأس وناامیدی عینی و جبران ذهنی آن به شیوهٔ خاصّی در عرصهٔ تئاتر مورد تحلیل قرار گرفته است. شخصیت کتاب «در جستجو» با تمام قوای خود در حسرت شنیدن صدای «برما» می‌باشد. ولی وقتی موفق به شنیدن آن می‌شود، ابتدا درصدد شناختن استعداد او بر می‌آید و سپس با محصورکردن این استعداد، آن را کاملاً مجزا می‌نماید تا بتواند در نهایت آن را به خوبی مشخص کند. این «برما» است، «بالاخره صدای «برما» را می‌شنوم.» شخصیت داستان، لحنی کاملاً عاقلانه و آمیخته به صحت قابل تمجیدی را می‌شنود. ناگهان، احساس می‌کند که این «فدر»[2] است [به جای «برما»] که شخصاً در آنجا حضور دارد. با این حال، هیچ

1- CD_3,II,524.

۲- اشاره است به شخصیت اثری از «راسین» به همین نام [«فدر»].

چیزی مانع از یأس و ناامیدی نمی‌شود. زیرا این لحن «برما» فقط دارای ارزش عقلانی بوده و معنای کاملاً مشخصی دارد و تنها محصول عقل و کار می‌باشد.[1] شاید لازم بود «برما» به نحو دیگری شنیده می‌شد. این نشانه‌هایی که رمز و راز آنها را با شخص «برما» مرتبط کرده بودیم و نتوانسته بودیم از آنها لذت برده و یا آنها را تفسیر کنیم، احتمالاً معنای آنها را باید در جای دیگری جستجو می‌کردیم : این معانی را در ضمن آن دسته از تداعی‌های ذهنی باید جستجو کنیم که نه در «فدر» هستند و نه در «برما». مثلاً «برگوت» به قهرمان کتاب «در جستجو» یاد می‌دهد که فلان حرکت «برما» تداعی کننده فلان حالت مجسمهٔ باستانی است، مجسمه‌ای که نه «برما» آن را دیده و نه مطمئناً «راسین» به آن اندیشیده است.

هر خط یادگیری از طریق این دو زمان انجام می‌شود : لحظهٔ یأس و ناامیدی که بواسطهٔ تلاش تفسیر عینی ایجاد می‌شود و سپس لحظهٔ تلاش برای یافتن چاره‌ای به این یأس و ناامیدی که بواسطهٔ تفسیر ذهنی و شخصی انجام می‌گیرد ؛ تفسیری که در آنجا مجموعه‌ای از تداعی‌های ذهنی را می‌سازیم. بدین ترتیب، در عشق و حتی در هنر نیز مسئله به این صورت اتفاق می‌افتد. دلیل این امر را به راحتی می‌توان فهمید. دلیل‌اش این است که بی‌شک نشانه عمیق‌تر از شئی‌ای است که آن را از خود انتشار می‌دهد، امّا نشانه همچنان وابسته به این شئی بوده و تا نیمه در آن فرو رفته است. بی‌تردید معنای نشانه عمیق‌تر از فاعلی است که آن را تفسیر می‌کند، امّا معنای آن همچنان وابسته به او است و نیمی از آن

1- JF_1, I,567.

در تداعی ذهنی و شخصی وی متجسم می‌شود. ما از معنایی به معنای دیگر می‌رویم و از معنایی به معنای دیگر می‌جهیم تا یأس و ناامیدی حاصله از شئی یا موضوع را با جبران [شخصی و ذهنی] فاعل ترمیم کنیم.

بنابر این پیشاپیش احساس می‌کنیم که خود لحظهٔ جبران نیز ناکافی است و نمی‌تواند تجلیات درونی و نهایی را ارائه کند. ما ارزش‌های عقلانی عینی را با بازی شخصی و ذهنی تداعی‌ها جایگزین می‌کنیم. ناکافی بودن این جبران به صورت بهتری ظاهر می‌گردد، به نحوی که گویی از نردبان نشانه‌ها بالا می‌رویم. یک حرکت «برما»، از آنجائی که تداعی کنندهٔ فلان حالت مجسمه است، زیبا جلوه‌گر خواهد شد. موسیقی «ونتوی» نیز زیبا خواهد بود، چرا که گردشی را برای ما در جنگل‌های «بولون» تداعی می‌کند،[1] همه چیز در تمرین تداعی‌های ذهنی مجاز است. با توجه به این مطلب، تفاوت ماهوی بین لذت هنر و لذت شیرینی «مادلن» وجود ندارد : یعنی در هر صورت سیلی از این همجواری‌ها در امر تداعی همواره وجود دارد. بی‌شک، هر چند تجربهٔ شیرینی «مادلن»، در حقیقت، به تداعی سادهٔ ذهنی خلاصه نمی‌شود، ولی باز قادر نیستیم بفهمیم چرا این گونه اتفاق می‌افتد ؛ ما ضمن مرتبط ساختن ارزش هنری یک اثر با طعم شیرین «مادلن»، خودمان را برای همیشه از فهم این مسئله محروم می‌سازیم. جبران و ترمیم ذهنی و شخصی، بی‌آنکه ما را به یک تفسیر درست از هنر هدایت نماید، از خود اثر هنری، حلقه‌ای بیش در تداعی‌های ذهنی ما نمی‌سازد : مانند عادت بیمارگونهٔ «سوآن» که هرگز «ژیوتو» یا «بوتی‌چلی» را اینقدر دوست

1- JF_b, I, 533.

نمی‌داشت، مگر زمانی که سبک و سیاق آنها را در چهرهٔ دختر آشپزخانه یا بانوی دوست داشته شده می‌یافت. یا اینکه، ما برای خودمان یک موزهٔ کاملاً شخصی درست می‌کنیم که در آنجا طعم شیرینی «مادلن» و حالت وزش نسیمی نسبت به سایر زیبائی‌ها اهمیت دو چندانی پیدا می‌کند : «در مقابل زیبائی‌هایی که برایم نشان می‌دادند و خاطرات مبهمی را در من ایجاد می‌کرند، آرام و خونسرد بودم ... توقف می‌کردم تا با تمام وجود بوی توده‌های بادی را که از در وارد می‌شدند، استنشاق کنم. آنها به من گفتند : «می‌بینم که وزش نسیم را دوست دارید.»[1]

با این حال، چه چیزی فراتر از موضوع و فاعل وجود دارد ؟ مثال «برما» این مساله را به ما بیان می‌کند. قهرمان کتاب «در جستجو» در نهایت خواهد فهمید که نه «برما» و نه «فدر» افرادی نیستند که مورد توجه و تشخیص وی واقع شوند و عناصر تداعی ذهنی او را تقویت نمایند ؛ بلکه «فدر» نقشی است که باید بازی کرد و در اینجا «برما» با نقش خود یکی شده است. در اینجا منظور این نیست که نقش به موضوع تبدیل شده و یا به یک چیز ذهنی و شخصی مبدل گشته است. بلکه برعکس، نقش در اینجا یک دنیاست، مکانی روحانی است که از ماهیت‌ها سرشار شده است. «برما» که حامل این نشانه‌هاست، به قدری آنها را غیرمادی می‌کند که این نشانه‌ها خودشان را کاملاً بر این ماهیت‌ها می‌گشایند و از آنها سرشار می‌شوند. تا حدی که، حتی از خلال یک نقش ضعیف، حرکات «برما» باز هم دنیائی از ماهیّت‌های ممکن را بر روی ما می‌گشایند.[2]

1- SG_2, II, 944.
2- CG_I, II, 47-51.

در ورای موضوعات و اشیای مورد توجه و مشخص شده، در آنسوی حقایق عقلانی و قانونمند، همچنین در ورای زنجیره‌های تداعی ذهنی و شخصی و احیای دوبارهٔ گذشته توسط تشابهات و همسانی‌ها ؛ ماهیّت‌هایی وجود دارند که «غیرمنطقی» یا «فرا منطقی» می‌باشند. این ماهیت‌ها از حالات ذهنی و شخصی افراد بیشتر از صاحب موضوع پا فراتر می‌گذارند. این ماهیّت است که وحدت حقیقی نشانه و معنا را ایجاد می‌کند، اوست که نشانه را به عنوان امری تقلیل‌ناپذیر در مقابل موضوعی که آن را از خود انتشار می‌دهد، می‌سازد و اوست که معنا را به عنوان امری تقلیل‌ناپذیر در برابر فاعلی که آن را دریافت می‌کند، فراهم می‌آورد. ماهیت آخرین واژهٔ یادگیری و یا همان ظهور نهایی است. باری، قهرمان کتاب «در جستجو»، بیش از «برما»، بواسطهٔ اثر هنری، نقاشی و موسیقی و به ویژه بواسطهٔ مسئلهٔ ادبیات است که موفق به دریافت این ظهورات در خصوص ماهیّت نایل می‌شود. نشانه‌های سرخوشی و اشرافی، نشانه‌های عاشقانه و حتی نشانه‌های محسوس قادر نیستند ماهیّت را به ما ارائه کنند : آنها ما را به این ماهیّت نزدیک می‌کنند، امّا ما همیشه در چنبر موضوع و در تارهای ذهنیّت گرفتار می‌شویم. تنها در عرصهٔ هنر است که ماهیّت‌ها خود را آشکار می‌کنند. امّا همین که یک بار این ماهیّت‌ها در اثر هنری تجلّی یافتند، در قلمروهای دیگری نیز تأثیر می‌گذارند، پس چنین یاد می‌گیریم که ماهیّت‌ها پیشاپیش در تمام انواع نشانه‌ها مجسم شده و حاضر هستند، آنها در همهٔ نمونه‌های یادگیری خود را نشان می‌دهند.

فصل چهارم
نشانه‌های هنر و ماهیّت

برتری نشانه‌های «هنر» بر سایر نشانه‌ها چیست ؟ این برتری به خاطر این است که سایر نشانه‌ها همه مادی هستند. ابتدا به دلیل نحوهٔ بازتابشان مادّی هستند : این نوع نشانه‌ها تا نیمه در شئی‌ای که حامل آنهاست فرو رفته‌اند. قابلیت‌های محسوس و چهره‌های محبوب هم جزو نشانه‌های مادّی محسوب می‌شوند. (اگر کیفیت‌های محسوس معنادار اغلب رایحه‌ها و مزه‌ها هستند، این مسئله اتفاقی نیست : اینها مادّی‌ترین نشانه‌ها در میان کیفیت‌های محسوس می‌باشند. در چهرهٔ محبوب نیز، گونه‌ها و دانه‌های روی پوست نظر ما را به خود جلب می‌کنند.) *فقط نشانه‌های هنر غیرمادی هستند.* بی‌تردید قطعهٔ کوتاه «ونتوی» نمی‌تواند در چارچوب پیانو و ویلون بگنجد. این قطعه می‌تواند از حیث مادّی تجزیه و تحلیل شود : پنج نت خیلی نزدیک به هم که دو نت آن تکرار می‌شوند. امّا همچنانکه افلاطون نیز به آن معتقد است، در اینجا 2+3 هیچ چیزی را بیان نمی‌کند. پیانو در اینجا فقط به عنوان تصویر فضائی صفحه کلیدی در نظر گرفته می‌شود که کاملاً از یک طبیعت دیگری برخوردار است و نت‌ها نیز مانند «ظاهر آهنگین» یک عنصر کاملاً روحانی می‌باشند. «گوئی نوازندگان قطعه کوتاه را بسیار کمتر می‌نواختند

و بیشتر به اجرای آداب و سنن مورد انتظار از آن قطعه می‌پرداختند تا قطعهٔ کوتاه خانم «ونتوی» ظاهر گردد.»[1] از این حیث، حتی احساس این قطعهٔ کوتاه نیز یک «نشانه مادی» است.[2]

«برما»، به نوبهٔ خود، از صدا و از دست‌های خودش استفاده می‌کند. امّا حرکات او، به جای اینکه شاهد «ارتباطات و پیوندهای عضلانی» باشند، جسمی شفاف ایجاد می‌کنند که ماهیّتی و «تصوری» را از خود انعکاس می‌دهند. بازیگران متوسط زن، برای اینکه نشان بدهند نقش‌شان دربرگیرندهٔ درد و رنج است، نیازمند گریه کردن هستند. «اشک‌ها را می‌بینم که با صدای تندیس‌های مرمرین «آریسی» *(Aricie)* و «ایسمن» *(Ismene)*[3] به شکل فزاینده‌ای جاری می‌شوند، اشک‌هایی که نمی‌توانستند در گونه‌های این الهه‌ها جذب شوند.»[4] امّا تمام عبارات «برما»، مانند آهنگ‌های ویلون نواز بزرگ، با کیفیت تمام گوش‌نواز و طنین‌افکن شده بودند. در صدای او «حتی یک ذرّه از مادهٔ بی‌خاصیت و چیزی که با روح منطبق نباشد، دیده نمی‌شد.»

نشانه‌های دیگر مادی هستند، این نشانه‌ها نه تنها به واسطهٔ اصل و اساس خود و نه تنها به دلیل اینکه تا نیمه در شئی فرو رفته‌اند، مادی می‌باشند، بلکه اغلب به لحاظ رشد و توسعهٔ و «تبیین»، خود به عنوان نشانه‌های مادی محسوب می‌شوند. شیرینی «مادلن» ما را به «کمبره» ارجاع می‌دهد و سنگ‌فرش‌ها نیز ما را به ونیز می‌برند و غیره. بی‌تردید

1- CS_2, I, 347.
2- CS_I, I, 209.
۳- در اینجا اشاره است به شخصیت‌های اسطوره‌ای.
4- CG_I, II, 48

این دو احساس، در حال و در گذشته، تنها دارای یک کیفیّت می‌باشند و کیفیّت هر دو آنها به یک اندازه مادّی است. هر چند که هر زمانی حافظه وارد عمل می‌شود، تبیین نشانه‌ها نیز چیز مادی به دنبال دارد.[۱] زنگ‌های کلیسای «مارتن‌ویل» که جزو نشانه‌های محسوس محسوب می‌شوند، نمونهٔ بارزی از نشانه‌های تقریباً غیر مادّی هستند، زیرا آنها به جای حافظه، بیشتر با تمایل و با تخیل در ارتباط می‌باشند.[۲] گاهی احساس زنگ‌های کلیسا با تصویر سه دوشیزه تبیین می‌شود ؛ این دوشیزگان برای اینکه منطبق با دختران تخیل ما باشند، به نوبهٔ خود، کمتر از زنگ‌های کلیسا مادّی به نظر نمی‌آیند.

پروست اغلب از ضرورتی سخن می‌گوید که بر وی سنگینی می‌کند : ضرورت مورد بحث این است که همواره چیزی به وی چیز دیگری را یادآوری بکند و یا او را وادار نماید تا در خصوص یک چیز دیگری تخیل کند. امّا اهمیت روند تشابه‌سازی در هنر هر چقدر هم که باشد، باز هنر درون مایهٔ بسیار عمیق خود را در آنجا نخواهد یافت. هر قدر هم معنای یک نشانه را در یک چیز دیگری بیابیم، باز هم ته ماندهٔ ناچیزی در آنجا باقی خواهد ماند که با این تفسیرها همخوانی نخواهد داشت. برعکس، هنر برای ما وحدتی را ارائه می‌کند : وحدت بین یک نشانهٔ غیرمادی و یک معنای کاملاً روحانی. ماهیت، آنگونه که در یک اثر هنری ظهور پیدا می‌کند، دقیقاً وحدت بین نشانه و معنا می‌باشد. ماهیّت‌ها و یا «تصورات» اینها چیزهایی هستند که هر نشانهٔ کوچک

1- P_2, III,375.
2- Ibid

قطعهٔ کوتاه [ونتوی] آشکار می‌سازد.[1] این ماهیّت‌ها و تصورات، مستقل از آلات و آهنگ‌ها، بیش از آنکه این قطعهٔ کوتاه را بسازند، آن را تولید کرده و در آن حلول می‌کنند و بدین ترتیب هستی واقعی آن را به وی می‌بخشند. برتری هنر بر زندگی در این نکته نهفته است : تمام نشانه‌هایی که ما در زندگی می‌یابیم، هنوز نشانه‌های مادی هستند و از آنجائی که معنای این نشانه‌ها در چیز دیگری نهفته است، بنابر این می‌تواند کاملاً روحانی باشد.

ماهیّت، آنطوری که در اثر هنری آشکار می‌گردد، چه چیزی می‌تواند باشد ؟ ماهیّت یک تفاوت، یعنی یک «تفاوت» نهایی و مطلق است. اوست که وجود را می‌سازد و موجب درک ما از وجود می‌شود. به همین دلیل است که تنها هنر، از آنجائی که ماهیّت‌ها را آشکار می‌سازد، می‌تواند آنچه را که بیهوده در زندگی جستجو می‌کنیم، به ما بدهد. «تنوعی که من بیهوده در زندگی و در سفر به دنبال آن بودم ...[2]» «از آنجائی که دنیای تفاوت‌ها در سطح زمین، یعنی تمام سرزمین‌هایی که ادراک ما آنها را یکنواخت می‌سازد، وجود ندارد، یقیناً این دنیای تفاوت‌ها در *جهان* نیز وجود نخواهند داشت. با این حال، آیا این دنیای تفاوت‌ها واقعاً می‌تواند جائی وجود داشته باشد ؟ به نظرم می‌رسید که قطعهٔ «هفت‌ساز»[3] «ونتوی» به من می‌گفت آری وجود دارد.[4]»

1- CS_2.I. 349.

2- P_2, III, 159.

۳- «Septuor» به معنای قطعهٔ موسیقی است که بوسیلهٔ هفت‌ساز نواخته و یا به وسیلهٔ هفت نفر خوانده می‌شود. در اینجا احتمالاً اشاره به قطعهٔ کوتاه «ونتوی» باشد که از آن در متن ترجمه سخن به میان آمده است. (م)

4- P_2, III, 277.

امّا تفاوت‌های نهایی مطلق چیست ؟ در اینجا سخن از یک تفاوت تجربی بین دو چیز یا دو موضوع نیست، بلکه از یک تفاوتی بحث می‌کنیم که همیشه خارج از آنهاست. زمانی که مارسل پروست می‌گوید این تفاوت چیزی است که در درون فاعل مدرک وجود دارد و به عنوان حضور آخرین کیفیت در دل او محسوب می‌شود، اوّلین تقرب به ماهیّت را انجام می‌دهد : او از یک تفاوت درونی سخن می‌گوید، «از یک تفاوت کیفی که در شیوهٔ ظهور جهان بر ما حاصل می‌گردد، از یک تفاوتی که، اگر هنر آن را آشکار نمی‌ساخت، به عنوان راز جاویدان در هر یک از ما باقی می‌ماند.[1]» از این حیث، مارسل پروست پیرو «لایبنیتز» می‌باشد : ماهیّت‌ها «منادهای»[2] حقیقی هستند که هریک از آنها بواسطهٔ دیدگاهی که جهان را بر آن تبیین می‌کند، تعریف می‌شود و خود هر دیدگاه نیز با یک کیفیت نهایی در بطن «مناد» در ارتباط است. همچنانکه «لایبنیتز» می‌گوید، این «منادها» نه در دارند و نه پنجره : علاوه بر اینکه دیدگاه خودِ همان تفاوت است، دیدگاه‌هایی که جهانی را به صورت یکسان فرض می‌کنند نیز درست به اندازهٔ دیدگاه‌هایی که بسیار از همدیگر فاصله دارند، متفاوت می‌باشند. به همین دلیل است که دوستی جز ارتباطات تصنعی مبتنی بر سوء تفاهمات چیز دیگری ایجاد نمی‌کند و جز پنجره‌های تصنعی چیز دیگری نمی‌گشاید. به همین خاطر است که عشق هر اندازه هم که شفاف باشد، اصولاً هر ارتباطی را انکار می‌کند، فقط پنجره‌های ما و فقط درهای ما هستند که روحانی می‌باشند : هیچ

1- TR_2, III, 895.

۲- «Monade» مادهٔ بسیطی که از نظر «لایبنیتز» اصل و اساس همه چیز است. (م)

چیزی نمی تواند به غیر از مسایل هنری بین ذهنی وجود پیدا کند. تنها هنر می‌تواند آنچه را که از یک دوست به صورت عبث انتظار داشتیم و از یک محبوب می‌توانستیم انتظار بی‌فایده‌ای داشته باشیم، به ما بدهد. «تنها به یاری هنر است که ما می‌توانیم از خود بیرون آئیم، و بدانیم دیگران این عالمی را که همان عالم ما نیست، چگونه می‌بینند و اگر هنر نبود چشم‌اندازهایش همانند آنهایی که در ماه هست برایمان ناشناخته می‌ماند. به یاری هنر، به جای آن که فقط یک جهان، جهان مشخص خودمان را ببینیم، جهان‌های بسیاری را می‌بینیم، و به تعداد هنرمندان نوآور جهان‌هایی در برابر ماست که هریک با دیگری به اندازهٔ جهان‌های غلطیده در بی‌نهایت با هم متفاوت‌اند...[1]»

آیا باید از مطالب بالا چنین نتیجه بگیریم که ماهیّت یک امر ذهنی و شخصی بوده و تفاوت نیز نه در موضوع بلکه بیشتر در بین فاعل‌های مدرک است ؟ اگر چنین باشد، متونی را که در آن پروست ماهیّت‌ها را به عنوان «تصورات» افلاطونی قلمداد می‌کند و به آنها واقعیتی مستقل قائل است، نادیده گرفته می‌شوند. حتی «ونتوی» نیز بیش از آن که قطعه را خلق کند، آن را « آشکار» ساخته است[2].

هر فاعل مدرکی جهان را از دیدگاه خاصی مورد ملاحظه قرار می‌دهد. امّا دیدگاه همان خود تفاوت است، تفاوتی درونی و مطلق. بنابر این هر فاعلی، جهانی مطلقاً متفاوت را تبیین می‌کند. بی‌شک، جهان تبیین شده خارج از فاعل مدرکی که آن را تبیین می‌کند، نیست (آنچه که

1- TR_2, III, 895-896.
2- CS_2, I, 349-351.

ما جهان خارج می‌نامیم، فقط بازتاب یأس‌آور و محدودیت یکسان‌ساز تمام جهان‌های تبیین شده است). ولی با وجود این، جهان تبیین شده با فاعل مدرک خلط نمی‌شود : فاعل مدرک متمایز از جهان تبیین شده است، درست مانند ماهیّت که از وجود و حتی از وجود خاص خود نیز متمایز می‌شود. این جهان خارج از فاعل مدرکی که آن را تبیین می‌کند، وجود ندارد، امّا این جهان نه به توسط خود فاعل مدرک، بلکه به وسیلهٔ «وجود» و یا حوزه‌های «وجود» که خود را به صورت فاعل مدرک آشکار می‌سازد به عنوان ماهیّت تبیین می‌شود. به همین جهت، هر ماهیّتی به عنوان میهن و سرزمین محسوب می‌شود.[1] این ماهیّت نه به یک حالت روان‌شناختی، نه به یک ذهنیّت روان‌شناختی و نه حتی به یکی از صور ذهنیّت برتر تقلیل نمی‌یابد. به درستی، ماهیّت همان کیفیت نهایی موجود در بطن فاعل مدرک است. امّا نباید فراموش کرد که این کیفیت عمیق‌تر از خود فاعل مدرک بوده و از نظم متفاوتی برخوردار است : «کیفیت ناشناختهٔ یک جهان منحصر به فرد.[2]» این فاعل مدرک نیست که ماهیّت را تبیین می‌کند، بلکه این ماهیّت است که خود را در درون فاعل مدرک قرار داده و در آنجا مخفی می‌ماند و در سراسر وجود او جای می‌گیرد. همچنین به دلیل همین مکتوم ماندن و جاری شدن در وجود فاعل مدرک است که ماهیّت ذهنیت را ایجاد می‌کند. بنابر این، اشخاص جهان را ایجاد نمی‌کنند، بلکه برعکس، جهان‌های پوشیده و ماهیّت‌ها هستند که اشخاص را می‌سازند : «این جهان‌هایی که ما

1- P_2, III, 257.
2- P_2, III,376.

اشخاص می‌نامیم و بدون هنر هرگز قادر به شناختن آنها نخواهیم بود.[1]» ماهیّت فقط فردی نیست، بلکه «انفرادی‌ساز» نیز می‌باشد.

دیدگاه هرگز با دیدگاهی که جایگزین آن می‌شود، یکی نیست، کیفیت درونی با فاعل مدرکی که آن را فردی می‌سازد، خلط نمی‌شود. این تمایز بین ماهیّت و فاعل مدرک به قدری مهّم است که پروست آن را تنها دلیل ممکن برای جاودانگی روح می‌داند. ماهیّت در روح کسی که نقاب از روی آن برمی‌دارد، یا فقط آن را درک می‌کند، به عنوان «اسیر اللهی[2]» محسوب می‌شود. شاید این ماهیّت‌ها خودشان را در روح‌هایی که «انفرادی سازند»، زندانی ساخته و پنهان می‌شوند. این ماهیّت‌ها فقط در این حالت زندانی شدن وجود پیدا می‌کنند، امّا از «سرزمین ناشناخته‌ای» که همراه خودشان به صورت پنهانی در وجود ما ایجاد می‌کنند، تفکیک ناپذیرند. آنها «گروگان‌های» ما هستند، اگر بمیریم، آنها نیز می‌میرند و اگر آنها جاودانه هستند، ما نیز تا حدودی جاویدان هستیم. بنابر این ماهیّت‌ها احتمال مرگ را کمتر می‌کنند. تنها دلیل و تنها بخت و اقبال ممکن در این خصوص، جنبهٔ زیبایی‌شناختی دارد. بدین ترتیب، دو مسئله بنیادی با همدیگر پیوند می‌خورند : «واقعیت هنر و واقعیت جاودانگی روح.[3]» درست به همین خاطر است که مرگ «برگوت» در مقابل دیوار کوچک و زرد «ور میر[4]» به صورت نمادین مطرح می‌شود. «در ترازوی آسمانی، در حالی که کفه‌ای از آن را پر

1- P_2, III,258.
2- CS_2, I, 350.
3- P_2, III, 374.

۴- نقاش هلندی در قرن هفدهم.

می‌کرد، زندگی خودش بر وی ظاهر می‌گشت ؛ ولی در کفهٔ دیگر، دیوار کوچکی دیده می‌شد که با ظرافت تمام با رنگ زرد نقاشی شده بود. احساس می‌کرد که بی‌احتیاطی کرده است و کفهٔ اوّلی را قربانی کفّه دومی نموده است ... ضربهٔ دیگری بر او وارد می‌شد ... او پیشاپیش مرده است. آیا برای همیشه مرده است ؟ چه کسی می‌تواند بگوید که وی برای همیشه مرده است ؟[1]»

جهان پوشیده در ماهیّت، همواره شروع یک «جهان» به معنای اعم کلمه است، یعنی آغاز عالم و آغازی بنیادین و مطلق. «ابتدا صدای شکوه‌آمیز پیانو به گوش رسید، درست مانند پرنده‌ای که جفت ماده‌اش وی را ترک کرده باشد، ویلون نیز شکوهٔ او را شنید و گوئی از درختی همجوار به وی پاسخ داد ؛ انگار هنوز غیر از این دو هیچ چیزی روی زمین، و یا بهتر بگوئیم، در این جهان بسته بر تمام چیزهای دیگر، وجود نداشت ؛ جهانی که با منطق یک خلاق و مبتکر ایجاد شده بود و گوئی جز این دو که برای همیشه در آنجا خواهند بود، هرگز کس دیگری نمی‌توانست در آن حضور داشته باشد : این جهان همان «سونات»[2] بود.» آنچه که پروست از دریا و یا حتی از چهرهٔ دختری جوان سخن می‌گوید، خیلی از ماهیّت و از اثر هنری حقیقی‌تر است : بنابراین تقابل ناپایداری بین اثر هنری و حقیقت بیرونی وجود دارد «یعنی هنرمند همواره به بازآفرینی مستمر عناصر اوّلیهٔ طبیعت دست می‌زند.[3]» امّا ماهیّتی که چنین تعریف می‌شود، ماهیّت تولد خود «زمان»

1- P_I, III, 187.

۲- «Sonate» قطعه‌ای موسیقی است.

3- CS_2, I, 325.

است. این بدان معنا نیست که زمان قبلاً گسترش یافته است : زمان هنوز ابعاد مشخصی ندارد که بتواند بر اساس آنها ساوی و جاری شود و نه بسترهای جداگانه‌ای دارد که بتواند بنابر ریتم و آهنگ متفاوت در آنها توزیع گردد. برخی نو افلاطونیان از یک واژهٔ بسیار عمیق و پرمعنا برای مشخص کردن حالت اصیلی که قبل از هرگونه بسط و گسترش و هرگونه «تبیین» وجودداشت، استفاده می‌کردند : این کلمه عبارت از پیچیدگی یا ابهام بود که «کثرت» را در «وحدت» پوشش داده و «وحدت» را در «کثرت» تأئید و تصدیق می‌نمود. از نظر این نوافلاطونیان، ابدیت به این معنا نبود که هیچ تغییر و تحولی وجود ندارد و یا حتی به این معنا نبود که ابدیت همان تداوم بی‌حد و حصار هستی است، بلکه به معنای حالت پیچیده یا مبهم خود زمان بود. «کلام»، که همه چیز را پیچیده می‌سازد و در برگیرندهٔ همهٔ ماهیّت‌ها می‌باشد، به عنوان سرچشمهٔ پیچیدگی‌ها و ابهامات برتر، پیچیدگی‌ها و ابهامات متضاد و تضاد ناپایدار تعریف شده است ... نوافلاطونیان «عالمی» ذاتاً بیانی از این تفکر می‌ساختند که برحسب درجات پیچیدگی‌ها و ابهامات حالّ در آن و بنابر یک نظم تبیینی متنازل ترتیب می‌یافت.

کمترین چیزی که می‌توانیم بگوئیم این است که «شارلوس» یک آدم پیچیده است. امّا واژهٔ «پیچیده» باید در تمام ابعاد اشتقاقی آن مد نظر قرار بگیرد. نبوغ «شارلوس» در حفظ تمام روحیاتی است که او را در حالت «پیچیده» تشکیل می‌دهند : درست در همین حالت است که «شارلوس» همواره طراوت شروع یک جهان را دارد و از انعکاس نشانه‌های اساسی باز نمی‌ایستد، نشانه‌هایی که مفسر باید آنها را رمزگشائی نموده و یا به عبارت دیگر تبیین کند.

گاهی ما اگر چیزی را در زندگی جستجو می‌کنیم که مطابق با وضعیت ماهیّت‌های اصلی باشد، آن را در این و یا در آن شخصیت نخواهیم یافت، بلکه اغلب آن را در یک حالت عمیق و درونی بدست خواهیم آورد. این حالت عمیق و درونی، همان خواب است. فرد خوابیده «رشتهٔ ساعات، نظم سالها و دنیاها را به صورت حلقه‌وار در اطراف خود نگه می‌دارد» ؛ این اعجاب‌انگیزترین آزادی است که فقط با بیداری متوقف می‌شود، چرا که فرد خوابیده نمی‌تواند بر اساس زمان مجدداً بسط و گسترش یافته، عمل کند[1]. همچنین، فاعل مدرک هنرمند نیز سعی می‌کند زمان اصلی و پنهان شده و پیچیده و مبهم در خود ماهیّت را آشکار نماید که با این کار قادر خواهد بود تا تمام شاخه‌ها و ابعاد آن را در بر بگیرد. این دقیقاً معنای واژهٔ «زمان بازیافته» است. زمان بازیافته، در حالت ناب آن، زمانی است که در نشانه‌های هنری درک می‌شود. این زمان را نباید با زمان بازیافتهٔ دیگری، مثل نشانه‌های محسوس، خلط کرد. زمان نشانه‌های محسوس فقط زمانی است که باید در بطن خود زمان گم شده جستجو کرد، این زمان همچنین زمانی است که تمام سرچشمه‌های حافظهٔ غیرارادی را به فعالیّت وا می‌دارد و یک صورت ساده‌ای از ابدیت به ما ارائه می‌کند. امّا هنر، همانند خواب، از حافظه پا فراتر می‌گذارد : هنر به تفکر ناب روی می‌آورد که به عنوان سرچشمهٔ ماهیّت‌ها تلقی می‌شود.

آنچه که هنر می‌خواهد تا ما بیابیم، زمانی است که به همان صورت اولیّه در ماهیّت پنهان شده است و زمانی است که به همان شکل اصلی

1- CS_I, I, 4-5.

در جهان مستور در ماهیّت تولد می‌یابد و همسان با ابدیت می‌باشد. جنبهٔ «فوق ـ زمانی» در اثر پروست، همین زمان در حال پیدایش و «فاعل ـ هنرمندی» است که آن را می‌یابد. به همین دلیل، این اثر هنری است که به هر حال موجب می‌شود تا ما زمان را بیابیم : اثر هنری «تنها وسیلهٔ بازیابی زمان از دست رفته است.[1]» اثر هنری حاوی نشانه‌های بسیار والائی است که معنای آنها در یک ابهام و پیچیدگی اولیّه، ابدیت حقیقی و زمان اصلی مطلق نهفته است.

امّا براستی چگونه ماهیّت در اثر هنری متجسم می‌شود ؟ یا به عبارت دیگر، چگونه فاعل ـ هنرمند موفق به «اشاعهٔ» ماهیّت شده و آن را جاویدان می‌سازد، در حالی که در عین حال آن را انفرادی نیز می‌کند ؟ در جواب باید گفت که ماهیت در مواد یا اجسام مجسم می‌شود. امّا این مواد «ارتجاعی[2]»،که تاحدودی هم بد شکل و نخ‌نما نیز شده‌اند، هستند که کاملاً صورت روحانی به خود می‌گیرند. بی‌تردید این مواد برای نقاش همان رنگ، مانند رنگ زرد برای «ورمیر»، برای موسیقیدان آوا و همچنین برای نویسنده واژه می‌باشند. در معنای عمیق کلمه، لازم است بگوئیم که اینها مواد آزادی هستند که هم از خلال رنگ‌ها و آواها و هم از ورای واژه‌ها تبیین می‌شوند. به عنوان مثال در اثر «توماس هاردی»[3]، تخته سنگ‌ها، نظم هندسی موجود در آنها و توازی خطوط، ماده‌ای

1- TR_2, III, 890.

۲- برای اجتناب از کاربرد واژهٔ «کش‌دار» که به نظر عامیانه می‌آید، از کلمهٔ «ارتجاعی» استفاده کردیم. (م)

۳- شاعر و نویسندهٔ انگلیسی (1840ـ1928) (م)

روحانی شده را شکل می‌دهند، جایی که خود کلمات نیز در آنجا نظم و ترتیب خاصی می‌یابند ؛ از نظر «استاندال» نیز بلندی و ارتفاع بـه عنـوان یک مادهٔ هوایی تلقی می‌شود که «با زندگی روحانی مرتبط است.[1]» بنـابر این مضمون حقیقی یک اثر، موضوع مورد بحث، یا همان موضوع آگاه و خواسته شده نیست که با آنچه که واژگان می‌خواهند بیان کننـد، در هـم بیامیزد، بلکه کهن الگوهای غیرارادی هستند که در آن واژگان و همچنین رنگ‌ها و آواها معنا و حیات خود را می‌یابنـد. هنـر بـه عنـوان اسـتحالهٔ حقیقی ماده محسوب می‌شود. ماده در هنر روحانی می‌شود و محیط‌های فیزیکی در آنجا غیرمادی می‌شوند تا ماهیّت منعکس شود و بدین ترتیب کیفیت یک جهان اصلی مشخص گردد. این نـوع رفتـار بـا مـادّه، همـان «سبک» خوانده می‌شود.

ماهیّت، ضمن اینکه کیفیت یک جهان است، هرگز با موضوع یا شئی یکی نمی‌شود، امّا برعکس، دو موضوع کاملاً متفاوتی را به هـم نزدیـک می‌کند، دو موضوعی که در برخی محیط‌های آشکار کننده، این کیفیت را دارا بوده و آن را به وضوح مشاهده می‌کنیم. زمانی کـه ماهیّـت در مـادّه مجسم می‌شود، کیفیت نهایی نیز، که تشکیل دهندهٔ این ماهیّت می‌باشـد، به عنوان کیفیت مشترک بین دو موضوع نهفته در ایـن مـادهٔ درخشـان و غوطه‌ور در این محیط انعکاس‌کننده تبیین می‌گردد. در این راستاست که سبک معنای خود را مـی‌یابـد : «در توصـیف، مـی‌تـوانیم تـا بـی‌نهایـت موضوع‌هایی را که در محیط وصف قرار دارند، جایگزین همدیگر بکنیم.

1- P_2, III.377.

حقیقت زمانی آغاز خواهد شد که نویسنده دو موضوع متفاوت را مورد ملاحظه قرار داده و ارتباط آنها را مطرح خواهد کرد، ارتباطی که در جهان هنر شبیه به ارتباط منحصر به فرد قانون علیّت در جهان علم است، و سپس آنها را در حلقه‌های ضروری یک سبک زیبا محبوس خواهد ساخت.[1]»

چنین می‌توان گفت که سبک ذاتاً استعاره است. امّا استعاره نیز ذاتاً استحاله بوده و نشان می‌دهد چگونه این دو موضوع متفاوت، در این محیط جدید که کیفیت مشترک را به آنها اعطا کرده است، تعیّن‌ها و حتی نامی را که مشخص کننده آنهاست، مبادله می‌کنند. به همین جهت، در تابلوهای «الستیر»، دریا به خشکی مبدل می‌شود و خشکی نیز به دریا تبدیل می‌گردد و یا شهر فقط با «اصطلاحات دریائی» مشخص می‌شود و آب نیز با «اصطلاحات شهری»[2] تبیین می‌گردد. سبک، برای روحانی کردن ماده و برای متناسب ساختن آن با ماهیّت، تضاد ناپایدار، پیچیدگی و ابهام اصیل، جدال و تبادل عناصر اولیّه‌ای را ایجاد می‌کند که همهٔ اینها خود ماهیّت را تشکیل می‌دهند. به عنوان مثال ما شاهد مبارزهٔ تن به تن دو انگیزه در نزد «ونتوی» هستیم : «در حقیقت، بین این دو، فقط مبارزهٔ تن به تن نیرو حاکم بود، چرا که هر وقت این دو رو در روی هم می‌ایستادند، از جسم فیزیکی خود، از ظاهر و از نام خود، رها می‌شدند ...[3]»

ماهیّت همیشه تولد یک جهان است، امّا سبک، این تولد متداوم و انعکاس‌یافته است ؛ تولدی بازیافته در مواد متناسب با ماهیّت، تولدی که استعارهٔ موضوعات شده باشد. سبک انسان نیست، بلکه خود ماهیّت است.

1- TR_2, III, 889.
2- JF_3, I, 835-837.
3- P_2, III, 260.

ماهیّت فقط مخصوص و انفرادی نیست، بلکه انفرادی‌ساز هم است. ماهیّت موادی را که در آنجا مجسم می‌شوند، انفرادی کرده و مشخص می‌کند، مانند موضوعاتی که در حلقه‌های سبک محبوس می‌سازد : بدین ترتیب قطعهٔ موسیقی «هفت ساز» سرخ‌فام و «سونات» سفید «ونتوی» را و یا آن تنوع زیبائی را که در اثر «واگنر» وجود دارد، می‌توان مثال زد. این مطلب را نباید فراموش کنیم که ماهیّت فی‌نفسه «تفاوت» است ؛ امّا توان تفاوت دادن و متفاوت شدن را ندارد و همچنین قدرت تکرار شدن مطابق با شکل اولیه‌اش را ندارد. چه چیزی می‌توانیم در خصوص ماهیّت انجام بدهیم، ماهیّتی که تفاوت نهایی است و جز تکرار آن چیز دیگری نمی‌توانیم بکنیم ؛ چرا که ماهیّت جایگزین نمی‌شود و هیچ چیزی نمی‌تواند به جای آن بنشیند ؟ به همین دلیل، یک موسیقی مشهور فقط می‌تواند دوباره نواخته شود و یا شعری که حفظ کرده‌ایم، می‌تواند دوباره خوانده شود. تفاوت و تکرار فقط در ظاهر مقابل هم واقع می‌شوند. هنرمند مشهوری وجود ندارد که اثرش این مطلب را به ما گوشزد نکند که «همان ولی در عین حال دیگری.[1]»

نباید فراموش کرد که تفاوت، به عنوان کیفیت یک جهان، فقط از خلال یک نوع «خود ـ تکراری» به تائید می‌رسد که با گذر از محیط‌های گوناگون، موضوعات متفاوتی را به هم پیوند می‌دهد. تکرار درجات یک تفاوت اصلی را ایجاد می‌کند. امّا در عین حال اختلاف و تفاوت نیز سطوح مربوط به تکرار را که اغلب بنیادی است، بوجود می‌آورد. ما در مورد اثر هنرمندی بزرگ می‌گوئیم : با یک تفاوت جزئی سطح، همان

1- P_2, III, 159.

چیز است : ولی گاهی نیز می‌گوئیم : با یک تفاوت جزئی درجه، یک چیز دیگری است. در حقیقت به دلیل تکرار شدن، پیر و فرسوده نمی‌شود، زیرا تکرار قدرت تفاوت است در عین حال تفاوت نیز توانایی تکرار می‌باشد. هنرمند زمانی پیر می‌شود که، «به دلیل فرسودگی مغزش»، به راحتی قضاوت کند آنچه را که فقط می‌توانست در اثرش تبیین کند و آنچه را که می‌بایستی در اثر خود متمایز سازد و تکرار نماید، می‌تواند حاضر و آماده مستقیماً در زندگی خودش بیابد[1]. هنرمندی که پیر می‌شود، به زندگی و به «زیبائی زندگی» اعتماد می‌کند، امّا چنین هنرمندی جز بدل‌های آنچه را که می‌توانست هنر را ایجاد نماید، ندارد ؛ پس تکرارها از آنجائی که بیرونی هستند، حالت مکانیک به خود می‌گیرند و تفاوت‌ها نیز خشک و منجمد می‌شوند چرا که در چنبرهٔ ماده‌ای می‌افتند که دیگر نمی‌توانند آن را سبک‌تر کرده و روحانی نمایند. زندگی نیز دیگر دو قدرت تشکیل دهندهٔ هنر را نخواهد داشت ؛ زندگی فقط زمانی این دو را خواهد پذیرفت که ارزش و اعتبار آنها را ساقط کند و ماهیّت را فقط در سطح بسیار پائین و با درجهٔ بسیار ضعیفی تولید نماید.

بنابر این هنر یک مزیت مطلق دارد. این مزیّت به شیوه‌های گوناگونی تبیین می‌شود. در عرصهٔ هنر، مواد روحانی می‌شوند و مکان‌ها نیز غیرمادی می‌گردند. پس ابتدا اثر هنری یک جهان نشانه‌ها است، امّا این نشانه‌ها غیر مادّی بوده و کاملاً شفاف هستند : حداقل برای چشم و گوش هنرمند اینگونه می‌باشند. سپس، معنای این نشانه‌ها یک ماهیّت

1- JF_3, I, 852.

است، ماهیّتی که با تمام قدرت‌اش به تائید رسیده است. نهایتاً، نشانه و معنا، ماهیّت و مادهٔ تغییر یافته، مخلوط شده و در یک تناسب کامل به هم پیوند می‌خورند. هویت یک نشانه، مانند سبک و هویت یک معنا مانند ماهیّت، خصیصه‌های یک اثر هنری هستند. بی‌تردید خود هنر نیز موضوع یک یادگیری واقع می‌شود. مانند سایر زمینه‌ها، ما در زمینهٔ هنر از تلاش عینیت‌گرا و تلاش ذهنی و شخصی برای تکمیل و جبران استفاده کردیم. در هنر به این مسأله باید توجه کرد که ظهور ماهیّت (در ورای موضوع و در ورای خود فاعل مدرک) فقط به زمینهٔ هنر تعلق دارد. اگر قرار باشد ماهیّت آشکار شود، در همین عرصهٔ هنر است که ظهور خواهد یافت. به همین دلیل، هنر غایت جهان بوده و مقصد ناآگاهانهٔ فراگیرنده می‌باشد. بنابر این ما در مقابل دو پرسش واقع می‌شویم. نشانه‌های دیگری که زمینه‌های زندگی را ایجاد می‌کنند، چه ارزشی دارند ؟ این نشانه‌ها فی‌نفسه چه چیزی به ما می‌آموزند ؟ آیا می‌توانیم بگوئیم که آنها پیشاپیش ما را به راه هنر هدایت می‌کنند، و اگر چنین است، چگونه ؟ امّا به ویژه، همین که ما ظهور نهایی را از هنر دریافت کردیم، چگونه این ظهور در برابر زمینه‌های دیگر عمل خواهد کرد و چگونه محور و مرکز نظامی خواهد شد که هیچ چیزی خارج از خود باقی نمی‌گذارد. ماهیّت همیشه ماهیّت هنری است. امّا همین که این ماهیّت کشف شد، فقط در مواد روحانی شده حلول نمی‌کند، بلکه در نشانه‌های غیرمادی اثر هنری نیز مجسم می‌شود. ماهیّت همچنین در زمینه‌های دیگری که در حوزهٔ اثر هنری واقع می‌شوند، مجسم می‌شود،

پس ماهیّت به محیط‌های کدرتر و به نشانه‌های مادّی‌تر نیز گذر می‌کند. در آنجا، بعضی از خصیصه‌های اصلی خود را از دست می‌دهد و برخی دیگر را نیز کسب می‌کند که این مسأله افتادن ماهیّت در بطن موادّی بیش از پیش یاغی و سرکش را نشان می‌دهد. قوانینی در خصوص تبدیل ماهیّت و ارتباط آن با ضرورت‌های زندگی وجود دارد.

فصل پنجم
نقش ثانوی حافظه

نشانه‌های اشرافی و نشانه‌های عشق برای تفسیر شدن به عقل متوسل می‌شوند. در واقع این عقل است که رمزگشائی می‌کند : با این شرط که «بعداً بیاید» و به نحوی خود را، تحت التهاب عصبی حاصله از اشرافیت یا حتی تحت رنج و درد منبعث از عشق، به حرکت در آورد. بی‌تردید، عقل استعدادهای دیگر را نیز به تحرک وا می‌دارد. به عنوان مثال فرد حسود تمام تدابیر و امکانات حافظه را در خدمت تفسیر نشانه‌های عشق یا به عبارت دیگر دروغ‌های فرد دوست داشته شده، قرار می‌دهد. امّا از آنجائی که در اینجا حافظه به صورت مستقیم طلب نمی‌شود، بنابر این چیزی جز یک دست‌آورد ارادی نخواهد داشت. پس در اینجا به دلیل اینکه حافظه فقط «ارادی» است، نسبت به نشانه‌هایی که باید رمزگشائی کند، همواره بسیار دیر ظاهر می‌گردد. حافظهٔ فرد حسود می‌خواهد بر همه چیز تسلط داشته باشد، زیرا کوچکترین جزئیات می‌تواند به عنوان نشانه یا علامت دروغ باشد. حافظه تلاش دارد تا همه چیز را «انبار» کند تا عقل بتواند از مواد لازم برای تفسیر آتی خود استفاده نماید. همچنین

یک چیز بسیار متعالی نیز در حافظهٔ فرد حسود وجود دارد : حافظهٔ او تا آخرین حد ممکن به پیش می‌رود و با تمایل به سوی آینده، تلاش می‌کند تا از محدودیت‌ها پا فراتر بگذارد. امّا حافظه باز هم بسیار دیر می‌رسد، زیرا نمی تواند در آن موعد مقرر عبارت مهّم و به یاد ماندنی را و همچنین حرکتی را متمایز سازد که نمی‌دانستیم تا آن لحظه چنین معنایی به خود می‌گیرد.[1] «بعدها، در مقابل چنین دروغ آشکار و پیچیده در شک و تردید نگران کننده، سعی می‌کردم آن را دوباره به خاطر بیاورم ؛ امّا تلاش من بیهوده بود، حافظهٔ من آن لحظه از این دروغ مطلع نشده بود و تصور کرده بود که نگه داشتن نسخه‌ای از این دروغ بی‌فایده است.[2]» خلاصه مطلب اینکه، حافظه، در تفسیر نشانه‌های عشق، فقط به صورت ارادی مداخله می‌کند که این امر آن را با یک شکست دلخراش مواجه می‌سازد. تلاش حافظه، آنطوری که در هر عشق ظاهر می‌گردد، موفق به رمزگشائی نشانه‌های مربوط نمی‌شود، بلکه فقط تلاش عقل است که در جریان عشق‌های پیاپی، ضمن قرار گرفتن در معرض فراموشی‌ها و تکرارهای ناآگاهانه، نشانه‌ها را رمزگشائی می‌کند. پس «حافظه غیر ارادی» در چه سطحی وارد عمل می‌شود ؟ ملاحظه خواهیم کرد که این حافظه فقط در ارتباط با نوعی نشانه‌های خیلی خاص فعّال می‌شود : این نشانه‌ها، نشانه‌های محسوس هستند. ما یک کیفیت محسوس را به عنوان نشانه در نظر می‌آوریم و سپس الزامی را احساس می‌کنیم که ما را وادار می‌کند تا معنای آن را جستجو نمائیم. پس، گاهی

1- P_I, III, 61.
2- P_I, III, 153.

اتفاق می‌افتد «حافظهٔ غیرارادی، که به طور مستقیم از سوی نشانه فراخوانده شده است، این معنا را به ما عرضه کند (به عنوان مثال، شهر «کمبره» بواسطهٔ شیرینی «مادلن» و «ونیز» به لحاظ سنگ‌فرش‌ها ... به همین شیوه انجام یافته است).

در مرحلهٔ بعدی، ملاحظه می‌شود که حافظهٔ غیرارادی نمی‌تواند به راز تمام نشانه‌های محسوس تسلط یابد : بعضی از این نشانه‌ها با تمایل و با صورت‌های تخیّل مرتبط هستند (مانند زنگ کلیساهای «مارتن‌ویل»). به همین دلیل، پروست با ظرافت تمام دو مورد از نشانه‌های محسوس را از همدیگر متمایز می‌سازد : احیای گذشته و کشفیات، «احیای حافظه» و «حقایق نوشته شده به کمک چهره‌ها»[1]. به هنگام سحر، زمانی که قهرمان کتاب «در جستجو» از جا برمی‌خیزد، تنها فشار خاطرات غیرارادی را در خود احساس نمی‌کند که با نور یا بویی در هم می‌آمیزد، بلکه خیزش تمایلات غیرارادی را نیز در خود احساس می‌کند که در چهرهٔ زنی در حال عبور و یا در چهرهٔ یک زن نانوا، یک دوشیزهٔ رخت‌شو، یک دختر مغرور و بالاخره «یک تصویر» مجسم می‌شود. ابتدا، حتی نمی‌توانیم بگوئیم که این نشانه از کجا می‌آید. آیا کیفیت محسوس به تخیل رجوع می‌کند و یا به راحتی با حافظه در ارتباط است ؟ برای کشف استعدادی که معنای مناسبی به ما خواهد داد، لازم است همه چیز را امتحان کنیم ؛ و زمانی که با شکست مواجه می‌شویم، قادر نیستیم بفهمیم که آیا معنایی که برای ما پوشیده مانده

1- TR_2, III, 879.

است، یک صورت رویایی داشته و یا خاطره‌ای بوده که در حافظهٔ غیرارادی مکتوم مانده است. به عنوان مثال، « سه درخت » مطرح شده در کتاب «در جستجو»، آیا منظره‌ای وابسته به حافظه بود و یا رویا ؟[1]

نشانه‌های محسوس، که بوسیلهٔ حافظهٔ غیر ارادی تبیین می‌شوند، نه تنها در ارتباط با نشانه‌های هنری از یک پستی قابل ملاحظه‌ای برخوردارند، بلکه نسبت به نشانه‌های محسوسی که با تخیّل در ارتباط می‌باشند نیز در درجهٔ پائین‌تری قرار دارند. از طرفی، مادهٔ این نشانه‌ها بسیار کدر و سرکش می‌باشد و تبیین و توضیح آنها بیش از حد مادّی است. از طرف دیگر نیز، این نشانه‌ها تضاد بین هستی و نیستی را فقط در ظاهر به معرض تماشا می‌گذارند (این مطلب را در خاطرهٔ مربوط به مادر بزرگ ملاحظه کرده‌ایم). مارسل پروست از فراوانی احیای گذشته یا خاطرات غیرارادی، از شادمانی فرا زمینی حاصله از «حافظه» و از زمانی که باید به صورت ناگهانی و در یک آن بازیابیم، سخن می‌گوید. لازم است خاطر نشان سازیم که نشانه‌های محسوسی که به کمک حافظه تبیین می‌شوند، «آغاز هنر را» تشکیل می‌دهند و ما را «در راه هنر» قرار می‌دهند.[2] اگر یادگیری ما از خلال نشانه‌هایی نگذرد که پیشاپیش مزهٔ زمان باز یافته را به ما می‌چشانند و ما را به «تصورات» زیبایی‌شناختی مهیا می‌سازند، هرگز به عرصهٔ هنر منجر نخواهد شد. امّا نشانه‌ها چیز دیگری جز مهیا کردن ما برای هنر انجام نمی‌دهند و این یک آغاز ساده است. اینها نشانه‌های زندگی هستند و نه نشانه‌های خود هنر[3].

1- JF_2, I, 718-719.
2- TR_2, III, 889.
3- Ibid, ("ou même, ainsi que la vie...").

این نشانه‌های زندگی از نشانه‌های سرخوشی و اشرافی و عشق برتر هستند، ولی نسبت به نشانه‌های هنری از اهمیت کمتری برخوردارند. حتی، این نشانه‌ها در نوع خود از نشانه‌های محسوس تخیل نیز، که بسیار به هنر نزدیک هستند، (هر چند که همواره به زندگی تعلق دارند)، پست‌تر می‌باشند.[1] مارسل پروست اغلب نشانه‌های حافظه را به عنوان عوامل لازم و قطعی معرفی می‌نماید و به نظر وی احیای گذشته در خلق اثر هنری بسیار سازنده می‌باشد و این امر نه تنها در طرح شخص وی[2] کارساز بود، بلکه در نزد پیشکسوتان بزرگی مانند «شاتوبریان»، «نروال» و «بودلر» نیز این چنین بوده است. امّا اگر این روند احیای گذشته به عنوان عوامل سازندهٔ اثر هنری در آن جای می‌گیرد، بیشتر به این خاطر است که این روند به مثابه عناصر هدایت کننده در نظر گرفته می‌شوند ؛ عناصری که خواننده را به فهم اثر هدایت می‌نمایند و هنرمند را نیز به درک و فهم نتیجه تلاش خود و به یکپارچگی آن رهنمون می‌سازند : «به درستی این نوع احساس وتنها این احساس که لزوماً ما را به اثر هنری هدایت می‌کرد، چه چیزی می‌توانست باشد ؛ در صدد بودم تا دلیل عینی این مسأله را بیابم.[3]» احیای گذشته استعارهٔ زندگی است و استعاره نیز احیای هنر می‌باشد. در واقع، هر دو یک نقطهٔ مشترک دارند : آنها ارتباطی بین دو موضوع کاملاً متفاوت از هم برقرار می‌کنند تا «این دو را از قیود زمان رهایی بخشند.[4]» ولی تنها هنر می‌تواند به طورکامل آنچه را

1- P_2, III, 375.

۲- اشاره است به کتاب وی تحت عنوان «در جستجوی زمان گم شده». (م)

3- TR_2, III, 918.

4- TR_2, III, 889.

که زندگی طرح اوّلیه آن را ریخته است، شکوفا نماید. احیای گذشته در حافظهٔ غیرارادی باز هم جزو زندگی است، امّا اگر این احیای گذشته را هنر بدانیم در چنین حالتی استعارهٔ بدی درست کرده‌ایم. برعکس، هنر در ذات خود، یعنی هنر برتر از زندگی، بر حافظهٔ غیرارادی مبتنی نمی‌باشد و حتی بر اساس تخیل و صور ناخودآگاه نیز ایجاد نمی‌گردد. نشانه‌های هنری بواسطهٔ تفکر ناب که به عنوان استعداد ماهیّت‌ها تلقی می‌شود، تبیین می‌گردد. به طور کلی در خصوص نشانه‌های محسوسی که به حافظه یا حتی به تخیل مربوط می‌شوند، باید بگوئیم که آنها گاهی پیش از هنر قرار می‌گیرند و ما را به آن رهنمون می‌شوند و گاهی نیز پس از هنر واقع می‌شوند و تنها جلوه‌های بسیار نزدیک به هنر را در بر می‌گیرند.

چگونه می‌توانیم مکانیزم پیچیدهٔ احیای گذشته را تبیین کنیم ؟ در نگاه اول چنین به نظر می‌رسد که این مکانیزم یک حالت اشتراکی[1] دارد : از طرفی تشابه بین احساس کنونی و احساس گذشته وجود دارد و از طرف دیگر احساس گذشته با مجموعه‌ای از عواملی که در آن زمان تجربه کرده‌ایم و اکنون در اثر احساس کنونی دوباره زنده می‌شوند، مجاور است. بدین ترتیب، مزهٔ «مادلن» مشابه مزه‌ای است که ما در شهر «کمبره» آن را چشیده‌ایم و این مزه شهر «کمبره» را، که در آن برای اوّلین بار این شیرینی را خورده بودیم، برای ما زنده می‌کند. اغلب اهمیّت صوری یک روان‌شناسی اشتراک‌گرا [تداعی‌گرا] را نزد پروست خاطر نشان کرده‌اند. امّا اگر پروست را به دلیل گرایش به همین روان‌شناسی اشتراک‌گرا مورد سرزنش قرار دهیم، دچار اشتباه خواهیم شد : نقد

۱- تداعی‌گرا (م)

اشتراک‌گرائی بیشتر از خود اشتراک‌گرائی از رونق افتاده است. بنابر این باید پرسید چگونه موارد احیای گذشته از مکانیزم‌های مربوط به تداعی معانی پا فراتر می‌گذارند و یا چگونه با چنین مکانیزم‌هایی مرتبط می‌شوند.

احیای گذشته مشکلات زیادی ایجاد می‌کند که بوسیلهٔ امر تداعی معانی حل نشده‌اند. از طرفی، این سرور و شادمانی فوق‌العاده‌ای که در احساس کنونی شاهد آن هستیم، از کجا ناشی می‌شود ؟ این سرور به قدری قوی و تواناست که حتی می‌تواند ما را در برابر مرگ نیز بی‌تفاوت کند. از طرف دیگر، چگونه می‌توانیم تبیین کنیم که بین احساس گذشته و کنونی تشابه ساده‌ای هم وجود ندارد ؟ در فراسوی تشابه بین این دو احساس، ما در درون هر یک از آنها، همسان بودن نوعی خصیصهٔ کیفی را می‌یابیم. بالاخره چگونه می‌توان تبیین کرد که شهر «کمبره»، نه آنگونه که در مجاورت احساس گذشته تجربه شده است بلکه با درخشش و شکوه تمام، همراه با «حقیقتی» که هرگز نمی‌توان معادلی برای آن در واقعیت پیدا کرد، جلوه‌گر می‌شود ؟

ما این شادمانی زمان بازیافته، این همسانی کیفیت و این حقیقت احیای گذشته را حس می‌کنیم و چنین درک می‌کنیم که همهٔ آنها قالب مکانیزم‌های اشتراکی را از هم می‌پاشند و فراتر می‌روند. امّا این اتفاق چگونه می‌افتد ؟ ما توانایی پاسخگوئی به این پرسش را نداریم. ما شاهد بروز این اتفاق هستیم ولی هیچ روشی برای فهم آن نداریم. با چشیدن مزهٔ شیرینی «مادلن»، شهر «کمبره» با درخشش تمام دوباره زنده شد، امّا به هیچ وجه دلیل چنین ظهوری را کشف نکردیم. احساس ناشی از « سه درخت » غیرقابل توصیف است، امّا برعکس، به نظر می‌آید احساس

منبعث از شیرینی «مادلن» به کمک شهر «کمبره» قابل تبیین می‌باشد. با وجود این، چنین تبیینی هم کمک چندانی به ما نمی‌کند : چرا این سرور و شادمانی بوجود می‌آید و چرا این درخشش و شکوه در احیای شهر «کمبره» ایجاد می‌شود ؟ («بنابر این من این مسأله را به روزهای بعد موکول می‌کردم تا دلایل عمیق چنین شادمانی را بیابم.»)[1]

حافظهٔ ارادی از یک زمان حال حاضر به یک زمان حالی که «بود» می‌رود یعنی این حافظه به چیزی که قبلاً زمان حال بود و اکنون دیگر نیست، رجوع می‌کند. بنابر این گذشتهٔ حافظهٔ ارادی از دو جهت نسبی می‌باشد : نسبت به زمان حالی که قبلاً بود و همچنین نسبت به زمان حالی که در ارتباط با آن، اکنون دیگر گذشته محسوب می‌شود. همین قدر می‌توان گفت که این نوع حافظه گذشته را به طور مستقیم نمی‌گیرد : حافظهٔ ارادی گذشته را از ترکیب زمان‌های حال بدست می‌آورد. به همین دلیل است که مارسل پروست انتقادهای یکسانی را هم به حافظهٔ ارادی و هم به برداشت آگاهانه از مسایل وارد می‌کند : برداشت آگاهانه گمان می‌کند قادر است رمز احساس را در شئی بیابد و حافظهٔ ارادی نیز مدعی است تا رمز خاطره را در توالی زمان‌های حال کشف کند ؛ در حالی که دقیقاً همین اشیاء هستند که زمان‌های حال متوالی را از هم متمایز می‌کنند. حافظهٔ ارادی به صورت لحظه‌ای عمل می‌کند : «تنها این واژه کافی بود تا آن را به عنوان نمایشگاه عکس برایم ملال‌انگیز سازد و اکنون دیگر در خودم هیچ ذوق و استعدادی احساس نمی‌کردم تا آنچه را که قبلاً دیده بودم، یا آنچه را که دیروز با چشم

1- TR_2, III, 867.

جستجوگر و غمناک خود مشاهده می‌کردم و یا حتی آنچه را کـه اکنـون در این لحظه می‌دیدم، توصیف نمایم.[1]»

مسلماً یک چیز اساسی وجود دارد که از حافظهٔ ارادی می‌گریزد و آن «هستی فی نفسهٔ گذشته» است. این حافظه چنان عمل می‌کند کـه گـوئی گذشته به همان حالتی که قبلاً زمان حال بود، ساخته خواهـد شـد. پـس برای اینکه زمان حال قبلی بگذرد و یا به گذشته تبدیل گردد، لازم اسـت در انتظار یک زمان حال جدید باشیم. به همین ترتیب اسـت کـه جـوهر زمان از دست ما می‌رود. زیرا اگـر زمـان حـال همزمـان بـا زمـان حـال نمی‌گذشت و اگر همان لحظه با خود به عنوان حال و گذشته همنشـینی نمی‌داشت، هرگز به گذشته ملحق نمی‌گردید و هرگز زمان حال جدیدی جایگزین حال فعلی نمی‌شـد. گذشـته، همانگونـه کـه فـی‌نفسـه حالـت همنشینی دارد، جایگزین زمان حال قبلی نمی‌شود. حقیقت امر این است که ما هیچ چیزی را به عنوان گذشته، حتی لحظه‌ای کـه آن را بـه عنـوان زمان حال احساس می‌نمائیم، درک نمی‌کنیم (به جز در مواردی که دچار «توهم خاطرات» شویم، کـه مثـال بـارز آن شـاید رؤیـت تخیلـی « سـه درخت» در نزد مارسل پروست باشد[2]). امّا این مسأله به خاطر این اتفاق می‌افتد که درک و فهم آگاهانه و همچنـین حافظـهٔ ارادی، هـر دو فشـار مشترکی را اعمال می‌کنند که در اثر آن جایی که یـک هـم‌نشـینی بسـیار عمیق مجازی وجود دارد، یک جایگزینی واقعی برقرار شود.

1- TR_2, III, 865.
2- JF_2, I, 718-719.

اگر تشابهی بین برداشت‌های فلسفی «هانری برکسون» و مارسل پروست وجود داشته باشد، در همین راستاست. این تشابه در خصوص دوام و استمرار نیست، بلکه در مورد حافظه است. نظریهٔ آنها این است که نمی‌توان از زمان حال کنونی به سوی گذشته رفت و نمی‌توان گذشته را دوباره بر اساس زمان‌های حال ساخت، ولی می‌توان به یک مرتبه در خود گذشته قرار گرفت [برکسون عقل را قادر به درک و فهم مسائل نمی داند و معتقد است که انسان با وداد و همدلی خاص و به کمک شهود می‌تواند در یک آن حقیقت را دریابد و ورود یک مرتبه به گذشته همین مطلب را بیان می‌کند]. در این صورت، این گذشته دیگر چیزی که وجود داشت، بازنمایی نخواهد کرد، بلکه چیزی را که وجود دارد و فی‌نفسه به عنوان زمان حال با آن هم‌نشینی دارد، بازنمایی خواهد کرد. گذشته غیر از خود نمی‌تواند در درون چیز دیگری حفظ و نگهداری شود، زیرا گذشته همواره در خودش حضور دارد و در خودش بقا می‌یابد و نگهداری می‌شود. اینها موضوعاتی هستند که اساس کتاب «هانری برکسون» تحت عنوان «ماده و حافظه»[1] را تشکیل می‌دهند. «برکسون» این وجود فی‌نفسه گذشته را، امر مجازی می‌نامید.

همچنین پروست نیز زمانی که از حالات منتج از نشانه‌های ذهنی سخن می‌گوید، این حالات را «واقعی، بی‌آنکه کنونی، و ذهنی، بی‌آنکه انتزاعی باشند»، قلمداد می‌کند. حقیقت امر این است که با طرح مطالب فوق، بحث برای «برکسون» و پروست به یک شیوه مطرح نمی‌شود : دانستن این امر که گذشته در خودش حفظ و نگهداری می‌شود، برای

1- Matière et Mémoire

«هانری برکسون» کفایت می‌کند. «برکسون»، علی‌رغم نوشته‌های عمیقی که در باب رویا یا در خصوص «توهم خاطره» از خود به جا گذاشته است، به طور جدی از خود نمی‌پرسد که گذشته، آنگونه که فی‌نفسه در خودش وجود دارد، چگونه می‌تواند برای ما احیا شود. به نظر وی، حتی عمیق‌ترین رویا نیز خاطرهٔ ناب را ضایع می‌کند و موجب سقوط آن در درون تصویری می‌شود که آن را بدشکل می‌سازد. در حالی که مسأله برای پروست به نحو دیگری مطرح می‌شود : چگونه می‌توانیم گذشته را آنگونه که در خودش حفظ و نگهداری می‌شود و آنگونه که در خود بقا می‌یابد، برای خودمان احیا کنیم ؟ گاهی پروست تفکر فلسفی «برکسون» را نه به صورت مستقیم بلکه بر اساس خاطرهٔ «فیلسوف نروژی» که خود وی نیز آن را از «بوترو»[1] اخذ کرده بود، مطرح می‌سازد.[2] در اینجا عکس‌العمل پروست را مشاهده می‌کنیم : «فیلسوف بزرگ نروژی بر اساس نظریهٔ «برکسون» می‌گوید : ما همه خاطرات خودمان را داریم و اگر هم نداشته باشیم، حداقل توانایی یادآوری آنها را داریم ... امّا خاطره‌ای که نمی‌توانیم به یاد بیاوریم، دیگر چه خاطره‌ای است ؟» پروست مسئله را اینگونه مطرح می‌کند : چگونه می‌توانیم گذشته‌ای را که آنگونه فی‌نفسه در خودش وجود دارد، نجات دهیم ؟ درست به همین پرسش است که حافظهٔ غیرارادی پاسخ می‌دهد.

به نظر می‌رسد که حافظهٔ غیرارادی ابتدا مبتنی بر تشابه بین دو احساس و دو لحظه است. امّا اگر عمیقاً توجه کنیم، تشابه ما را به یک

1- Emile Boutroux (1845-1921) (فیلسوف فرانسوی)

2- SG_2, II, 883-885.

همسانی دقیق هدایت می‌کند : همسانی یک کیفیت مشترک در دو احساس و یا همسانی یک احساس مشترک در دو لحظهٔ کنونی و گذشته. درست مانند احساس مزه : گویی این احساس حاوی یک حجم استمرار می‌باشد که آن را همزمان در دو لحظه بسط می‌دهد. ولی احساس، کیفیت همسان، به نوبهٔ خود ارتباط با یک چیز «متفاوت» را به همراه دارد. مزهٔ شیرینی «مادلن»، با آن حجمی که دارد، شهر «کمبره» را در خود محبوس کرده و آن را پوشانده است. تا زمانی که در این خصوص در قالب‌های درک و فهم آگاهانه باشیم، شیرینی «مادلن» فقط یک ارتباط همجواری کاملاً بیرونی با شهر «کمبره» خواهد داشت. تا زمانی که در سطح حافظهٔ ارادی قرار بگیریم، شهر «کمبره»، مانند یک بافت قابل تفکیک از احساس قدیمی، در بیرون از شیرینی «مادلن» جای خواهد گرفت. ولی حافظهٔ غیرارادی این چنین نیست : این حافظه بافت مورد نظر را درونی ساخته و قلمرو گذشته را با احساس کنونی تفکیک‌ناپذیر می‌سازد. در عین حال که تشابه بین دو لحظه به سوی یک همسانی عمیق‌تر سوق پیدا می‌کند، امر همجواری که متعلق به گذشته بود، به سوی یک تفاوت عمیق‌تر نایل می‌شود. شهر «کمبره» دوباره در احساس کنونی زنده می‌شود و تفاوت آن با احساس گذشته در احساس حاضر درونی شده است. بنابر این احساس حاضر دیگر ارتباط خود را با یک موضوع متفاوت جدا نمی‌کند. اصل و اساس در حافظهٔ غیرارادی، تشابه و یا حتی همسانی نیست که فقط به عنوان شرط در نظر گرفته می‌شوند، بلکه «اساس همان تفاوت درونی و حالّ» شده است. درست

در همین راستاست که احیای گذشته شبیه هنر می‌باشد و حافظهٔ غیرارادی نیز مشابه استعاره است. این نوع استعاره «دو موضوع متفاوت»، یعنی شیرینی «مادلن» با طعم آن و شهر «کمبره» با تمام رنگ‌ها و آب و هوای آن را مدنظر قرار می‌دهد و یکی را در درون دیگری جای داده و از درون ارتباطی بین آنها ایجاد می‌کند.

طعم، کیفیت مشترک بین دو احساس و همچنین احساس مشترک در دو لحظه، فقط در اینجا برای یادآوری چیز دیگری حضور پیدا می‌کنند، و آن شهر «کمبره» است. ولی در این فراخوانی، شهر «کمبره» کاملاً به شکل تازه‌ای دوباره زنده می‌شود. «کمبره» آنگونه که در آن زمان حاضر بود، دوباره متجلّی نمی‌شود، ولی این شهر به عنوان گذشته دوباره جان می‌گیرد، امّا این گذشته ارتباطی به زمان حالی که بود ندارد و ارتباطی به زمان حالی ندارد که در مقایسه با آن اکنون گذشته محسوب می‌شود. «کمبره» دیگر شهر درک و فهم و همچنین شهر حافظهٔ ارادی نیست. «کمبره» به نحوی ظاهر می‌گردد که نمی‌توانست به آن شکل تجربه شود : این شهر نه در واقعیت، بلکه در حقیقت خود ظهور پیدا می‌کند، و نه در روابط بیرونی و امکانی خویش، بلکه در تفاوت درونی شدهٔ خود و در ماهیّت خویش پدیدار می‌گردد. «کمبره» در یک گذشتهٔ ناب زنده می‌شود، گذشته‌ای که همزمان دو زمان حال را در خود دارد. امّا این زنده شدن به دور از سیطرهٔ این زمان‌ها و بی‌آنکه به حیطهٔ حافظهٔ ارادی کنونی و به ادراک و فهم آگاهانه گذشته نزدیک شود، محقق می‌گردد. «اندکی زمان ناب و خالص.[1]» معنای این عبارت تشابه ساده بین حال و گذشته یا بین

1- TR_2, III, 872.

زمان حالی که کنونی است و گذشته‌ای کـه زمـان حـال بـود، و یـا حتـی همسانی در دو لحظه نیست، بلکه معنای آن فراتر از این مسایل می‌باشـد و آن عبارت از هستی فی‌نفسه گذشته است که خود بسـیار عمیـق‌تـر از هـر گذشته‌ای است که بود و عمیق‌تر از هر حالی است که بود. «انـدکی زمـان ناب و خالص» به معنای جوهر زمان معین شده است.

«واقعی، بی‌آنکه کنونی، و ذهنی، بـی‌آنکـه انتزاعـی بـودن.» ایـن امـر واقعی ذهنی و این امر مجازی، همـان جـوهر اسـت. جـوهر در خـاطرهٔ غیرارادی محقق شده و یا مجسم می‌گردد. در اینجا، آنگونـه کـه در هنـر نیز رایج است، پوشاندن و در برگرفتن به عنوان یک حالت برتر و والای جوهر در نظر گرفته می‌شود. خاطرهٔ غیرارادی نیز از این مسأله دو قدرت کسب می‌کند : تفاوت در لحظهٔ گذشـته و تکـرار در لحظـهٔ حاضـر. امّـا جوهر در خاطرهٔ غیرارادی، در مقایسه با هنر، در سطح پائین‌تری محقـق می‌شود و در مادّه‌ای بسیار مبهم و کدر تجسم می‌شود. ابتـدا، جـوهر بـه عنوان کیفیت نهایی یک دیدگاه منفرد، همـانطوری کـه ماهیـت هنرمنـد، ماهیت فردی و حتی ماهیت فردگرایانه بود، ظاهر نمی‌شود. بی‌شک ایـن ماهیت اختصاصی است امّا اغلب بـه عنـوان اصـلی بـرای تعیـین محـل محسوب شده و کمتر به مسایل فردی مربوط می‌باشـد. ایـن جـوهر بـه شکل جوهر محلی ظاهر می‌گردد : «کمبره» و «بلبک»، و «ونیـزه» ... ایـن ماهیت همچنان که قبلاً نیز گفته شد، خاصّ است زیرا حقیقت یک مکان و یا یک لحظه را به شکل خیلی جزئی و متمایز کننده آشکار می‌کند. امّا از نگاه دیگر، این ماهیت پیشاپیش عام و کلی است، زیرا این ظهور را در ضمن یک احساس «مشترک» در دو مکان و در دو زمان محقق می‌سـازد.

در هنر نیز، کیفیت ماهیّت به عنوان کیفیّت مشترک در دو موضوع تبیین می‌شود، امّا در اینجا جوهر هنری چیزی از خاصّ و فردی بودن خود را از دست نمی‌داد و از آن دور نمی‌شد، زیرا این دو موضوع و روابط بین آنها، بی‌آنکه هیچ‌گونه مجاورتی بین آنها مطرح باشد، کاملاً از نقطه نظر ماهیت تبیین می‌شدند. در حالی که در حافظه غیرارادی این چنین نیست : در اینجا ماهیّت آرام‌ارام اندکی عامیّت و کلیّت به خود می‌گیرد. درست به همین دلیل مارسل پروست می‌گوید که نشانه‌های محسوس مانند نشانه‌های عشق یا نشانه‌های سرخوشی و اشرافی پیشاپیش با «ماهیّت عام و کلی» در ارتباط می‌باشند.[1]

تفاوت ثانوی از حیث زمان مطرح می‌شود. جوهر هنری یک زمان اولیّه و اصیل را برای ما آشکار می‌کند، زمانی که از سلسله‌ها و ابعاد خود پا فراتر می‌گذارد. این زمان حتی در خود ماهیّت نیز «پیچیده» است و همسان با ابدیت می‌باشد. همچنین وقتی که در اثر هنری از «زمان بازیافته» سخن می‌گوئیم، مراد از همین زمان اولیّه است که در برابر زمان استعمال شده و گسترش یافته، قرار دارد، به عبارت دیگر، این زمان در مقابل زمان متوالی در حال گذر و زمانی که به طور کلی از بین می‌رود، قرار می‌گیرد. ولی برعکس، ماهیّتی که در خاطرهٔ غیرارادی مجسم می‌شود، دیگر قادر نیست این زمان اصیل را به ما عرضه کند ؛ امّا با یک شیوهٔ کاملا متفاوت موجب می‌شود تا ما زمان را بازیابیم. ماهیّت در بطن این زمان در حال گذر، محلی برای پوشیده ماندن[2] می‌یابد که جز تصویر زمان اصیل چیز دیگری نیست. به همین دلیل است که ظهورات حافظهٔ

1- TR_2, III, 918.
2- enveloppement

غیرارادی فوق‌العاده کوتاه هستند و نمی‌توانند برای ما بدون ضایعات استمرار داشته باشند : «در بهت و شگفتی شک و تردیدی مشابه با آنچه که گاهی در برابر یک مشاهده و بینش غیرقابل بیان از خود نشان می‌دهیم و یا در لحظه‌ای که به خواب فرو می‌رویم[1]». احیای گذشته، گذشتهٔ ناب را، یعنی وجود فی‌نفسهٔ گذشته را، برای ما عرضه می‌کند. بی‌شک این وجود فی‌نفسه، از تمام ابعاد تجربی زمان فراتر می‌رود. ولی حتی در حالت مبهم خود نیز، این وجود در واقع یک اصلی است که بر اساس آن این ابعاد در بستر زمان از دست رفته گسترده می‌شوند، درست مانند اصلی است که می‌توان در آن خود این زمان از دست رفته را بازیافت، محلی است که می‌توان پیرامون آن دوباره این زمان از دست رفته را پیچاند و تصویری از ابدیت را به دست آورد. این گذشتهٔ ناب، لحظه‌ای است که به هیچ زمان حالی که در حال گذر است، تقلیل نمی‌یابد، ولی در عین حال لحظه‌ای است که تمام زمان‌های حال را می‌گذراند و بر عبور آنها نظارت دارد : در این معنا، این نوع گذشته تضاد بین بقا و فنا را به همراه دارد. بینش غیرقابل بیان از امتزاج آنها حاصل می‌شود. حافظهٔ غیرارادی به ما جاودانگی می‌بخشد، امّا این ابدیت را به نحوی ارائه می‌دهد که نتوانیم آن را بیش از یک لحظه تحمل نمائیم و همچنین نتوانیم روشی برای کشف طبیعت آن پیدا کنیم. بنابر این آنچه که حافظهٔ غیرارادی بر ما می‌دهد، تصویر لحظه‌ای از ابدیّت است. همهٔ «من‌های» حافظهٔ غیرارادی، از حیث خود ماهیّت‌ها، نسبت به «من‌های» هنری در ردهٔ پائین‌تری قرار دارند.

1- TR_2, III, 875.

در مراحل نهایی، تحقق ماهیّت در خاطرهٔ غیرارادی نمی‌تواند از تعیّن‌هایی که بیرونی و همجوار هستند، جدا شود. اگر به دلیل قدرت و توان حافظهٔ غیرارادی، چیزی در جوهر یا در حقیقت آن ظاهر می‌شود، این مسأله به اوضاع و شرایط بستگی ندارد. امّا اگر این «چیز» شهر «کمبره»، «بلبک» یا «ونیز» باشد و اگر فلان ماهیّتی باشد که انتخاب شده است و این چنین لحظهٔ تجسم شدن خود را می‌یابد، این امر شرایط و همجواری‌های متعددی را وارد بازی خواهد کرد. از طرفی، مسلماً اگر یک همجواری واقعی بین شیرینی «مادلن»، آنطوری که خورده شده بود، و شهر «کمبره»، آنگونه که آن زمان بود، وجود نمی‌داشت، به هیچ وجه ماهیت «کمبره» در طعم بازیافتهٔ شیرینی «مادلن» محقق نمی‌شد. از طرف دیگر، «مادلن» با طعم خود و «کمبره» با تمام کیفیّات خویش همچنان دو مادهٔ متمایز از هم هستند که در برابر در هم پوشیدگی و تداخل در همدیگر مقاومت می‌کنند.

بنابر این ما باید به دو نکته تأکید کنیم : ماهیتی در خاطرهٔ غیرارادی مجسم می‌شود، امّا در آنجا، نسبت به ماهیت هنری، این ماهیّت موادی را که خیلی کمتر روحانی شده‌اند و محیط‌هایی را که کمتر «غیر مادّی» هستند، می‌یابد. در واقع، علی‌رغم آنچه که در عرصهٔ هنر می‌گذرد، گزینش و انتخاب چنین ماهیّتی به عوامل و داده‌های خارج از خود ماهیّت بستگی دارند و در نهایت به حالات تجربی و مکانیزم‌های تداعی معانی مرتبط می‌گردند که همواره به صورت شخصی و ذهنی و امکانی در نظر گرفته می‌شوند. (همجواری‌های دیگر احتمالاً ماهیّت‌های دیگری

را گزینش نموده و وارد بازی خواهند کرد.) در حافظهٔ غیرارادی، جسم[1] بر ارزش مقاومت مواد می‌افزاید و روح[2] نیز ارزش تقلیل‌ناپذیری تداعی‌های ذهنی و شخصی را دو چندان می‌کند. به همین دلیل است که نشانه‌های حافظه همواره سعی دارند ما را در دام تفسیری عینیت‌گرا گرفتار سازند، همچنین آنها ما را به وسوسه وا می‌دارند تا یک تفسیر کاملاً ذهنی و شخصی نیز ارائه کنیم. درست به همین علت است که احیای گذشته به منزلهٔ استعاره‌های پست و فرودست محسوب می‌شوند : حافظه به جای پیوند دادن دو موضوع متفاوت که گزینش و ارتباط آنها کاملاً بوسیلهٔ ماهیتی مشخص شده است که در یک محیط پایدار[3] و شفاف مجسم می‌شود، دو موضوعی را به هم وصل می‌کند که هنوز به یک مادهٔ کدر و مبهم وابسته هستند و ارتباط آنها در سایهٔ تداعی معانی محقق می‌شود. بدین ترتیب، خود ماهیت دیگر نمی‌تواند حکمران تجسم خاص خویش باشد، بلکه برعکس، بنابر داده‌هایی که نسبت به آن بیرونی هستند، گزینش می‌شود : حتی در ایسن وضعیت نیز، ماهیت، حداقل دارای آن کلیّتی می‌شود که در سطور بالا از آن سخن گفتیم.

مطالب فوق به این معناست که نشانه‌های محسوس حافظه منبعث از زندگی هستند و نه از هنر. حافظهٔ غیرارادی یک جایگاه فوقانی ندارد، بلکه از یک جایگاه میانی برخوردار است. از آنجائی که ایسن حافظه غیرارادی است، ارتباط خود را با شیوه درک و فهم آگاهانه و با حافظه ارادی قطع می‌کند. حافظهٔ غیرارادی ما را به نشانه‌ها حساس کرده و ما را

1- Physique
2- Psychologie
3- ductile

وادار می‌کند تا در لحظات ممتاز به تفسیر برخی از آنها بپردازیم. نشانه‌های محسوسی که با حافظهٔ غیرارادی مرتبط هستند، والاترْ از نشانه‌های اشرافی و عاشقانه می‌باشند. امّا آنها نسبت به نشانه‌های دیگری که چندان هم غیرمحسوس نمی‌باشند، مثل نشانه‌های تمایل، تخیّل یا رویا، پست‌تر و فرودست‌تر هستند (این نشانه‌ها پیشاپیش دارای مواد روحانی بوده و با تداعی‌های معانی عمیق‌تری در ارتباط می‌باشند که هیچ وابستگی به مسائل همجواری و تجربی ندارند.) یقیناً نشانه‌های محسوس حافظهٔ غیرارادی پست‌تر از نشانه‌های هنری هستند، زیرا آنها همسانی کامل بین نشانه و ماهیت را ندارند. این نشانه‌ها تنها تلاش زندگی را بازنمایی می‌کنند تا ما را به هنر و به ظهور نهایی آن آماده نمایند.

در هنر، روشی را که به وسیلهٔ آن بتوانیم حافظهٔ غیرارادی را کشف کنیم، نخواهیم یافت. در حافظهٔ غیرارادی، مرحله‌ای نه چندان مهمّی وجود دارد که برای یادگیری هنر بکار گرفته می‌شود. مطمئناً این حافظه ما را در رسیدن به ماهیّت یاری خواهد کرد، و حتی می‌توانیم بگوئیم که احیای گذشته خود پیشاپیش ماهیت را داراست و توانسته است آن را تصرف نماید. امّا حافظهٔ غیرارادی این جوهر را در یک حالت سست و در یک حالتی که درجهٔ اهمیّت آن ثانوی است، برای ما واگذار می‌کند. عرضهٔ چنین جوهری به قدری در هاله‌ای از ابهام انجام می‌یابد که ما قادر نیستیم معنا و مفهوم چنین عرضه‌ای را و همچنین سرور و شادمانی حاصله از آن را درک نمائیم. یادگیری همان یادآوری مجدد می‌باشد، امّا یادآوری مجدد، چیزی بیشتر از یادگیری و داشتن یک پیش احساس نیست. اگر ما به دلیل مراحل پی‌در پی و بازدارندهٔ یادگیری نتوانیم به

ظهور نهایی هنر نایل شویم، قادر نخواهیم بود مفهوم جوهر را درک نمائیم و حتی درک نخواهیم کرد که این جوهر پیشاپیش در خاطرهٔ غیرارادی یا در سرور و شادمانی نشانهٔ محسوس وجود داشته است (درک و فهم چنین مسأله‌ای را همواره به ایام دیگری «موکول» خواهیم کرد). باید تمام مراحل یادگیری در هنر جاری شوند و باید ما به ظهور هنر نایل شویم : برای تحقق این امر، درجات یادگیری را پائین آورده و آنها را در خود اثر هنری داخل می‌کنیم و ماهیّت را در تحقق‌های تدریجی آن باز می‌شناسیم و برای هریک از این درجات تحقق ماهیّت جایگاه و معنایی قایل میشویم که در ضمن همان اثر هنری، مناسب حال آن باشد. بدین ترتیب، نقش حافظهٔ غیرارادی را و دلایل وجود چنین نقشی را که مهّم می‌باشد ولی در عین حال در تجسم ماهیت‌ها اهمیت ثانوی دارد، آشکار می‌کنیم. پارادوکس‌های حافظهٔ غیرارادی در سطحی والاتر تبیین و توجیه می‌گردند، سطحی که از مرز حافظه فراتر می‌رود و احیای گذشته را می‌طلبد و در این اوضاع فقط بخشی از راز خود را بر آنها برملا می‌سازد.

فصل ششم
سلسله و گروه

تجسم ماهیّت‌ها در نشانه‌های عشق و حتی در نشانه‌های سرخوشی و اشرافی ادامه می‌یابد. پس تفاوت و تکرار دو قدرت ماهیت هستند که باقی می‌مانند. خود ماهیّت به شئی‌ای که حامل نشانه است، و همچنین به فاعلی که آن را احساس می‌کند، تقلیل نمی‌یابد. عشق‌های ما به واسطهٔ کسانی که آنها را دوست می‌داریم یا بواسطهٔ حالات فانی ما در لحظاتی که عشق می‌ورزیم، تبیین نمی‌شوند. امّا در اینجا چگونه می‌توان تصور حضور ماهیّت را با خصیصهٔ دروغین نشانه‌های عشق و با خصیصهٔ تهی نشانه‌های سرخوشی و اشرافی آشتی داد ؟ نباید فراموش کردکه ماهیت نهایتاً در اینجا صورتی بسیار کلی، یعنی کلیّتی بیشتر از آنچه که در تصور ما بگنجد، به خود می‌گیرد. این ماهیّت، در یک برهه‌ای از زمان، گرایش پیدا می‌کند تا با یک «قانون» درآمیزد (در خصوص عشق و اشرافیت است که مارسل پروست دوست دارد تا تمایل‌اش را به کلیّت و علاقه‌اش را به قوانین ابراز نماید). بنابر این ماهیّت‌ها می‌توانند، درست مانند قوانین کلی کذب و دروغ، در نشانه‌های عشق و دقیقاً مثل قوانین کلّی مربوط به کمبود و خلاء، در نشانه‌های اشرافی تجسم شوند.

یک تمایز و تفاوت بنیادی بر عشق‌های ما تقدم دارد و آنها را هدایت می‌کند. شاید این تصویر عشق به مادر (یا در مورد یک بانو، تصویر عشق به پدر، مانند مورد دوشیزه «ونتوی») باشد [که عشق ما را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد]. دقیقاً این نوع عشق می‌تواند تصویری بسیار دور باشد که در ورای تجربهٔ ما قرار دارد و یا «موضوعی» باشد که خارج از ارادهٔ ما عمل می‌کند و یا نوعی «کهن الگو» باشد. این عشق می‌تواند به صورت تصویر، تصور و یا جوهری غنی باشد که به شکل متفاوت در وجود اشخاصی که دوست می‌داریم و حتی در نزد تنها یک فردی که به آن عشق می‌ورزیم، ظاهر گردد ؛ و این عشق می‌تواند همواره در عشق‌های متوالی ما تکرار شده و حتی در هر یک از آنها به طور انفرادی متجلی شود. «آلبرتین» نسبت به عشق‌های دیگر قهرمان کتاب «در جستجوی زمان گم شده» و حتی نسبت به خود، هم خودش و هم دیگری است. در واقع، «آلبرتین»های زیادی وجود دارند که باید به هریک از آنها نامی جداگانه داد ؛ ولی در عین حال گویی همهٔ آنها یک موضوع هستند و گویی همهٔ آنها یک کیفیّتی را تشکیل می‌دهند که جنبه‌های متفاوتی دارد. بنابر این احیای گذشته و انکشاف در هر عشق به صورت تنگاتنگی در هم ادغام می‌شوند. حافظه و تخیّل با هم بکار گرفته می‌شوند[1] و همدیگر را اصلاح می‌کنند ؛ هریک از آنها به محض

۱- در اینجا منظور دولوز از باهم به کار گرفته شدن حافظه و تخیل، دقیقاً این تصویررا در ذهن ایجاد می‌کند که آنها همانند دو گاوی که به خیش می‌بندند عمل می‌کنند و هریک از گاوها به محض برداشتن گامی، دیگری را وادار می‌کند تا بالاجبار گامی دیگر بردارد. ضمناً در چنین وضعیتی، گاوها با نحوهٔ پیشروی و راه رفتن خود، عملکرد همدیگر را نیز اصلاح می‌کنند. (م)

برداشتن گامی به جلو، دیگری را ودار می‌کند تا گامی دیگر بردارد.[1] به طور حتم، در عشق‌های مستمر ما، هر عشق تفاوت خود را عرضه می‌کند، امّا این تفاوت پیشاپیش در عشق قبلی نیز وجود داشت، تمام تفاوت‌ها در یک تصویر اولیّه جای می‌گیرند که ما همواره در سطوح مختلف اشاعه می‌کنیم و آنها را مانند قوانین ادراکات عشق‌هایمان تکرار می‌نمائیم. «پس عشق من به «آلبرتین»، علی‌رغم تفاوت از حیث زمانی، قبلاً در عشق من نسبت به «ژیلبرت» ثبت شده بود.[2]»

در نشانه‌های عشق، دو قدرت ماهیّت، دیگر یکی نمی‌شوند. در عوض تصویر یا موضوع حاوی خصیصهٔ ویژهٔ عشق‌های ما هستند. امّا به اندازه‌ای این تصویر را به نحو احسن تکرار می‌کنیم که نهایتاً از ما می‌گریزد و به صورت ناخودآگاه جلوه‌گر می‌شود. در اینجا تکرار، بی‌آنکه توان بی‌واسطهٔ تصور را تبیین کند، شاهد یک فاصله و عدم تناسب بین آگاهی و تصور است. در این مرحله از کار، تجربه نمی‌تواند به ما کمک کند، زیرا انکار می‌کنیم که در حال تکرار بوده و همواره در انتظار یک چیز تازه‌ای هستیم ؛ همچنین تفاوتی را نادیده می‌گیریم که می‌توانست عشق‌های ما را قابل درک نموده و آنها را با یک قانونی که به عنوان منبع پیدایش آنها محسوب می‌شود، مرتباط سازد. ناآگاهی در عشق، تفکیک دو جنبهٔ ماهیّت از یکدیگر یعنی تفاوت و تکرار می‌باشد.

تکرار عشق یک تکرار سلسله‌وار است. عشق قهرمان مارسل پروست به «ژیلبرت» به خانم «گرمانت» و به «آلبرتین» سلسله‌ای تشکیل می‌دهد که در آن هریک از مراحل عشق تفاوت جزئی خود را عرضه می‌کند.

1- JF_3, I, 917-918.
2- TR_2, III, 904.

«کسی را که تا این حد دوست می‌داشتیم، کم و بیش، صورت خاصی به این عشق می‌افزود و حتی در عین بی‌وفایی، خود را برای ما وفادار می‌ساخت. با بانوی بعدی که دوست خواهیم داشت، ما نیازمند همان گردش‌های صبح‌گاهی خواهیم بود و یا نیاز به همراهی کردن وی به هنگام عصر و پرداختن هزینه‌های او، حتی تا صد برابر نیز، خواهیم داشت.[1]» امّا حتی بین دو مرحله از این سلسله نیز، گاهی اوقات ارتباطات متضادی ظاهر می‌گردد که تکرار را با مشکل مواجه می‌کند : «آه، عشق من به «آلبرتین» که فکر می‌کردم می‌توانم فرجام آن را پیش‌بینی کنم، همچنانکه فرجام عشقم را به «ژیلبرت» حدس زده بودم، چقدر در مقایسه با عشق اوّل من به «ژیلبرت» در تضاد کامل بود.[2]» به ویژه، زمانی که از یک مرحلهٔ دوست داشتن به مرحلهٔ دیگری می‌رویم، باید متوجه تفاوت‌های انباشته شده در موضوع عشق خود باشیم که اصولاً به عنوان دلیل رشد و پیشرفت در سلسلهٔ عشق محسوب می‌شوند ؛ «این تفاوت، شاخص تغییرات است که به مرور به هنگام رسیدن به قلمروهای جدید و تحت تأثیر آزادی‌های دیگر زندگی، رنگ می‌بازد.[3]» این عبارت بدین معناست که سلسلهٔ عشق، از خلال تفاوت‌های جزئی و روابط متضاد بین عشق‌ها، نمی‌تواند، بی‌آنکه به سوی قانون خود متمرکز شود، رشد و توسعه یابد، یعنی خود عاشق بیش از پیش به درک موضوع اصلی نزدیک می‌شود. عاشق زمانی کاملاً به این درک و فهم خواهد رسید که دیگر عشق نورزد و میل، زمان و سن عاشق شدن را نداشته

1- TR_2, III, 908.
2- AD, III, 447.
3- JF, I, 894.

باشد. درست در همین راستاست که سلسلهٔ عشق یک یادگیری است : در مراحل اولیّه، به نظر می‌رسد که عشق وابسته به محمول خود است، به نحوی که اعتراف کردن به عشق مهمترین کاری است که می‌توان انجام داد ؛ سپس، شخصی و ذهنی بودن عشق را به عنوان ضرورتی برای اعتراف نکردن، یاد می‌گیریم تا بدین ترتیب عشق‌های آتی خود را حفظ نمائیم. امّا همین که سلسلهٔ عشق به قانون خاص خود نزدیک می‌شود، و توانایی دوست داشتن در ما به پایان خود نزدیک می‌گردد، وجود موضوعی جدید یا وجود تصوری را پیشاپیش در خود احساس می‌کنیم که می‌تواند بیشتر از چیزهایی که در آنها مجسم می‌شود، از حالات درونی و ذهنی ما پا فراتر بگذارد.

تنها یک سلسله عشق‌های پیاپی وجود ندارد. در واقع، هر عشق به تنهایی شکلی از سلسله به خود می‌گیرد. تفاوت‌های جزئی و روابط متضادی را که به هنگام گذر از عشقی به عشق دیگر شاهد آن بودیم، پیشاپیش می‌توان در یک عشق نیز یافت : از «آلبرتینی» به «آلبرتین» دیگر، چرا که «آلبرتین» روح‌ها و چهره‌های متعددی دارد. امّا این چهره‌ها و این روح‌ها در یک سطح نیستند ؛ آنها به شکل سلسله‌وار ترتیب می‌یابند. («بنابر قانون تضاد و تفاوت، «حداقل اختلاف ... از دو تشکیل می‌شود. با یادآوری یک نگاه عمیق و یک رفتار شجاعانه، مسلماً در مرحلهٔ بعدی به واسطهٔ یک برخورد تقریباً سست و بی‌جان و به واسطهٔ یک آرامش خیال برانگیز است که (یعنی همان چیزهایی که در خاطرهٔ قبلی از سوی ما نادیده گرفته شده بودند) در ملاقات و آشنایی

آتی متعجب، و یا به عبارت دیگر، تقریباً به تنهایی متأثر خواهیم شد.[1]» بعلاوه، شاخص تغییرات ذهنی، همواره با هر عشقی در ارتباط می‌باشد که آغاز، جریان و پایان آن را مشخص می‌کند. در همین راستا، عشق به «آلبرتین» خود سلسله‌ای را تشکیل می‌دهد که در آنجا می‌توان دو دوره متفاوت حسادت را از همدیگر متمایز کرد. در پایان نیز، فراموش کردن «آلبرتین» تنها زمانی به جریان می‌افتد که قهرمان داستان آن قسمت سطوح و درجات عشق خود نسبت به وی را پائین می‌آورد که آغاز عشق او را تحت تأثیر قرار داده بودند : « اکنون به خوبی احساس می‌کردم که قبل از فراموش کردن کامل «آلبرتین» و قبل از رسیدن به همان بی‌تفاوتی آغازین، لازم بود، مانند مسافری که از جاده‌ای که آمده است برمی‌گردد، در جهت عکس تمام احساساتی که توسط آنها به این عشق بزرگ رسیده بودم، حرکت کنم.[2]» بدین ترتیب، درست مثل یک سلسلهٔ واژگون شده، سه مرحله وجود دارد که فراموشی را مشخص می‌سازند : بازگشت به یک جمع، یعنی به گروهی از دوشیزگان جوان که شبیه گروهی است که قبلاً «آلبرتین» از میان آنها گزینش شده بود ؛ آشکار ساختن سلایق مربوط به «آلبرتین» که از برخی جهات با ادراکات و احساسات اولیّه قهرمان اثر عجین می‌باشند، امّا این تلاقی زمانی اتفاق می‌افتد که دیگر حقیقت برای قهرمان داستان چندان جالب به نظر نمی‌رسد ؛ و نهایتاً داشتن تفکری مبنی بر اینکه «آلبرتین» همچنان زنده

1- JF_3, III, 917-918.
2- AD, IUII, 558.

است، چنین تصوری در مقایسه با رنج حاصله از باوری که «آلبرتین» مرده است و او را همچنان دوست می‌دارد، کمتر به وی شادمانی می‌بخشد.

نه تنها هر عشقی یک سلسلهٔ خاصی را ایجاد می‌کند، بلکه در نکتهٔ مقابل آن نیز، سلسلهٔ عشق‌های ما از تجربیات‌مان فراتر می‌رود و با تجربیات دیگر پیوند می‌خورد و به یک واقعیت فراذهنی و فراشخصی گشوده می‌شود. عشق «سووآن» به «اُدت» پیشاپیش در عشق قهرمان داستان به «ژیلبرت»، به خانم «گرمانت» و به «آلبرتین» دنبال می‌شود.

«سووآن» نقش یک راهبر را دارد، امّا این نقش را در سرنوشتی ایفا کرد که نتوانست به نفع خود تمام کند : «در مجموع اگر به خوبی به این مسئله فکر می‌کردم، به این نتیجه می‌رسیدم که درون‌مایهٔ تجربهٔ من از «سووآن» سرچشمه می‌گرفت ؛ البتّه این امرفقط به خاطر چیزی نبود که خود «سووآن» و «ژیلبرت» را شامل می‌شد، بلکه از همان روزی که در شهر «کمبره» بودم، این «سووآن» بود که همواره میل به رفتن به شهر «بلبک» را در من ایجاد می‌کرد ... بدون «سووآن» حتی نمی‌توانستم خانوادهٔ «گرمانت» را هم بشناسم ...[1]» «سووآن» در اینجا چیزی جز یک بهانه نیست، امّا بدون این بهانه، سلسلهٔ [عشق] به نحو دیگری شکل می‌گرفت. بنابر این، از برخی جهات نیز، «سووآن» خیلی اهمیت دارد. این اوست که از همان آغاز قانون سلسله را داراست و راز رشد و گسترش این سلسلهٔ عشق را در اختیار دارد و در این خصوص در ضمن یک «هشدار پیامبرگونه» به قهرمان داستان این چنین اعتماد می‌بخشد که «وجود دوست داشته شده همانند یک زندانی است.»[2]

1- TR_2, III, 915-916.
2- JF_1, I, 563.

همیشه این اجازه را داریم تا ریشهٔ سلسلهٔ عاشقانه را در عشق قهرمان داستان به مادرش جستجو کنیم ؛ امّا در اینجا نیز، رد پای «سووآن» را می‌یابیم که به هنگام صرف شام در «کمبره»، کودک را از حضور مادر محروم می‌کند. غم و اندوه قهرمان داستان، اضطراب و دل‌نگرانی وی در قبال مادرش، پیشاپیش همان اضطراب و اندوه «سووآن» بود که به لحاظ «اُدت» در وی ایجاد می‌شد: «عشق است که این اضطراب را به او، یعنی «سووآن»، شناساند، اضطرابی که به لحاظ وجودی که دوست می‌داریم احساس می‌شود، یعنی وجودی که در مکانی سرشار از سرور و شادی قرار دارد و ما در آن حضور نداریم و حتی نمی‌توانیم به وی ملحق شویم ؛ این اضطراب پیشاپیش به عشق مقدر شده است و به واسطهٔ همین عشق، اضطراب نیز تصاحب می‌شود و سپس به شیوهٔ مخصوصی به آن خواهند پرداخت. امّا هنگامی که این اضطراب به درون ما راه یافت (همانگونه که در مورد من نیز چنین شد)، قبل از اینکه هنوز در زندگی ما ظاهر شود، به صورت مبهم و آزاد پرسه می‌زند و در انتظار عشق می‌نشیند.»[1]

پس چنین نتیجه می‌گیریم که شاید تصویر ما در مهمترین مضمون نباشد و حتی نمی‌تواند دلیل وجودی سلسلهٔ عشق نیز واقع شود : درست است که عشق‌های ما همان تکرار احساسات‌مان برای مادر است، امّا این احساسات پیشاپیش تکرار عشق‌های دیگری نیز هستند، عشق‌هایی که ما خودمان آنها را تجربه نکرده‌ایم. مادر اغلب به عنوان حلقهٔ واسطه بین دو تجربه واقع می‌شود، یعنی روشی که بر اساس آن تجربهٔ ما آغاز می‌شود، امّا همین حلقهٔ انتقال، پیشاپیش با تجربیاتی که

1- CS_I, I, 30.

به وسیلهٔ دیگری انجام گرفته است و انجام می‌گیرد، پیوند می‌خورد. به طور کلی چنین می‌توان گفت که تجربهٔ عاشقانه تجربهٔ تمام بشریت است که همه انسانها به عنوان ارثی متعالی به آن دست می‌یابند.

بنابر این، از طرفی، سلسلهٔ شخصی عشق‌های ما با یک سلسلهٔ خیلی وسیع‌تر یعنی سلسلهٔ فراشخصی مرتبط می‌شود، و از طرف دیگر نیز با سلسله‌های اغلب محدودتر که به وسیلهٔ هر عشق فردی شکل می‌گیرند، ارتباط پیدا می‌کند. پس سلسله‌ها در هم ادغام می‌شوند و شاخص‌های تغییر و تحول و قوانین رشد و گسترش در هم تنیده می‌شوند. هنگامی که می‌پرسیم نشانه‌های عشق چگونه باید تفسیر شوند، به دنبال مرحله‌ای هستیم که سلسله‌ها در آن تبیین می‌شوند و شاخص‌ها و قوانین در آن رشد و گسترش می‌یابند. باری، نقش حافظه و تخیّل، هر چقدر هم بزرگ باشد، باز این دو فقط می‌توانند در سطوح عشق فردی مداخله نمایند و ناظر احساسی باشند که آنها را دربر می‌گیرند ؛ آنها اغلب نشانه‌های عشق را غافلگیر کرده و یک به یک می‌چینند و کمتر به تفسیر آنها می‌پردازند. گذر از عشقی به عشق دیگر قانون خود را در «فراموشی» می‌یابد و نه در حافظه، در «احساس» به دست می‌آورد و نه در تخیل. در حقیقت، فقط عقل است که به عنوان یک استعداد لایق قادر به تفسیر نشانه‌ها و تبیین سلسله‌های عشق می‌باشد. به همین خاطر، مارسل پروست همواره به این مطلب تأکید دارد : در برخی زمینه‌ها که عقل متکی بر احساس است، بسیار عمیق‌تر و غنی‌تر از حافظه و تخیل می‌باشد.[1]

1- TR_2, III, 900-902.

این مطلب به این معنا نیست که حقایق مربوط به عشق جزوی از حقایق انتزاعی هستند که متفکر بتواند به کمک روش یا تفکر آزاد به کشف آنها نایل گردد، بلکه باید عقل و هوش تحت فشار گذاشته شده و آن چنان اجباری را متحمل شوند که جای هیچ انتخابی برای آنها باقی نماند. این فشار و اجبار در واقع همان فشار احساس و فشار خود نشانهٔ مربوط به هریک از عشق‌هاست. چرا که نشانه‌های عشق همواره سرشار از درد و رنج هستند، زیرا همیشه دروغی از محبوب را به همراه دارند که به عنوان یک ابهام بنیادی تلقی می‌شود و حس حسادت ما از آن بهره‌مند شده و از آن تغذیه می‌شود. بنابر این درد و رنج احساس ما عقل را وادار می‌کند تا به جستجوی معنای نشانه و ماهیّتی که در آن تجسم می‌یابد، بپردازد. «فردی که ذاتاً احساسی باشد و تخیّلی نداشته باشد، علی‌رغم این مسأله، می‌تواند رمان‌های جالبی بنویسد. رنج و اندوهی که دیگران برای وی ایجاد خواهند نمود، تلاش‌های او برای پیش‌بینی چنین رنج‌ها، و تقابلی که این رنج و اندوه و شخص ثانویِ بی‌رحم [در اینجا شاید اشاره است به فرد دوست داشته شده] ایجاد خواهند نمود، همگی با عقل تفسیر می‌شوند و قادرند درون مایهٔ یک کتاب را فراهم نمایند ... کتابی که می‌تواند به زیبایی کتابی باشد که گویی تخیل شده و ابداع گشته است.[1]»

تفسیر به وسیلهٔ عقل به چه معنایی است ؟ این تفسیر به معنای کشف ماهیّت قانون سلسلهٔ عشق است. به عبارت دیگر چنین می‌توان گفت که ماهیّت در قلمرو عشق از نوع کلیّت تفکیک‌ناپذیر است : کلیّت سلسله و

1- Ibid

کلیّت اختصاصاً سلسله‌وار. هر درد و رنجی از آنجائی که احساس می‌شود و از آنجائی که در بطن یک عشقی و به وسیلهٔ یک موجودی ایجاد می‌گردد، در نوع خود اختصاصی است. امّا این درد و رنجها چون تولید می‌شوند و جریان می‌یابند، به همین خاطر عقل نیز یک چیز کلی از آنها بیرون می‌کشد که به خوبی می‌توانیم آن را شادی و سرور بنامیم. اثر هنری «نشانهٔ خوشبختی است، زیرا به ما می‌آموزد که در هر عشقی مسألهٔ عام در کنار خاص قرار می‌گیرد و همچنین به ما می‌آموزد که چگونه به کمک یک حرکت ورزیده[1] از حالت خاص به حالت عام گذر کنیم، حرکتی که غم و اندوه را کمتر کرده و ما را نسبت به دلایل وجودی آن بی‌اعتنا می‌سازد و بدین ترتیب اجازه نمی‌دهد تا چنین درد و رنجی ماهیّت خود را عمیق‌تر نماید.[2]» آنچه که ما تکرار می‌کنیم، هر بار یک درد و رنج خاصی است، امّا حتی همین تکرار نیز شادی‌آفرین است، زیرا عمل تکرار خود به وجودآورندهٔ سرور و شادمانی کلی است. یا بهتر است بگوییم، امور یا اعمال همیشه غم‌انگیزو خاصّ هستند، ولی تصوری که از آنها بدست می‌آید، کلی و در عین حال شاد می‌باشد. زیرا تکرار عشق از قانون رشد و گسترش تفکیک‌پذیر نیست، قانونی که به واسطهٔ آن به یک نوع کسب آگاهی نزدیک می‌شویم که قادر است درد و رنجهای ما را به شادمانی مبدل سازد. ملاحظه می‌کنیم که درد و رنج ما به موضوع [عشق] بستگی نداشت، بلکه ما اغلب نوعی نمایش «تردستی» و «مضحک» برای خودمان بازی کرده‌ایم و یا بهتر است

1- Gymnastique
2- TR_2, III, 904.

بگوئیم بیشتر به جنبه‌های فریب دهنده و وسوسه‌انگیز اندیشه و تصور و به جنبه‌های شادمانی ماهیّت می‌پرداختیم.

در آنچه که تکرار می‌شود، یک جنبهٔ تراژیک وجود دارد، امّا در خود تکرار نوعی شادمانی نیز نهفته است و اگر بخواهیم عمیق‌تر بررسی کنیم، باید بگوییم که شادمانی یا درک و فهم قانون، پیشاپیش جزوی از تکرار هستند. ما از غم و اندوه خاص خود، «تصوری» کلی استخراج می‌کنیم ؛ اینگونه برخورد می‌قبولانیم که این «تصور» یک امر اوّلیه است و پیشاپیش در آنجا وجود داشت، درست مانند قانون سلسله [عشق] که به نظر می‌رسد همواره در مراحل اولیّه خود می‌باشد. جالب بودن «تصور» در این است که در درون غم و اندوه جلوه‌نمایی کند و خود نیز به عنوان «غم و اندوه» ظاهر شود. با این کار، پایان پیشاپیش در آغاز قرار می‌گیرد : «تصورات جایگزین‌های خوبی برای غم و اندوه هستند ... امّا نباید فراموش کرد که تصورات فقط از حیث زمان جایگزین‌های غم و اندوه محسوب می‌شوند، زیرا به نظر می‌رسد که عنصر اولیّه همان «تصور» باشد و غم و اندوه نیز تنها به عنوان شیوه‌ای قلمداد می‌شوند که به واسطهٔ آن برخی تصورات ابتدا در درون ما وارد می‌شوند.»[1]

در واقع، عملیات عقل این چنین است : به لحاظ تحت فشار قرار گرفتن از سوی احساس، عقل درد و رنج ما را به شادمانی مبدل می‌کند و در عین حال امر خاصّ را به عام تبدیل می‌سازد. فقط عقل است که می‌تواند کلیّت را کشف کرده و آن را شاد و خرسند درک نماید. عقل آنچه را که از همان آغاز حاضر بود، در پایان کشف می‌کند، امّا این

1- TR_2, III, 906.

کشف ضرورتاً یک حالت ناخودآگاه دارد. فقط وجودهای دوست داشته شده نیستند که می‌توانند به شیوهٔ مستقل بر ما تأثیرگذارند، بلکه مراحل سلسله [عشق] که در وجود ما جاری می‌شوند، تابلوهای زنده‌ای که در ارتباط با حالات درونی ما شکل می‌گیرند و همچنین بازتاب‌های ماهیّت نیز قادرند بر ما تأثیرگذار باشند. «هر شخصی که موجب درد و رنج ما می‌شود، می‌تواند به واسطهٔ ما به اولوهیّتی متّصل شود که وی تنها یک بازتاب جزئی و حلقهٔ نهایی آن محسوب می‌شود ؛ اولوهیّتی که مراقبهٔ آن به عنوان «تصور» بلافاصله سرور و شادمانی را به جای درد و رنجی که داریم، جایگزین می‌سازد. هنر زیستن در این است که ما بتوانیم از افرادی که موجب درد و رنج ما می‌شوند به عنوان درجه‌ای از ارتباط استفاده کنیم که بدین طریق به شکل الهی (او) دست یافته و هر روز نیز زندگی‌مان را از این اولوهیّت‌ها سرشار نمائیم.»[1]

ماهیّت در نشانه‌های عاشقانه تجسم می‌یابد، امّا این تجسم حتماً به صورت سلسله‌وار و در نتیجه به شکل کلی و عامّ صورت می‌گیرد. ماهیت همواره همان تفاوت است. امّا در عشق، تفاوت در حیطهٔ ناخودآگاه قرار می‌گیرد : در اینجا تفاوت به نوعی جنبهٔ عامّ و خاصّ به خود می‌گیرد و تکراری را به وجود می‌آورد که مراحل آن فقط به واسطهٔ تفاوت‌های بسیار جزئی و تمایزات بسیار ظریف قابل تشخیص می‌شوند. خلاصه اینکه، ماهیت همانند یک «موضوع» و یا یک «تصور» به شکل عام و کلی در می‌آید و به عنوان قانون سلسلهٔ عشق‌های ما واقع می‌شود. به همین دلیل، تجسم ماهیّت و گزینش آن، که در نشانه‌های عاشقانه

1- TR_2, III, 899.

مجسم می‌شود، حتی بیشتر از آنچه که در نشانه‌های محسوس مجسم می‌گردد، به شرایط بیرونی و همچنین به امکان‌های ذهنی و شخصی بستگی دارد. «سووآن» آغازگر بزرگ ناخودآگاه است و شروع سلسلهٔ [عشق] می‌باشد. امّا چگونه می‌توان به موضوعات قربانی شده و ماهیّت‌های از بین رفته حسرت نخورد، درست مانند امکان‌های لایبنیتزی که وجود پیدا نمی‌کنند ولی می‌توانستند در شرایط و موقعیت‌های دیگری سلسله‌های [عاشقانه] دیگری را ایجاد نمایند ؟[1] این «تصور» است که سلسلهٔ حالات روحی و شخصی ما را تعیین می‌کند، امّا در مقابل، تقدیرات و اتفاقات مربوط به روابط ذهنی و شخصی ما نیز انتخاب «تصور» را مشخص می‌سازند. به همین دلیل، تلاش برای تفسیر ذهنی و شخصی در عشق به مراتب کارآمدتر از تفسیری است که در نشانه‌های محسوس به کار گرفته می‌شود : هر عشقی به نحوی با تداعی معانی و همچنین با احساسات شخصی و ذهنی در ارتباط است ؛ پایان عشق نیز زمانی فرا می‌رسد که «بخشی» از این تداعی معانی از بین برود، درست مانند لخته زدن خون در مغز و یا از کار افتادن قسمتی از شریان قلب که منجر به نابودی زندگی می‌شوند.

هیچ چیزی، بهتر از برخورداری از امکان فردی در انتخاب وجود دوست داشته شده نمی‌تواند جنبهٔ بیرونی عشق را نشان دهد. نه تنها ما شاهد عشق‌های از دست رفته هستیم، عشق‌هایی که می‌توانستند با اندکی تفاوت به نتیجه برسند (به عنوان مثال دوشیزه «استرماریا») ؛ بلکه حتی عشق‌هایی که محقق می‌شوند و با به هم پیوستن یکدیگر سلسله‌ای را

---

1 -TR_2, III, 916.

ایجاد می‌کنند و یا به عبارت دیگر از میان ماهیّت‌ها، ماهیّت خاصّی را تجسم می‌نمایند نیز به فرصت‌ها، شرایط و عوامل بیرونی بستگی دارند.

یکی از موارد بسیار تعجب‌آور این است که وجود دوست داشته شده ابتدا به گروهی تعلق دارد که هنوز نتوانسته خود را از آن جدا سازد. در این گروه یکنواخت چه کسی دوشیزه محبوب خواهد شد ؟ «آلبرتین» برحسب کدام اتفاق و احتمال ماهیتی را تجسم خواهد کرد، در حالی که دوشیزه دیگری نیز می‌توانست دارای همان ماهیّت باشد ؟ یا حتی به چه علّت ماهیّت دیگری در وجود دوشیزه دیگری پدید نیامد که قهرمان داستان بتواند نسبت به آن حساسیت نشان داده و یا حداقل سلسلهٔ عشق‌های خود را به سوی او متمایل نماید ؟ «هنوز هم رسیدن یکی از دوشیزه‌هایی که وارد می‌شد و دیگر دوشیزه‌ها نیز بعداً به دنبال او می‌آمدند، برایم به حدی لذت‌بخش بود که نمی‌توانستم آن را بیان کنم، و حتی اگر دوشیزه‌های دیگر آن روز نمی‌آمدند و فقط به صحبت کردن دربارهٔ آنها اکتفا می‌کردیم و تنها به این نتیجه می‌رسیدیم که به آنها گفته شده است که به ساحل رفته‌ام، باز شور و شعف وصف‌ناپذیری به من دست می‌داد.[1]» در این گروه دوشیزه‌ها، مخلوطی از ماهیت‌ها وجود دارد که بی‌شک به همدیگر نزدیک هستند و قهرمان داستان نیز می‌تواند تقریباً به صورت مساوی در معرض پذیرش یکی از آنها واقع شود : «درست مثل روز اوّل، هر یک از این دوشیزه‌ها برایم ماهیتی از دیگران دربرداشت.[2]»

1- JF3, I, 944.
2- SG_2, II, III3.

بنابر این «آلبرتین» وارد سلسلهٔ عشق می‌شود، درست به خاطر اینکه او از یک گروه استخراج می‌شود و با چنان امکان فردی خاصّی گزینش می‌گردد که دقیقاً با همین جدا ساختن از دیگران مرتبط می‌باشد. لذت‌هایی که قهرمان داستان در ضمن گروه احساس می‌کند، لذت‌هایی شهوانی هستند. برای اینکه «آلبرتین» موضوع سلسلهٔ عاشقانه واقع شود، لازم است از گروهی که ابتدا در بطن آن ظاهر شده بود، جدا گردد. لازم است که او انتخاب شود : این انتخاب بدون اطمینان و بدون امکان خاصّ فردی انجام نمی‌گیرد. برعکس، عشق به «آلبرتین» واقعاً زمانی به پایان می‌رسد که بازگشت به گروه انجام می‌گیرد : این بازگشت ممکن است به گروه قدیمی دوشیزه‌های جوان باشد، مانند مورد «آندره»[1] که بعد از مرگ «آلبرتین» به عنوان نماد این عشق محسوب می‌شود («در آن زمان، شوق این را داشتم تا اندکی ارتباط نزدیک با «آندره» داشته باشم، چرا که وی در آغاز ارتباط خود با من یک وجه مشترکی با گروه دوشیزه‌های جوان داشت و عشق مرا به گروه دوشیزه‌های که مدت مدیدی از هم جدا نشده بودند، معطوف می‌کرد[2]») ؛ و احتمال دارد این بازگشت به گروهی مشابه به گروه قدیمی باشد، درست مانند همان گروهی که پس از مرگ «آلبرتین»، قهرمان داستان در کوچه‌ای آن را ملاقات می‌کند ؛ گروهی که این بار برخلاف معمول، موجب شکل‌گیری عشقی می‌شود و محبوبی را برای قهرمان داستان انتخاب می‌کند.[3] چنین می‌توان گفت که از برخی جهات گروه و سلسله [عشق] در مقابل

1- Andree
2- AD, III, 596.
3- AD, III, 561, 562.

همدیگر قرار می‌گیرند و گاهی نیز آنها از همدیگر تفکیک‌ناپذیر بوده، مکمل یکدیگرند.

ماهیت، آنگونه که در نشانه‌های عشق تجسم می‌شود، در دو جنبهٔ متوالی ظاهر می‌گردد. این تجلی ابتدا در شکل قوانین کلی دروغ محقق می‌گردد. زیرا ما بر خود لازم می‌دانیم و حتی مصمم نیز می‌شویم تا به کسی که ما را دوست می‌دارد، دروغ بگوئیم. اگر دروغ از قوانین متابعت می‌کند، به این دلیل است که آن نوعی انبساط در خود فرد دروغگو ایجاد می‌کند، درست مانند یک نظام ارتباطی فیزیکی بین حقیقت و انکارها یا چیزهای تصنعی که سعی داریم تحت لوای این‌ها حقیقت را کتمان کنیم : پس قوانینی برای ارتباط، جاذبه و دافعه وجود دارند که بعد حقیقی «جسمانی» دروغ را بوجود می‌آورند. در واقع، حقیقت در این جاست، یعنی در درون موجود دوست داشته شده‌ای که دروغ می‌گوید و به آن نیز همواره شناخت کامل دارد و فراموش نمی‌کند، در حالی که دروغ فی‌البداهه را بسیار زود فراموش می‌کند. این چیز پنهانی به نحوی در درون وی عمل می‌کند که او یک امر جزئی حقیقی را از محدودهٔ آن بیرون می‌آورد تا کل دروغ خود را تضمین نماید. امّا دقیقاً همین امر جزئی است که او را افشا می‌کند، زیرا زوایای آن با بقیهٔ ماجرا هماهنگی پیدا نمی‌کند و موجب ظهور اصل و ریشهٔ دیگری شده و نشان می‌دهد که به نظام دیگری تعلق دارد. یا اینکه آن چیز پنهانی از دور عمل می‌کند و نظر دروغگو را، که مدام به آن نزدیک می‌شود، به خود جلب می‌سازد. دروغگو خطوط جانبی ترسیم می‌کند و فکر می‌کند که به کمک گمان‌های تقلیل‌دهنده می‌تواند راز خود را بی‌معنا سازد : درست مانند

هنگامی که «شارلوس» می‌گفت : «منی که زیبایی را در تمام اشکال آن دنبال کرده‌ام.» بعضی اوقات نیز سعی می‌کنیم جزئیات حقیقت گر بیشتری را ابداع کنیم، زیرا فکر می‌کنیم که خود حقیقت‌نمایی به حقّ و حقیقت بسیار نزدیک است، امّا غافل از اینکه افراط در حقیقت‌نمایی، درست مانند لیوانی که پایه‌های زیادی داشته باشد[۱]، موجب بروز دروغ ما می‌گردد و خطا و اشتباه را آشکار می‌کند.

نه تنها آن چیز پنهانی در وجود دروغگو باقی می‌ماند، «زیرا خطرناکترین راز درونی، رازی است که بواسطهٔ خطا در ذهن مجرم بوجود می‌آید»[۲] ؛ بلکه هر لحظه بر تعداد این چیزهای پنهانی افزوده می‌شود و نهایتاً مثل گلوله برفی "سیاه"، حجیم‌تر شده و دروغگو نیز همواره در معرض افشا شدن واقع می‌گردد : در نتیجه، دروغگو بی‌آنکه به رشد فزایندهٔ این چیزهای پنهانی آگاهی داشته باشد، در برابر آنچه که اعتراف می‌کند و آنچه که انکار می‌نماید به یک شیوه عمل می‌کند. او هر چقدر بیشتر انکار کند، به همان اندازه نیز اعتراف می‌نماید. در نزد خود دروغگو، بهترین دروغ، دروغی است که از حافظهٔ شگرفی نشأت می‌گیرد و آینده را هدف خود قرار می‌دهد و قادر است آثاری همانند حقیقت در آینده به جا بگذارد. به ویژه اینکه، این نوع دروغ اصرار خواهد کرد که «کامل و بی‌عیب و نقص» می‌باشد. این اوضاع و شرایط جزو این دنیا نیستند و دروغ‌ها نیز متعلق به نشانه‌ها هستند. دقیقاً همین

۱- وجود پایه‌های متعدد در یک لیوان آن را از شکل طبیعی خارج کرده و یک حالت غیرمعقول و دروغین به آن خواهد بخشید. (م)

2- SGI, II, 715.

نشانه‌های حقیقی هستند که دروغ‌ها سعی دارند آنها را کتمان کنند : «نشانه‌هایی که نمی‌توان آنها را خواند و همانند آثار به جا ماندهٔ اللهی هستند»[1]، این نشانه‌ها خوانا نیستند ولی بدون تبیین و تفسیر نیز نمی‌باشند.

بانوی دوست داشته شده رازی را پنهان می‌کند که حتی ممکن است برای دیگران شناخته شده باشد. عاشق خود وجود دوست داشته شده را مخفی می‌کند : او مانند زندانبان قوی عمل می‌کند. با کسی که دوست می‌داریم، باید رفتار تزویرآمیز داشته باشیم و در برابر او خود را محکم و بی‌رحم نشان دهیم. در واقع، عاشق کمتر از معشوق دروغ نمی‌گوید : او معشوق را محبوس می‌کند، امّا در عین حال به عشق خود نسبت به او نیز اعتراف می‌کند تا همواره به عنوان یک کارآگاه خبره و زندانبان خوب باقی بماند. باری، آنچه که برای زن مهمّ است، پنهان کردن اساس دنیاهایی است که وی با خود به همراه دارد ؛ مانند نقطهٔ آغازین حرکت‌های [عاشقانه] (ژست‌ها) و عادت‌ها و سلیقه‌هایی که وی به صورت موقتی برای ما نشان می‌دهد. بانوان دوست داشته شده به راز «گومور»[2] گرایش پیدا می‌کنند، گویی به چیزی تمایل می‌یابند که مانند یک خطای بنیادین محسوب می‌شود : آن چیزی نیست جز زشتی «آلبرتین»[3]. امّا خود عشاق نیز یک چنین رازی دارند و با یک چنین زشتی مشابهی روبرو هستند. آگاهانه یا ناآگاهانه، در هر حال این یک راز «سودوم»[4] است. هر چند که حقیقت عشق حالت دوگانه دارد و سلسلهٔ عاشقانه تنها در ظاهر به صورت ساده جلوه‌گر می‌شود، امّا همین حقیقت

1- CS2, I, 279.
2- Gomorrhe
3- AD, III, 610.
4- Sodome

به دو سلسلهٔ بسیار عمیق‌تر تقسیم می‌گردد که در اینجا توسط خانم «ونتوی» و «شارلوس» بازنمایی می‌گردند. بنابر این، قهرمان کتاب «در جستجو»، هنگامی که در شرایط مشابه خانم «ونتوی» و سپس «شارلوس» را غافلگیر می‌کند، دو تجلّی منقلب کننده خواهد داشت.[1] این دو سلسله مربوط به هم‌جنس‌بازی چه معنایی دارند ؟ پروست سعی می‌کند این مطلب را در کتاب «سودوم و گومور»، یعنی جایی که همواره سخن از یک استعارهٔ گیاهی است، بیان کند. حقیقت عشق، ابتدا در همان جدایی جنس‌ها از همدیگر است، ما تحت تأثیر پیش‌گوئی «سامسون» زندگی می‌کنیم : به گفتهٔ وی «هر دو جنس به نوبهٔ خود خواهند مرد.[2]» ولی مسأله به این سادگی‌ها هم نیست، زیرا گاهی جنس‌های از هم جدا یافته و تفکیک شده در یک فرد همزیستی دارند : «دو جنسیت‌گرایی[3] اولّیه»، درست مانند یک گیاه یا یک حلزون که نمی‌توانند به تنهایی خودشان بارور شوند ولی در عین حال «می‌توانند به کمک دو جنسیت‌های دیگر بارور گردند.[4]» پس گاهی اتفاق می‌افتد جنس واسطه به جای اینکه ارتباط بین نر و ماده را برقرار کند، هر یک از این جنس‌ها را به دو جنس همسان تقسیم نماید. این عمل به عنوان نمادی از یک خودباروری مهیج است که در عین حال به صورت هم‌جنس بازی، عقیم بودن و روابط جنسی غیرمستقیم نیز لحاظ می‌شود. این رفتار قبل از اینکه ماجراجویی تلقی گردد، جوهر عشق محسوب می‌شود [این اندیشه مخالف با طبیعت انسانی است]. حالت دو جنسیت اولیّه مدام دو نوع

1- SG_I, II, 608.
2- SG_I, II, 616.
3- Hermaphrodisme
4- SG_I, II, 629.

هم‌جنس‌بازی متفاوت ایجاد می‌کند. این حالت به جای اینکه جنس‌ها را به هم پیوند دهد، آنها را از همدیگر جدا می‌سازد ؛ به نحوی که مردان و زنان تنها در ظاهر است که همدیگر را ملاقات می‌کنند. باید گفت که در نزد همهٔ عشاق و همهٔ معشوق‌ها چیزی وجود دارد که تنها در برخی حالات خاصّ خودنمایی می‌کند : عشاق[1] «برای بانویی که به بانوان علاقه‌مند است، نقش یک بانوی دیگری را بازی می‌کند و این بانو همان چیزی را به عشاق می‌دهد که آنها تقریباً در نزد یک مرد می‌یابند.»[2]

در عشق، ابتدا ماهیت در قوانین دروغ تجسم می‌یابد امّا بعداً در رازهای مربوط به هم‌جنس بازی تجلّی می‌یابد : اگر دروغ با کلیّت مرتبط نمی‌شد، درست مانند حقیقتی که دروغ کتمان می‌کند، هرگز دارای چنین کلیّتی که بتواند آن را معنادار و اساسی جلوه‌گر نماید، نخواهد شد. همهٔ دروغ‌ها بر اساس همین کلیّت شکل گرفته و بر محور آن می‌چرخند و گویی این کلیّت مرکز همهٔ این دروغ‌هاست. در چنین شرایطی، هم‌جنس‌بازی حقیقت عشق محسوب می‌شود. به همین دلیل، سلسلهٔ عاشقانه حقیقتاً به شکل دوگانه است : این سلسله در دو شاخه تدارک می‌گردد که فقط ریشه در تصویرهای مربوط به مادر و پدر ندارند، بلکه سرچشمهٔ خود را در یک روند مستمر باروری جنسی نیز می‌دانند. دو جنسیت‌گرایی اولیّه قانون مستمر سلسله‌های متفاوت

۱- تحلیل نقل قول‌های پروست توسط دولوز در خصوص هم‌جنس بازی، یک تحلیل تفسیری و انتقادی است و این فیلسوف سعی دارد روابط نامشروع موجود در ورای زندگی ظاهری شخصیت‌های پروست را آشکار کند تا از این طریق زندگی اشرافی آنها و همچنین ظواهر فریبندهٔ آن را برای ما برملا سازد. (م)

2- SG_I, II, 622.

می‌باشد ؛ از یک سلسله‌ای به سلسلهٔ دیگر، ما همواره شاهد هستیم که عشق «نشانه‌هایی» را تولید می‌کند، نشانه‌هایی که مربوط به «سودوم» بوده و نشانه‌هایی که به «گومور»[1] مربوط هستند.

کلیّت دو معنا دارد : یا به معنای قانون سلسله (یا سلسله‌های بیشتر) است که مراحل آن از همدیگر متفاوت هستند و یا به معنای خصیصهٔ گروهی است که عناصر آن به همدیگر شباهت دارند. بی‌شک این گروه‌ها هستند که در عشق مداخله می‌کنند. عاشق موجود دوست داشته شده را از جمعی که ترجیح می‌دهد، منفک می‌سازد و نشانه‌هایی را تفسیر می‌نماید که ابتدا به جمع تعلق دارند. گاهی این امر به شکل خیلی آسانتری نیز محقق می‌شود ؛ زنان «گومور» یا مردان «سودوم» «نشانه‌های برق‌آسایی» به همدیگر ارسال می‌کنند که بر همین اساس، آنها یکدیگر را باز می‌شناسند و انجمن‌های *نفرین شدهٔ* خودشان را تشکیل می‌دهند و خاطرهٔ دو شهر ذکر شده در انجیل[2] را زنده می‌کنند[3]. امّا این مسأله را نباید فراموش کرد که گروه اصل عشق محسوب نمی‌شود و تنها فرصت‌های مناسب برای عشق را فراهم می‌آورد. عمومیّت و یا کلیّت حقیقی عشق به شکل سلسله‌وار می‌باشد و عشق‌های ما زمانی به طور

۱- می‌دانیم که عنوان یکی از آثار پروست عبارت از «سودوم و گومور» می‌باشد، ولی در اینجا دولوز با بیان نشانه‌های وابسته به «سودوم و گومور» در نظر ندارد عنوان کتاب پروست را خاطرنشان کند، بلکه منظور از «سودوم» همان رابطه نامشروع هم جنس‌بازی مردان و غرض از بیان «گومور»، اشاره به همان رابطه نامشروع توسط زنان می‌باشد. (م)

۲- دو شهر «سودوم» و «گومور» به لحاظ عدم رعایت اخلاق و رفتار جنسی از سوی مردمان آن دیار، نابود شده‌اند. (م)

3- SG_I, II, 852.

عمیق قابل تجربه هستند که بتوانند از سلسله‌هایی که در آن شکل می‌گیرند عبور کنند. امّا عشق در زندگی اشرافی به این صورت عمل نمی‌کند. در اینجا نیز ماهیّت‌ها در نشانه‌های اشرافی تجسم می‌یابند ولی این تجسم در سطح بسیار ناچیزی از امکان خاص و عمومیت شکل می‌گیرد. این ماهیّت‌ها بلافاصله در اجتماعات تجسّم می‌یابند و کلیّت آنها چیزی جز یک کلیّت گروهی نیست و این «آخرین درجهٔ ماهیت است.»

بی‌شک «دنیا» نیروهای اجتماعی، تاریخی و سیاسی را تبیین می‌کند ؛ ولی نشانه‌های دنیوی یا اشرافی در خلاء پرتوافکنی می‌کنند. به همین جهت، چنین نشانه‌هایی فاصله‌های نجومی را طی می‌کنند و موجب می‌شوند تا مشاهدهٔ دنیویت و اشرافیت هیچ سنخیتی با مطالعهٔ ریز و میکروسکوپی نداشته باشد و اغلب با مطالعات تلسکوپی ممکن گردد. پروست نیز اغلب به این مسأله اذعان دارد : در برخی سطوح ماهیّت‌ها، چیزی که برای وی خوشایند است، فردیت نیست و حتی جزئیات نیز برای وی جالب نمی‌باشند، بلکه قوانین، فواصل طولانی و کلیّت‌های عظیمی هستند که نظر وی را به خود جلب می‌کنند. آنچه که برای وی اهمیّت دارد، تلسکوپ است و نه میکروسکوپ[1]. این امر پیشاپیش حقیقت عشق و به احتمال زیاد حقیقت دنیا محسوب می‌شود. خلاء دقیقاً مکانی است که حامل کلیّت یا عامیّت می‌باشد، یعنی مکان فیزیکی مرجح برای ظهور قانون. یک جسم خالی بیشتر از یک مادهٔ کاملاً پر و متراکم می‌تواند بهترین قوانین آماری را ارائه دهد : «احمق‌ترین موجودات انسانی به واسطهٔ حرکات، گفتار و احساسات و عواطف خود

1- TR_2, III, 1041.

که به طور غیرارادی ابراز می‌شوند، قوانینی را آشکار می‌سازند که خودشان از آنها بی‌خبرند ولی هنرمند این قوانین را در نزد آنها کشف می‌کند.[1]» بدون شک گاهی اتفاق می‌افتد که یک نابغهٔ منحصر به فرد و یا یک روح هدایت‌گر، مانند «شارلوس»، جریان سیارات را رهنمون شوند. امّا از آنجائی که منجمان دیگر به ارواح هدایت‌گر معتقد نیستند، خود دنیا نیز دیگر به «شارلوس» باور ندارد. قوانینی که دگرگونی‌های جهان را موجب می‌شوند، قوانینی مکانیکی می‌باشند که «فراموشی در آنجا حاکم است. (در صفحات مشهور کتاب «در جستجوی زمان گم شده»، مارسل پروست قدرت فراموشی اجتماعی را از ماجرای «درفوس» تا جنگ جهانی اوّل، با توجه به تحولات سالن‌های [پاریس]، مورد تحلیل قرار می‌دهد. متون کمتری تفسیرهای خوبی در مورد واژهٔ «لنین» ارائهٔ می‌دهند و کمتر متنی به توانایی جامعه‌ای می‌پردازد که می‌خواهد به جای «پیش‌داوری‌های کهنه و فرسوده» پیش‌داوری‌های کاملاً جدیدی، که همچنان پست و بی‌شرمانه و احمقانه می‌باشند، جایگزین کند.)

خلاء، حماقت و فراموشی، سه اصل تثلیث گروه اشرافی محسوب می‌شوند. امّا در اینجا، اشرافیت در ارسال نشانه‌ها از یک حرکت و سرعت زیادی برخوردار است و از حیث صورتگرایی کامل و بی‌نقص بوده و در معنا نیز حالت کلی و عام دارد : همه چیز از این اشرافیت مکانی ضروری برای یادگیری می‌سازند.

به تدریج که ماهیّت به مرور به صورت سست و بی‌اساس مجسم می‌شود، در عوض نشانه‌ها قدرت مضحکی به خود می‌گیرند. آنها نوعی

1- TR_2, III,236.

هیجان عصبی بیش از پیش بیرونی در ما ایجاد می‌کنند و برای اینکه مورد تفسیر واقع شوند، عقل و شعور ما را تحریک می‌سازند. زیرا هیچ چیز بهتر از آنچه که در سر یک احمق می‌گذرد نمی‌تواند تفکر را به خود جلب نماید. در یک گروه، کسانی که مانند طوطی هستند، «پرندگان پیام‌آور» نیز می‌باشند : پرگویی آنها حاکی از حضور یک قانون است.[1] اگر گروه‌ها همچنان موضوع غنی و پرباری برای تفسیر هستند، به این دلیل است که آنها دارای قرابت‌های پنهانی بوده و محتوای صرفاً ناخودآگاه دارند. خانواده‌های حقیقی، محیط‌های حقیقی و گروه‌های حقیقی، گروه‌ها و محیط‌های «روشنفکری» هستند. به عبارت دیگر، ما همواره به جامعه‌ای تعلق داریم که تصورات و ارزش‌هایی را از خود بروز می‌دهد که به آنها اعتقاد داریم. اگر «تن»[2] یا «سنت‌بوو»[3] تأثیر بی‌واسطهٔ محیط‌های صرفاً فیزیکی و واقعی را مطرح کرده‌اند، کوچکترین خطایی را نمی‌توان متوجه ایشان ساخت. در واقع، مفسر ضمن کشف کانون‌های فکری مشترک بین گروه‌ها، باید به ترکیب مجدد این گروه‌ها بپردازد. گاهی اتفاق می‌افتد که «دوشس‌ها»[4] یا آقای «گرمانت» مانند نیمچه بورژواها سخن می‌گویند : این مسأله به این جهت است که قانون اشرافی و به طورکلی قانون زبان ایجاب می‌کند که «همواره مانند افراد وابسته به طبقهٔ ذهنی خودمان سخن بگوئیم و نه مانند افراد وابسته به طبقهٔ اجتماعی اصیل خودمان.[5]»

1- CG_2, II, 236.
2- Taine
3- Sainte-Beuve
4- Duchesses
5- TR_2, III, 900.

فصل هفتم
کثرت‌گرایی در نظام نشانه‌ها

«در جستجوی زمان گم شده» خود را به عنوان نظام نشانه‌ها مطرح می‌کند. امّا این نظام کثرت‌گرا است. این کثرت‌گرا بودن نه فقط به خاطر این است که طبقه‌بندی نشانه‌ها معیارهای متعددی را وارد بازی می‌کنند، بلکه به این دلیل است که ما باید در برقراری این معیارها دو دیدگاه متفاوت را به همدیگر نزدیک سازیم.

از طرفی، نشانه‌ها را باید به منزلهٔ یک یادگیری مدنظر قرار دهیم که در حال انجام است. قدرت و تأثیر هر نوع از نشانه‌ها چقدر است ؟ به عبارت دیگر، این نوع نشانه تا چه اندازه در آماده کردن ما برای ظهور نهایی سهیم است ؟ و این نوع نشانه ؛ طبق قانون رشد و توسعه، که بر اساس انواع [نشانه‌ها] تغییر پیدا می‌کند و با نشانه‌هایی در ارتباط واقع می‌شوند که بنابر اصول معینی خود آنها نیز متغیر هستند ؛ به واسطهٔ خود و در آن لحظه چه چیزی را به ما می‌فهمانند ؟ از طرف دیگر، نشانه‌ها باید از حیث ظهور نهایی مدنظر باشند. این ظهور نهایی با هنر، که از انواع بسیار متعالی نشانه‌ها می‌باشد، در هم می‌آمیزد. امّا در اثر هنری،

همهٔ نشانه‌های دیگر به کار گرفته می‌شوند و جایگاهی را که در رابطه با تأثیری که در جریان یادگیری داشتند، می‌یابند و حتی به تبیین نهایی خصیصه‌هایی نایل می‌شوند که قبلاً اراده می‌کردند و ما نیز بی‌آنکه آنها را کاملاً درک کنیم، احساس می‌کردیم.

با توجه به این دیدگاه، نظام [نظام نشانه‌ها] هفت معیار را مد نظر قرار می‌دهد. پنج معیار اول می‌توانند به اختصار ذکر شوند، امّا دو معیار پایانی عواقبی به دنبال دارند که باید بیشتر به آنها بپردازیم :

1ـ «*موضوعی که در آن نشانه ساخته می‌شود*» : این موضوعات کم و بیش مقاوم و کدر هستند، اندکی غیرمادی شده و تا حدی نیز روحانی شده می‌باشند. نشانه‌های دنیوی و اشرافی، برای تحول یافتن در خلاء، بیشتر حالت مادّی به خود می‌گیرند. نشانه‌های عشق نمی‌توانند از سنگینی یک چهره، از دانهٔ روی پوست، از پهنا و از سرخی یک گونه منفک شوند : یعنی همهٔ آن چیزهایی که فقط زمانی روحانی می‌شوند که معشوق می‌خوابد. نشانه‌های محسوس همواره حالت مادّی دارند : به ویژه بوها و مزه‌ها. فقط در هنر است که نشانه غیرمادی می‌شود، درست همزمان با معنای آن که به صورت روحانی مجسم می‌گردد.

2ـ «*روشی که بواسطهٔ آن چیزی به عنوان نشانه ارسال شده و درک می‌گردد، ولی خطرات (خطرات ناشی از این روش) تفسیر که گاهی عینیت‌گرا بوده و گاهی نیز ذهنیّت‌گرا می‌باشد، در این جا نهفته است.*»

هر نوع نشانه‌ای ما را به محمولی که آن را از خود ارسال می‌کند مرتبط می‌سازد، امّا در عین حال، این نشانه ما را به موضوعی که آن را درک می‌کند و تفسیر می‌نماید نیز پیوندمی‌دهد. ابتدا تصور می‌کنیم که باید

ببینیم و بشنویم ؛ یا اینکه در عشق، چنین تصور می‌کنیم که باید چیز محسوس را مشاهده کرده و آن را توصیف نماییم، و یا کار بیشتری در این زمینه انجام دهیم و سعی نماییم تا از طریق تفکر معانی و ارزش‌های عینی را بدست آوریم. هنگامی که از این کارها مأیوس شدیم، خودمان را به بازی تداعی‌های ذهنی واگذار می‌کنیم. امّا این دو لحظه یادگیری، برای هر نوع نشانه‌ای، آهنگ و روابط ویژه‌ای دارند.

3ـ «*تأثیر نشانه بر ما، نوع احساسی که نشانه ایجاد می‌کند*» : هیجان عصبی نشانه‌های سرخوشی و اشرافی، رنج و اندوه و اضطراب نشانه‌های عاشقانه، خوشحالی فوق‌العادهٔ نشانه‌های محسوس (امّا در اینجا نیز اضطراب مانند تضاد پایدار هستی و نیستی خود را نشان می‌دهد)، شادمانی ناب نشانه‌های هنری.

4ـ «*طبیعت معنا و ارتباط نشانه با معنای خود*» : نشانه‌های دنیوی و اشرافی خالی هستند، آنها خود را جایگزین عمل و تفکر می‌کنند و مدعی هستند که ارزش معنایی آنها را دارند. نشانه‌های عاشقانه دروغ هستند : معنای آنها در تضاد بین آنچه که آشکار می‌سازند و آنچه که ادعای کتمان آن را دارند، مشخص می‌گردد. نشانه‌های محسوس راستگو هستند ، امّا در آنها نیز تضاد بین هستی و نیستی وجود دارد و معنای آنها نیز مادّی است و در چیز دیگری نهفته است. گاهی، به تدریج که تا هنر به پیش می‌رویم، ارتباط بین نشانه و معنا بیش از پیش به همدیگر نزدیک‌تر شده و درونی می‌گردد. هنر وحدت زیبا و نهایی بین نشانهٔ غیرمادی و معنای روحانی است.

5ـ «*استعداد بنیادی که نشانه را تبیین و تفسیر می‌کند و معنای آن را گسترش می‌دهد*» : عقل و شعور برای نشانه‌های اشرافی می‌باشد و باز

هم عقل و شعور در خدمت نشانه‌های عشق قرار می‌گیرد، ولی این بار با یک شیوهٔ کاملاً متفاوت (در اینجا سعی و تلاشِ عقل و شعور به واسطهٔ تهییج و تحریک بوجود نمی‌آید تا در تسکین آنها اقدامی صورت گیرد، بلکه به لحاظ درد و رنج ناشی از احساس ایجاد می‌گردد که باید آنها را به سرور و شادمانی تبدیل کنیم). نشانه‌های محسوس را نیزگاهی حافظهٔ غیرارادی و گاهی هم تخیل، همانگونه که از خواست و تمایل حاصل می‌شود، مورد توجه قرار می‌دهند. برای نشانه‌های هنری نیز، تفکرناب به عنوان استعداد ماهیّت‌ها در نظر گرفته می‌شود.

6ـ «*ساختارهای زمانی یا خطوط زمانی به کار گرفته شده در نشانه و نوع حقیقت متناسب با آن*» : برای تفسیر یک نشانه، همواره نیازمند زمان هستیم ؛ هر زمانی، زمان تفسیر و یا بهتر است بگویم، زمان رشد و گسترش می‌باشد. در خصوص نشانه‌های سرخوشی و اشرافی، زمان خود را از دست می‌دهیم، زیرا این نشانه‌ها خالی هستند و همواره به صورت دست نخورده و یکسان دوباره در نهایت رشد و گسترش خودشان یافت می‌شوند. این نشانه‌ها، مانند هیولا و یا مثل فنر، اگر تغییراتی نیز در آنها ایجاد شود، باز دوباره جان می‌گیرند. حداقل یک حقیقت زمانی وجوددارد که ما آن را از دست می‌دهیم، مانند بلوغ و پختگی مفسر [نشانه ها] که به صورت یکسان نمی‌باشد.[1] در خصوص نشانه‌های عشق، ما اغلب در زمان گم شده هستیم : زمانی که موجودات

۱- منظور از یکسان نبودن بلوغ و پختگی مفسر این است که در تفسیر نشانه‌های سرخوشی و اشرافی، وضعیّت مفسر در حالت قبل از تفسیر و بعد از آن متفاوت است و زمانی را که در این فاصله از دست می‌دهد، یک حقیقت زمانی گم شده است. (م)

واشیاء را از حالت طبیعی خود خارج ساخته و از خود عبور می‌دهد. در اینجا نیز یک حقیقت وجود دارد، یعنی حقایق این زمان از دست رفته. امّا نه تنها حقیقت زمان گم شده متعدد بوده و تقریبی و مبهم یا دوپهلو است، بلکه ما فقط هنگامی این زمان گم شده را درک می‌کنیم که دیگر چندان برای ما جالب نیست و دیگر من مفسر و «منی» که عشق می‌ورزید، پیشاپیش ناپدید شده است. به عنوان مثال، در خصوص «ژیلبرت» و «آلبرتین» مسأله اینگونه بود و حقیقت عشق بسیار دیر ظاهر گردید. زمان عشق، زمانی گم شده است، زیرا نشانه فقط زمانی رشد و گسترش می‌یابد که «من» متناسب با معنای آن ناپدید می‌گردد. نشانه‌های محسوس ساختار تازه‌ای از زمان را برای ما ارایه می‌کنند : زمانی که می‌توان در بطن خود زمان گمشده یافت، یعنی همان تصویر جاودانگی. این مطلب بدین معناست که نشانه‌های محسوس (در تضاد با نشانه‌های عاشقانه) قادرند با تمایل و تخیل و یا با حافظه غیرارادی، «منی» را که مربوط به معنای آنهاست، برانگیخته و یا دوباره احیا کنند. بالاخره، نشانه‌های هنری بیانگر زمان بازیافته می‌باشند : زمان اصلی مطلق یا همان جاودانگی حقیقی که معنا و نشانه را در یک جا جمع می‌کند.

زمانی که از دست می‌دهیم، زمان گم شده، زمانی که باز می‌یابیم و زمان بازیافته، هر چهار تا به عنوان خطوط زمان محسوب می‌شوند. امّا ملاحظه خواهیم کرد که اگر هر نوع نشانه‌ای خط خاص خود را داشته باشد، باز هم در دیگر خطوط دخالت دارد و برای رشد و گسترش خود وارد حیطهٔ خطوط دیگری نیز می‌شود. «بنابر این در همین خطوط زمان است که نشانه‌ها در هم تنیده می‌شوند و ترکیبات خود را افزایش

می‌دهند.» زمانی که از دست می‌دهیم وارد تمام نشانه‌های دیگر، به جز نشانه‌های هنری، می‌گردد. برعکس، زمان از دست رفته پیشاپیش در نشانه‌های دنیوی و اشرافی وجود دارد وآنها را از حالت طبیعی خارج کرده و هویت ظاهری آنها را تهدید می‌کند. این زمان گم شده، همچنان به صورت مخفیانه در نشانه‌های محسوس نیز حضور دارد و حتی یک حس نیستی را نیز در شادی‌های احساس ایجاد می‌کند. زمانی که باز می‌یابیم، به نوبهٔ خود، برای زمان گم شده بیگانه نمی‌باشد : این زمان را دوباره در بطن خود زمان گم شده می‌یابیم. بالاخره، زمان بازیافتهٔ هنری شامل همهٔ زمان‌های دیگر شده و آنها را دربر می‌گیرد، زیرا فقط در همین زمان است که هر خط زمانی، حقیقت خود را یافته و جایگاه خویش را و همچنین نتیجهٔ خود را از دیدگاه حقیقت باز می‌شناسد.

از برخی جهات، هر خط زمانی برای خودش ارزشمند است («با دنبال کردن همهٔ این طرح‌های متفاوت، زمان، از موقعی که آن را در این جشن درک می‌کردم، حیات مرا در اختیار خود گرفته بود...[1]») بنابر این، این ساختارهای زمانی مانند «سلسله‌های متفاوت و موازی» هستند[2]. امّا این توازی یا این استقلال سلسله‌ها، از یک نگاه دیگر، وجود نوعی سلسله مراتب را انکار نمی‌کند. از خطی به خط دیگر، ارتباط نشانه با معنا بیش از پیش درونی‌تر، لازم‌تر و عمیق‌تر می‌شود. هر بار، در خط بالاتر، آنچه را که در دیگر خطوط گم شده بود، باز می‌یابیم. همه چیز به نحوی اتفاق می‌افتد که گویی خطوط زمان شکسته شده و در همدیگر

1- TR_2, III, 1031.
2- SG_I, II, 757.

ادغام گشته‌اند. بدین ترتیب این خود «زمان»[1] است که به شکل سلسله‌وار می‌باشد ؛ حالا هر جنبه از زمان، خود، مرحله‌ای از سلسلهٔ زمانی مطلق است و به «منی» مربوط می‌شود که دارای حوزهٔ اکتشافی بیش از پیش وسیعی بوده و بسیار نیز انفرادی است. زمان اصلی هنر همهٔ زمان‌ها را در بر می‌گیرد و «من» مطلق هنر نیز همهٔ «من»ها را شامل می‌شود.

7ـ «*ماهیت*» : از نشانه‌های دنیوی و اشرافی تا نشانه‌های محسوس، رابطهٔ نشانه با معنای خود بیش از پیش حالت درونی دارد. در اینجا چیزی اتفاق می‌افتد که فیلسوفان آن را «دیالکتیک متعالی» می‌نامند. امّا تنها در عمیق‌ترین سطح یعنی در سطح هنر است که «ماهیّت» آشکار می‌گردد : غرض از ماهیّت عبارت از علت ایجاد این ارتباط بین نشانه و معنای آن و همچنین تحولات این ارتباط می‌باشد. پس به محض رسیدن به ظهور نهایی، می‌توانیم درجات را پایین بیاوریم. ایسن امر بدان معنا نیست که ما به زندگی، به عشق و به مسائلِ دنیوی و اشرافی برمی‌گردیم. امّا برعکس، از سلسلهٔ زمان دوباره پائین می‌آییم و برای هر خط زمانی و همچنین برای هر نوع نشانه‌ای، حقیقت خاص خود را اعطا می‌کنیم. هنگامی که به ظهور هنری می‌رسیم، اینگونه درک می‌کنیم که ماهیّت پیشاپیش در آنجا یعنی در درجات بسیار پایین‌تر وجود داشته است. در هر مورد، این ماهیّت است که ارتباط بین نشانه و معنا را مشخص خواهد کرد. گاهی این ارتباط به قدری تنگاتنگ است که ماهیت با ضرورت و فردیّت بیشتری مجسم می‌گردد و گاهی نیز برعکس به اندازه‌ای باز و فراخ می‌باشد که جنبه‌ای بسیار عام‌تر به خود می‌گیرد و

۱- در اینجا زمان به معنای عام کلمه است. (م)

تحت داده‌های اغلب امکانی[1] مجسم می‌شود. بدین ترتیب، در هنر، خود ماهیّت موضوع را انفرادی کرده و در آن وارد می‌شود و سپس چیزهایی را که آن را تبیین می‌کنند، به طور مطلق مشخص می‌سازد. امّا این ماهیّت، در نشانه‌های محسوس، کمتر جنبهٔ عمومی به خود می‌گیرد و اغلب به داده‌های امکانی و به تعیّن‌های بیرونی وابسته است. این وضعیّت حتی در نشانه‌های عاشقانه و اشرافی به مراتب بیشتر است : «در اینجا عام بودن ماهیت یک جنبهٔ سلسله‌ای و گروهی به خود می‌گیرد و گزینش آن بیش از پیش با تعیّن‌های عینی و بیرونی و با مکانیزم‌های ذهنی تداعی شونده ارتباط دارد. به همین دلیل، در آنِ واحد، نمی‌توانستیم درک کنیم که «ماهیّت‌ها» پیشاپیش به نشانه‌های اشرفی، عاشقانه و محسوس جان می‌بخشیدند. امّا همین که نشانه‌های هنری به جای آن ظهور ماهیّت را به ما ارایه می‌کند، تأثیر آن را در سایر زمینه‌ها نیز باز می‌شناسیم. یاد می‌گیریم تا چگونه آثار درخشش تلطیف شده و رها شدهٔ این ماهیّت را بشناسیم. پس توان این را داریم تا آنچه که شایستهٔ ماهیت است به وی بدهیم و قادریم تمام حقایق زمانی و همچنین همهٔ انواع نشانه‌ها را به دست آورده و از آن بخش‌های مهمّی از اثر هنری را خلق کنیم.

تضمن و تبیین، پوشش و تجلّی، همهٔ اینها مراحلی هستند که در کتاب «در جستجو» وجود دارند. ابتدا معنا در درون نشانه جای می‌گیرد. این معنا مانند چیزی است که به وسیلهٔ شئی دیگری پیچیده شده باشد. این زندانی [معنا] یا روح زندانی شده نشانگر آن است که دو چیز درهم

1- Contingentes

ادغام گشته‌اند و دو شئی متفاوت در هم تنیده شده‌اند. نشانه‌ها از چیزهایی ارسال می‌گردند که مانند جبعه‌ها یا کوزه‌های سر بسته هستند. این چیزها روحی را در خود محبوس ساخته‌اند که مدام تلاش می‌کند تا اندکی درب آنها را باز کند.[1] پروست «باور مردم سلت[2]» را دوست دارد، چرا که بر اساس این باور روح کسانی که از دست داده‌ایم در وجود برخی موجودات پست‌تر مانند حیوان، گیاه یا یک چیز بی‌جان حلول می‌کند، روحی که در واقع تا روزی برای ما غایب خواهد بود که در آن (از نظر بعضی‌ها آن روز هرگز محقق نخواهد شد) همدیگر را خواهیم یافت و احتمالاً از کنار درختی خواهیم گذشت و یا صاحب و مالک چیزی خواهیم شد که زندان آن محسوب می‌شود.[3]» امّا در کنار این استعاره‌های تضمّنی، تصویرهای تبیینی نیز وجود دارند. زیرا نشانه، در عین حال که مورد تفسیر واقع می‌شود، باز شده و به جریان می‌افتد. عاشق حسود دنیاهای ممکن را که که در وجود معشوق محبوس شده‌اند، می‌گشاید. انسان حساس روح‌های نهفته در اشیا را آزاد می‌سازد : درست مانند بازی ژاپنی که در آن تکه‌های کاغذ را در آب فرو می‌برند و در نتیجه این تکه‌ها جمع شده و یا باز می‌شوند و به اشکالی از گل، خانه و آدمک‌ها تبدیل می‌گردند[4]. خود معنا نیز با این گشایش نشانه در هم می‌آمیزد. به همان نحوی که نشانه با پیچانده شدن معنا با آن یکی می‌شد. به طوری که «ماهیت» نیز نهایتاً به عنوان سومین مرحله‌ای است

1- CS_I, I, 179.
2- Celte
3- CS_I, I, 44.
4- CS_I, I, 47.

که بر دو مرحلهٔ دیگر استیلا می‌یابد و حرکت آنها را هدایت می‌کند : این ماهیت نشانه و معنا را پیچیده می‌سازد و به حالت پیچیده نیز نگه می‌دارد و آنها را در همدیگر ادغام می‌کند. در هر موردی، این ماهیّت روابط بین معنا و نشانه را اندازه‌گیری می‌کند، درجهٔ دوری و نزدیکی آنها را به همدیگر می‌سنجد و چگونگی وحدت آنها را نیز مشخص می‌نماید. بی‌شک، نشانه فی‌نفسه به محمولی که از آن منتج می‌شود، تقلیل نمی‌یابد، امّا نیمی از این نشانه همچنان در آن قرار دارد. همچنین، معنا فی‌نفسه به موضوعی که سازنده آن است، تقلیل نمی‌یابد، ولی می‌توان گفت که باز نیمی از آن به موضوع، به شرایط و به تداعی‌های ذهنی وابسته است. در ورای نشانه و معنا، «ماهیّت» وجود دارد که به نوبهٔ خود دلیل کافی برای وجود دو مرحلهٔ دیگر [نشانه و معنا] و ارتباط آنها با همدیگر می‌باشد.

در رمان «در جستجو»، اساس بر پایهٔ حافظه و زمان بنا نهاده نشده است، بلکه نشانه و حقیقت از اصول اولیّهٔ این رمان هستند. بنابر این اساس یادآوری نیست، بلکه یادگیری است. زیرا حافظه زمانی ارزش دارد که بتواند به عنوان یک استعداد توانا بعضی نشانه‌ها را تأویل و تفسیر نماید و زمان هنگامی ارزش پیدا می‌کند که به عنوان مادّه یا نوعی از حقیقت بوده باشد. خاطرات نیز که گاهی ارادی بوده و گاهی هم غیرارادی می‌باشند، تنها در لحظات دقیق یادگیری وارد عمل می‌شوند تا تأثیر آن را بیشتر کرده و یا راه جدیدی برای آن بگشایند. مفاهیم موجود در کتاب «در جستجو» عبارتند از : نشانه، معنا، ماهیت ؛ تداوم در

یادگیری و ناگهانی بودن ظهورات.[۱] دانستن اینکه «شارلوس» فساد اخلاقی دارد، این امر یک حالت فی‌البداهه و ناگهانی می‌باشد، امّا برای فهم این مسأله، پختگی تدریجی و مستمر مفسر نیز لازم است و همچنین فهم چنین برداشتی، یک جهش کیفی به فهم جدید و به زمینهٔ جدید نشانه‌ها را هم ایجاب می‌کند. جملات مکرری که می‌توان در کتاب «در جستجو» یافت عبارتند از : «هنوز نمی‌دانستم»، «لازم بود بعداً می‌فهمیدم»، «همینکه یادگیری را متوقف می‌کردم، دیگر هیچ موضوعی برایم جالب نبود». شخصیت‌های کتاب «در جستجو» تنها زمانی اهمیت پیدا می‌کنند که، در یک آهنگ زمانی کم و بیش عمیق، نشانه‌هایی را از خود ارسال نمایند تا به وسیلهٔ مخاطبان رمزگشایی گردند. مادربزرگ، «فرانسواز»، خانم «گرمانت»، «شارلوس»، «آلبرتین» : ارزش هر یک از این شخصت‌ها فقط در همان چیزی است که به ما یاد می‌دهند. «سروری که با آن اولین یادگیری خود را انجام دادم، هنگامی که «فرانسواز» ...»، «هیچ چیزی نداشتم که از «آلبرتین» یاد بگیرم.»

در اینجا یک جهان‌بینی به شیوهٔ پروست وجود دارد. این جهان‌بینی ابتدا به وسیلهٔ چیزی تعریف می‌گردد که آن را رد می‌کند : نه ماده‌ای ناگهانی، نه روحی ارادی، نه فیزیک و نه فلسفه. فلسفه‌گزاره‌هایی بی‌واسطه و معانی صریح را پیش‌فرض خود قرار می‌دهد که از روحی نشأت می‌گیرند که طالب حق است. فیزیک ماده‌ای عینی (و نه مبهم) را موضوع کار خود قرار می‌دهد که تابع شرایط امر واقعی می‌باشد. اشتباه

۱- منظور از «ظهورات» یا تجلیات، ظهور و بروز نشانه‌ها در انسان می‌باشد. (م)

ما در این است که به امور واقع باور داریم، چرا که چیزی جز نشانه وجود ندارد. اشتباه ما در این است که به حقیقت باور داریم، چرا که چیزی جز تفسیر وجود ندارد. نشانه معنایی است که همواره به صورت دوپهلو، مکتوم و مضمون می‌باشد. «من در وجود خودم حرکتی مخالف با آنچه که سایرین انجام می‌دادند، دنبال کرده بودم. آنها تنها زمانی از نوشتار آواشناختی استفاده می‌کردند که این علایم و حروف را قبلاً به عنوان جزوی از نمادها تلقی می‌نمودند.[1]» آنچه که عطر یک گل را با نمایش یک سالن و همچنین مزهٔ شیرینی «مادلن» را با هیجان یک عشق به هم می‌آمیزد، نشانه و یادگیری مربوط به آن می‌باشد.

عطر یک گل، زمانی که به عنوان نشانه است، همزمان از مرزهای قوانین مادی و سطوح مختلف روحانی فراتر می‌رود. در این حالت ما دیگر نه فیزیکدان هستیم و نه متافیزیکدان : ما باید «مصرشناس»[2] باشیم. زیرا قوانین مکانیکی بین اشیاء وجود ندارد و رابطهٔ ارادی ما بین روح‌ها حاکم نیست. همه چیز ضمنی بوده و همه چیز پیچیده است، همه چیز نشانه، معنا و ماهیت است. همه چیز در این مناطق تاریک و ظلمانی نهفته است که شبیه اطاقک‌های زیرزمینی مصریان باستان می‌باشند که ما باید به آنها وارد شویم تا خطوط هیروگلیف و زبان‌های رمزآلود آنها را کشف نماییم. در همه چیز، مصرشناس کسی است که همواره به دنبال کشف و شناخت می‌باشد، به عبارت دیگر او کسی است که همواره به عنوان یادگیرنده محسوب می‌شود.

1- P_I, III, 88.

۲- منظور از «مصرشناس»، اشاره به مطالعهٔ نشانه‌هاست. زیرا برای شناخت مصر باستان، آشنایی با خطوط هیروگلیف یا همان خطوط نشانه‌وار لازم و ضروری بود. (م)

در واقع شئی و روح وجود ندارد، تنها چیزی که وجود دارد، اجسام هستند : اجسام آسمانی، اجسام گیاهی ... علم زیست‌شناسی با بیان اینکه اجسام فی‌نفسه زبان هستند، می‌تواند موقعیّت حق به جانب برای خود بگیرد و زبان‌شناس‌ها اگر ایمان داشته باشند که زبان همواره همان زبان اجسام است، در موضع حق واقع خواهند شد. هر علامتی[1] گفتار[2] است، امّا تمام گفتارها ابتدا علامت‌هایی نیز هستند. «خود گفتارها تنها زمانی برایم آموزنده بودند که درست به مثابه سرخ شدن چهرهٔ یک شخص به دلیل آشفتگی و یا به مانند یک سکوت ناگهانی مورد تفسیر و تأویل واقع شوند.[3]» اگر فرد هیستریک جسم خود را به سخن گفتن وا می‌دارد، جای تعجب نیست. در واقع چنین فردی زبان اولیّه را، یعنی زبان حقیقی نشانه‌ها و هیروگلیف را باز می‌یابد. جسم وی به مثابه سرزمین مصر است. نحوهٔ بیان اشاره وار خانم «وردوران»، ترس وی از اینکه به هنگام چنین بیانی فک او به حرکت درآید، رفتارهای هنرمندانهٔ وی که شبیه به رفتارهایی است که به هنگام خواب‌آلودگی از انسان سرمی‌زند، بینی آغشته به «گومنول»[4] وی، همه و همه به منزلهٔ حروف الفبا برای افراد آگاه تلقی می‌شوند.

1- Symptome
2- Parole
3- P_I, III, 88.
4- Gomenol: مایع روغنی که کاربرد درمانی داشت و از طریق بینی مورد استفاده واقع می‌شد. (م)

نتیجه
تصویر تفکر

اگر در کتاب «در جستجو»، زمان از اهمیت فراوانی برخوردار است، به این خاطر است که هر حقیقتی، حقیقت زمان است. امّا «در جستجو» ابتدا جستجوی حقیقت است و درست در همین مرحله است که برد «فلسفی» اثر مارسل پروست ظاهر می‌گردد : این جنبهٔ فلسفی کتاب «در جستجو» با خود فلسفه به رقابت برخاسته است. در این اثر، پروست تصویری از تفکر را مطرح می‌کند که در برابر تصویر فلسفه قرار می‌گیرد. او چیزی را مورد حمله قرار می‌دهد که به عنوان اساسی‌ترین مسأله در فلسفهٔ کلاسیک از نوع عقل‌گرا محسوب می‌شود. او به پیش‌فرض‌های این فلسفه حمله می‌کند. فیلسوف پیشاپیش به طور ارادی فرض می‌کند که روح به عنوان روح و متفکر به عنوان متفکر، خواهان حق و و حقیقت بوده، دوستدار و طرفدار آن است و به طور طبیعی در جستجوی حق و حقیقت می‌باشد. او با این پیش‌فرض، ارادهٔ تفکر کردن را از قبل برای خود قائل می‌شود و تمام جستجوی خود را بر اساس «تصمیمی از پیش تفکر شده» بنا می‌نهد و روش فلسفه نیز از همین

تصمیم نشأت می‌گیرد : در چنین شرایطی از برخی جهات، جستجوی حقیقت بسیار طبیعی و آسان خواهد بود ؛ زیرا کافی است تا تصمیمی از پیش گرفته شود و روشی کارآمد برای ممانعت از تأثیرات بیرونی وجود داشته باشد تا اجازه ندهد آنها تفکر را از مسیر اصلی خود منحرف ساخته و باطل را به جای حق به آن القا نمایند. برای انجام این کار، باید افکاری را کشف و سازماندهی کرد که دنباله‌رو یک نظم، مانند نظم تفکر باشند، درست مثل تعدادی از مفاهیم صریح یا حقایق شکل‌یافته که جستجو را پرمحتوا کرده و بین اذهان هماهنگی ایجاد می‌کنند.

در واژه «فیلسوف»، اصطلاح «دوست» وجود دارد. دانستن این امر مهمّ است که پروست به فلسفه و به دوستی انتقاد همسان دارد. دو دوست، نسبت به همدیگر، مانند دو روح با اراده هستند که در خصوص مفاهیم اشیاء و کلمات با هم توافق دارند : آنها در واقع تحت تأثیر یک امر خیرخواهانه مشترک با همدیگر در ارتباط واقع می‌شوند. فلسفه نیز همانند بیان «روحی» عام و کلی است که با خویشتن توافق پیدا می‌کند تا مفاهیم صریح و مرتبط را مشخص نماید. انتقاد پروست متوجه یک امر اساسی است : حقایق تا زمانی که مبتنی بر ارادهٔ قوی جهت تفکر می‌باشند، تحکمی و انتزاعی هستند. تنها امور قراردادی صریح و آشکار می‌باشند. این مطلب بدین معناست که فلسفه، همانند دوستی، نقاط تیره‌ای را که در آن نیروهای عاطفی بوجود می‌آیند و بر تفکر تأثیر می‌گذارند و همچنین تعیّن‌هایی را که ما را «وادار» می‌کنند تا تفکر نمائیم، نمی‌شناسد. هرگز یک ارادهٔ قوی و یک روش تهیه شده برای یادگیری. تفکر کردن کافی نیست. هرگز برای تقرب به حق و حقیقت،

وجود یک دوست کافی نمی‌باشد. روح‌ها فقط در حالت قراردادی با همدیگر در ارتباط واقع می‌شوند. روح جز امر ممکن چیزی ایجاد نمی‌کند. حقایق فلسفی عاری از ضرورت و تأثیر آن می‌باشند. در واقع، حقیقت خود را عرضه نمی‌کند، ولی تأویل و تفسیر می‌شود ؛ حقیقت خواسته نمی‌شود، بلکه غیر ارادی است.

مضمون کلی مجلد «زمان بازیافته» این است : جستجوی حقیقت ماجرای خاصّ امر غیرارادی است. اگر چیزی ما را به تفکر کردن وادار نکند و تفکر را تحت فشار قرار ندهد، تفکر نمی‌تواند هیچ معنایی داشته باشد. آنچه که «انگیزهٔ تفکر» می‌شود، از خود تفکر مهم‌تر است، شاعر خیلی مهم‌تر از فیلسوف می‌باشد. ویکتورهوگو در اشعار اوّلیهٔ خود به فلسفه می‌پردازد، زیرا «به جای اینکه همانند طبیعت به ارایهٔ انگیزهٔ تفکر کردن بسنده کند، به خود تفکر رو می‌آورد.[1]» امّا شاعر معتقد است که اساس کار در خارج از تفکر، یعنی در آنچه که انگیزه تفکرکردن را فراهم می‌آورد، نهفته است. آنچه که در مجلد «زمان بازیافته» بسیار تکرار می‌شود، واژهٔ «وادار کردن»[2] است : احساساتی که ما را «وادار» می‌کنند تا نگاه کنیم، ملاقات‌هایی که ما را «وادار» می‌کنند تا تأویل و تفسیر نماییم، بیاناتی که ما را «وادار» می‌کنند تا تفکر کنیم.

«حقایقی که عقل آدمی به طور مستقیم از ورای پنجره‌های مشبک خود از جهان پر از نور در می‌یابد، ژرفا و ضرورت‌شان کم‌تر از حقایقی است که زندگی، علی‌رغم میل باطنی ما، در قالب حسّ به ما القا کرده

1- CG_3, II, 549.
2- forcer

است. البته این نوع برداشت مادی است، چون از طریق حواسمان به ما رسیده است، امّا می‌توانیم روحش را دریابیم ... باید می‌کوشیدم تا هر حس و برداشتی را به عنوان نشانهٔ قانونی و اندیشه‌ای تفسیر کنم، باید فکر می‌کردم و می‌کوشیدم آنچه را که حس کرده بودم از تاریکی بیرون خارج نمایم و به معادلی معنوی تبدیل کنم ... به همین زودی پیامدها به ذهنم هجوم می‌آورد ؛ زیرا هم آن تداعی‌هایی از نوع صدای چنگال یا طعم شیرینی «مادلن» و هم حقیقت‌هایی نوشته به یاری تصویرهایی که می‌کوشیدم مفهومشان را در ذهنم پیدا کنم و در آن این حقیقت‌ها ـ ناقوس‌ها و علف‌های وحشی ـ نقش‌هایی پرشاخ و برگ و در هم پیچیده و ناخوانا پدید می‌آوردند، نخستین ویژگی همه‌شان این بود که من در انتخابشان اختیاری نداشتم، به همان صورتی که بودند به من ارایه می‌شدند. حس می‌کردم که همین امر باید مهر اصالتشان باشد. من با عمد و اختیار در حیاط خانهٔ [گرمانت] به دنبال دو سنگ پست و بلندی که پایم به آنها خورد، نگشته بودم. امّا درست همین برخورد اتفاقی و اجتناب‌ناپذیر با حسی که این دو سنگ تداعی کردند، محک حقیقت گذشته‌ای بود که این حس زنده می‌کرد و تصویرهایی که به ذهن می‌آورد، زیرا کوشش‌اش برای رسیدن به روشنایی حس می‌شد، و شادمانی واقعیت بازیافته را حس می‌کردیم ... امّا کتاب درونی نشانه‌های ناشناخته (نشانه‌های ظاهراً برجسته که توجهم، چون غواصی که در ژرفاها بکاود، در کاوش در ضمیر ناخودآگاهم به دنبالشان می‌گشت، به آنها بر می‌خورد یا از کنارشان می‌گذشت)، نشانه‌هایی که برای

خواندنشان هیچ کس با ارایهٔ هیچ قاعده‌ای نمی‌توانست به من کمک کند، خواندن این کتاب عبارت از کار آفرینشی است که در آن هیچ کس نمی‌تواند جانشین خود آدم شود یا حتی با او همکاری کند ... تصوراتی که تنها هوش وعقل به آنها شکل دهد، فقط حقیقتی منطقی، حقیقتی ممکن دارند و گزینش‌شان دلبخواهی است. کتابی که حروفش تصویر است، تصویرهایی که خودمان نگاشته‌ایم، تنها کتاب ماست. نه این که این تصوراتی که به آنها شکل می‌دهیم منطقاً درست نباشد، امّا نمی‌دانیم حقیقی‌اند یا نه. فقط حسّ ضابطهٔ حقیقت است، هر چقدر هم که به نظر رسد از مادهٔ سستی ساخته شده است و هر چقدر هم که تأثیرش درنیافتنی بنماید، و به همین دلیل، این حس تنها چیزی است که می‌ارزد، چراکه ذهن آن را در می‌یابد، زیرا فقط همین حس است که توانایی این را دارد که ذهن را (اگر بتواند به حقیقتش پی ببرد) به کمال والاتری برساند و از شادمانی نابی برخوردارش کند.»[1]

آنچه که وادار می‌کند تا تفکر انجام یابد، نشانه است. نشانه موضوع یک برخورد و ملاقات می‌باشد ؛ امّا دقیقاً همین امکان خاصّ ملاقات است که ضرورت آنچه را که وادار به تفکر می‌کند، تضمین می‌نماید. عمل تفکر کردن از یک امکان ساده و طبیعی نشأت نمی‌گیرد ؛ بلکه برعکس، این عمل تنها خلاقیّت حقیقی است. خلاقیّت، پیدایش عمل تفکر کردن در خود تفکر است. باری همین پیدایش چیزی را به همراه دارد که حیطهٔ تفکر را مورد هجوم قرار می‌دهد و آن را از حالت شگفتی

1- TR_2, III, 878-880.

و تحیّر طبیعی و همچنین از توانایی‌های صرفاً انتزاعی‌اش جدا می‌سازد. تفکر کردن، همواره به معنای تأویل و تفسیر کردن است، به عبارت دیگر به معنای تبیین کردن، توسعه دادن، رمزگشائی کردن و بیان کردن یک نشانه است. بیان کردن، رمزگشائی نمودن و توسعه دادن صور خلاقیت ناب هستند. اصولا معانی صریح کمتر از تصورات روشن هستند و به غیر از معانی موجود در نشانه‌ها، معنای دیگری وجود ندارد ؛ و اگر تفکر قدرت تبیین نشانه را دارد و می‌تواند آن را در قالب یک «تصور» توسعه دهد، به این دلیل است که خود این «تصور» پیشاپیش به حالت پوشیده و مخفی در نشانه و در حالت مبهم هر آنچه که ما را وادار به تفکر کردن می‌نماید، نهفته است. ما در حالت الزام و اجبار حقیقت را تنها در زمان جستجو می‌کنیم. جستجوگر حقیقت، آن فرد حسود و غیرتی است که نشانهٔ دروغین را به یک باره در چهرهٔ محبوب می‌یابد، آن انسان حساسی است که با خشونت یک احساس برخورد می‌کند و آن خواننده یا شنونده‌ای است که اثر هنری نشانه‌هایی را بر وی ارسال می‌کند تا شاید وی را وادار به خلاقیت بکند، درست مانند نبوغی که نبوغ‌های دیگر را فرا بخواند. ارتباطاتی که یک دوست حراف ایجاد می‌کند، در برابر تأویل و تفسیرهای خاموش یک عاشق، هیچ است. فلسفه با تمام روش‌ها و ارادهٔ قدرتمند خود در مقابل فشارهای مخفی اثر هنری هیچ چیزی تلقی نمی‌شود. خلاقیت، همانند پیدایش عمل تفکر کردن، از نشانه‌ها آغاز می‌شود. اثر هنری به همان اندازه که موجب پیدایش نشانه‌ها می‌شود، خود نیز زائیده آنهاست. شخص خلاق همچون فردی حسود و غیرتی است

که مانند یک مفسر زبردست در کمین نشانه‌هایی است که حقیقت «آشکار» می‌سازد.

ماجرای یک امر غیرارادی در هر استعدادی یافت می‌شود. نشانه‌های سرخوشی و اشرافی و نشانه‌های عشق به دو شیوهٔ متفاوت توسط عقل تأویل و تفسیر می‌شوند. امّا در اینجا سخن از عقل انتزاعی و ارادی نیست که خود مدعی یافتن حقایق منطقی باشد و بر نظم خاص خود تأکید نماید و یا از فشارهای بیرونی[نشانه ها] پیشی بگیرد ؛ بلکه صحبت از عقلی غیرارادی است، عقلی که فشارهای نشانه‌ها را تحمل می‌کند و تنها برای تأویل و تفسیر آنها فعال می‌شود تا خلائی را که در آن به تنگ آمده است، از خود دور سازد و از رنج و اندوهی که بر آن مستولی است، خود را برهاند. در علم و در فلسفه، عقل همواره امری ما تقدم است، امّا خاصیت نشانه‌ها این است که آنها عقل را فرا می‌خوانند، چرا که عقل همیشه *بعداً* حاضر می‌شود و باید هم بعداً حضور پیدا کند. حافظه هم درست به همین صورت عمل می‌کند : نشانه‌های تأثرات ما را وادار می‌کنند تا به جستجوی حقیقت بپردازیم ؛ امّا با این کار حافظهٔ غیرارادی ما را نیز فعال می‌کنند (یا تخیّل غیرارادی را که از میل و خواسته‌ها نشأت می‌گیرد). بالاخره نشانه‌های هنری نیز ما را وادار می‌کنند تا به تفکر کردن بپردازیم : آنها تفکر ناب را به منزلهٔ توانایی ماهیت‌ها به فعالیّت در می‌آورند. این نشانه‌ها چیزی را در تفکر به حرکت در می‌آورند که خیلی کمتر به اراده انسان بستگی دارد و آن چیزی جز خود عمل تفکر کردن نیست. نشانه‌ها استعدادی را به فعالیت واداشته و آن را به چالش می‌اندازند. این استعداد می‌تواند عقل، حافظه یا

تخیّل باشد و به نوبهٔ خود، تفکر را به حرکت درآورده و آن را وادار کند تا به ماهیت بیاندیشد. به یمن نشانه‌های هنری، معنای تفکر ناب را که به عنوان استعداد و توانایی ماهیت‌ها تلقی می‌شود، یاد می‌گیریم و به این مطلب پی می‌بریم که چگونه عقل، حافظه یا تخیل این تفکر ناب را در ارتباط با سایر انواع نشانه‌ها متمایز می‌سازد.

ارادی یا غیرارادی بودنِ، استعدادهای متفاوتی را مشخص نمی‌سازند، بلکه یک عمل متفاوت از همان استعدادها را موجب می‌شوند، ادراک، حافظه، تخیل، عقل و حتی خود تفکر، تا زمانی که به صورت ارادی عمل کنند، تنها یک عمل معمول و نه چندان مهمّ به جا خواهند گذاشت : بنابر این، آنچه را که ادراک می‌کنیم می‌توانیم یادآوری نمائیم، تخیل کنیم و بفهمیم و یا برعکس هیچ یک از این کارها را در خصوص آن انجام ندهیم. ادراک هیچ حقیقت عمیقی را برای ما آشکار نمی‌کند ؛ حافظهٔ ارادی و تفکر ارادی نیز قادر به انجام چنین کاری نیستند : آنها فقط حقایق ممکن را به ما می‌دهند. در اینجا، هیچ چیزی ما را مجبور نمی‌کند تا چیزی را تأویل و تفسیر نماییم، هیچ چیزی ما را وادار نمی‌سازد تا طبیعت یک نشانه را رمزگشایی کنیم و هیچ چیزی ما را مجبور نمی‌سازد تا مانند «غواصی که به جستجو می‌پردازد»، در کشف حقایق غوطه‌ور شویم. همهٔ این استعدادها به شکل هماهنگ و موزون، امّا یکی به جای دیگری، در امر ارادی و انتزاعی وارد عمل می‌شوند. ولی برعکس، هر بار که استعدادی شکل غیرارادی به خود می‌گیرد، کرانه‌های خاص خود را می‌یابد و به آن می‌رسد. چنین استعدادی به خاطر یک عمل متعالی اوج می‌گیرد و ضرورت خاص خود را به عنوان

قدرت غیرقابل جایگزین خویش تلقی می‌کند. این استعداد دیگر با سایر استعدادها جایگزین نمی‌گردد. در اینجا به جای ادراک بی‌تفاوت و لاقید، احساسی وجود دارد که نشانه‌ها را بازشناخته و آنها را دریافت می‌کند : نشانه، کرانه‌های این احساس، قریحه و عمل به غایت عمیق آن است. به جای عقل ارادی، حافظهٔ ارادی، تخیّل ارادی، تمام این استعدادها در قالب اشکال غیرارادی و متعالی خود ظاهر می‌گردند : بنابر این هریک از این استعدادها چیزی را پدیدار می‌کند که تنها او می‌تواند به تأویل و تفسیر آن بپردازد و هریک از آنها تنها به تبیین آن نوع از نشانه‌ها می‌پردازد که به طور خاص او را تحت تأثیر قرار می‌دهد. عمل غیرارادی محدودهٔ متعالی یا ذوق و قریحهٔ هر استعدادی می‌باشد. به جای تفکر ارادی یا هر آنچه که وادار به تفکر می‌کند و به جای هر آنچه که وادار می‌شود تا تفکر نماید، یک تفکر غیرارادی وجود دارد که فقط می‌تواند ماهیت را تفکر کند. تنها احساس است که نشانه را آنگونه که وجود دارد اخذ می‌کند و فقط عقل، حافظه یا تخیّل است که هر کدام، بنابر جنس نشانه‌ها، معنا را تبیین می‌کنند ؛ تنها تفکر محض است که ماهیت را آشکار می‌سازد و مجبور می‌شود تا این ماهیت را به عنوان دلیل کافی نشانه و معنای آن تفکر نماید.

ممکن است نقد فلسفه، آنگونه که مارسل پروست مطرح می‌کند، کاملاً فلسفی باشد. کدام فیلسوف درصدد آن نیست تا تصویری از تفکر را برپا نماید که دیگر به ارادهٔ متفکر و به تصمیم پیشین او وابسته نباشد ؟ هر بار که رویای یک تفکر ملموس و خطرناک را در سر می‌پرورانیم، به خوبی می‌دانیم که چنین تفکری به یک تصمیم و به یک روش صریح

و آشکار بستگی ندارد ولی در عوض مبتنی بر خشونتی است که با آن برخورد نموده‌ایم و یا تأثیرات آن در ما انعکاس پیدا کرده است که در نهایت چنین خشونتی ما را، علیرغم میلمان، به «ماهیت‌ها» رهنمون می‌شود. زیرا ماهیّت‌ها در نقاط مبهم و تاریک قرار دارند و در جاهایی که تحت تأثیر روشنایی و تمایز هستند، وجود ندارند. آنها در چیزی هستند که ما را وادار به تفکر می‌کند، آنها به تلاش ارادی ما پاسخ نمی‌دهند و فقط زمانی که حاضر نیستیم به تفکر بپردازیم، خود را به تفکر وا می‌گذارند.

مارسل پروست یک نویسندهٔ افلاطونی است، امّا این افلاطونی بودن به صورت کورکورانه نیست زیرا او ماهیت‌ها و «تصورات» را در قطعهٔ کوتاه شخصیت خود یعنی «ونتوی» ابراز می‌دارد. افلاطون تصویری از تفکر را با نشانهٔ برخوردها و خشونت‌ها برای ما ارایه می‌کند. او در قسمتی از کتاب خویش تحت عنوان «جمهوری» دو نوع چیز را از هم متمایز می‌سازد : چیزهایی که تفکر را غیرفعال می‌گذارند و یا ظاهراً به آن چهرهٔ فعال بودن می‌بخشند و چیزهایی که ما را دعوت به تفکر و یا وادار به تفکر کردن می‌نمایند.[1] چیزهای اولی موضوعات ادراک هستند، تمام استعدادها و توانایی‌های انسان در خصوص این موضوعات به کار گرفته می‌شوند، امّا این به کارگیری استعدادها حالت امکانی دارد که ما را وادار می‌کند تا به عنوان مثال بگوییم «این یک انگشت است»، «این یک سیب است» و «این یک خانه است» ... امّا برعکس، چیزهای دومی

1- Platon, Republique, VII, 523 b- 525b.

ما را وادار می‌کنند تا تفکر نماییم : این اجبار به تفکر کردن در خصوص موضوعات «قابل ادراک» نیست، بلکه برای چیزهایی است که خشونت ایجاد می‌کنند و برای نشانه‌هایی است که تقابل و تلاقی در آنها به چشم می‌خورد. افلاطون این نوع چیزها را «ادراکات متضاد همزمان» می‌نامد. (مارسل پروست نیز آنها را احساسات مشترکی می‌نامد که در دو مکان و در دو زمان اتفاق می‌افتند.) نشانهٔ محسوسات ما را با خشونت مواجه می‌سازد : این نشانه حافظه را به تحرک وا می‌دارد و روح را به حرکت در می‌آورد، امّا روح به نوبهٔ خود تفکر را متأثر می‌کند و فشار احساس را به آن انتقال می‌دهد و آن را وادار می‌کند تا ماهیّت را به عنوان تنها چیزی که باید تفکر شود، تفکر نماید. در اینجاست که استعدادها و توانایی‌های فردی فعالیت‌های متعالی را آغاز می‌کنند : احساس نشانه را درک می‌کند، روح و حافظه آن را تفسیر می‌کنند، فکر وادار می‌شود تا جوهر یا ماهیّت را تفکر نماید. سقراط کاملاً حق دارد تا بگوید : من بیش از «دوست»، «عشق» هستم، من عاشقم ؛ من بیش از فلسفه هنر هستم ؛ من بیشتر از آنچه که بخواهم چیزی را با خواست و میل باطنی بپذیرم، یک ماشین جنگی الزام و اجبار و خشونت هستم. سه کتاب[1] «بانکه»، «فدر» و «فدون» مطالعات عظیمی در زمینهٔ نشانه‌ها انجام داده‌اند.

امّا این دیو سقراط، یعنی همان استهزاء [تعلیم بواسطهٔ نشان دادن جهل مردم] از برخورد و ملاقات با نشانه‌ها پیشی می‌گیرد. عقل در نزد سقراط مقدم بر برخوردهاست. این عقل است که اینگونه ملاقات‌ها را

۱- مؤلف این کتابها افلاطون است.

تحریک کرده، آنها را برمی‌انگیزد و سازماندهی می‌کند. شوخ‌طبعی پروست نیز طبیعت جداگانه‌ای دارد : شوخ طبعی *یهودی* علیه استهزاء *یونانی*. باید مستعد درک نشانه‌ها باشیم، خود را به ملاقات و به برخورد آنها بگشاییم و باید خود را به خشونت آنها باز کنیم. عقل همواره بعد از این مراحل ایفای نقش می‌کند، عقل زمانی خوب است که خود را بعداً نشان دهد، عقل تنها زمانی خوب است که بعداً ایفای نقش کند. ما ملاحظه کردیم که چگونه این تفاوت با افلاطون‌گرایی تفاوت‌های زیاد دیگری را به دنبال دارد. در واقع لوگوس *(Logos)* وجود ندارد، بلکه فقط «هیروگلیف‌ها»[1] هستند که وجود دارند. بنابر این فکر کردن همان تفسیر و تأویل کردن و همچنین بیان کردن است. ماهیّت‌ها در عین حال هم چیزهایی هستند که باید بیان شوند و هم خود بیان می‌باشند. یعنی نشانه و معنا هستند. این ماهیّت‌ها در نشانه فرو رفته‌اند تا ما را وادار به تفکر کنند و در معنا جای گرفته‌اند تا الزاماً تفکر شوند. ماهیت همه جا همانند هیروگلیفی است که نماد دو گانهٔ آن اتفاق در برخورد و ملاقات ؛ و همچنین لزوم و اجبار در تفکر است، «اتفاقی بودن و اجتناب‌ناپذیر بودن» از خصیصه‌های آن است.

۱- در اینجا منظور از هیروگلیف، نشانه‌هایی هستند که باید کشف شوند. (م)

بخش دوم

ماشین ادبی

فصل اول
آنتی لوگوس

مارسل پروست تضاد بین «آتن» و «اورشلیم»[1] را به شیوهٔ خاص خود تجربه می‌کند. او در جریان رمان خود یعنی «در جستجو» اشیاء و اشخاص زیادی را حذف می‌کند ؛ این اشیاء و این اشخاص در ظاهر یک مجموعهٔ در هم و برهم و ناهمگون ایجاد می‌کنند : ناظرین، دوستان، فیلسوفان، کسانی که دوست دارند صحبت کنند، هم‌جنس‌بازان به روش یونانیان، روشنفکران و افراد مصمم. امّا همهٔ این افراد جزو لوگوس هستند و با داشتن عناوین متفاوت، شخصیت‌های تنها یک دیالکتیک کلی محسوب می‌شوند : دیالکتیکی که مانند «گفتگویی» «دوستانه» است و در آنجا تمام استعدادها به صورت داوطلبانه به کار گرفته می‌شوند و تحت فرمان «عقل» با همدیگر همکاری می‌کنند تا مشاهدهٔ اشیاء، کشف قوانین، شکل‌گیری کلمات، تحلیل تصورات را در قالب مجموعه‌ای با هم مرتبط سازند و مدام این ارتباط بین «جزء» با «کل» و «کل» با «جزء» را برقرار نمایند. آیا

۱- اشاره است به دو نوع روابط هم جنس بازی که در یونان و در نزد یهودیان بوده است. (م)

مشاهده کردن هر چیزی به عنوان کل و سپس تفکر کردن آن به واسطهٔ قانونش به منزلهٔ جزئی از کل، که خود این کل نیز به لحاظ «تصورش» در هریک از اجزاء حضور دارد، خود لوگوس عام و شامل نیست و آیا این میل به همگرایی که در گفتگوی دوستانه به شیوه‌های مختلف یافت می‌شود، این حقیقت عقلانی و تحلیلی فیلسوفان، عملکرد دانشمندان، اثر هنری خلق شده توسط ادبا و نمادگرایی قراردادی واژگان که همگان به کار می‌گیرند، بیانگر لوگوس کلی نیستند ؟[1]

در لوگوس جنبه‌ای (هر چند مخفی) وجود دارد که بواسطهٔ آن عقل همواره از «قبل» ایفای نقش می‌کند و به سبب آن، کل پیشاپیش حاضر است و همچنین قانون قبل از اینکه به چیزی اطلاق شود، قبلاً برای ما شناخته شده است. در اینجا، به اصطلاح با یک بازی تردستی دیالکتیکی مواجه هستیم : تنها به بازیافتن چیزی وادار می‌کنیم که قبلاً آن را داده‌ایم و تنها چیزهایی را به دست می‌آوریم که از پیش در آنجا نهاده‌ایم. (و مابقی ماجرای لوگوس را در نزد «سنت ـ بوو» و در روش تنفرآمیز وی می‌شناسیم ؛ به ویژه هنگامی که دوستان یک نویسنده را مورد خطاب قرار می‌دهد تا اثر را به عنوان محصول یک خانواده، یک عصر و یک محیط مورد ارزیابی قرار دهد تا با این روش بتواند خود اثر را نیز به عنوان یک کل در نظر بگیرد که بر محیط تأثیر می‌گذارد. روشی که وی را وادار می‌کند تا «بودلر» و «استاندال» را اندکی مثل «سقراط» و

۱- دیالکتیک از این خصیصه‌های بیرونی تفکیک‌ناپذیر است، به همین دلیل «هانری برکسون» دیالکتیک را با دو خصیصهٔ گفتگوی دوستانه و معنای قراردادی کلمات در جامعه تعریف می‌کند.

«آکلیبیاوس» تلقی نماید، یعنی افراد مهربانی که برای خود شهرت کسب می‌کنند. «گنکور»[۱] نیز به نوبهٔ خود هنگامی که جشن و مهمانی خانوادهٔ «وردورن» را مشاهده می‌کند و مهمانهای آنها را مشغول صحبت‌های کاملاً والایی می‌یابد که به بازی‌های ناچیزی آغشته هستند، از این لوگوس مبرا نمی‌باشد.[۲])

کتاب «در جستجو» بر اساس یک سلسله تضادها تشکیل شده است. پروست به جای مشاهده، احساس را و به جای فلسفه، تفکر را پیشنهاد می‌کند. او در مقابل تأمل و اندیشه نیز ترجمان و بیان را ارایه می‌نماید. او به جای کاربرد منطقی منسجم یا تمرکز نمودن تمام استعدادها در یک مجموعه، که عقل مقدم بر آنها بوده و آنها را به یک تصور «روح کامل» هدایت می‌کند، کاربردی با منطقی از هم پاشیده و امری غیرمتمرکز را پیشنهاد می‌کند که نشان می‌دهد ما هرگز نمی‌توانیم همهٔ استعدادها را در آن واحد داشته باشیم و عقل نیز همواره بعداً ایفای نقش می‌کند.[۳] همچنین، پروست عشق را در مقابل دوستی قرار می‌دهد و تفسیر و تأویل خاموش و ساکت را در برابر گفتگو می‌گذارد. او به جای هم‌جنس‌بازی به روش یونانیان، هم‌جنس‌بازی نفرین شدهٔ یهودی را

۱- مورخ ونویسندهٔ فرانسوی (1822_1896).

۲- TR_1, III, 713. در همین برداشت مسخره‌آمیز گنکور است که پروست انتقاد خود را در باب «مشاهده» را به حد اعلای خود می‌رساند، انتقادی که به عنوان یکی از موضوعات پایدار مطرح شده، کتاب «در جستجو» را تشکیل می‌دهد.

۳- SG_1, II, 756 در مورد اینکه عقل بعداً ایفای نقش می‌کند، مراجعه کنید به TR_2, III, 880 و همچنین مراجعه نمائید به کل مقدمهٔ کتاب «علیه سنت‌بوو» مارسل پروست.

پیشنهاد می‌کند و به عوض واژگان، نام‌ها را ارایه می‌دهد و در مقابل معانی صریح و آشکار، نشانه‌های مکتوم و مخفی و معانی درونی را ترویج می‌کند. «من در زندگی خودم راهی کاملاً متفاوت از راه دیگران پیموده بودم ؛ آنها تنها زمانی از نوشتار آواشناختی استفاده می‌کردند که حروف را به منزلهٔ تداومی از نمادها در نظر می‌گرفتند امّا من، که در طی سالیان متمادی حیات و تفکر واقعی مردم را فقط در گزاره مستقیمی که به صورت داوطلبانه در اختیارم قرار می‌دادند، جستجو کرده بودم، به لحاظ اشتباهات آنها، به این نتیجه رسیده بودم که برعکس، تنها باید به شواهد اهمیّت قایل شوم، شواهدی که دیگر مانند یک عبارت عقلانی و تحلیلی از حقیقت نیستند ؛ خود گفتارها نیز فقط زمانی برایم قابل فهم بودند که بتوانند همانند خونی که در چهرهٔ شخص مشوش و آشفته جریان می‌یابد، عمل نمایند و یا به مثابه سکوت ناگهانی تأثیرگذار باشند.»[1] این بدان معنا نیست که مارسل پروست به جای منطق «حق و حقیقت»، جریانی از انگیزه‌های روانی ـ جسمانی را جایگزین می‌کند. در واقع این هستی حقیقت است که ما را وادار می‌کند تا آن را در هر جایی که باشد، جستجو کنیم. ما حقیقت را در تصویرهای روشن و تصورات آشکار عقل جستجو نمی‌کنیم، بلکه آن را در هر آنچه که ضمنی و پیچیده است، جستجو می‌نماییم.

سه شخصیت فرعی کتاب «در جستجو» را مورد ملاحظه قرار می‌دهیم که هریک به نحوی با «لوگوس» مرتبط می‌باشد «سن‌ـ لو»،

1- P_l, III,88.

روشنفکری که عاشق دوستی است. «نورپـوا»، کسـی کـه دیوانـهٔ معـانی قراردادی دیپلماسی می‌باشد و در نهایت «کوتار» که کم‌رویی خـود را بـا نقاب سرد گفتمان علمی مستبدانه می‌پوشاند. امّا هر یک از آنها شکسـت لوگوس را به شیوهٔ خود آشکار می‌نماید و ارزش خود را تنها به واسـطهٔ آشنایی با نشانه‌های خاموش، جزئی و مکتوم می‌یابد که وی را در جـای جای کتاب «درجستجو» دربر می‌گیرند. «کوتار» این بی‌سواد نادان، نبـوغ خود را در تشخیص نشانه‌ها یعنی در تفسیر و تأویل علایم مبهم بدسـت می‌آورد.[۱] «نورپوا» می‌داند که قراردادهای دیپلماسی، همانند قراردادهـای سرخوشی، نشانه‌های نابی را تحت دلالت‌های صریح به کار گرفته شـده، به حرکت درمی‌آورند و بازسازی می‌کنند.[۲] «سن ـ لو» توضیح می‌دهد که هنر جنگ کمتر به علم و استدلال بستگی دارد، بلکه بیشتر به نشانه‌هـایی وابسته است که همواره به صورت جزئی نمایان مـی‌شـوند، نشـانه‌هـای مبهمی که عوامل گوناگونی آنهـا را بـه مـا عرضـه مـی‌کننـد و یـا حتـی نشانه‌های دروغینی که بـرای فریـب دادن طـرف مقابـل در نظـر گرفتـه شده‌اند.[۳] بنابر این لوگوس جنگ، سیاست و یا جراحـی پزشـکی وجـود ندارد، بلکه فقط اعـداد و ارقـامی وجـود دارنـد کـه در مـواد و اجزایـی

1- JF_I, I, 433, 497-499.

۲- CG_2, II, 260: « «نورپوآ»، ناراحت از اوضاعی که حوادث به وجود می‌آوردند، بـه خـوبی می‌دانست که به واسطهٔ کلمهٔ «صلح» یا «جنگ» نیسـت کـه ایـن حـوادث بـرای او معنـا پیـدا می‌کردند، بلکه به واسطه یک کلمهٔ دیگر، که در ظاهر پیش پا افتاده، رعب‌انگیز یا مقدس بـود، قابل فهم می‌شدند و این دیپلمات، به کمک اعداد خود می‌توانسـت بلافاصـله آن را بخوانـد و برای حفظ شأن و مقام فرانسه قادر بود با کلمهٔ پیش افتادهٔ دیگری به آن پاسـخ دهـد کـه بـر اساس آن وزیر ملّت دشمن به راحتی کلمهٔ «جنگ» را از آن استنباط می‌کرد.

3- CG_I, II, 114.

پراکنده و غیرقابل تجمیع پیچیده شده‌اند. این اعداد و ارقام از نظریه‌پرداز جنگ، از دیپلمات و از پزشک چنان مفسری زبردست می‌ساخت که بیشتر به خانم «تب»[1] نزدیک بود تا به یک دیالکتیسین دانشمند. در سراسر اثر خویش، پروست جهان نشانه‌ها و علایم را در مقابل جهان محمولات، جهان «پاتوس»[2] را در برابر جهان «لوگوس» و جهان هیروگلیف و تصویرنگاره‌ها را روبروی جهان بیانات تحلیلی، نوشته‌های آواشناختی و تفکر عقلانی قرار می‌دهد. آنچه که مدام از سوی پروست رد می‌شود، موضوعات مهمّی هستند که به عنوان میراث‌های یونانی تلقی می‌شوند مانند «فیلوس» (دوستی)، «سوفیا» (دانش، معرفت)، «دیالوگ» (مکالمه، محاوره)، «لوگوس» (عقل، نظم) و «فونه» (آوایه). تنها موش‌ها هستند که در کابوس‌هایمان «همانند «سیسرون» سخن می‌گویند.»[3]

جهان نشانه‌ها از پنج جهات با «لوگوس» در تضاد می‌باشد : به لحاظ تعدد اجزایی که این نشانه‌ها در جهان بوجود می‌آورند، به دلیل طبیعت قوانینی که آشکار می‌سازند، به واسطهٔ به کارگیری استعدادهایی که برمی‌انگیزند، به خاطر نوع وحدتی که از آنها حاصل می‌شود و نهایتاً به علت ساختار زبانی که این نشانه‌ها را تأویل و تفسیر می‌کند. درست به دلیل همین پنج دیدگاه یعنی اجزاء، قانون، کاربرد، وحدت و سبک و

1- Thebes

۲- در عهد باستان، «لوگوس» (عقل و نظم و واژه)، «پاتوس» (احساس و عاطفی) و«اِتوس» (اخلاق و پیام) سه عنصر تشکیل دهندهٔ علم معانی و بیان محسوب می‌شدند. (م)

۳- سیسرون مرد سیاست و بلاغت بود که بین سال‌های 106 تا 43 قبل از میلاد می‌زیست و بیان منسجم و منطقی وی مشهور بود. (م)

زبان است که باید نشانه را در برابر لوگـوس و پـاتوس را نیـز در برابـر لوگوس قرار داد.

با این حال، پیشاپیش ما شاهد افلاطون‌گرایی در نزد مارسل پروسـت بودیم : در سراسر کتاب «در جستجو»، نوعی تجربه‌سازی احیای گذشـته و ماهیت‌ها وجود دارد. همچنین می‌دانـیم نمونـهٔ بـه کـارگیری پراکنـدهٔ استعدادها در عمل غیرارادی‌شان در نزد افلاطون وجود دارد. بـه عنـوان مثال، هنگامی که وی احساسی را برمی‌انگیزد که نتیجهٔ تقابل نشانه‌هاست یا روحی حافظه‌گرایی را مطرح می‌سازد کـه ایـن نشـانه‌هـا را تأویـل و تفسیرمی‌نمایند و معنای آنها را باز می‌یابند و یا از تفکری هوشـمندانه‌ای سخن می‌گوید که ماهیت را آشکار مـی‌سـازد، همـهٔ اینهـا بـه کـارگیری پراکندهٔ استعدادها را متجلی می‌سازند. امّا در اینجـا تفـاوتی آشـکار بـین افلاطون و مارسل پروست وجود دارد. احیـای گذشـته توسـط افلاطـون نقطهٔ آغازین خود را در کیفیّات یا در روابطی احساسی دارد که یکی پس از دیگری درک و فهم شده و در صیرورت ؛ تحولات، تضـاد ناپایـدار و همچنین در «اختلاط و امتزاج متقابل» خود (به عنوان مثال امری مسـاوی از برخی جهات غیرمساوی است یا بزرگی که به کوچک تبدیل می‌شـود و یا سنگینی که از سبکی غیرقابل تفکیک است...) تفهیم مـی‌شـوند. امّـا همین صیرورت کیفی حالتی از اشیاء و دنیا را نشان مـی‌دهـد کـه کـم و بیش بنابر توان خود دنباله‌رو «تصور» می‌باشد. «تصور» هم که بـه عنـوان نقطهٔ پایان احیای گذشته محسوب می‌شود، جوهری پایدار یا چیزی کـه فی‌نفسه تضادها را از هم تفکیک داده و اندازهٔ درسـتی را در همـه چیـز برقرار می‌سازد (مانند تسـاوی‌ای کـه جـز مسـاوی بـودن چیـز دیگـری

نیست)، می‌باشد. به همین دلیل است که «تصور» همواره امری «مقدم» و از پیش فرض شده بوده و حتی زمانی که بعداً نیز کشف شده باشد، باز امری «مقدم» است. ارزش نقطهٔ آغازین تنها در توانایی تقلید آن از نقطهٔ پایانی معلوم می‌شود ؛ به طوری که بکارگیری پراکندهٔ استعدادها چیزی جز یک «پیش‌درآمد» برای دیالکتیک نمی‌باشد، دیالکتیکی که همهٔ این استعدادها را در یک مجموعه «لوگوس» گرد هم می‌آورد، درست مانند شکل‌گیری کمان‌های یک دایره که به تدریج محیط دایره را به وجود می‌آورند. همچنانکه مارسل پروست نیز برای تلخیص انتقاد خود از دیالکتیک اعلام می‌کند، «ادراک»، همواره امری «مقدم» است.

امّا در کتاب «در جستجو» هرگز این چنین نیست : زیرا صیروت کیفی، اختلاط و امتزاج متقابل و «تضاد ناپایدار» همواره در یک «وضعیت روحی و روانی» حک شده‌اند و نه در یک وضعیّت مربوط به اشیاء و جهان. پرتو بی‌جان غروب، بو، مزه، نسیم و یک احساس کیفی گذرا ارزش خود را فقط در همان «حالت ذهنی و شخصی» می‌یابند که در آن نفوذ پیدا می‌کنند. درست به همین خاطر است که احیای گذشته مد نظر واقع می‌شود : زیرا کیفیّت نمی‌تواند از زنجیرهٔ تداعی ذهنی و شخصی جدا باشد و ما نیز آزاد نیستیم تا اوّلین باری که این کیفیّت را احساس می‌کنیم تجربه نماییم. مسلماً پرداختن به فاعل مدرک آخرین راه حل کتاب «در جستجو» نمی‌باشد : اگر آقای «سوآن» تنها در چارچوب تداعی معانی ساده و پیش پا افتاده باقی می‌ماند و یا با تداعی قطعهٔ کوتاه «ونتوی» در عشقی که نسبت به «اودت» می‌ورزد، عمل می‌کند و یا با به کارگیری آن قطعه به وصف شاخ و برگ‌های جنگلی می‌پردازد که در

آنجا صدای «اودت» را شنیده است، خود را زندانی حالات روحی روانی خویش ساخته است.[1] وجود تداعی‌های شخصی و ذهنی تنها به منظور گذر به «ماهیّت» قابل توجیه است. حتی «سوآن» نیز از پیش احساس می‌کند که سرور و شادمانی هنر به جای اینکه همانند عشق یک امر کاملاً فردی باشد، اغلب با یک «واقعیت والاتری» مرتبط می‌گردد. امّا ذات یا ماهیت نیز به نوبهٔ خود، ماهیّتی ثابت و رویا و خیالی انجام یافته نیست که جهان را در یک مجموعه‌ای گرد آورده و مقیاس و میزان دقیقی در آن ایجاد نماید. همچنانکه قبلاً نیز سعی کردیم تا ایسن مسأله را نشان دهیم، از نظر مارسل پروست، ماهیّت چیزی قابل رویت و دیدنی نیست، بلکه نوعی «دیدگاه برتر و والاتر» است. دیدگاهی تقلیل‌ناپذیر که در عین حال هم به معنای تولد و پیدایش جهان است و هم در معنای خصیصهٔ اصیل و بنیادی یک جهان می‌باشد. درست در همین راستاست که اثر هنری همواره درصدد ایجاد مداوم شروع جهان است و در عین حال همین اثر هنری جهان خاصی را نیز ایجاد می‌کند که کاملاً با جهان‌های دیگر متفاوت بوده و آن چشم‌انداز یا مکان‌های غیرمادی را برای ما عرضه می‌کند که کاملاً با جاهایی که قبلاً آن را درک کرده‌ایم، متفاوت و متمایز هستند.[2] بی‌تردید، چنین زیباشناسی دیدگاه است که مارسل پروست را به «هانری‌ژم» نزدیک می‌سازد. امّا آنچه اهمیّت دارد این است که دیدگاه، همانند ماهیّت و حالات روحی از فرد فراتر می‌رود : دیدگاه والاتر از خود شخصی است که به آن می‌پردازد و حتی هویت همهٔ کسانی را که به این دیدگاه دست می‌یابند، تضمین می‌کند. این دیدگاه

1- CS_2, I, 236, JF, I, 533.
2- CS_2, I, 352. P2, III, 249, TR2, III, 895-896.

انفرادی نیست، بلکه برعکس به عنوان اصل فردیت محسوب می‌شـود و این امر دقیقاً اصالت روش احیای گذشته توسط مارسل پروست را نشان می‌دهد : بازگشت به گذشته از یک حالت روحی و درونی و زنجیره‌های تداعی معانی آن آغاز می‌گردد و به یک دیدگاه خـلاق یـا متعـالی منجـر می‌شود. در حالی که این بازگشت به گذشته در نزد افلاطون از وضـعیت آفاقی و بیرونی شروع می‌گردد و به عینیت‌های شهود شده ختم می‌شود.

لازم است خاطر نشـان کنـیم کـه تمـام مسـایل مربـوط بـه عینیّـت، همچنانکه در مسألهٔ مربوط به وحدت نیز این چنین بود، به نحوی جابجا می‌شوند که می‌توان آن را جابجایی «جدید» نامیـد. ایـن نـوع جابجـایی ذات ادبیات مدرن را تشکیل می‌دهد. بنـابر ایـن در اینجـا نظـم بـه هـم می‌ریزد، هم در وضعیّت‌های آفاقی و بیرونی که هدف آنهـا ایجـاد نظـم بود و هم در ماهیّت‌ها یا «تصورات» که خواهان برقـراری آن بودنـد. در چنین وضعیتی جهان به یک حالت بی‌نظمـی و از هـم پاشـیدگی تبـدیل می‌شود. چرا که احیای گذشته از یک سلسله تداعی‌های ذهنی و شخصی آغاز می‌گردد و به دیدگاهی اصیل و اولیّه هدایت می‌شود. عینیت نیز جز در یک اثر هنری جای دیگری نمـي‌توانـد باشـد : ایـن حالـت عینـی در مفاهیم معناداری چـون وضـعیّت‌هـای آفـاقی و بیرونـی و یـا در معـانی تصوری مانند ماهیّت‌های ثابت و پایدار وجود نـدارد، بلکـه منحصـراً در ساختار صوری معنادار اثر، یعنی همان سبک، نهفته است. بنـابر ایـن، در اینجا سخن از خلق کردن و آفریدن نیست، بلکه باید از به خـاطر آوردن و به یاد آوردن صحبت کرد. امّا نباید فراموش کرد که همـین بـه خـاطر آوردن و به یاد آوردن خود نوعی خلق‌کـردن و آفریـدن اسـت ؛ بـه یـاد

آوردن یعنی *رفتن به نقطه‌ای که زنجیرهٔ الحاق و تداعی در آنجا گسسته و از حیطهٔ فرد ساخته شده خارج گشته و به پیدایش جهانی فردسازمبدل شده است*. همچنین، در اینجا سخن از خلق کردن و آفریدن نیست، بلکه تفکر کردن است. امّا تفکرکردن، همان آفریدن است، یعنی ابتدا آفریدن عمل تفکر کردن در تفکر. تفکر کردن یعنی خود را به تفکر مجاب کردن. به یاد آوردن یا به خاطر آوردن، همان آفریدن و خلق کردن است. البته به خاطر آوردن، خاطره‌ای را خلق کردن نیست، امّا آفریدن معادل ذهنی خاطره‌ای است که همچنان از حالت مادّی بیشتری برخوردار می‌باشد، آفریدن دیدگاهی است که برای همهٔ مراحل تداعی معانی ارزشمند باشد و همچنین خلق کردن سبکی است که برای همهٔ تصویرها ارزش داشته باشد. در واقع سبک تجربه را با شیوه‌ای که از آن سخن می‌گویند و با روشی که آن را تبیین می‌نمایند، جایگزین می‌سازد. همچنین این سبک فرد موجود در جهان را به دیدگاهی بر روی جهان تبدیل می‌کند و از احیای گذشته نیز خلاقیتی محقق شده ایجاد می‌نماید.

نشانه‌ها را در جهان یونانی می‌یابیم : « فدر»، «ضیافت» و «فدون»[1] به ترتیب نشانه‌های هذیان، عشق و مرگ هستند. جهان یونانی فقط با «لوگوس» به عنوان مجموعه‌ای منطقی و پایدار تبیین نمی‌شود، بلکه این جهان در اجزا و در قطعاتی که به عنوان مواردی از تفکرات منسجم در نظر گرفته می‌شوند و همچنین در نمادهایی که کاربرد آنها صحیح و معقول به نظر نمی‌رسند و در نشانه‌های پیشگویان و هذیان‌های رمال‌ها تجلی پیدا می‌کند. امّا روح یونانی همواره بر این باور بود که نشانه‌ها، به

1- Phedre, Banquet, phedon

عنوان زبان گنگ اشیاء، نظامی ناقص، متغیر و گمراه کننده و همچنین ته‌مانده‌های یک «لوگوس» هستند که باید در یک دیالکتیک ترمیم و بازسازی شوند. در این دیالکتیک، نشانه‌ها بوسیلهٔ «فیلیا» *(Philia)* تعدیل می‌شوند، به واسطهٔ «سوفیا» *(Sophia)* هماهنگ و همسان می‌گردند و به کمک عقل که همواره از آنها پیشی می‌گیرد، هدایت می‌شوند. هنگامی که مجسمه‌های زیبای یونانی را مشاهده می‌کنیم، این احساس مالیخولیایی به ما دست می‌دهد که «لوگوس»، که خود حیات‌بخش آنهاست، لحظه‌ای بعد فرو خواهد ریخت و به قطعات متعددی تبدیل خواهد شد. رهبر نوازندگان در برابر نشانه‌های آتشی که پیروزی را به «کلیتمنستر[1]» خبر می‌دهند، نشانه‌هایی که به عنوان زبانی دروغین و قطعه‌قطعه شده تلقی می‌شوند و به مذاق زبان خوشایند، زبان دیگری را قرار می‌دهد. این زبان در واقع «لوگوس» پیام‌آوری است که «همه‌چیز» را در «وحدتی» قرار می‌دهد تا به درستی سعادت و حقیقت را در آن بگنجاند.[2] برعکس، در زبان نشانه‌ها، حقیقت تنها در چیزی است که برای گمراه کردن ایجاد شده باشد، در پیچ و خم‌های چیزی است که آن را کتمان می‌کند و نهایتاً این حقیقت در اجزا و عناصر یک دروغ و یا یک بدبختی جلوه‌گر می‌شود : این چنین حقیقتی، حقیقت «خیانت شده» محسوب می‌شود، چرا که از سوی «دشمن»[3] ارایه می‌گردد و به صورت غیرمستقیم و خرده خرده برای ما آشکار می‌شود. همچنانکه «اسپینوزا»

1- Clytemnestre

۲- اشیل، آگاممنون، ص 502ـ460 (هانری مالدینی با تحلیل تقابل بین زبان نشانه‌ها و زبان لوگوس، به تفسیر این ادبیات می‌پردازد، مجلهٔ دانشکدهٔ لیون، 1967).

۳- منظور از واژه دشمن در اینجا اشاره به محبوب و معشوق است. (م)

هم به هنگام تعریف نبوت به این مسأله اشاره می‌کند، پیامبر یهودی محروم از «لوگوس»، که خود را محدود به زبان نشانه‌ها کرده باشد، همواره به نشانه‌ای نیازمند است تا خود را متقاعد سازد تا نشانهٔ خداوند گمراه کننده نیست.

هنگامی که بخشی یا قسمتی فی‌نفسه برای خود ارزشمند است، زمانی که قطعه‌ای و یا ذره‌ای فی‌نفسه گویاست و وقتی که نشانه‌ای خود را آشکار می‌سازد، این امر می‌تواند به دو شیوهٔ کاملاً متفاوت محقق شود : یا به این دلیل است که بخش، قطعه و نشانهٔ مورد نظر این امکان را فراهم می‌آورد تا مجموعه‌ای را که از آن استخراج شده است، حدس بزنیم، بدنه یا پیکره‌ای را که به آن تعلق دارد، بازسازی نماییم و در جستجوی قسمت دیگری باشیم که با آن مرتبط است ؛ و یا برعکس، به این علّت است که قسمت دیگری برای این بخش، قطعه و یا نشانه وجود ندارد تا بتواند با آن در ارتباط باشد، مجموعه‌ای نیست تا بتواند در آن وارد شود و کلی وجود ندارد تا از آن منفک شده و یا بتواند به آن ارجاع گردد. شیوهٔ اوّل مختص یونیان است : آنها فقط با این شیوه است که «گزیده‌گویی‌ها» را تحمل می‌کنند. لازم است کوچکترین و ریزترین اجزاء به مثابه «عالمی کوچک» در نظر گرفته شود تا تعلق به یک مجموعهٔ وسیعی که «عالمی بزرگ» است، در آنجا شناخته شود. نشانه‌ها بر اساس شباهت‌ها و حلقه‌های اتصالی که «پیکرهٔ زنده» بزرگی را ایجاد می‌کنند، با همدیگر ترکیب می‌یابند. این مسأله را می‌توانیم در افلاطون‌گرایی قرون وسطی و دورهٔ رنسانس مشاهده کنیم. این نشانه‌ها در یک نظم جهانی و در شبکه‌ای از مفاهیم معنادار و معانی ذهنی و

تصوری قرار می‌گیرند و لحظه‌ای که موجب از هم پاشیده شدن «لوگوس» می‌شوند، شاهد شکل‌گیری آن نیز هستند. بنابر این نمی‌توان به اجزاء ماقبل سقراطی متوسل شد و از آنان «یهودی»های افلاطون[1] را ایجاد کرد ؛ در واقع نمی‌توان برای تحقق قصد و نیتی، یک وضعیت جزئی را اعمال کرد، وضعیتی که زمان پیشاپیش تأثیرات نشانه‌ها را در آن گذاشته باشد.

امّا برعکس، اثری که موضوع و یا بهتر است بگوئیم محمول آن «زمان» است، از چنین وضعیتی برخوردار نیست. زیرا چنین اثری، اجزایی را شامل می‌گردد و به دنبال خود می‌آورد که نمی‌توانند با آن همراه شوند، قطعاتی را بوجود می‌آورد که نمی‌توانند در همان «پازل» قبلی جای گیرند و نمی‌توانند به مجموعه‌ای از قبل تعیین شده تعلق یافته و از وحدتی، هر چند از دست رفته، نشأت گیرند. این امر صرفاً به خاطر زمان است که چنین می‌شود، زیرا زمان آخرین هستی اجزاء قابل توجه و اشکال متفاوت است که حاضر نیستند خود را با قالب‌های مشخصی تطابق داده و با آهنگ مشخصی رشد و گسترش یابند و جریان سیّال سبک نیز نمی‌تواند آنها را با یک سرعت مشخصی به تصویر بکشد. در چنین وضعیتی، نظم عالم از هم فرو پاشیده و در زنجیره‌های تداعی معانی و همچنین در دیدگاه‌های غیرارتباطی خرد می‌شود. زبان نشانه‌ها، که سرچشمهٔ آن دروغ و بدبختی است، سخن گفتن را آغاز می‌کند ؛ این

۱- شاید اشاره است به بحث‌هایی که در یونان باستان توسط عده‌ای مانند فیلون در خصوص یهودیت انجام یافته است و بنابر آن افلاطون را به عنوان موسی‌ی یونان می‌انگاشتند. (م)

زبان دیگر مبتنی بر لوگوس زیر ایستاده نیست : فقط ساختار صوری اثر هنری است که قادر خواهد بود تا، بی‌آنکه از مرجع بیرونی استمداد جوید و یا بی‌آنکه از قالب‌های مجازی و تشابه استفاده نماید، مواد خرد شده‌ای را که در آن بکار رفته است، کشف نماید. زمانی که مارسل پروست در جستجوی پیشروان روش تداعی معانی و احیای گذشته برمی‌آید، نام «بودلر» را ذکر می‌نماید ولی در عین حال از وی به خاطر به کارگیری زیاد روش «ارادی» در یادآوری گذشته، انتقاد می‌کند ؛ به عبارت دیگر او «بودلر» را به این دلیل مورد انتقاد قرار می‌دهد که وی به جستجوی تشابهات و حلقه‌های اتصالات عینی، که بسیار افلاطونی بوده و در جهان سیطرهٔ «لوگوس» قرار دارند، پرداخته است. امّا برعکس، آنچه که پروست در عبارت «شاتوبریان» می‌پسندد این است که بوی گل آفتاب‌گردان نباید با «نسیم وطن به مشام برسد، بلکه باید به باد وحشی «تری ـ نو»[1] سپرده شود *که هیچ ارتباطی با این گل غریب نداشته و هیچ وداد و همدلی نیز برای تجدید خاطره و لذت در آن نباشد.*»[2] نباید فراموش کرد که در این بحث سخن از احیای گذشتهٔ افلاطونی نیست، چرا که در این جا دقیقاً هیچ وداد و همدلی برای تجمیع در یک کل وجود ندارد و خود پیام‌آور نیز [باد وحشی] بخش مرکبی است که نمی‌تواند نه با خود پیام و نه با کسی که آن را ارسال می‌کند، جفت و جور شود. این مسأله همواره در نزد مارسل پروست هم اتفاق می‌افتد،

1- Terre- Neuve

۲- نقل قول شاتوبریان، TR_2, III, 920.

چرا که وی نیز برداشتی تازه و جدیدی از احیای گذشته ارایه مـی‌کنـد : زنجیرهٔ تداعی معانی ترکیبی، فقـط بـا دیـدگاه یـک خـلاق بـه وحـدت می‌رسد، خلاقی که خود نقـش بخـش مرکبـی از یـک مجموعـه را ایفـا می‌کند. این همان روشی است که ناب بودن ملاقات و اتفاق را تضـمین می‌کند و موجب عقب‌نشینی ادراک شده و مانع از آن می‌شود تا در پیش قرار گیرد. گاهی در آثار مارسل پروست بیهـوده بـه دنبـال یکنـواختی و هم‌سطحی در اثر هنری هستیم که به عنوان مجموعـه‌ای پیکـره‌دار تلقـی شود که در آن هر بخشی از پیش کلـی را تحـت تـأثیر قـرار دهـد و در مقابل کل نیز وضعیت اجزاء را از قبل تعیین نماید (این همـان برداشـت دیالکتیک از اثر هنری است). حتی تابلوی «ورمیر»[1] هم ارزش یک کل را ندارد، چرا که با قرار دادن تصویر قسمتی از دیـوار زرد رنـگ در تـابلو، جزئی از یک جهان دیگری را در آنجا نشان می‌دهد.[2] به همـین ترتیـب، قطعهٔ کوتاه «ونتوی» که به صورت «معترضه» بیان می‌شـود و «ادت» نیـز در خصوص آن به «سوآن» می‌گوید : «دیگر بیشتر از این چه می‌خواستید ؟ سهم ما هم همین است»[3] نیز قسمتی از یک جهـان دیگـری را آشـکار می‌کند. هنگامی که در مجموعهٔ کلیسای «بلبک» به دنبال رمـز و رازهـای متعلق به سرزمین پارسی می‌گردیم، کلیسا برای ما مأیوس کننده می‌شـود ؛ امّا برعکس، همین بنا در عوض زیبایی خود را با جزئیات نـاهمگون و

۱- Ver Meer، نقاش هلندی که در قرن هفدهم می‌زیست. مارسل پروست در خصوص آثـار این نقاش در رمان خود تحت عنوان «زندانی» سخن گفته است.

2- P_I, III, 186-187.
3- CS_I, I, 218-219.

ناهماهنگ خود، که آن را می‌توان تقریباً به «اژدهاهای چینی»[1] تشبیه کرد، نشان می‌دهد. در واقع اژدهاهای چینی، تصویر قسمتی از دیوار زرد رنگ در تابلوی «ورمیر»، قطعهٔ کوتاه «ونتوی» و دیدگاه‌هایی که به دنبال رمز و راز بودند، همه آنها آنچه را که باد وحشی «شاتوبریان» در نظر داشت، برای ما عرضه کند، به ما می‌گویند : آنها بدون قصد «وداد و همدلی» عمل می‌کنند و از اثر هنری مجموعه‌ای پیکردار نمی‌سازند بلکه اغلب به مثابه اجزایی هستند که یک تبلوری را آشکار سازند. همچنانکه بعداً نیز ملاحظه خواهیم کرد، چنانچه در آثار پروست الگوی نباتی، هم به خاطر هنر و هم به جهت مسایل جنسی، جایگزین الگوی مجموعهٔ حیوانی می‌گردد، این امر به صورت اتفاقی در لابلای پیچ و خم‌ها و حلقه‌های سبک است که این اثر کج روی‌ها و انحرافات زیادی را ایجاد می‌کند و به همین دلیل لازم است برای گردآوری آخرین قطعات ممکن در این اثر، با سرعت متفاوت، جزئیاتی را در سبک خود بگنجانیم که هر کدام احتمالاً با مجموعهٔ خاصی در ارتباط بوده و یا به هیچ مجموعه‌ای مرتبط نمی‌گردد و یا به هیچ وجه، به غیر از سبک، با هیچ مجموعهٔ دیگری ارتباط ندارد.

1- JF_3, I, 841-842.

فصل دوم
جعبه‌ها و کوزه‌ها

اگر ادعا کنیم که مارسل پروست وحدت و یکپارچگی کتاب «در جستجو» را، حتی به صورت مبهم، از پیش در سر داشته است، یا اینکه این وحدت را بعداً به دست آورده است و گویی از همان آغاز نگارش اثر به این وحدت و یکپارچگی جان بخشیده است، در واقع این امر بدان معناست که اثر وی را با یک دید نادرست مورد مطالعه قرار داده‌ایم و معیارهای کاملاً حساب شدهٔ یک مجموعه سازمان یافته‌ای را که به آن نسبت داده‌ایم که او دقیقاً درصدد رد آن می‌باشد و نگاه خود را در مقابل مفهوم جدید وحدتی که او در حال خلق آن بوده است، بسته‌ایم. زیرا، دقیقاً از همین جاست که باید مسأله را دنبال کرد : افتراق، نابرابری، تکه‌تکه شدن اجزای کتاب «در جستجو» همراه با انفصال، انقطاع، خلاء و تناوب، پراکندگی نهایی در این اثر را تضمین می‌کنند. بنابر این، در خصوص همین موضوع، دو صورت بنیادی در اثر دیده می‌شود : صورتی که اختصاصاً روابط بین ظرف و مظروف را نشان می‌دهد و صورت دیگری که ارتباط بین کل و جزء را نمایان می‌سازد. صورت

اول، صورتی است که شباهت زیادی به جعبه، پاکت و بسته‌ای دارد که در داخل آنها چیزی گذاشته باشند : اشیاء، اشخاص و نام‌ها به منزلهٔ جعبه‌هایی هستند که از درون آنها چیزهایی بیرون می‌آوریم که شکل و شمایل و طبیعت کاملاً متفاوتی دارند ؛ به عبارت دیگر چنین می‌توان گفت که این جعبه‌ها محتوای کاملاً غیرقابل محاسبه در خود دارند. «سعی میکردم خط رأس موجود در پشت بام و جنس سنگ آن را دقیقاً به خاطر بیاورم. بی‌آنکه دلیل این مسأله را بدانم، آنها به نظرم پر و مملو از چیزهایی زیادی بودند که می‌خواستند بازشوند و اسرار خود را برمن برملا سازند و چیزی را به من عرضه کنند که گویی آنها فقط سرپوش آن بودند.»[1] آقای «شارلوس»، «این شخصیت عجیب و غریب، شکم‌گنده و گوشه‌گیر، که شباهت زیادی به جعبه‌ای دارد که از سرزمین‌های دوری رسیده باشد و ظن همگان را برانگیزد، گروهی از دوشیزگان جوان و روح زنانه را در صدای خود نهفته دارد که حامی و پشتیبان وی هستند.»[2] اسامی خاص نیز همانند جعبه‌های نیمه‌بازی هستند که محتوای خود را به شخصی که مخاطب‌اش است، عرضه می‌نمایند : «نام «گرمانت»، آن عصر، مانند یکی از توپ‌های کوچکی بود که در درون آن اکسیژن و یا گاز دیگری محبوس شده باشد» و یا مثل یکی از «بسته‌های کوچک رنگ» بود که هر رنگی را به طور دلخواه می‌توانستیم از آن بیرون بکشیم.[3] در رابطه با همین صورتی که شباهت زیادی به پاکت دارد، باید بگوییم که راوی همواره تلاش خواهد کرد تا همه چیز را توضیح و

1- CS_I, I, 178- 179.
2- SG_2, II, 1042.
3- CG_1, II, 11-12.

تبیین نماید ؛ به عبارت دیگر وی سعی خواهد کرد تا مظروف غیرقابل محاسبه را با کوتاه و بلند کردن در ظرف جای دهد. صورت دوّم بیشتر صورت پیچیدگی‌هاست : در اینجا بحث در باب همزیستی اجزاء نامتقارن و غیرمرتبط می‌باشد ؛ این اجزاء یا مانند دو نیمهٔ کاملاً از هم جدا شده ترتیب می‌یابند یا اینکه از «جهات» مختلف عبور کرده و راه‌های متضادی را طی می‌نمایند و یا درست مثل گردونه ماشین قرعه‌کشی، که گاهی چرخش گوی‌های ثابت را به همراه می‌آورد و آنها را به هم می‌زند، شروع به چرخیدن می‌کند. پس در اینجا فعالیت راوی به گزینش و انتخاب این اجزاء اختصاص خواهد یافت ؛ حداقل چنین می‌توان گفت که این کار فعالیت ظاهری او را تشکیل می‌دهد وگرنه وی با نیروهای متعدد و پیچیدهٔ زیادی درگیراست که ارادهٔ اولیّه یا شبه ارادهٔ وی را تعیین می‌نمایند و او را وادار می‌کنند تا جزئی را در این ترکیب اجزاء انتخاب کرده و جهتی را در این تضاد ناپایدار گزینش نموده و گوی‌ای را از این چرخش تاریکی‌ها بیرون بیاورد.

صورت اوّل با تصویر جعبه‌های نیمه باز تسخیر شده است و صورت دوّم نیز با تصویر کوزه‌های سر بسته متصرف گشته است. صورت اول (ظرف و مظروف) ارزش خود را به واسطهٔ وضعیت مظروفی داراست که حد و اندازهٔ یکسانی ندارند و صورت دوم (جزء و کل) نیز ارزش خود را به واسطهٔ تضاد نوعی همجواری کسب می‌کند که هیچ ارتباطی در آن وجود ندارد. بی‌شک، این صورت‌ها مدام در هم ادغام می‌شوند و با یکدیگر تداخل پیدا می‌کنند. به عنوان مثال «آلبرتین» دارای دو جنبه است : از طرفی، او شخصیت‌ها و دوشیزگان جوان زیادی را به صورت

پیچیده در خود دارد که گویی هر یک از آنها به کمک یک ابزار خاص دید در معرض نگاه ما هستند و برای انتخاب آنها می‌بایستی بر اساس اوضاع و احوال و درجات متفاوت میل و اشتیاق عمل کرد. از طرف دیگر، او تمام صحنه‌های ساحل دریا و تلاطم‌های آن را به تنهایی در خود دارد و «همهٔ احساسات و عواطف ماجراهای مربوط به دریا را به صورت پیوسته و متراکم» در خود حفظ کرده است که باید، مانند سیم‌های لوله شده، آنها را باز کرد و گسترش داد.[1] امّا هیچ یک از مقوله‌های کتاب «در جستجو» در مواجهه با این صورت‌ها و تعلق هر یک از آنها به این صور، هیچگونه برتری نسبت به دیگری ندارد و حتی چنانچه هریک از مقوله‌ها نقش خود را به طور جنبی و نه بنیادی در روند کتاب «در جستجو» ایفا نماید، باز در همین شیوهٔ مشارکت در روند داستان نیز تعلق آن به این صور بالسویه خواهد بود. شاید به همین دلیل است که می‌توان هریک از این مقوله‌های بزرگ را در یکی از دو صورت فوق‌الذکر درک کرد، به نحوی که گویی جفت خود را در صورت دیگری داشته و شاید پیشاپیش از آن ملهم شده باشد، جفتی که در عین حال می‌تواند هم مثل مقولهٔ مذکور باشد و هم کاملاً متفاوت از آن جلوه‌گر شود. بنابر این در خصوص زبان چنین می‌توان گفت که اسامی خاص نیروی خود را همانند جعبه‌هایی دارند که باید محتوای آن را استخراج نمود و همین که اسامی خاص محتوای خود را به صورت یأس‌آوری نشان دادند و خالی شدند، باز هم با «محبوس ساختن» و «محصورکردن» داستان کلی، در ارتباط با همدیگر هماهنگ شده و نظمی

1- CG_2, II, 362-363.

دوباره به خود می‌گیرند. امّا اسامی عام، با وارد کردن قطعات غیرمرتبط دروغ و حقیقت در گفتمان که بوسیلهٔ مفسر انتخاب می‌شوند، ارزش خود را کسب می‌کنند. از دیدگاه استعدادها نیز چنین می‌توان بیان کرد که هدف حافظهٔ غیرارادی اغلب گشودن جعبه‌ها و باز کردن محتوایی مکتوم است در حالی که در نقطهٔ مقابل آن، تمایل یا بهتر است بگوئیم خواب، کوزه‌های سر بسته و جهات مدور را به چرخش در می‌آورد و در نهایت جهتی را انتخاب می‌کند که به عنوان مثال به فلان عمق خواب، به فلان مرز بیداری و یا به فلان سطح عشق مناسب باشد. یا در باب خود عشق چنین می‌توان گفت که در آنجا تمایل و حافظه در هم می‌آمیزند تا پایه‌های حس حسادت را تشکیل دهند، امّا تمایل مشغول ایجاد بیش از پیش «آلبرتین‌هایی» است که رغبتی برای ارتباط ندارند و حافظه نیز در تلاش است تا از «سرزمین خاطره‌های» غیر قابل محاسبه «آلبرتین‌های» دیگری را بیرون بیاورد.

هر چند می‌توان هر یک از صورت‌های مورد بحث را به صورت انتزاعی مدنظر قرار داد ولی در مقابل می‌توان تنوع و تعدد خاص آن را نیز مشخص نمود. ابتدا، این سؤال مطرح می‌شود که ظرف کدام است، مظروف یا محتوی دقیقاً چه چیزی است، ظرف و مظروف چه ارتباطی می‌توانند با همدیگر داشته باشند، کیفیت «توضیح و تبیین» چگونه است و در صورت ناسازگاری ظرف یا نافرمانی مظروف، این نوع «توضیح و تبیین» با چه مشکلاتی مواجه خواهد شد، به ویژه در صورت نامتناسب بودن آن دو نسبت به هم، تضاد، نقصان، خلاء، بریدگی و غیره چگونه می‌توانند توجیه شوند. در مثال مربوط به شیرینی «مادلن»، مارسل پروست قطعات کوچک کاغذ ژاپنی را مطرح می‌کند که به محض وارد

شدن در کاسهٔ پر از آب مثل گل باز می‌شوند و اشکال متفاوت بـه خـود می‌گیرند و یا به عبارت دیگر توضـیح و تبیـین مـی‌شـوند : «حـالا همـهٔ گل‌های باغ‌مان و گل‌های پارک آقـای «سـوآن» و نیلوفرهـای «ویـون» و همچنین مردم خوب روستا با خانه‌های کوچک‌شان و کلیسا و همهٔ شهر «کمبره» و اطراف آن، یعنی تمام آنچه که می‌تواند شکل و استحکامی بـه خود بگیرد، یعنی همهٔ شهر و تمام باغ، از این فنجـان چـای مـن بیـرون می‌آمد.»[1] امّا بیان چنین خاطره‌ای چندان هم درست به نظر نمـی‌آیـد. در واقع ظرف واقعی در اینجا فنجان چای نیست، بلکه این ظـرف، کیفیـت احساسی و یا کیفیت خلاقیت مزه است. مظروف نیز آن زنجیـرهٔ تـداعی معانی که با این مزه در ارتباط باشد ؛ یعنی زنجیرهٔ اشیاء و افرادی کـه در شهر «کمبره» شناخته شده بودند، نمی‌باشد ؛ بلکه مظروف خود «کمبـره» به عنوان ماهیت و به عنوان دیدگاهی ناب می‌باشد، دیدگاهی که برتـر از تمام چیزهایی است که با خود همین دیدگاه زیسـته‌انـد و ایـن بـار ایـن دیدگاه ناب، ضمن قطع ارتباط با زنجیرهٔ تـداعی معـانی کـه همـواره بـه صورت ناقص خود را به این دیدگاه می‌گشود، بـا تمـام شـکوه خـود را برای خویشتن ظاهر می‌سازد.[2] مظروف، کـه هرگـز بـه تملـک درنیامـده است، چنان از دست مـی‌رود کـه تصـاحب دوبـارهٔ آن خـود بـه عنـوان

I- CS_I, I, 47.

۲- همچنانکه قبلاً نیز ذکر کردیم، یادآوری خاطرهٔ شیرینی «مادلن» توسط پروست نمونـه‌ای از «تبیین» موفق می‌باشد (به عنوان مثال برعکس یادآوری خاطرهٔ سه درخت که محتوا یا مظروف آن برای همیشه از دست می‌رود). امّا خاطرهٔ شیرینی «مادلن» نیز کاملاً موفق نبوده است، زیـرا هر چند که در آنجا پیشاپیش به «ماهیت» توجه شده است، ولی راوی همچنان دربنـد زنجیـره تداعی مانده است، زنجیره‌ای که تبیـین نمی‌کند «چرا این خاطره (وی) را اینقـدر خوشـحال و شادمان می‌کند؟ تنها در پایان کتاب «در جستجو» است که نظریه و تجربهٔ «ماهیّت» هویت خود را می‌یابند.

خلاقیت محسوب می‌شود. چرا که «ماهیّت»، به عنوان دیدگاهی فرد ساز، از همه زنجیره‌های تداعی معانی فردی فراتر رفته و رابطهٔ خود را با آنها قطع می‌کند. این «ماهیّت» قدرت آن را دارد تا نه تنها منی را که در تمام زنجیره‌های تداعی وجود داشته است به صورت فشرده بر ما یادآوری کند، بلکه، ضمن «مختص نمودن مجدد» این من، آن را در خویشتن و در یک هستی نابی که هرگز در آن نبوده است، احیا می‌کند. در این راستا، هر نوع «تبیین» اشیاء، احیای مجدد من محسوب می‌شود.

معشوق هم مانند کیفیّت احساسی عمل می‌کند، این معشوق ارزش خود را بواسطهٔ آنچه که هست بدست نمی‌آورد بلکه با آنچه که می‌پوشاند کسب می‌کند. اگر چشم‌ها و جسم او جهان یا جهان‌های ممکن، مناظر و مکان‌ها و همچنین نحوهٔ زندگی مردم را که اصولاً باید توضیح داد، یا به عبارت دیگر باز کرد و مانند کاغذهای ژاپنی گسترد، بیان نمی‌کردند، این چشم‌ها همانند سنگ و این جسم مانند قطعه‌ای گوشت بیشتر نبودند : درست مانند دوشیزه «استرماریا» و «بروتاین» و دوشیزه «آلبرتین» و «بلبک»، عشق و حسادت لازمهٔ این نوع فعالیت تبیین و توضیح محسوب می‌شوند. حتی در چنین تبیینی، نوعی حرکت دوگانه وجود دارد که بواسطهٔ آن، چشم‌اندازی مصرانه در اندرون بانویی وارد شود و این بانو همان چشم‌اندازها و مکان‌ها را که در جسم «اندرون» خود دارد، دوباره به حرکت درآورده و دوباره ارایه نماید.[1] بیانی بودن، محتوای وجود انسانی است. باز در همین حالت نیز ممکن است چنین

1- CS_I, I, 156-157.

تصور کنیم که بین ظرف و مظروف فقط یک ارتباط تداعی معانی وجود دارد. با این حال، هر چند که زنجیرهٔ تداعی معانی بسیار ضروری است، امّا مضاعف بر آن، یک چیز دیگری نیز وجود دارد که پروست آن را به عنوان خصیصهٔ غیرقابل تفکیک تمایل انسانی می‌داند. این خصیصه همواره درصدد است تا صورتی به ماده ببخشد و صورتی را سرشار از ماده نماید.[1] باز اگر چیزی نشان دهد که زنجیرهٔ تداعی معانی فقط زمانی وجود پیدا می‌کند که در ارتباط با نیرویی باشد که آن را خواهد گسست، این نیز خود نوعی پیچیدگی کنجکاوانه است که بواسطهٔ آن خودمان را در یک دنیای ناشناخته‌ای گرفتار می‌کنیم که به وسیله معشوق تبیین می‌گرد. در این حالت گوئی از خویشتن خود خالی شده و به یک عالم غیر کشیده می‌شویم.[2] در اینجا، دیده شدن، گوئی همان تاثیر را خواهد داشت که آدم نام خود را از زبان محبوب بشنود : تأثیر مورد اشاره مانند این است که انسان به طور واضح و بی‌پرده در دهان محبوب قرار می‌گیرد.[3] بنابراین تلفیق چشم‌انداز با شخص دوست داشته شده در ذهن راوی به سود «دیدگاه» فرد دوست داشته شده بر چشم‌انداز از بین می‌رود، جایی که خود راوی، لااقل برای دور ماندن از این دیدگاه، پس رانده می‌شود. امّا این بار، گسستن زنجیرهٔ تداعی به دلیل ظهور و بروز «ماهیّت» در شخص انجام نمی‌گیرد، بلکه این گسست بیشتر به لحاظ عملیاتی که کار آن خالی نمودن «ماهیت» می‌باشد، عمیق‌تر شده است.

1- CS$_1$, I, 87: «بخاطر یک اتفاق تداعی و معانی صرف نبود که...»

2- JF$_2$, I, 716, JF3, I, 794.

3- CS$_2$, I, 401.

عملیاتی که منِ راوی را در ارتباط با خود وی بازسازی می‌نماید. زیرا راوی- مفسر، که عاشق است و حسود و غیرتی، فرد دوست داشته شده را به بند خواهد کشید، محصور خواهد کرد و محبوس خواهد نمود تا بتواند به خوبی او را «تبیین» کند، یا به عبارت دیگر بتواند او را از تمام جهان‌هایی که در درون وی می‌باشند، خالی نماید. «با محبوس کردن «آلبرتین»، در عوض، همهٔ این بالهای نوازشگر را به عالم برگردانده بودم... این بالها موجب زیبایی جهان می‌شدند. آنها قبلاً متعلق به «آلبرتین» بودند... «آلبرتین» تمام جذابیت خود را از دست داده بود ... و کم کم تمام زیبایی خود را باخته بود ... یک زندانی تیره‌بخت شده بود و نامی بیشتر از آن باقی نمانده بود، لازم بود تا گذشته‌ای را که با وی داشتم بیاد بیاورم تا از این طریق روشنایی خاصی به زندگی وی ببخشم و جذابیت‌های از دست رفتهٔ وی را به او برگردانم[1].» تنها حس حسادت است که لحظه‌ای او را دوباره از جهانی سرشار می‌سازد و در مقابل، یک تبیین ساده کافی است تا همان جهان را از وی خالی نماییم. آیا این همان بازسازی کردن منِ راوی در ارتباط با خود وی می‌باشد و آیا این امر به معنای برگرداندن منِ راوی به خود اوست ؟ امّا در اینجا سخن از یک چیز دیگری است. موضوع عبارت از خالی کردن هر یک از من‌هایی است که «آلبرتین» را دوست داشته‌اند، هدایت کردن هر یک از آنها به نقطهٔ پایانی است، و در این راه همواره باید قانون مرگ و نیستی را دنبال کنند، قانونی که با قانون رستاخیز و حیات مجدد پیوند می‌خورد، درست

1- P_l, III, 172-173.

مانند «زمان» از دست رفته که با «زمان» بازیافته در هم می‌آمیزد. این من‌ها کمترین ممانعتی برای جستجوی نیستی‌شان، برای تکرار و آماده‌سازی سرانجام خودشان از خود نشان نمی‌دهند تا دوباره در چیز دیگری زنده شوند و حیات خود را تکرار و یادآوری نمایند.[۱]

اسامی خاص نیز محتوایی دارند که از هجاهایشان و از جاهایی که در آنجا به کار گرفته می‌شوند، یعنی از تداعی معانی‌های آزاد، تفکیک‌ناپذیر می‌باشند. زیرا نمی‌توان «جعبه‌ای» [اشاره به اسامی خاص] را گشود و محتوای آن را که با شخص و مکان واقعی پیوند خورده است، آشکار نساخت. در حالی که در تداعی‌های اجباری، که کاملاً با تداعی‌های آزاد متفاوت هستند، این چنین نیست. زیرا این تداعی‌ها که از پستی و بی‌اهمیتی شخص و مکان متأثر هستند، موجب اعوجاج و گسست در سایر تداعی‌ها نیز می‌شوند و فاصلهٔ بین ظرف و مظروف را بیش از پیش عمیق‌تر می‌کنند.[۲] بنابراین، ما در تمام جنبه‌های اولین صورت [تصویر جعبه‌های نیمه باز] کتاب «در جستجو»، همواره شاهد

۱- JF_2, I, 610-611: «این یک خودکشی مستمر و بی‌رحم منِ من بود که در وجودم «ژیلبرت» را دوست می‌داشت، چرا که با تمام توان خود سعی داشتم با تداوم و استمرار و همچنین با روشن‌بینی آنچه را که در آن انجام می‌دادم و آنچه را که از این عمل متوجه آینده می‌شد، حفظ نمایم.»

۲- در باب این دو جریان تداعی معانی متضاد، مراجعه کنید به JF_2, I, 660. «این یأس و ناامیدی بی‌آنکه برطرف شود، با سرور و شادمانی مربوط به تبارشناسی [تبارشناسی مربوط به نام و خانواده] یا ریشهٔ شناسی اسامی خاص، ترمیم خواهد شد.» رولان بارت، *پروست و نامها* (To Honor Roman Jakobson) انتشارات Mouton؛ ژرار ژونت، *پروست و زبان غیرمستقیم*، (Figures II)، انتشارات Seuil.

نامتناسب بودن محتوا و عدم تساوی آن با ظرف هستیم که آن را «*محتوای از دست رفته*» می‌نامیم و زمانی که همین «محتوای از دست رفته» را در شکوه و درخشش ماهیتی بازیابیم که بار دیگر «منِ» قبلی ما را برانگیزد، آن را «*محتوای خالی شده*» می‌نامیم ؛ این «*محتوای خالی شده*»، منِ ما را به مرگ هدایت می‌کند که این امر را نیز باید «*محتوای جدا شده*» نامید، محتوایی که ما را با یک یأس و ناامیدی غیرقابل اجتناب مواجه می‌سازد ؛ هرگز جهانی نمی‌تواند همزمان به صورت سلسله‌وار و عینی تشکیل شود و حتی زنجیره‌های تداعی معانی ذهنی و شخصی که کمترین نظم و ثبات را به این جهان می‌دهند، آنها نیز برای برقراری دیدگاه‌های متعالی از هم می‌پاشند، دیدگاه‌هایی که متغیر بوده و به شدت در هم ادغام می‌شوند ؛ به نحوی که برخی از آنها حقایق عدم و زمان گم شده را تبیین می‌کنند و برخی دیگر حقایق حضور و زمان بازیافته را توضیح و تأویل می‌نمایند. نام‌ها، اشخاص و اشیاء سرشار از محتوایی هستند که هر لحظه آنها را متلاشی می‌کند. در اینجا شاهد از هم پاشیدن ظرف‌ها به لحاظ انفجار مظروف نیستیم، بلکه شاهد انفجاری هستیم که در عرصهٔ خود محتویات رخ می‌دهد، محتویاتی که باز و تبیین می‌شوند و صورت واحدی را تشکیل نمی‌دهند بلکه حقایق ناهمگونی بوجود می‌آورند که به صورت تکه تکه بوده و اغلب در حال کشمکش با هم دیگر هستند و کمتر به توافق و همدلی می‌رسند. حتی زمانیکه گذشته در قالب یک ماهیّت به ما عرضه می‌شود، جفت و جور شدن آن با زمان حال بیشتر به یک مبارزه شبیه است تا توافق، و آنچه که به ما داده می‌شود، نه یک چیز کلی است و نه ابدی، بلکه «اندکی زمان است

که حالتی ناب و خالص دارد»، به عبارت دیگر آنچه به ما ارایه می‌گردد، جز قطعه‌ای از زمان، چیز دیگری نیست.[۱] هرگز چیزی با «دوستی»[۲] به صلح و آرامش نرسیده است ؛ درست مانند دو احساس در خصوص مکان‌ها و لحظه‌ها که جز با مبارزه و چالش با همدیگر جفت و جور نمی‌شوند و در نهایت، در این مبارزه، آنها پیکره‌ای نامنظمی تشکیل می‌دهند که عمر کوتاهی خواهد داشت. حتی در عالی‌ترین حالت ماهیّت که به عنوان دیدگاه هنری محسوب می‌شود، جهانی آغاز می‌شود که اصواتی را به مثابه قطعات ناموزون به چالش و مبارزه وا می‌دارد و براساس آنها پایه‌ریزی می‌گردد. «بلافاصله دو مایه [در موسیقی] در یک مبارزه تن به تن با همدیگر به مبارزه برمی‌خواستند و گاهی یکی از آنها به کلی ناپدید می‌شد و مدتی بعد فقط قطعه‌ای از دیگری به گوش می‌رسید.»

بی‌شک در کتاب «در جستجو» تلاش بر این است تا ببینیم چگونه می‌توان بخش‌های ناهمگون و غیرمتوازن را با آهنگ و سرعت توصیف و تبیین‌های مهارنشدنی هماهنگ کرد : نه تنها چنین توصیفات و تبیناتی، در مجموع، کلی را تشکیل می‌دهند، بلکه هیچ یک از آنها وابسته به یک کل مشخص نبوده و از آن منفک نشده است ؛ به عبارت دیگر، کل هر یک از توصیفات و تبیینات متفاوت از کل دیگری بوده و فقط در دنیایی از گفتگو و تعامل واقع می‌شوند. امّا از آنجائی که این نوع توصیفات و

1- TR1, III, 705.

۲- در اینجا منظور از دوستی (philia) حقایق ناهمگون محتویات و همچنین زمان گذشته و حال است که همواره به جای رسیدن به یک توافق و هماهنگی (دوستی)، با همدیگر مبارزه می‌کنند و همیشه در تضاد با همدیگر هستند. (م)

تبیینات، علی‌رغم فقدان مرزهای مرتبط با همدیگر، چنان به صورت بسیار فشرده در هم ادغام می‌شوند و با نیروی وصف‌ناپذیری به جهان پرتاب می‌گردند که، بی‌آنکه مجموعهٔ حتی پنهانی تشکیل دهند و یا نشانی از مجموعه‌های از دست رفته را از خود بروز دهند، به عنوان بخش‌های همدیگر شناخته می‌شوند. مارسل پروست، با قرار دادن قطعاتی در قطعات دیگر، روشی ابداع می‌کند تا به کمک آن همهٔ این قطعات را، بی‌آنکه به وحدتی رجوع کنیم که احتمالاً این قطعات از آن ناشی می‌شود و یا به جایی رجوع نمائیم که خود این وحدت شاید از آن سرچشمه می‌گیرد، یکجا تفکر نمائیم.[۱]

۱- «ژورژ پوله» به خوبی بیان می‌کند که «دنیای مارسل پروست دنیایی تشکیل یافته از قطعات متعدد است و همین قطعات نیز حاوی قطعات دیگری هستند و باز این قطعات دیگر نیز به نوبهٔ خود قطعات دیگری را در خود دارند ... عدم تداوم زمانی نیز به دنبال یک عدم تداوم بنیادی یعنی عدم تداوم مکانی حاصل می‌گردد و یا حتی از آن تبعیت می‌کند (مکان در نزد پروست، گالیمار، ص 55-54). گاهی «ژورژ پوله» وجود تداوم یا وحدت را در آثار پروست تائید می‌کند، ولی هرگز درصدد مشخص نمودن طبیعت خاص آن برنمی‌آید (ص 102-81). چرا که وی اغلب تمایل دارد تا اصالت و خصوصیت زمان در نزد پروست را انکار نماید (به بهانه اینکه این زمان هیچ ارتباطی با بحث تداوم زمان در نزد «برکسون» ندارد و صرفاً زمانی مکانی شده می‌باشد، ص 136-134).

مسأله جهان اجزاء در کلیّت خود توسط «موریس بلانشو» مطرح شده است (به ویژه در کتاب *«گفتگوی بی‌پایان»*، گالیمار). در این کتاب «بلانشو» در جستجوی فهم وحدت یا عدم وحدت در چنین جهانی است. در عین حال وی اعلام می‌کند که هرگز در آثار پروست وجود یک کل را پیش‌بینی نمی‌کند و درصدد ایجاد آن نیست: «اگر کسی از جزء سخن می‌گوید، نباید اینگونه تلقی کرد که وی از جزء جزء شدن واقعیتی بحث می‌کند که قبلاً وجود داشته است و یا از زمان مجموعه‌ای صحبت می‌کند که در آینده شکل خواهد گرفت... در این سرکشی و خشونت جزء، یک ارتباط کاملاً متفاوتی برای ما ارایه می‌گردد»، «ارتباط جدید با «بیرون»، «تاکید مداوم بر وحدت» که هرگز تسلیم صورت چکیده‌گویی در مطالب نمی‌گردد.

راجع به صورت دوم کتاب «در جستجو»، یعنی صورت مربوط به ادغام و ترکیب که به طور اخص رابطهٔ بین «جزء با کل» را شامل می‌شود، لازم است بگوییم که این صورت خود به خود در واژگان، در اشخاص و اشیاء، به عبارت دیگر در زمان‌ها و مکانها، به کار گرفته می‌شود. *در اینجا تصویر کوزه سربسته، که تضاد بین یک جز با یک مجاورت بدون ارتباط را مشخص می‌سازد، جایگزین تصویر جعبهٔ نیمه باز می‌گردد که خود تضاد بین مظروفی را، که هیچ تناسب مشترکی با ظرف ندارد، معین می‌کند.* به همین دلیل است که دو طرف موجود در کتاب «در جستجو»، طرف «مزاگلیز» و طرف «گرمانت»، در حالی در کنار همدیگر قرار می‌گیرند که «بر همدیگر ناشناخته باقی می‌مانند و گویی هر یک در کوزه‌های سر بسته‌ای جای گرفته‌اند و در بعد از ظهرهای متفاوت هیچ ارتباطی با همدیگر ندارند.»[1] همچنانکه «ژیلبرت» نیز می‌گوید، نزدیک ساختن این دو طرف به همدیگر غیرممکن می‌نماید : «برای رفتن به «مزاگلیز»، می‌توانیم از طرف «گرمانت» بگذریم.» حتی آخرین لحظات زمان بازیافته نه تنها آنها را متحد نکرده و آنها را همسو و هم‌جهت نخواهد ساخت[2]، بلکه موجب خواهد شد تا آنها بیش از پیش «به صورت جدا از هم» و در کنار هم باقی بمانند که این خود عدم ارتباط بین آنها را نشان می‌دهد.[3] همچنین، چهرهٔ اشخاص نیز حداقل دو

1- CS_I, I, 135.

۲- در اینجا همسو و هم جهت بودن اغلب از حیث عقیدتی و طبقهٔ اجتماعی مطرح است. زیرا یکی از این طرفها به طبقهٔ بورژوازی تعلق دارد و دیگری به آریستوکراسی وابسته است. (م)

3- TR_2, III, 1029.

وجه نامتوازن دارد، درست مانند «دو جادهٔ متضاد که هرگز با همدیگر ارتباط نخواهند داشت» : به عنوان مثال چهرهٔ «راشل» دو وجه عام و خاص دارد و یا اینکه هر وقت چهرهٔ وی را از نزدیک مشاهده می‌کنیم، آن را گرفته و درهم و برهم می‌یابیم و زمانی که با اندکی فاصله مناسب به آن نگاه می‌کنیم، دلربا و جذاب به نظر می‌رسد. یا در مورد «آلبرتین»، باید بگوییم که یک وجه چهرهٔ وی آرامش و اطمینان‌بخش است و سوی دیگر چهرهٔ او در برابر ظن و گمان مربوط به حسادت علامتی از خود نشان می‌دهد.[1] لازم است خاطرنشان کنیم که این دو جاده یا دو طرفی که از آن سخن گفتیم، تنها به عنوان جهات ملموس و قابل درک محسوب می‌شوند ؛ در حالی که می‌توانیم مجموعه‌ای پیچیده از این جاده‌ها و یا از این طرف‌ها ایجاد نماییم. امّا اگر این مجموعه، *این بار، مانند هزار کوزهٔ سربسته، به قطعات کوچکی تبدیل نشود*، هرگز نخواهیم توانست آن را بوجود بیاوریم : به عنوان مثال، زمانی که تصور می‌شود صورت «آلبرتین» پذیرای ما است، چهرهٔ او به هنگام انجام این عمل از حالتی به حالت دیگر چنان تغییر می‌یابد که تا مرحلهٔ نهایی همه چیز، در حالی که ظاهراً در حال اتمام به نظر می‌رسید، از هم می‌پاشد ؛[2] در این حالت، گویی «ده «آلبرتین»» در کوزه‌های سربسته وجود دارند. پس در هر کوزه‌ای، منی وجود دارد که درک می‌کند، می‌خواهد و به یاد می‌آورد، بیدار می‌ماند و می‌خوابد، می‌میرد و خود را از بین می‌برد و با

1- AD, III, 430.

۲- CG_2, II, 365-366: «بالاخره با توسل به این نشانه‌های قابل نفرت، فهمیدم که در حال نزدیک شدن به «آلبرتین» هستم.»

حرکت‌های ناگهانی [آلبرتین] دوباره حیات خود را باز می‌یابد، به عبارت دیگر من‌های متعدد به حرکات «متعدد» و «بریده بریدهٔ» «آلبرتین» پاسخ می‌دهند. بنابراین یک خبر کلی، مثل رفتن «آلبرتین»، باید بوسیلهٔ هر یک از این من‌ها با تمام وجود درک شود.[1]

در یک سطح دیگری، آیا در جهان واقعیت نیز اینچنین نیست، واقعیت ملموس و حساب شده‌ای که تحت لوای آن «جهان‌ها» به اندازهٔ فاصلهٔ نامتناهی ستارگان از هم جدا می‌گردند و این در حالی است که هر یک از جهان‌های ما دارای نشانه‌ها و درجاتی هستند که موجب می‌شوند تا به عنوان مثال هرگز «شارلوس»، تا در هم آمیختگی وسیع پایان اثر یعنی جایی که راوی دیگر حاضر به پذیرش خبر نیست و گویی او نیز در آستانهٔ تقربی است که در آنجا همه چیز از هم می‌پاشد و به تیرگی می‌گراید، از سوی خانودهٔ «وردورن» شناخته نشود ؟ بالاخره چنین می‌توان گفت که گفتمان‌ها یا گفتارها، کلمات را به نحوی به شکل ملموس و حساب شده توزیع می‌کنند که در این حالت مفسر وجود لایه‌های مختلف، خانواده‌ها، تعلقات و عاریت‌هایی را که حاکی از ارتباط فرد سخن‌گو با آنهاست و بیانگر آداب و معاشرت‌ها و جهان‌های مخفی وی می‌باشند، در آنجا تشخیص می‌دهد، گویی هر واژه‌ای، در ورای وحدت تصنعی «لوگوس»، به مثابه آکواریومی است که به روش‌های گوناگونی رنگ‌آمیزی شده و انواع مختلفی از ماهی‌ها را در خود جای داده است : به عنوان مثال، بعضی از کلماتی که جزو دایرهٔ

1- AD, III, 430.

لغات «آلبرتین» نبودند، اکنون راوی را متقاعد می‌کنند که «آلبرتین»، به مرور زمان و با تغییر سن، همچنین با برقراری روابط جدید، بسیار مایل به مصاحبت با دیگران است ؛ یا اینکه، اصطلاح وحشتناک «موجب ناموفق شدن خویش در ...»، که جهان نفرت و کراهت را برای راوی آشکار می‌کند، جزو این دسته از واژگان می‌باشد.[1] به همین خاطر است که دروغ به زبان نشانه‌ها تعلق دارد یعنی با زبان «لوگوس- حقیقت» در تضاد است : کلمات، همانند تصویر پازل در هم ریخته و آشفته، خود اجزای جهانی هستند که می‌توانند با اجزای همان جهان تطابق پیدا کنند ولی در عین حال نمی‌توانند با اجزای دیگری از جهان‌های دیگر، هر چند که در کنار آنها واقع شوند، مطابقت نمایند.[2] بنابراین در اندرون کلمات نوعی بنیان جغرافیایی و زبانشناختی برای روانشناسی دروغگو وجود دارد.

این همان معنایی است که کوزه‌های سربسته دارند : هرکلی، آماری و احتمالی بوده و عاری از معنای دقیق و عمیق است. «آنچه که به عنوان عشق و حسادت می‌شناسیم، یک شوق و احساس مداوم و منسجم

1- CG_2, II, 354-357; P2, III, 337-341.
2- CS_2, I, 278; PI, III, 179.

مارسل پروست از وجود همین اجزای حقیقت در نزد شخصیت‌های خود به نام «اودت» و «آلبرتین» صحبت می‌کند که به وسیلهٔ فرد دوست داشته شده بکار گرفته می‌شوند تا دروغی را اصیل و حقیقی نشان دهند، در حالی که این اجزاء عملکردی کاملاً متفاوت دارند و اغلب خودشان دروغ را افشا می‌کنند. اما قبل از اینکه این «عدم تطابق» درستی و نادرستی داستان را نمایان سازد، در خود واژگان تحقق می‌یابد، زیرا هنگامی که در جمله‌ای گرد هم می‌آیند، هر کدام ریشه و بُرد معنایی متفاوتی دارند.

نیست. بلکه برعکس، آنها از عشق‌های پی در پی و از حسادت‌های گوناگون و موقتی تشکیل شده‌اند ولی با همین تعدد مداوم[1] خودشان احساس تداوم و گمان وحدت در نزد ما ایجاد می‌کنند.[2]» با این حال، بین این اجزاء سربسته، یک نظام گذر از جزئی به جزء دیگر به چشم می‌خورد که البته نباید به عنوان وسیلهٔ ارتباط مستقیم بین اجزاء و به منزلهٔ وسیله‌ای برای کلیّت گرائی محسوب شود. مانند نظامی که بین طرف «مزالگیز» و طرف «گرمانت» وجود دارد و تمام کتاب «در جستجو» نیز درصدد است تا ارتباط عرضی آنها را برای ما نشان دهد، ارتباطی که موجب می‌شود تا توجه ما از یک حالت چهرهٔ «آلبرتین» به حالتی دیگر معطوف گردد و یا از «آلبرتینی» به «آلبرتین» دیگر، از جهانی به جهان دیگر، از واژه‌ای به واژهٔ دیگر سوق پیدا کنیم بی‌آنکه هرگز این تعدد را به «امر واحد» تبدیل کنیم و یا بی‌آنکه هرگز آن را به یک کل منجر نماییم و این در حالی است که ما برای این اجزاء وحدتی بسیار اصیل قائل می‌شویم بدون اینکه همهٔ این اجزاء را به یک «کل» تقلیل دهیم. حسادت خط عرضی تعدد عشق‌هاست و سفر هم خط عرضی تعدد مکانها می‌باشد و همچنین خواب نیز خط عرضی تعدد لحظات محسوب می‌شود. کوزه‌های سربسته گاهی با اجزاء جدا از هم شکل می‌گیرند و گاهی نیز با اجزایی که متضاد همدیگر هستند و گاهی هم با اجزایی که

۱- عمر همچون جوی نو نو می‌رسد — مستمری می‌نماید در جسد
آن ز تیزی مستمر شکل آمده است — چون شررکش تیر جنبانی به دست
(مولوی) (م)

2- CS_2, I, 371-373.

در یک دایره مشخصی قرار دارند، سازمان می‌یابند (مانند برخی سفرها و خواب). امّا عجیب است که حتی دایره نیز «امری واحد» و «مجموعه‌ای منسجم» ایجاد نمی‌کند ولی در عوض نوعی انحراف و خمیدگی بوجود می‌آورد، یعنی با دایره‌ای سر و کار داریم که مرکزیت و محور خود را از دست داده است و آنچه را که، به عنوان مثال، در طرف راست قرار داشت به طرف چپ می‌راند و یا آنچه را که در وسط جا گرفته بود به کناره‌ها هدایت می‌کند. مثلاً وحدت و یکپارچگی مناظر در سفر با قطار، بر مبنای خود دایره محقق نمی‌شود، دایره‌ای که اجزای خود را به شکل بسته نگه می‌دارد [و اجازه نمی‌دهد تا همهٔ اجزای آن را مورد مشاهده قرار دهیم]، یا در شئی مشاهده شده ایجاد نمی‌گردد که خود موجب تعدد وحدت خویش می‌گردد، بلکه این وحدت در یک خط عرضی ایجاد می‌گردد که ما همواره «با گذر از پنجره‌ای به پنجرهٔ دیگر» درصدد ایجاد آن هستیم.[۱] درست است که تا حدودی سفر موجب ایجاد ارتباط بین مکان‌ها نمی‌شود و آنها را در مجموعه‌ای گرد هم نمی‌آورد، امّا فقط تفاوت‌های آنها را به طور مشترک تائید می‌کند (این تأئید مشترک، در یک بعد دیگری غیر از تفاوت تائید شده، در خط عرضی محقق

۱- JF_2, I, 655 : « قطار پیچید... و از اینکه قسمتی از آسمان صورتی رنگ خود را از دست داده بودم، تأسف می‌خوردم، که ناگهان آن را این بار به رنگ سرخ، از چهارچوب پنجرهٔ مقابل به گاه دومین پیچ قطار در طول مسیر خود، مشاهده کردم؛ به نحوی که تمام وقت خود را صرف دیدن از پنجره‌ای به پنجرهٔ دیگر می‌کردم تا اجزای پراکنده و متضاد را در این صبح سرخ‌فام و متغیر تثبیت نموده و بتوانم از آن نگاهی جامع و تابلویی پایدار داشته باشم.» این متن به خوبی تداوم و کلیت را نشان می‌دهد، اما مهم این است که بدانیم این تداوم و کلیّت در کجا شکل می‌گیرند. آنها نه در دیدگاه و نه در شئی مشاهده شده ایجاد نمی‌شوند، بلکه در یک خط عرضی یعنی از پنجره‌ای به پنجره دیگر بوجود می‌آیند.

می‌گردد)[۱] فعالیت راوی دیگر، بر توضیح و تبیین و بسط و گسترش محتوا متمرکز نیست، بلکه عمدهٔ فعالیّت وی صرف حذف کردن، انتخاب اجزاء غیرارتباطی و کوزه‌ای سربسته می‌گردد که همهٔ اینها همواره همراه «منی» است که در آنجا یافت می‌شود. انتخاب کردن دوشیزه‌ای در میان سایرین، گزینش فلان رفتار یا فلان خصیصه و یا فلان عادت در نزد آن دوشیزه، ترجیح دادن فلان واژه در گفتار وی یا تاکید بر فلان درد و رنجی که به ما انتقال می‌یابد ؛ و برای درک این درد و رنج و برای رمزگشایی واژهٔ مزبور و نهایتاً برای عشق ورزیدن به این دوشیزه، انتخاب نمودن فلان من و به جریان انداختن و حیات دادن به این من در میان تمام این امور ممکن، همهٔ این موارد فعالیت‌هایی هستند که با پیچیدگی ارتباط مستقیم دارند.[۲] ناب‌ترین صورت این فعالیت انتخاب را می‌توان در لحظه بیداری یافت، یعنی زمانی که خواب تمام کوزه‌های سربسته، همهٔ قطعات بسته و کلیهٔ من‌های محبوس شده و مأنوس با فرد در حال خواب را به حرکت درمی‌آورد. نه تنها در خواب درجات، یا به اصطلاح اطاق‌های متفاوتی وجود دارند که در چشم فرد خواب‌آلود می‌چرخند، فردی که در حال انتخاب خواب («خواب تاتوره»،

۱- JF_2, I, 644 : «سرور و شادمانی سفر... در این است که تفاوت بین رفتن و رسیدن نباید به صورت نامحسوس درک شود، بلکه باید تا آنجایی که می‌توانیم عمیقاً آن را در کلیّت و همانگونه که است، درک نمائیم.»

۲- AD, III, 545-546 : «حداقل در مورد درد و رنج فیزیکی چنین می‌توان گفت که ما خودمان درد را انتخاب نمی‌کنیم. در واقع این بیماری است که درد را ایجاد می‌نماید و به ما تحمیل می‌کند. اما در مورد حسادت اینگونه نیست، چرا که لازم است به نحوی انواع درد و رنج‌های متفاوت را، قبل از اینکه به یکی از آنها رضایت داده و آن را مناسب حال خود تلقی نمائیم، در ابعاد گستردهٔ آن بیازماییم.»

شاه دانهٔ هندی و خواب عصاره‌های متعدد اِتر...») یا به اصطلاح اعتیاد خود می‌باشد، بلکه هر انسانی که می‌خوابد «رشتهٔ ساعات، نظم و ترتیب سال‌ها و جهان‌ها» را پیرامون خود حفظ می‌کند : بنابراین بیدرای یعنی گذر از این اطاق خواب، از آنچه که در آنجا اتفاق می‌افتد، به اطاق واقعی، یعنی آنجایی که هستیم. بیداری یعنی بازیافتن منِ شب قبل در میان همهٔ من‌هایی که در خواب و رویا داشتیم، یعنی همهٔ من‌هایی که بودیم و یا می‌توانستیم باشیم. بالاخره، بیداری یعنی بازیافتن زنجیرهٔ تداعی‌هایی که ما را به واقعیت پیوند می‌دهند و موجب می‌شوند تا دیدگاه‌های برتر خود در خواب را ترک کنیم.[1] در اینجا نخواهیم پرسید که «چه کسی» انتخاب می‌کند. مسلماً هیچ یک از من‌ها، چرا که ما همواره در حال انتخاب شدن هستیم و زمانی که کسی را برای دوست داشتن انتخاب «می‌کنیم» و زمانی که درد و رنجی را برای درک و احساس برمی‌گزینیم، پیشاپیش نوعی من نیز انتخاب می‌شود و این من از اینکه حیات پیدا می‌کند و دوباره جان می‌گیرد و از اینکه در آن حالت انتظار به ندای ما پاسخ می‌دهد، بسیار شگفت‌زده می‌شود.

به همین خاطر، آدم به هنگام خارج شدن از خواب «هیچ کس نیست. پس آدمی چگونه با جستجوی تفکر و شخصیت خویش، درست مثل اینکه در جستجوی شئی‌ای گم شده باشد، نهایتاً قبل از اینکه من دیگری را بیابد، به من خاص خود دست می‌یابد ؟ چرا زمانی که شروع به تفکر کردن می‌کنیم، نه شخصیت دیگری، بلکه شخصیت قبلی در ذهن ما

۱- مراجعه شود به توصیفات مشهوری که پروست از خواب و بیداری در CS_I, I, 3-9 و CG_I, II, 86-88 بعمل آورده است.

مجسم می‌شود ؟ در واقع، نمی‌دانیم چه چیزی ما را وادار به چنین انتخابی می‌کند و چرا در میان میلیون‌ها وجود انسانی که می‌توانیم باشیم، فقط بر روی وجودی دست می‌گذاریم که شب قبل بودیم.»[1] در حقیقت، در اینجا نوعی فعالیت، «تفسیر کردن» ناب و نوعی انتخاب کردن خالص وجود دارد که فاعل و موضوع آن به یک اندازه است، چرا که این نوع فعالیّت، مفسر و شئی‌ای که موضوع تفسیر می‌باشد، هر دو را به یک اندازه گزینش کرده و سپس نشانه و به دنبال آن منی را انتخاب می‌کند که این نشانه را رمزگشایی نماید. «ما» ی تفسیر و تأویل اینگونه است : «حتی آن «مایی» که بی‌محتوا باشد ... آن را «ما» نمی‌گوییم.»[2] درست در همین جاست که خواب بسیار عمیق‌تر از حافظه است، زیرا حافظه، حتی حافظهٔ غیرارادی نیز به نشانه تکیه می‌کند، نشانه‌ای که همواره حافظه را به سوی خود می‌خواند ؛ همچنین حافظه متکی به یک «من» است که از پیش انتخاب شده است و مدام درصدد به حرکت درآوردن این من و حیات بخشیدن به آن است. در حالی که خواب، تصویر یک تأویل ناب است که در نشانه‌ها حلول می‌کند و از خلال همهٔ استعدادها شکوفا می‌گردد. تأویل و تفسیر هیچ وحدتی جز یک خط عرضی که بتواند اجزاء آن را به هم پیوند دهد، ندارد. فقط این تأویل و تفسیر است که به مثابه الوهیتی در نظر گرفته می‌شود که همه چیز آن جزئی است، امّا «صورت اللهی» این تأویل، اجزاء را به هم نزدیک می‌سازد و آنها را به هم پیوند نمی‌دهد، بلکه برعکس، آنها را در بالاترین حالت جزء بودن

1- CG_I, II, 88.
2- SG_2, II, 981.

خود نگه داشته و به قوت آن می‌افزاید تا به این ترتیب نگذارد این اجزاء متفرقه و جدا از هم، مجموعه‌ای را تشکیل دهند. «فاعل» کتاب «در جستجو» نهایتاً هیچ منی نیست، بلکه یک «ما»ی بدون محتوا است که «سوآن»، راوی و «شارلوس» را بوجود می‌آورد، یعنی آنها را ایجاد می‌کند، برمی‌گزیند، بی‌آنکه در مجموعه‌ای دور هم گرد آورد.

قبلاً شاهد نشانه‌هایی بودیم که، بواسطهٔ موضوع عینی خود و زنجیرهٔ تداعی معانی ذهنی‌شان و همچنین استعدادی که آنها را رمزگشایی می‌نمود و به واسطه رابطه شان با ماهیت، از همدیگر متمایز می‌شدند. امّا از حیث صوری، نشانه‌ها دارای دو نوع هستند که در تمام موارد یافت می‌شوند ؛ مانند جعبه‌های نیمه‌بازی که باید تبیین گردند و کوزه‌های سربسته‌ای که می‌بایستی انتخاب شوند. اگر نشانه همواره به عنوان جزئی است بدون کلیت و وحدت، به این دلیل است که مظروف یا محتوا با تمام نیروی غیرقابل حساب شده‌ای که دارد با ظرف خود در ارتباط است و کوزه نیز با تمام قوای غیرارتباطی خویش با پیرامون خود در ارتباط واقع می‌شود. خصیصه غیر قابل حساب شدن و غیرارتباطی بودن، هر دو به عنوان فاصله محسوب می‌شوند، امّا این فاصله [به جای دور کردن دو چیز از همدیگر]، چیزی را در داخل چیز دیگری قرار می‌دهد و یا آنها را آنطوری که لازم است در کنار همدیگر می‌نشاند. زمان نیز معنایی غیر از این ندارد : زمان یک نظام فاصله‌ای غیرمکانی است، این فاصله مختص خود محتوا و مختص چیزی است که الحاق شده باشد و متصل شود که به همین دلیل «فاصلهٔ بی‌فاصله» نامیده می‌شود. در این خصوص می‌توان به زمان از دست رفته اشاره کرد که بین چیزهای متصل به هم فاصله ایجاد می‌کند و زمان بازیافته را خاطرنشان کرد که

برعکس زمان از دست رفته چیزهای دور افتاده از هم را به همدیگر نزدیک می‌سازد و آنها را در کنار هم قرار می‌دهد. علاوه بر این، زمان باز یافته یک عملکرد تکمیلی نیز دارد و بواسطهٔ آن چنین استنباط می‌شود که این فراموشی یا خاطره است که موجب « ناهمگونی‌های غیرمنظم و پراکنده می‌شوند.» البته نباید فراموش کرد که تفاوت بین زمان از دست رفته و زمان بازیافته تنها در این مطلب نیست، زیرا همانقدر که یکی با نیروی فراموشی، بیماری و کهولت سن به پراکنده بودن اجزاء و قطعات یک مجموعه صحه می‌گذارد، دیگری نیز همین کار را با خاطره و یا با احیای گذشته انجام می‌دهد.[1] در هر حال، طبق فرمول برکسون، زمان به این معناست که کل [یک جا] ارایه نمی‌شود : یعنی «کل» قابل ارایه شدن نیست. برخلاف آنچه که برکسون فهم می‌کند و برخلاف طرفداران نظریهٔ دیالکتیک که اغلب برای اثبات تفکرات خویش پیرو روش‌های وحدت‌گرا هستند، این مطلب بیانگر آن نیست که کل در یک بعد دیگری، که دقیقاً همان بعد زمانی خواهد بود، «بوجود می‌آید» ؛ بلکه زمان، این تفسیرگر و تفسیرنهایی، قدرت عجیبی دارد که به واسطهٔ آن می‌تواند اجزاء و قطعاتی که قادر نیستند مجموعه‌ای را در مکان تشکیل دهند و حتی با تداوم در زمان نیز چنین مجموعه‌ای را بوجود آورند، آنها را به صورت همزمان مورد تائید قرار دهد. زمان دقیقاً خطوط مواصلاتی تمام مکان‌های ممکن و حتی مکان‌های زمان نیز می‌باشد.

۱- AD, III, 593. در این کتاب، فراموشی، با نیرویی که برای پراکنده ساختن اجزاء دارد، فاصله‌ها را بین ما و حوادث تازه اتفاق افتاده ایجاد می‌کند، در حالی که در کتاب SG_I, II, 757، خاطره وارد عمل می‌شود و نوعی مجاورت بین چیزهایی که از همدیگر فاصله دارند بوجود می‌آورد.

فصل سوم
لایه‌های کتاب «در جستجو»

در دنیایی چنین از هم پاشیده، لوگوسی وجود ندارد تا تمام اجـزاء و قطعات را در یک جا جمع کند. بنابراین، قانونی نیست که بتواند آنهـا را به یک کل متصل نماید و کلی وجود ندارد که بتوانیم آن را بازیابیم و یـا به آن شکل دهیم. با این حال، قانونی هم وجود دارد ؛ امّا چیـزی کـه در این قانون تغییر یافته است، طبیعت، عمل و رابطهٔ آن است. جهان یونانی جهانی است که در آنجا قانون همیشه یک قدرت ثانوی مـی‌باشـد : ایـن قانون، در مقایسه با لوگوس که کل را در برمـی‌گیـرد و آن را بـه «خیـر» هدایت می‌کند، به عنوان یک قدرت ثانوی محسوب می‌شـود. قـانون یـا بهتر است بگوییم قـوانین، کارشـان فقـط هـدایت کـردن اجـزاء، تطبیـق نمودن، نزدیک کردن آنها به یکـدیگر و در نهایـت پیونـد دادن آنهـا بـه همدیگر و برقرار نمودن ارتباطی «بهتر» بـین آنهاسـت. همچنـین قـوانین فقط زمانی ارزش دارند که آنچه را کـه فراتـر از آنهـا هسـتند بـرای مـا بشناسانند، و در اینجاست که قوانین صورت «بهتر» به خـود مـی‌گیرنـد ؛ یعنی دارای همان جنبه‌ای می‌شوند که «خیـر» در لوگـوس در ارتبـاط بـا فلان اجزاء، فلان محل یا فلان لحظه دارای آن است. به نظر می‌رسد کـه

شناخت جدید از ضد- لوگوس قانون را وادار به تحمل انقلاب بنیادی کرده است. چرا که قانون برجهانی متشکل از اجزاء تسلط دارد که تجمع نیافته و غیرقابل تجمیع هستند و در اینجاست که قانون قدرت اول محسوب می‌شود. دیگر قانون آنچه را که خوب است نمی‌گوید، بلکه آنچه که می‌گوید، خوب است. یک مرتبه، قانون وحدت جالبی کسب می‌کند : با این حساب، دیگر قوانین ویژه‌ای برای این یا آن روش وجود ندارد، بلکه «قانون» است که وجود دارد، آن هم عاری ار هرگونه ویژگی. امّا این وحدت جالب به هیچ وجه محتوایی ندارد و فقط یک حالت صوری دارد، چرا که هیچ چیز مشخصی و هیچ مجموعه‌ای را برای ما نمی‌شناساند، هیچ «خیری» را که بتواند مرجع واقع شود و هیچ لوگوسی را که بتواند ما را به جایی ارجاع دهد، مدنظر قرار نمی‌دهد. برعکس، این وحدت، بی‌آنکه اجزاء را به هم پیوند دهد و آنها را به همدیگر نزدیک سازد، آنها را از هم دور کرده و در قالب‌های مجزا قرار می‌دهد و در همجوار بودن آنها نوعی عدم- ارتباط ایجاد کرده و در گنجایش و ظرف آنها نوعی عدم تساوی و توازن بوجود می‌آورد. این نوع وحدت، هرچند که چیزی را به ما نمی‌شناساند، ولی فقط با تاثیر گذاشتن بر تمام وجود ما و با اعمال نوعی فشار و «مجازات» بر ما[1]، آنچه را که هست

۱- در اینجا منظور از اعمال فشار، مجازات و تنبیه، مثلا همان درگیر شدن خواننده با کتاب «در جستجو»ی پروست است. زیرا در اثری که مطابق با لوگوس باشد، قوانین و معقولیت از پیش تعیین شده‌اند و خواننده به راحتی به چیزی که از قبل وجود دارد، دست خواهد یافت، در حالی که در اثر پروست، با توجه به اینکه از اجزاء و قطعات متفاوت تشکیل شده است و هیچ قانون لوگوسی در آن وجود ندارد، خواننده ضمن مطالعهٔ آن و پذیرش فشارهای بیشتر از سوی اثر جهت درک و فهم آن (که این خود نوعی مجازات و تنبیه برای خواننده محسوب می‌شود)، به مرور به مکانیزمهای قوانین حاکم به این اثر پی خواهد برد. (م)

می‌آموزد ؛ و این همان پارادوکس عجیبی است که با آن روبرو هستیم، زیرا قبل از اینکه این فشار و «مجازات» را دریافت کنیم، نمی‌دانستیم که قانون چه می‌خواهد. بنابراین تنها زمانی که مجرم هستیم [مجازات را تحمل می‌کنیم] می‌توانیم از قانون تبعیت کنیم و تنها با گناهکار بودن خودمان می‌توانیم به قانون پاسخگو باشیم، چرا که این قانون فقط به اجزای از هم پاشیده اعمال می‌شود، قانونی که همواره اجزاء را از هم دور کرده، جسم آنها را مثله نموده و از جا می‌کند. در واقع، قانون در وهلهٔ اوّل غیرقابل شناخت است، امّا تنها زمانی خود را به ما می‌شناساند که سخت‌ترین مجازات را بر جسم نیمه‌جان و مردهٔ ما اعمال نماید.

با کافکا، برداشت جدید از قانون، صورت کاملاً حادی به خود می‌گیرد : در اثری از او تحت عنوان «دیوار چین» ارتباطی بنیادین بین خصیصهٔ اجزایی دیوار، نحوهٔ اجزایی ساخت آن و خصیصهٔ غیرقابل شناخت قانون ایجاد می‌شود ؛ و در اینجاست که این اثرگوئی با مجازات گناهکار بودن خویش متعین می‌شود. با این حال، در آثار پروست، قانون صورت دیگری را ارایه می‌نماید، زیرا در آنجا گناهکار بودن اغلب به عنوان یک امر ظاهری است و این امر به جای اینکه خود به عنوان واقعیتی باشد که اجزاء از هم پاشیده ما را به آن رهنمون شوند، در ورای خویش واقعیتی بسیار عمیق‌تری را پنهان می‌سازد. در مقابل برداشت انحطاط‌گر از قانون، آنگونه که در آثار کافکا متجلی می‌شود، برداشت دیگری از قانون به صورت تخیلی و رویایی و دور از واقعیت قرار می‌گیرد که مارسل پروست آن را به کار می‌برد. با این حال، در نگاه اوّل، احساس گناهکار بودن، بنابر موضوع اساسی خود (یعنی هم‌جنس‌بازی)،

نقش عمده‌ای را ایفا می‌کند. هر چند که هر عشقی به منزلهٔ بحثی است در باب دلایل و شواهد آن و به منزلهٔ حکم بی‌گناهی ای است بر کسی که با این حال اورا گناهکار می‌دانیم، ولی باز هم دوست داشتن گناهکار بودن فرد دوست داشته شده را مفروض می‌دارد. پس عشق همان اعلان بی‌گناهی تخیلی است که در میان دو یقین مجرم بودن گسترده شده است، جرمی که پیشاپیش مقدمات عشق را مهیا کرده و آن را ممکن می‌سازد و جرمی که عشق را مختومه اعلام کرده و پایان تجربی آن را مشخص می‌نماید. بنابراین، راوی، بی‌آنکه این مقدمات عشق را درک نماید، نمی‌تواند «آلبرتین» را دوست داشته باشد، مقدماتی که وی در تمام تجربیات خود و از خلال اعتقادی که، علی رغم همهٔ مسایل، به بی‌گناهی آلبرتین دارد، آن را همواره جاری می‌کند (اعتقادی که همواره ضروری بوده و به مثابه چیزی ظاهرکننده و برملاکننده عمل می‌کند). «وآنگهی، هنگامی که آنها [دوشیزگان] را دوست داشتیم، خطاهایشان کمتر از زمانی بود که آنها را هنوز نمی‌شناختیم و اولین اشتباهشان همان «طبیعت» آنهاست. آنچه چنین عشق‌ها را دردناک می‌کند، در واقع، چیزی است که پیشاپیش در وجود بانوان به عنوان به اصطلاح یک گناه "کبیره" وجود دارد و مدام ما را وادار می‌کند تا آنها را دوست داشته باشیم. ...»[1] «در واقع، آیا علی رغم تمام جنبه‌های منفی که در ذهن من نسبت به «آلبرتین» بود و علی‌رغم شناختی که از زشتی او داشتم، او را انتخاب نکردم و او را دوست نداشتم ؟... جذب شدن به سوی این موجود و دوست داشتن او، آنقدر بیگناه به نظر می‌آمد که مدعی آن نیز بودیم، در

1- P_I, III, 150-151.

حالی که همهٔ اینها در واقع بازخوانی متفاوت از خیانت‌ها و خطاهای وی بودند.»[۱]

و عشق زمانی پایان می‌پذیرد که یک حالت تجربی به خود گرفته و این اعتقاد تجربی را که، «آلبرتین» علی‌رغم همه چیز، بی‌گناه بود، از بین ببرد : «کم کم در عمق وجدان، تصوری شکل می‌گرفت که جایگزین تصور بی‌گناه بودن «آلبرتین» می‌شد، این تصور جدید همان مجرم بودن «آلبرتین» بود» ؛ به نحوی که اطمینان از خطاهای «آلبرتین» تنها زمانی به راوی آشکار می‌شود که دیگر این خطاها برای وی جالب نیستند و دیگر راوی، در حالی که از خستگی و تکراری بودن مسأله به ستوه آمده است، دست از دوست داشتن «آلبرتین» کشیده است.[۲]

به دلایل خیلی زیادی، مجرم بودن بیشتر در مسایل مربوط به هم‌جنسی‌بازی ظاهر می‌گردد. مسلما در این مورد می‌توانیم تلاش بی‌وقفهٔ پروست را در ارایهٔ تصویری از هم‌جنس‌بازی مردانه به عنوان نسلی نفرین شده به یاد بیاوریم، «نسلی که نفرین و لعنت بر آن سنگینی می‌کند و همواره باید با دروغ و سوگند دروغین همراه باشد... . پسرانی بدون مادر ... دوستانی بدون دوستی ... بدون افتخار و سربلندی مگر به صورت گذرا، بدون آزادی مگر به صورت موفقیتی تا کشف این جنایت [هم‌جنس بازی]، بدون موقعیّت پایدار مگر به صورت متزلزل، اینها اوضاع و احوال این نسل نفرین شده می‌باشد.» در اینجا، هم‌جنس‌بازی نشانه‌ای در مقابل هم‌جنس بازی لوگوسی یونان قرار می‌گیرد.[۳] *امّا*

1- AD, III, 611.
2- AD, III, 535.
3- SG_I, II, 615. همچنین فصل سیزدهم کتاب «علیه سنت- بوو»: «نسل نفرین شده».

خواننده احساس می‌کند که اینگونه گناهکار بودن بیشتر حالت ظاهری داشته و واقعی نمی‌باشد. اگر خود پروست نیز از اصالت طرح خود در این خصوص سخن می‌گوید و اگر اعلام می‌کند که «نظریه‌های» زیادی را در این مورد مدنظر قرار داده است، به این دلیل است که وی حاضر نیست به خصوص این نوع هم‌جنس بازی نفرین شده را به فراموشی بسپارد. تمام موضوعات مربوط به نسل نفرین شده یا مجرم به نحوی با موضوع بی‌گناهی، که در جنسیت گیاهان مطرح است، پیوند می‌خورند. پیچیدگی نظریهٔ پروست در این خصوص ابعاد گسترده‌ای دارد، چرا که چنین نظریه‌ای سطوح و لایه‌های متفاوتی را در تعامل و تقابل قرار می‌دهد. در لایهٔ اوّل، کلیهٔ عشق‌های بین جنسی با تمام تضادها و تکرارهایی که دارند، جای می‌گیرند. در لایهٔ دوّم، این نوع عشق‌ها به نوبه خود به دو شاخه و یا به دو مسیر تقسیم می‌شوند، عشق‌هایی که در میان بانوان اتفاق می‌افتد و هر بار که راز بانویی دوست داشته شده برملا می‌شود، این عشق آن را مکتوم می‌سازد، و عشق‌هایی که بین مردان ظاهر می‌گردد و اغلب حاوی راز بسیار درونی عاشق می‌باشند. در اینجاست که تصور خطا و گناه در اذهان ایجاد می‌گردد. امّا دقیقاً، اگر این لایهٔ دوم عشق عمیق‌تر نیست، بخاطر این است که خود آن کمتر از لایهٔ اوّل (که لایهٔ دوّم زیرمجموعهٔ آن است) جنبهٔ آماری و اجتماعی ندارد : در این راستا، مجرم بودن اغلب وجههٔ اجتماعی پیدا می‌کند تا اخلاقی و درونی. در آثار مارسل پروست، به عنوان یک اصل کلی، چنین ملاحظه خواهیم کرد که نه تنها یک مجموعهٔ مشخص هیچ ارزشی جز آماری و اجتماعی ندارد، بلکه دو طرف نامتوازن و یا دو جهت بزرگی

که این مجموعه در آن تقسیم می‌گردد نیز دارای چنین ارزشی هستند. به عنوان مثال «لشکر» یا «جماعت» تمام من‌های راوی که آلبرتین را دوست دارد، مجموعه‌ای لایهٔ اوّل را تشکیل می‌دهد ؛ امّا دو زیر مجموعهٔ «اعتماد» و «ظنّ حسادت‌آمیز» مربوط به لایهٔ دوّم می‌باشند که همچنان ارزش آماری و اجتماعی خود را حفظ کرده و جریانات لایهٔ سوم هر یک از من‌هایی که همان «جماعت» یا «لشکری» را در جهات مختلف بوجود می‌آورند، تحت پوشش قرار می‌دهند. این لایهٔ سوّم همان تحریکات شاخص‌های فردی است.[1] همچنین، طرف «مزاگلیز» و طرف «گرمانت» فقط باید به عنوان ظرف‌های آماری و اجتماعی در نظر گرفته شوند، طرف‌هایی که در واقع خود آنها از جمعی از چهره‌های اولیه و بنیادی ترکیب یافته‌اند. بالاخره باید اذعان کرد که امور مربوط به «گومور» و «سودوم» و مجرمیتی که در آن رابطه وجود دارد، بی‌شک بسیار ظریف‌تر از ظاهر چشمگیر عشق‌های غیرهمجنسی هستند ولی باز هم آنها آخرین لایه را که توسط حرکات اعضای بدن و اجزاء اولیه و بنیادی ایجاد می‌گردد، پنهان می‌سازند.

پیشاپیش آنچه که در این دو نوع هم‌جنس بازی برای پروست جالب است و آنچه که دقیقاً برای اینها یک جنبهٔ اضافی و تکمیلی می‌دهد، همان پیش‌گویی است که براساس آن «هر دو جنس، هر یک به نوبهٔ خود به مرور زمان فروکش خواهد شد.»[2] امّا لازم است خاطرنشان سازیم که اگر اینگونه تلقی نماییم که هر دو جنس همزمان در یک فرد حضور

1- AD, III, 486: «از میان «عامهٔ مردم» این عناصر می‌توانند...»

2- SG_I, II, 616.

داشته و در عین حال از همدیگر جدا هستند، استعارهٔ جعبه‌ها و کوزه‌های سربسته معنای واقعی خود را خواهد یافت : چرا که راز «دو جنسیت‌گرایی»[1] اولیه این است که هر دو جنس در مجاورت هم قرار دارند، امّا هیچ ارتباطی با همدیگر نداشته و دیواری بین آن دو وجود دارد. در اینجاست که مسأله گیاه یا نبات در تضاد با یک «لوگوس بزرگ زنده» معنای خود را می‌یابد : «دو جنسیت‌گرایی» یکی از ویژگی‌های جامعهٔ حیوانی نیست که امروزه از بین رفته باشد، بلکه یک نوع جدایی همجوار فعلی دو جنس است که بر روی یک گیاه قرار دارد : «عضو نر با یک دیواره‌ای از عضو ماده جدا می‌شود.»[2] دقیقاً در همین‌جاست که *لایه سوم* جای خواهد گرفت. یعنی فردی با جنس مشخصی (البته نباید فراموش کرد که یک جنس مشخص فقط به صورت کلی و آماری وجود دارد) جنس دیگری را نیز در خود دارد که نمی‌تواند با آن به صورت مستقیم ارتباط داشته باشد.[3] خدا می‌داند که چند دوشیزهٔ جوان در وجود «شارلوس» لانه کرده‌اند و روزی به عنوان مادربزرگ بروز خواهند کرد.[4] «در نزد بعضی از افراد ...، زن فقط به طور مستقیم و از درون با مرد پیوند نخورده است، بلکه این افراد هنگامی که هیجان‌زده می‌شوند، از سر شوق خنده‌ای نازک از خود بروز می‌دهند که بر دستها و پاهای آنها تاثیر

1- Hermaphroditisme

2- SG_I, II, 626, 701.

۳- SG_2, II, 907, 967 ← تفسیر روژه کامپ، *اسرار آقای شارلوس*، کریتیک، ژانویه، 1968.

۴- نویسنده این مطالب سعی دارد با چنین تبیینات گرایش‌های غیراخلاقی و خلاف طبیعت انسانی پروست را توجیه نماید. واضح است که چنین استنباط‌های فلسفی هرگز نخواهند توانست قباحت رفتارهای فردی و اجتماعی شخصیت‌های مارسل پروست را کتمان کنند. (م)

می‌گذارد و این صفات زنانگی به شکل بدی در وجود آنها جلوه‌گر می‌شود.[1]» لایهٔ اول با مجموعهٔ آماری عشق‌های بین جنسی مشخص شده بودند. لایهٔ دوّم نیز با دو جهت هم‌جنس‌بازی آماری تعریف شده بود که بر طبق آن فردی که در یکی از جهت‌های جنسی قبلی قرار گرفته بود به افراد همان جنس ارجاع داده می‌شد ؛ چنانچه این فرد مرد بود به سلسلهٔ «سودم» تعلق می‌یافت و اگر زن بود به گروه «گومور» می‌پیوست (مانند «اودت» و «آلبرتین»). امّا لایهٔ سوم «تراجنسی»[2] است («آنچه که معمولاً به طور غلط هم‌جنسی بازی می‌نامند») که فراتر از فرد و مجموعه می‌باشد : این لایه نوعی همزیستی دو جنس متفاوت را در فرد نشان می‌دهد، یعنی دو «شیئ مجزا» که هیچ ارتباطی با همدیگر ندارند. چنین حالتی برای گیاهان نیز صدق می‌کند : «حالت دو جنسیت بودن گیاهان به یک عامل سوم (حشره) نیاز دارد تا به کمک آن بخش مادگی بارور شود و یا قسمت نرینگی بارورکننده گردد.[3] با چنین کاری، نوعی ارتباط غیرمعمول و نامنظم به صورت عرضی بین دو جنس از هم جدا شده ایجاد می‌گردد. در اینجا نیز مسأله به مراتب پیچیده‌تر می‌شود، زیرا در این حالت همواره باید به دنبال تمایز بین لایهٔ دوّم و سوم باشیم. در واقع، ممکن است فردی که به طور کلی به عنوان نر تشخیص داده شده است، برای بارورکردن بخش مادگی خود، که قادر نیست با آن ارتباط داشته باشد، به دنبال فردی از جنس خود باشد (این امر برای زن و بخش نرینگی وی نیز اینگونه است). اما در مواردی نیز مسأله بسیار عمیق‌تر

1- SG_I, II, 620.
2- Transsexuel
3- SG_I, II, 602, 626.

مطرح می‌شود ؛ مثلاً فردی که به طور کلی به عنوان نر تعیین شده است، بخش مادگی خود را به وسیلهٔ تعدادی از اشیایی مجزا بارور نماید که می‌توانند هم در زن و هم در نزد مرد باشند.[۱] در واقع، عمق «تراجنسیت‌گرایی»[۲] پروست نیز همینجاست : در اینجا سخن از یک «همجنس بازی کلی و اصولی» نیست که جنس‌ها را از همدیگر جدا نماییم و مرد را به مرد و زن را به زن ارجاع دهیم، بلکه صحبت از یک «هم‌جنس‌بازی موردی و غیراصولی» است که در آن مرد چیزی را که مختص مرد می‌باشد در زن جستجو می‌کند و زن نیز به دنبال چیزی که مربوط به زن است در مرد می‌گردد و این در حالتی اتفاق می‌افتد که دو جنس متفاوت در هر یک از آنها (یعنی مرد و زن) به منزلهٔ دو شئی مجزا و در کنار هم قرار دارند.[۳]

به همین دلیل است که متن مارسل پروست ظاهراً مبهم به نظر می‌آید، متنی که در آن پروست همجنس‌بازی کلی و اصولی را در برابر نوعی هم‌جنسی بازی موردی و غیراصولی قرار می‌دهد : «بعضی‌ها،

۱- اینگونه استنباط‌ها برای سرپوش گذاشتن به مسایل غیراخلاقی که با عرف اجتماعی و طبیعت انسانی ناسازگاری دارد، به هیچ وجه وجهه علمی و استدلالی ندارد و این نوع استدلال از سوی فیلسوفی چون دولوز بسیار ناشیانه و بی‌اساس است. (م)

2- Transsexualisme

۳- آندره ژید که برای برقراری «همجنس‌بازی- لوگوس» [هم‌جنس بازی اصولی] تلاش می‌کرد، همواره پروست را به دلیل اینکه فقط به همجنس‌بازی‌های غیراصولی و متضاد و همچنین زن‌گرایانه توجه داشت، مورد انتقاد قرار می‌داد، آندره ژید در لایهٔ دوم هم‌جنس بازی باقی ماند و هرگز نظریهٔ پروست را در این زمینه درک نکرد (حتی برخی نیز در نظریهٔ مربوط به گناهکار بودن در نزد پروست باقی ماندند). (م)

بی‌شک آنهایی که در کودکی کم‌روتر بوده‌اند، به هیچ وجه در بند ماهیت مادی لذتی که می‌برند نیستند و همین امر برایشان کافی است که بتوانند آن را به چهره‌ای مردانه ارتباط دهند. حال آنکه برای برخی دیگر، که لابد احساس‌های تندتری دارند، ماهیت مکانی لذت مادی‌شان بسیار مهم است. اعترافات چنین کسانی شاید مردمان عادی را تکان دهد. زندگی این گروه شاید کمتر در انحصار سیارهٔ کیوان باشد، زیرا آنها برخلاف گروه اوّل که زنان را یکسره پس می‌زنند [و فقط برای گفتگو، خودنمایی و عشق غیرجسمانی می‌خواهند]، چنین کاری نمی‌کنند ... این گروه (یعنی گروه دوّم) زنانی را می‌جویند که دوستدار زنان‌اند و می‌توانند ایشان را با مردانی آشنا کنند و بر لذت همنشینی با اینان بیفزایند، حتی از این هم بیشتر، این گروه می‌توانند از مصاحبت با زنان هم به همان اندازه لذت ببرند. از همین روست که نزد کسانی که گروه اول را دوست دارند، حسادت تنها زمانی انگیخته می‌شود که اینان از مصاحبت مردی لذت ببرند و تنها همین امر خیانت دانسته می‌شود، چه این گروه به زنان دل نمی‌بندند، عشقشان به ایشان تنها از سر عادت و برای حفظ احتمال ازدواج است، و لذتش را چنان کم درک می‌کنند که تحمل ندارند آن که به او دل بسته‌اند از آن برخوردار شود، حال آنکه در گروه دوّم عشق به بانویی اغلب مایهٔ حسادت می‌شود. چه اینان، در رابطه‌شان با زنان، برای بانویی که دوستدار بانویی باشد نقش بانو را دارند، و در همین حال زن کمابیش ایشان را از همان چیزی برخوردار می‌کند که نزد مردان می‌جویند ...» اگر معنای «تراجنسیت‌گرایی» را به عنوان آخرین لایهٔ نظریهٔ مارسل پروست بدانیم و اگر رابطهٔ این «تراجنسیت‌گرایی» را با

عمل جدایی همجوار دو جنس از همدیگر درک نماییم، در اینجا نه تنها استعارهٔ مربوط به گیاه روشن می‌شود، بلکه، به نظر برخی، چنانچه درصدد کشف درجهٔ «جابجایی» ای که پروست می‌بایستی به کار می‌گرفت تا «آلبر» را به «آلبرتین» مبدل سازد، برآئیم و یا چنانچه بخواهیم اسرار پروست را که در روابط عاشقانهٔ خود با بانوان داشت، برملا سازیم ؛ این رفتار، با توجه به جنبه‌های «تراجنسیت‌گرایی» وی، کاملاً مضحک خواهد بود. بنابراین، جا دارد بگوییم که زندگی نویسنده هیچ تاثیری در شکل‌گیری اثر و یا نظریه‌های او ندارد، زیرا اثر و نظریهٔ او ارتباطی کاملاً درونی و پنهانی با زندگی وی دارند و این ارتباط بسیار عمیق‌تر از یک زندگی‌نامهٔ معمولی است. برای اثبات این مسأله، کافی است دیدگاه جامع او را در اثر مشهورش به نام «سودوم» و «گومور» دنبال کنیم : «تراجنسیت‌گرایی»، یا به عبارتی، هم‌جنس‌بازی موردی و غیراصولی را که مبتنی بر جدایی همجوار جنس‌های ارگانیک یا دو شئی مجزا می‌باشد، در هم‌جنس‌بازی کلی و اصولی می‌یابیم که مبتنی بر استقلال جنس‌های فردی یا مجموعه‌ای از افراد هم‌جنس می‌باشد.

حسادت هذیانِ خاص نشانه‌هاست. هر چند پروست سعی می‌کند تفسیر جدیدی از ارتباط بین حسادت و هم‌جنس‌بازی ارایه کند، ولی در آثار وی، ارتباط تنگاتنگی بین آن دو وجود دارد. با توجه به اینکه فرد دوست داشته شده حاصل دنیاهای ممکن است (دوشیزه استرماریا و بریتانیا [یکی از استانهای فرانسه]، آلبرتین و بلبک)، لازم است این دنیاها باز شودند و تبیین گردند. امّا نباید فراموش کرد که این دنیاها فقط از ورای نگاه فرد دوست داشته شده به آنها ارزش پیدا می‌کنند و تنها این

نگاه است که نحوهٔ درونی شدن این دنیاها در وی را مشخص می‌کند ؛ عاشق هرگز نمی‌تواند به حد کافی در این دنیاها «جای گیرد». بی‌آنکه، به همان شیوه‌ای که به آنجا راه یافته است، از آنجا رانده نشود ؛ چرا که او تنها به عنوان یک شئی ملاحظه شده به این دنیاها تعلق دارد، بنابراین او مانند چیزی است که به صورت گذرا دیده شده و به هیچ وجه مورد ملاحظه واقع نگردیده است و همواره خارج از سطوح برتر نگاه، که برحسب آن انتخاب انجام می‌گیرد، واقع می‌گردد.[1] نگاه فرددوست داشته شده فقط زمانی مرا وارد چشم‌انداز و پیرامون آن خواهد کرد که مرا آماج نگاه غیرقابل نفوذ خود کند، نگاهی که براساس آن اصولاً چشم‌انداز و پیرامون آن در وی شکل می‌گیرند : «اگر او [آن خانم] مرا دیده بود، چه چیزی می‌توانستم به او بگویم ؟ بیان کردن این امر همانقدر برایم دشوار بود که گویی، به هنگام مشاهدهٔ یکی از کرات نزدیک زمین با تلسکوپ و با آشکار شدن برخی ویژگیها، اینگونه تصور کنیم که این ویژگیها متعلق به انسانهایی هستند که در آنجا زندگی می‌کنند و ما را می‌بینند و این نگاه ما چه تصوراتی می‌تواند در آنها ایجاد نماید.»[2] همچنین، برتری‌ها یا نوازشهایی که فرد دوست داشته شده نصیب من خواهد کرد، فقط زمانی در من اثر خواهند داشت که تصویری از برخی دنیاهای ممکن را ترسیم نمایند که در آنجا دیگران قبلاً ترجیح داده شده یا داده می‌شوند و یا اینکه ترجیح داده خواهند شد.[1] به همین

۱- ناز معشوق جاذبی نبود — هیچ عاشقی طالبی نبود
عشق از معشوق اول سر زند — تا به عشق جلوه دیگر دهد
هیچ عاشق خود نباشد وصل‌جو — که نه معشوقش بود جویای او (م)

2- JF_3, I, 794.
1- CS_2, I, 276.

دلیل، با نگاهی دیگر، چنین استنباط می‌شود که حسادت فقط تبیین «دنیاهای ممکن» نیست که در فرد دوست داشته شده (یا در دیگران، که همسان من هستند و می‌توانند دیده شوند و انتخاب گردند) قرار دارند، بلکه کشف «دنیای ناشناخته» ای است که دیدگاه خود فرد دوست داشته شده را نشان می‌دهد و در انواع هم‌جنس‌بازی او بسط و گسترش می‌یابد. در اینجا، محبوب، دیگر با افرادی که همسان خودش هستند، ارتباط برقرار نمی‌کند، بلکه با افرادی رابطه پیدا می‌کند که از من متفاوت هستند، این افراد در واقع نوعی سرچشمه شادمانی محسوب می‌شوند که برای من به صورت ناشناخته و غیرقابل استفاده باقی می‌مانند : «سرزمین ناشناختهٔ وحشتناکی بود که در آن فرود آمده بودم، در حقیقت دریچهٔ تازه‌ای از رنج‌های غیرقابل تصور در برابرم گشوده می‌شد.»[1] بالاخره، در وهلهٔ سوم نیز، حسادت «تراجنسیت» فرد دوست داشته شده را آشکار می‌سازد، یعنی هر آنچه که در کنار جنس ظاهری و به طور کلی تعریف شدهٔ وی پنهان شده باشد، که به عبارتی همان جنس‌های مجاور و غیرارتباطی می‌باشند، آشکار می‌گردند ؛ در اینجا حسادت موفق به کشف حشرات عجیبی می‌شود که مأمور برقراری ارتباط بین این جنسهای همجوار است، خلاصه اینکه حسادت به کشف اشیاء مجزا نایل می‌شود، کشفی که بسیار بی‌رحم‌تر از کشف اشخاص رقیب می‌باشد.

امّا حسادت نیز دارای منطقی است که به آن منطق جعبه‌های نیمه باز و کوزه‌های سربسته می‌گویند. این منطق را در این مسایل می‌توان یافت : محبوس کردن و در حصار انداختن فرد دوست داشته شده. این همان قانون و منطقی است که «سوآن» در پایان عشق خود به «اودت» از پیش

1- SG_2, II, 1115.

احساس می‌کند و این همان منطقی است که راوی پیشاپیش آن را در عشق خود به مادرش درک می‌کند و نمی‌تواند آن را در آن عشق به اجرا درآورد امّا نهایتاً در عشق خود به «آلبرتین» به کار می‌گیرد.[1] تمام گرایش‌های مخفی موجود در کتاب «در جستجو» و تمام افرادی که به عنوان اسیران پنهان و مکتوم محسوب می‌شوند، جزو این قانون و منطق هستند. محبوس ساختن، ابتدا به معنای خالی کردن محبوب از تمام دنیاهای ممکن و رمزگشایی نمودن از آنها و تبیین و توضیح آنهاست ؛ امّا محبوس ساختن می‌تواند به معنای پوشاندن این دنیاها و قرار دادن آنها در جایگاهی باشد که نشان‌دهندهٔ تعلق این دنیاها به فرد دوست داشته شده نیز است.[2] سپس محبوس ساختن به معنای قطع سلسلهٔ روابط هم‌جنسی بازی فرد دوست داشته می‌باشد که دنیای ناشناخته او را می‌سازد ؛ همچنین محبوس ساختن به معنای کشف هم‌جنس‌بازی محبوب می‌باشد که به عنوان خطای اصیل تلقی می‌گردد و به واسطهٔ آن وی را مجازات نموده و محبوس می‌کنیم. بالاخره، محبوس ساختن، همان مانع شدن از ارتباط موازی بین دو کنارهٔ همجوار، دو جنس و دو شئی مجزا است که همواره از سوی حشره (شئی سوم) ترغیب می‌شود، سرپوش گذاشتن به هر یک از آنهاست به نحوی که نتوانند با همدیگر ارتباط نفرین شده‌ای برقرار نمایند ؛ امّا به معنای قرار دادن هر یک از آنها در کنار همدیگر و آزاد گذاشتن آنها در ابداع نظام ارتباطی خود نیز می‌باشد که علی رغم انتظار ما، اغلب چنین ابداعی ما را شگفت‌زده

1- JF_1, I, 563. Et F. III, 434.
2- P_1, III, 172-173.

کرده، اتفاقات سازنده‌ای را ایجاد می‌نماید و بـه ظـن و گمـان مـا پایـان می‌بخشد (راز نشانه‌هـا). در واقـع، رابطـه عجیبـی بـین محبـوس‌سـازی بواسطهٔ حسادت، هوس مشاهده نمودن و دیـدن، و عمـل تقـدس‌زدایـی وجود دارد : محبوس ساختن، چشم‌چرانی کردن و تقدس‌زدایی به عنوان تثلیث مارسل پروست محسوب می‌شوند. زیرا محبوس کـردن دقیقاً بـه معنای قرار دادن خودمان در جایی است که بتوانیم چیزی را ببینم بی‌آنکه خودمان دیده شویم ؛ به عبارت دیگر با این کار خود را از خطر دیـدگاه «دیگری»، کـه همـواره مـا را بـه همـان انـدازه‌ای کـه از جهـان خـارج می‌ساخت همانقدر نیز وارد جهان می‌کند، مصون نگاه می‌داریم. بنابراین، به عنوان مثال، هنگامی که شخصیت اثر مارسل پروسـت «آلبـرتین» را در حال خواب می‌بیند، در اینجا «دیدن» به معنای مختصر نمودن دیگری بـه طرف‌های مجاور غیرارتباطی است که او را ایجاد می‌کنند و به معنای این است که باید در انتظار تحقق یک شیوهٔ ارتبـاط مـوازی بمـانیم کـه ایـن نیمه‌های از هم جدا شده[1] روش انجـام آن را خواهنـد یافـت. همچنـین «دیدن» در اینجا، حتی اگر به صورت نمادین هم باشد، به معنـای تـلاش برای نشان دادن و نمایاندن است. نشـان دادن بـه معنـای تحمیـل کـردن مسأله مجاورت بر کسی در یک نمایش عجیب، زشت و قبیح اسـت. در اینجا نه تنها برای وی بینش کوزه‌های سربسته و در کنار هم و همچنـین اشیاء مجزایی که در بین آنها نـوعی نزدیکـی (جفـت‌گیـری) غیرطبیعـی شکل می‌گیرد، تحمیل می‌گردد، بلکه با خود او نیز چنان رفتار مـی‌کنـیم

۱- اشاره است به دو جنسی که در جـسم انـسان از همدیگر جدا هـستند. (م)

که گویی یکی از این اشیاء یا یکی از این جهات مجاور است که باید ارتباط موازی برقرار نماید.

به همین دلیل است که مسأله تخریب هنجارها و عرف‌های معمول برای مارسل پروست ارزش محسوب می‌شود. به عنوان مثال، خانم «ونتوی» عکس پدر خود را در مجاورت تخت‌خواب خود قرار می‌دهد و یا راوی داستان اسباب خانه پدری خود را در یک محل خلاف عفت قرار می‌دهد. همچنین وی زمانی که شرایطی را فراهم می‌کند تا در کنار اطاق خواب مادر خویش توسط «آلبرتین» مورد محبت عاشقانه قرار گیرد، این امر می‌تواند ارزش مادر را تا حد یک شئی مجزا (زبان) تقلیل دهد که با جسم «آلبرتین» در ارتباط واقع شود. یا اینکه، راوی در رویا، والدین خود را مانند موشهای زخمی در قفس قرار می‌دهد که با حرکات موازی قفس تکان می‌خورند و از جا می‌پرند. در همه جای آثار پروست، مسأله تخریب هنجارها و عرف معمول به شکل مطرح ساختن مادر (یا پدر) در قالب شئی‌ای مجزا صورت می‌پذیرد ؛ یعنی پروست مادر را به نحوی در مجاورت قرار می‌دهد و یا نمایشی مجاور به او نشان می‌دهد و حتی نقشی نیز در این نمایش به وی قائل می‌شود و چنان او را به این نمایش مرتبط می‌سازد که دیگر نمی‌تواند ارتباط خود را با آن قطع نموده و یا خود را از آن خارج نماید.[1]

۱- موضوع تخریب هنجارها و عرف معمول به حدی در آثار پروست و زندگی وی حاضر است که او این امر را به طور کلی به عنوان یک «باور» تلقی می‌کند: به عنوان مثال، مراجعه شود به CS, I, 162-164. به نظر می‌رسد با این روش، پروست می‌خواهد توجه ما را به تمام فنون، مسایل مربوط به «مجاورت»، «جداسازی» دو جسم همجوار ا زهم و «ارتباط» بین دو کوزهٔ سربسته معطوف سازد.

فروید در ارتباط با قانون [عشق] دو دل‌نگرانی اساسی را خاطرنشان می‌کرد : خشونت علیه محبوب، از طرفی موجب از بین رفتن عشق می‌شود و از طرف دیگر در نوعی احساس گناه علیه خویشتن بازتاب می‌یابد. حالت دوم نوعی برداشت سرخوردگی به قانون عشق می‌دهد و حالت اول نیز نوعی خودبینی مفرط به آن می‌بخشد. اما در آثار مارسل پروست، موضوع احساس گناه کردن یا مجرم بودن اغلب جنبهٔ تصنعی داشته و بیشتر حالت اجتماعی به خود می‌گیرد و نه اخلاقی. این احساس اغلب بر عهدهٔ دیگران گذاشته شده و در سلسله‌های آماری متفاوت [انواع عشق‌های بین جنسی] متجلی می‌شود و کمتر در درون راوی داستان اتفاق می‌افتد. در عوض، از بین رفتن عشق به خوبی مسأله سرنوشت یا قانون عشق را مشخص می‌سازد : ابتدا، *دوست داشتن بدون دوست داشته شدن*، زیرا عشق به معنای درک تمام جهان‌های ممکنی است که در فرد دوست داشته شده وجود دارند، این جهان‌ها به همان اندازه‌ای که مرا از خود دور می‌سازند، همانقدر نیز مرا در برمی‌گیرند و در نهایت در جهان ناشناختهٔ هم‌جنس‌بازی به اوج خود می‌رسند ؛ سپس، *توقف دوست داشتن*، زیرا در اینجا نیز خالی نمودن جهان‌های موجود در فرد دوست داشته شده و تبیین [آشکارسازی] وی، «من» را که دوست می‌دارد، به مرگ هدایت می‌کنند.[1] «سرسخت و حیله‌گر بودن در خصوص آنچه که دوست می‌دارید»، زیرا با این روش در نظر دارید آن را در بند بکشید، زمانی او را ببینید که دیگر نمی‌تواند شما را ببیند و

۱- دوست داشتن بدون دوست داشته شدن: JF_3, I, 927، توقف دوست داشتن: JF_2, I, 610-611. سرسخت و حیله‌گر بودن در خصوص آنچه که دوست می‌دارید: P_1, III, 173 . P_1, III, III

صحنه‌های مربوط به مجاورت [در اینجا مجاورت جنس‌ها] را به او نشان بدهید که وی بازیگر شرم‌آور آن نمایش باشد و یا به عنوان تماشاگر معمولی و وحشت‌زدهٔ این نمایش محسوب شود. در بند کشیدن، دیدن، تخریب هنجارها و عرف‌های معمول [و یا شکستن قداست عشق]، اینها همهٔ قوانین مربوط به عشق را بیان می‌کنند.

به عبارت دیگر، به طور کلی قانون عشق، در جهانی عاری از لوگوس، بر اجزایی حکمرانی می‌کند که عاری از کل بوده و ما نیز طبیعت نیمه باز و بستهٔ آن را قبلاً ملاحظه کردیم. چنین طبیعتی، بی‌آنکه این اجزاء را تجمیع نموده یا حتی در جهانی به همدیگر نزدیک سازد، در واقع به دور ساختن و جدا نمودن آنها از همدیگر و همچنین به فاصله انداختن در بین آنها و مجزا کردن آنها می‌پردازد و با این روش فقط ارتباطی پوچ و بی‌معنی بین کوزه‌های غیرارتباطی برقرار ساخته و نوعی وحدت موازی بین جعبه‌هایی که در برابر هرگونه تجمیعی از خود مقاومت نشان می‌دادند، ایجاد می‌نماید، همچنین این طبیعت، با زور و قدرت، جزئی از یک جهان را در جهانی دیگر قرار داده و جهان‌ها و دیدگاه‌های متفاوت را در خلاء نامتناهی فاصله‌ها به حرکت در می‌آورد.

به همین دلیل، قانون، مانند قانون اجتماعی یا طبیعی، حتی در سطوح بسیار ساده خود، به شکل تلسکوپ (در ابعاد بزرگ) ظاهر می‌گردد و نه به حالت میکروسکوپ (در ابعاد کوچک و جزئی). بی‌شک، گاهی اتفاق می‌افتد که مارسل پروست به وصف موارد بسیار جزئی بپردازد : چهره یا چهره‌های «آلبرتین» به واسطهٔ «انحنای خطوط کاملاً ریز» متمایز می‌گردد یا چهره‌های گروه دوشیزگان جوان «با تفاوت موجود در خطوط بسیار ریز»

از همدیگر متمایز می‌شوند.[1] حتی در اینجا نیز انحناهای کوچک خطوط روی چهره فقط زمانی دارای ارزش هستند که حامل رنگ‌ها باشند، رنگ‌هایی که به نوبهٔ خود، در ابعاد گوناگون، بیش از پیش از همدیگر فاصله گرفته و از همدیگر جدا می‌گردند. ابزار کتاب «در جستجو» تلسکوپ بوده و میکروسکوپ نیست ؛ چرا که فاصله‌های نامتناهی همواره کشش‌ها یا جذبه‌های به غایت کوچک را در خود داشته و به صورت نامحسوسی آنها را مطرح می‌سازند و چرا که مسالهٔ تلسکوپ سه صورت مطرح شده توسط مارسل پروست را در یک مجموعه قرار می‌دهد ؛ این صورت‌ها عبارتند از چیزی که از دور دیده می‌شود، برخورد جهان‌ها و ادغام اجزاء در همدیگر. «خیلی زود توانستم چند طرح اولیّه را نشان دهم. هیچ کس آنها را نفهمید. حتی آنهائیکه از چگونگی برداشت من از حقایق مطلع بودند، یعنی حقایقی که می‌خواستم بعداً در زمان حک کنم، با اذعان به اینکه آنها را با «میکروسکوپ» کشف کرده‌ام، به من تبریک می‌گفتند ؛ در حالی که برعکس، من برای مشاهدهٔ آنها از روش تلسکوپ استفاده کرده بودم و اگر آنها بسیار کوچکتر دیده می‌شدند، دلیلش این بود که با من فاصلهٔ زیادی داشتند و هر یک از آنها برای خود جهانی مستقل به نظر می‌آمدند. به عبارت دیگر، جایی که من به دنبال قوانین بزرگ بودم، به من نام جستجوگر اجزاء می‌دادند.»[1] ستاره‌های سالن غذاخوری به اندازهٔ ستاره‌های میزهایی است که گارسون‌ها در اطراف آنها به انجام وظیفه مشغول هستند ؛ دسته دوشیزه‌گان جوان در ظاهر حرکات نامنظم دارند اما

1- CG_2, II, 366; JF_3, I, 945-946.
1- TR_2, III, 1041.

قوانین مربوط به این حرکات فقط از طریق مشاهدات صبورانه یا همان «نجوم همراه با عشق و سودا» قابل بررسی است ؛ جهان نهفته در وجود «آلبرتین» دارای همان خصوصیاتی است که می‌توان به کمک «تلسکوپی» در یک ستاره مشاهده کرد.[1] اگر رنج و اندوه خورشیدی است، به این دلیل است که پرتو آن فاصله‌ها را در یک آن طی می‌کند بی‌آنکه آنها را از بین ببرد. و این همان چیزی است که ما در خصوص مجاورت و در مورد دو جسم متمایز شده از همدیگر بیان کردیم : مجاورت فاصله را تا حد بی‌نهایت کوچک کاهش نمی‌دهد، بلکه آن را تائید کرده و در گستره‌ای که مطابق با قانون نجوم و تلسکوپ است، بی‌وقفه امتداد می‌دهد ؛ قانونی که اجزای جهان‌های پراکنده را هدایت می‌کند.

1- JF_3, I, 794, 810, 831.

فصل چهارم
سه ماشین

بنابراین تلسکوپ کار خود را انجام می‌دهد. این تلسکوپ روحی، روانی بوده و برای «نجوم همراه با عشق و سودا» بکار گرفته می‌شود. کتاب «در جستجو» فقط به عنوان ابزاری در دست مارسل پروست نیست که از آن استفاده کرده و در عین حال آن را ایجاد نماید، بلکه ابزاری است که برای دیگران هم در نظر گرفته شده است و دیگران نیز باید نحوه استفاده از آن را یاد بگیرند. «آنها خوانندگان من نخواهند بود، بلکه خوانندگان خودشان خواهند بود، کتاب من مانند یکی از این ذره‌بین‌هایی است که عینک‌ساز «کمبره» خرید آن را برای مشتری خود پیشنهاد می‌کرد، کتاب من چیزی است که به کمک آن روش خویشتن‌خوانی را برای آنها یاد داده‌ام. به نحوی که هرگز از آنها نخواهم خواست تا مرا تمجید کرده و یا تقبیح کنند، بلکه فقط لازم است به من بگویند آیا این کتاب خوب است یا نه و یا آیا کلماتی که آنها در خود می‌خوانند دقیقاً همان‌هایی هستند که من نوشته‌ام (عدم هماهنگی ممکن در این زمینه حاکی از این نیست که من اشتباه کرده‌ام، بلکه این امر می‌تواند از اینجا ناشی شود که چشم‌های خواننده از آن چشم‌هایی نیستند که کتاب من

مناسب حال آنها باشد تا خود را بهتر بخوانند)[۱].» نه تنها کتاب «در جستجو» یک ابزار است، بلکه یک ماشین نیز می‌باشد. اثر هنری می‌تواند هر آنچه که می‌خواهیم باشد، می‌تواند این یا آن و یا هر چه که بخواهیم باشد، حتی طبیعت اثر هنری می‌تواند آن چیزی باشد که ما می‌خواهیم، می‌تواند فراتر از آن چیزی باشد که می‌خواهیم و فراتر از زمانی باشد که در آن لحظه همه چیز وفق مراد است : اثر هنری جدید یک ماشین است و کارکرد آن نیز به همان شیوه است که بیان شد. «ملکلم لاری»[۲] در خصوص رمان خود با افتخار اعلام می‌کند : «این اثر را می‌توان به عنوان یک سمفونی تلقی کرد، می‌توان آن را به عنوان اپرا- وسترن نامید ؛ این کتاب جاز، شعر، ترانه، تراژدی، کمدی، لودگی و غیره است. این رمان نوعی پیش‌گوئی، هشداری سیاسی، نوشته‌ای رمزآلود، فیلمی جنون‌آمیز و «بیانی پررمز و راز و معنادار»[۳] می‌باشد. همچنین می‌توان این اثر را نوعی ماشین در نظر گرفت، ماشینی که مطمئن باشید به خوبی کار می‌کند و

۱- TR_2, III, 1033. III, 91: «اما وجوه دیگر عدم هماهنگی ممکن (عکس این قضیه) در این خصوص می‌تواند بیانگر این مطلب باشد که خواننده برای بهتر خواندن نیاز به شیوهٔ خاصی از خواندن دارد، نویسنده نباید چیزی را به خواننده تحمیل نماید، بلکه ضمن دادن آزادی کامل به خواننده، باید به وی بگوید: اگر با این ذره‌بین، یا با آن ذره‌بین و یا با دیگری بهتر می‌بینید، هر کدام را که می‌خواهید انتخاب کرده و خودتان را بنگرید.»

2- Malcolm Lowry

۳- در اینجا اصطلاح "Mane- thecel- phares" بکار گرفته شده است که به جشن مشهور «بالتازار»، پادشاه بابل اشاره دارد. این اصطلاح رمزآلود گویای این مطلب بود که عمر پادشاه به سر آمده است و در آیندهٔ نزدیک تاج و تخت خود را از دست خواهد داد. مسلماً هدف گوینده این اصطلاح رمزآلود این بوده است که کسی جز «بالتازار» از این خبر اطلاع حاصل نکند و در اینجا نیز می‌توانیم این اصطلاح را به معنای «بیان پر رمز و راز و معنادار» ترجمه کنیم. (م)

من خودم آن را تجربه کرده‌ام.[1]» مارسل پروست تنها یک چیز به ما می‌گوید و آن این است که اثرش را نخوانیم بلکه باید از آن استفاده کنیم تا خودمان را بخوانیم. «سونات»[2] یا «سپتیوری»[3] در کتاب «در جستجوی زمان گم شده» وجود ندارد، بلکه خود این اثر یک «سونات»، «سپتیور» و همچنین اپرایی غنایی و به قول پروست کلیسایی بزرگ و جامه‌ای بلند است.[4] این کتاب به منزلهٔ نوعی پیش‌گویی در خصوص مسایل جنسی است، هشداری سیاسی است که از اعماق پروندهٔ «درفوس» و جنگ جهانی اول به ما می‌رسد، نوشته‌ای رمزآلود است که همهٔ زبانهای اجتماعی، دیپلماتیک، استراتژیک، و زبانهای مربوط به روابط جنسی و زیبایی‌شناختی ما را رمزگشایی کرده و مجدداً رمزآلود می‌نماید ؛ فیلمی وسترن یا فیلمی جنون‌آمیز است که براساس «زندانی»[5] ساخته شده باشد، این اثر همان «بیان پررمز و راز» و معنادار است [که در جشن بالتازار، پادشاه بابل، به وی خطاب شد]، کتاب سرخوشی‌ها و رساله‌ای در خصوص متافیزیک و همچنین هذیان نشانه‌ها یا حسادت و نوعی تمرین برای پرورش استعدادهاست. در واقع در این اثر، هر آنچه که لازم است تا مجموعه‌ای عمل کند، وجود دارد و «مطمئن باشید که این مجموعه [این کتاب] به خوبی کار می‌کند». در این کتاب، در برابر لوگوس، یعنی ارگان و ارگان‌های کوچکی که می‌بایستی معنای آنها را در همان

1- Malcolm Lowry, choix de lettres, Denoel edit, pp. 86-87.

۲- قطعهٔ موسیی برای ساز که مرکب از سه و گاهی چهار قطعه به حالت مختلف باشد. (م)

۳- قطعهٔ موسیقی که با هفت ساز یا هفت آوازخوان به اجرا درآید. (م)

4- TR_2, III, 1033.

۵- اشاره است به کتاب مارسل پروست به همین نام. (م)

مجموعه‌ای بیابیم که به آن تعلق دارند، آنتی- لوگوسی قرار می‌گیرد که به منزلهٔ ماشینی است که معنای آن (هر معنایی که بخواهید) فقط به کارکرد آن بستگی دارد و این کارکرد نیز وابسته به اجزاء این ماشین است. اثر هنری جدید مشکل معنا ندارد، بلکه مشکل در چنین اثری، در کاربرد آن است.

چرا یک ماشین؟ زیرا اگر اثر هنری به عنوان یک ماشین تلقی شود، ذاتاً مولد خواهد بود، مولد برخی حقایق، هیچ‌کس مانند پروست به این امر تاکید نکرده است که حقیقت تولید می‌شود، که این حقیقت به وسیله نظم و نظام ماشین‌هایی که در ما عمل می‌کنند، ایجاد می‌گردد ؛ حقیقتی که از احساسات ما بیرون می‌آید، حقیقتی که در زندگی‌مان مدفون شده و در بطن اثری گذاشته شده است. به همین خاطر است که مارسل پروست حقیقتی را که تولید نشده باشد، با تمام قدرت رد می‌کند، امّا در عوض حقیقتی را می‌پذیرد که کشف شده و یا برعکس، خلق شده باشد. پروست تفکری را رد می‌کند که با قرار دادن عقل در پیش، خود را پیش‌فرض نماید و تفکری را مردود می‌داند که با جمع کردن تمام استعدادها نوعی کاربردی ارادیِ مرتبط با کشف و خلاقیت به آنها بدهد (لوگوس). «تفکراتی که به کمک عقل محض شکل می‌گیرند، تنها دارای یک حقیقت منطقی هستند و انتخاب آنها به صورت ارادی است. کتابی که دارای خصیصه‌های استعاری و نشانه‌ای باشد و نه دارای خصیصه‌هایی که از قبل بوسیلهٔ ما ترسیم شده باشد، تنها کتاب ماست. این بدان معنی نیست که تفکراتی که به آنها شکل می‌دهیم نمی‌توانند از

لحاظ منطقی درست باشند، بلکه از درست بودن آنها اطلاع نداریم.» و تخیل خلاق بهتر از عقل مکاشفه‌گر و مشاهده‌گر نمی‌باشد.[۱]

با توجه به مطالب مذکور، دیدیم که چگونه مارسل پروست معادل نظریه افلاطون، یعنی «خلق کردن» در برابر «یادآوری مجدد» را، احیا کرده است. اما نباید فراموش کرد که «یادآوری» و «خلق کردن»، هر دو جنبه‌های یک تولید هستند. «تأویل و تفسیر کردن»، «رمزگشایی نمودن»، «بیان کردن»، همه در اینجا به عنوان روند خود تولید محسوب می‌شوند. زیرا اثر هنری، تولیدی است که هیچ مشکل معنایی خاصی ایجاد نمی‌کند بلکه این مشکل اغلب کاربردی است.[۲] حتی فکر کردن نیز باید در تفکر تولید شود. هر تولیدی با احساس آغاز می‌شود، زیرا فقط احساس است که اتفاق ملاقات و ضرورت معلول را در خود جمع می‌کند و ما را وادار می‌سازد تا آن خشونت و برخورد را تحمل نمائیم. بنابراین هر تولیدی با نشانه‌ای آغاز می‌شود و عمق و تیرگی امر غیرارادی را مفروض می‌دارد. «تخیل و تفکر فی‌نفسه می‌توانند ماشین‌های بسیار خوبی باشند، امّا در عین حال چنین ماشین‌هایی می‌توانند ناکارآمد نیز باشند، بنابراین رنج و اندوه است که آنها را به حرکت درمی‌آورد.»[۳] همچنانکه قبلاً نیز ملاحظه کردیم، نشانه، بنابر طبیعت خود، می‌تواند فلان ذوق و استعداد

1- TR_2, III, 900: «انسانی که حساس به دنیا بیاید و تخیلی هم نداشته باشد، علی رغم همه اینها، می‌تواند رمان‌های تحسین برانگیزی بنویسد.»

۲- «پی‌یر ماشری» در کتاب خود تحت عنوان *نظریه‌ای در باب تولید ادبی*، در مورد مفهوم تولید و ارتباط آن با ادبیات سخن گفته است (انتشارات Maspero).

3- TR_2, III, 909.

را به حرکت درآورده و آن را به محدودهٔ عمل غیرارادی و پراکندهٔ آن نزدیک سازد تا به کمک همان استعداد، معنا تولید شود، اما هرگز نمی‌تواند همهٔ مجموعه‌ها را به حرکت درآورد. نوعی از طبقه‌بندی نشانه‌ها، استعدادهایی را برای ما نشان داد که در برخی موارد نقش خود را ایفا می‌کردند، این نوع طبقه‌بندی جنس معنای تولید شده (به ویژه قوانین کلی یا جوهرهای انفرادی) را نیز به ما نمایان کرد. در هر حال، استعدادی که تحت فشار نشانه انتخاب می‌شود، عمل تأویل و تفسیر کردن را شکل می‌دهد و همین عمل معنا، قانون یا ماهیت را برحسب مورد تولید می‌کند ؛ یعنی همیشه سخن از یک تولید است. چرا که معنا (حقیقت) هرگز در احساس یا در خاطره نیست، بلکه به کمک یک ماشین غیرارادی تأویل و تفسیر تولید شده و با «معادل روحی» خاطره و احساس درهم می‌آمیزد.[1] همین مفهوم معادل روحی است که ارتباط جدیدی بین یادآوری مجدد و خلاقیت ایجاد کرده و در یک روند تولید آن را به شکل یک اثر هنری درمی‌آورد.

به درستی کتاب «در جستجو» به عنوان تولید حقیقت جستجو شده تلقی می‌شود. حتی می‌توان گفت که حقیقتی در آن وجود ندارد، بلکه نظم و نظامی از حقیقت، درست مانند نظم و نظامی که در تولید یافت می‌شوند، در آن دیده می‌شود. حتی اگر بگوئیم که در این کتاب حقایق بازیافته شده و یا حقایق گم شده وجود دارد ؛ باز این مطلب کافی نیست. زیرا آخرین نظام مندسازی عظیم نشان‌دهندهٔ این است که در این

۱- TR_2, III, 879. حتی حافظه‌ای که دارای جنبه‌های خیلی مادی نیز است، نیاز به یک «معادل روحی» دارد: cf. P.2, 374-375.

کتاب نه دو نوع بلکه سه نوع نظم و حقیقت نهفته است. درست است که به نظر می‌رسد نظم و حقیقت اولی به زمان بازیافته می‌پردازد، چرا که این نظم تمام تداعی‌های طبیعی و جوهرهای زیبائی‌شناختی را در برمی‌گیرد و درست است که به نظر می‌رسد نظم و حقیقت دومی و سومی نیز در جریان زمان گم شده با همدیگر خلط می‌شوند و فقط حقایق ثانوی را ایجاد می‌کنند که به آنها گاهی «آماده‌سازی» و گاهی هم «محکم کردن» و «تثبیت کردنِ» حقایق مربوط به نظم اوّل می‌گویند.[1] با این حال، تعیین و تشخیص مواد و موضوعات و حرکت متن ما را وادار می‌کند تا سه نظم را از هم متمایز نمائیم. نظم اوّلی که حضور خود را اعلام می‌کند، نظمی است که با احیای گذشته و ماهیت‌ها مشخص می‌شود، یعنی این نظم بواسطهٔ امری کاملاً انفرادی و به واسطهٔ تولید زمان بازیافته شده‌ای که با جوهرها و روند احیای گذشته مرتبط می‌باشد و همچنین بواسطه شرایط و عوامل این تولید (نشانه‌های طبیعی و هنری) تعریف می‌گردد. نظم دوم نیز همچنان در برگیرندهٔ هنر و اثر هنری است، اما این نظم شادی‌ها و رنج‌هایی را شامل می‌شود که نمود آنها در خودشان نیست بلکه چنین شادی‌ها و رنج‌ها را در چیز دیگری می‌بینیم، حتی اگر این چیز دیگر و غایت آن به دور از دیدگاه ما قرار گیرند و قابل رویت نباشند، درست مانند نشانه‌های سرخوشی و نشانه‌های عشق و در یک کلام مانند هر آنچه که از قوانین کلی تبعیت می‌کند و در تولید زمان از دست رفته ایفای نقش می‌نماید (زیرا زمان از دست رفته نیز از امور تولید محسوب می‌شود). بالاخره، نظم سوم نظمی است که همواره

1- TR_2, III, 898, 932, 967.

هنر را در برمی‌گیرد، اما چنین نظمی با تغییر و تحول عام و شامل مانند مرگ، تفکر مرگ و تولید فاجعه (نشانه‌های کهولت سن، بیماری، مرگ) تعریف می‌گردد. در خصوص حرکت متن، لازم است بگوئیم این حرکت به هیچ وجه مانند حقایق نظم دوّم عمل نمی‌کنند که با حضور خود به حقایق نظم اوّل کمک کرده و یا آنها را «تثبیت» می‌نمایند و به آنها جنبهٔ ارتباطی می‌بخشند و همواره نمی‌خواهند زمینهٔ دیگری از تولید محسوب شوند و یا مانند حقایق نظم سوّم عمل نمی‌کند که بی‌شک حقایق نظم اوّل را «آماده‌سازی» کرده و آنها را «محکم» می‌نمایند ؛ بلکه با اعلام «اعتراض» در برابر عملکرد آنها، «فراتر» از نظم‌های تولیدشان عمل می‌کند.[۱]

همهٔ مسائل، در طبیعت همین سه نظم نهفته است. اگر ما نظم بازنمائی زمان بازیافته را دنبال نکنیم، که خود این مسأله می‌تواند لزوماً

۱- ساختار کتاب «زمان بازیافته»، از بخش مربوط به «صبح در نزد خانم گرمانت»، به قرار زیر است:
الف) نظم مربوط به احیای گذشته و ماهیت‌های فردی که به عنوان بُعد اوّل اثر هنری محسوب می‌شوند

.TR_2, III, 866-896

ب) انتقال مطالب بر روی مفاهیمی چون درد و رنج و عشق جهت برآورد کردن مطالبات یک اثر هنری کامل

.III, 896-898

ج) نظم در شادیها و رنجها و قوانین کلی آنها که به عنوان بعد دوّم اثر هنری محسوب می‌شوند و تأئیدکنندهٔ بعد اوّل آن نیز می‌باشند III, 899-917.

د) انتقال، بازگشت به بعد اوّل III, 918-920.

ه) نظم مربوط به از بین رفتن تدریجی مسائل و مرگ که به عنوان بعد سوم اثر هنری محسوب می شود. این نظم در مقابل بعد اول قرار می‌گیرد ولی ضمن در تضاد بودن با آن، از آن فراتر می‌رود. III, 912-1029.

و) اثر با سه بعد خود III, 1029-1048.

از حیث آشکارسازی نهایی امور ارجحیتی به همین زمان بازیافته ببخشد، لازم است رنجها و به ویژه شادیها را که در غایت مشخص خود اشباع نشده‌اند، به عنوان نظم اولیه در نظر بگیریم که همواره مطیع قوانین کلی می‌باشند. امّا در اینجا مارسل پروست به طرز عجیبی ارزشهای مربوط به اشرافیت و سرخوشی‌ها را با شادیهای سخیف‌شان، ارزشهای عشق را با دردهایشان و حتی ارزشهای خواب را با رویاهای مربوط به آن، در یک جا جمع می‌کند. این ارزش‌ها، همه در «باور و اعتقاد» یک فرد ادیب نوعی «یادگیری» ایجاد می‌کند و یا به عبارت دیگر همهٔ این ارزشها به نحوی ما را با مواد خام آشنا می‌کنند که فقط بعد از تولید نهائی قادر به شناختن آن خواهیم شد.[1] بی‌شک نشانه‌ها فوق‌العاده از همدیگر متفاوت هستند، به ویژه نشانه‌های سرخوشی و نشانه‌های عشق، امّا دیدیم که نقطه مشترک آنها در استعدادی بود که آنها را مورد تأویل و تفسیر قرار می‌داد ؛ این استعداد همان عقل است که اصولاً از قبل نقش خود را ایفا نمی‌کند، بلکه در اثر تضادها و فشارهای وارد شده از سوی نشانه‌ها، «بعداً» وارد عمل می‌شود و آنها را مورد تفسیر قرار می‌دهد. نباید فراموش کرد که در ارتباط با این نشانه‌ها، همواره قانونی کلی حاکم است، این قانون چه متعلق به یک گروه باشد، مانند امور مربوط به سرخوشی و اشرافیت و چه متعلق به تعدادی افراد دوست داشته شده، مثل مسائل مربوط به عشق. امّا در اینجا نیز به نظر می‌رسد این نوع تشابه‌ها و دسته‌بندی‌ها با فشار و اجبار انجام می‌گیرد، زیرا اگر این «ماشین» را از نزدیک مورد ملاحظه قرار دهیم، خواهیم دید که آن قبل از

1- T_R2, III, 899-907.

هر چیزی مانند یک تولید کلی از «اجزاء متفاوت» و از «قطعات مجزا» تشکیل شده است، قطعاتی که خود قبلاً تعریف شده‌اند و هیچ کلیتی ندارند و مانند اجزائی هستند که از هم منفک شده‌اند و همچنین به مثابه کوزه‌های سربسته‌ای هستند که امکان ارتباط با بیرون را ندارند و صحنه‌هائی هستند که بین آنها دیوارهای بلندی کشیده شده است.

علاوه بر این، اگر در اینجا همواره قانونی کلی نیز وجود داشته باشد، این قانون به معنای خاص کلمه، قانونی خواهد بود که مختص پروست می‌باشد و مسلماً چنین قانونی هیچ شباهتی با کل نخواهد داشت، بلکه برعکس، فاصله‌ها، دوری‌ها و شکافها را ایجاد خواهد نمود. اگر رویاهای خواب در چنین گروهی از کل قرار می‌گیرند، به دلیل قابلیت‌هایی است که در آنها وجود دارد، قابلیت‌هایی مانند نزدیک ساختن اجزاء یک کل به همدیگر، به حرکت در آوردن عوالم متفاوت و همچنین گذر کردن از «فواصل و شکاف‌های عظیمی» که در اجزاء وجود دارند، بی‌آنکه آنها را از بین ببرند و یا آنها را ابطال نمایند.[1] اشخاصی که آنها را در رویاهای خودمان می‌بینیم، خصیصه‌های کلی خود را از دست می‌دهند و مانند اشیائی با جزئیات متفاوت در نظر گرفته می‌شوند. از بین رفتن خصیصه‌های کلی اشخاص یا به لحاظ رویاهای ما انجام می‌گیرد، که قسمتی از آنها را حذف می‌کنند و یا اینکه تمام این خصیصه‌ها به مثابه اشیاء مشخصی عمل می‌کنند و در نتیجه موجب از هم پاشیده شدن خصیصه‌های کلی اشخاص می‌گردند. باری، این چیزی بود که مواد و عناصر دنیوی و اشرافی به ما عرضه می‌کرد : یعنی به ما امکان می‌داد تا

1- TR_2, III, 911.

همانگونه که در رویائی سست و ناپایدار اینگونه عمل می‌شود، حرکت شانهٔ کسی را پیشاپیش برداشته و حرکت گردن کس دیگری را نیز انتخاب نمائیم و این در حالی است که با این کار نمی‌خواهیم آنها را در یک کل قرار دهیم، بلکه می‌خواهیم آنها را از همدیگر تفکیک نمائیم.[1] با اعتقاد راسخ می‌توان گفت که مواد و عناصر مربوط به عشق نیز اینگونه عمل می‌کنند. در اینجا هر یک از افراد دوست داشته شده به عنوان شئی ای مجزا عمل می‌کنند و به عنوان «بازتاب جزئی» یک الوهیتی در نظر گرفته می‌شوند که تحت لوای شخصی کلی جنس‌های تفکیک‌یافته‌ای در آن مشاهده می‌گردد. در نهایت چنین می‌توان گفت که از نظر پروست تفکر قانون کلی از تولید اشیاء مجزّا و تفکیک یافته و همچنین از تولید حقایق گروهی یا حقایق تسلسلی مربوط جداناپذیر می‌باشد.

دومین نوع ماشین آن است که طنین‌ها و تاثیرات این طنین‌ها را ایجاد می‌کند. شناخته شده‌ترین تاثیرات مربوط به حافظهٔ غیرارادی هستند که همزمان دو لحظه، یعنی لحظهٔ فعلی و لحظهٔ مربوط به گذشته را، به طنین وا می‌دارند. امّا خود میل و خواستن نیز دارای تأثیرات طنینی هستند (مانند زنگ‌های کلیسای «مارتن ویل» که ربطی به یادآوری گذشته ندارند). افزون بر این، هنر طنین‌هایی ایجاد می‌کند که ربطی به حافظه ندارند : «گاهی تأثرات مبهی، به مثابه شیوه‌های تداعی ذهن، فکر مرا می‌طلبید... امّا این تأثرات احساسات گذشتهٔ مرا پنهان نمی‌کردند بلکه یک واقعیت جدید و یک تصویر ارزشمندی را می‌پوشاندند که من با همان نوع تلاشهائی که برای یادآوری چیزی بکار می‌گیرند، سعی

1- TR_2, III, 900.

می‌کردم با دست زدن به این نوع تلاشها آنها را کشف نمایم.»[1] خلاصه مطلب این است که هنر می‌تواند «به کمک ارتباط غیرقابل توصیف موجود در بین کلمات»[2] دو چیز کاملاً جدا از هم را به طنین وا دارد. نباید چنین فکر کرد که این نظم جدید تولید، تولید پیشین اشیاء جزئی را در خود مفروض داشته و براساس آن استقرار می‌یابد. چنین تفکری رابطه بین دو نظم را به خطا رهنمون خواهد کرد، رابطه‌ای که در آن بنیان مشترک وجود ندارد. این ارتباط بیشتر مثل ارتباط بین زمانهای پر و زمانهای خالی است و یا، از دیدگاه یک امر تولید شده، بهتر بگوئیم این ارتباط همانند ارتباط بین حقایق زمان بازیافته و حقایق زمان از دست رفته می‌باشد. نظم این طنین به وسیلهٔ یک سلسله استعدادها و قابلیت‌های استخراج و قابلیت‌های تفسیری مشخص می‌گردد که خود این نظم آنها را ایجاد می‌کند و همچنین این نظم بوسیلهٔ آن کیفیت محصول خود معین می‌شود که به نوعی نحوهٔ تولید نیز تلقی می‌گردد : چنین امری نمی‌تواند به عنوان یک قانون کلی یا قانون گروهی و سلسله‌ای در نظر گرفته شود، بلکه می‌تواند به منزلهٔ ماهیتی انفرادی یا ماهیتی محلی و مقطعی و یا، به ویژه در مورد نشانه‌های مربط به هنر، به منزلهٔ ماهیتی فردساز محسوب شود. مسألهٔ طنین متکی بر قطعاتی نیست که احتمالاً بواسطهٔ اشیاء جزئی به آن داده می‌شوند و همچنین قطعاتی را تجمیع نمی‌کند که از بیرون به آن وارد شده باشند، بلکه این طنین خود قطعات خویش را ایجاد می‌کند و آنها را طبق غایت خاص خودشان به آهنگ وا می‌دارد، امّا هرگز آنها را در یک جا جمع نمی‌کند، زیرا در مسألهٔ طنین

1- TR_2, III, 878.
2- TR_2, III, 889.

یک مبارزه «تن به تن»، یک «پیکار» یا یک «نبرد» نهفته است.[1] آنچه که از روند طنین حاصل می‌گردد و آنچه که به عنوان محصول ماشین طنین‌اندازی است همهٔ آنها ماهیت انفرادی محسوب می‌شوند، دیدگاهی به حساب می‌آیند که بالاتر از دو لحظهٔ طنین‌دار قرار می‌گیرد و زنجیرهٔ تداعی را، که از زمانی به زمان دیگر پیوند می‌خورد، از هم می‌گسلد : درست مانند شهر «کمبره» که در جوهر خویش شهری است که هرگز تجربه نشده و به عنوان دیدگاه و نظرگاه شهری است که هرگز دیده نشده است.

همچنانکه قبلاً نیز مشاهده کردیم، زمان از دست رفته و زمان بازیافته هر دو دارای ساختارهایی هستند که قطعه قطعه شده و به اجزای متفاوت تقسیم می‌گردند. اگر زمان از دست رفته را در نظم خاص خود به عنوان زمانی که در آن تولید انجام نمی‌گیرد، معرفی نمائیم و یا اگر زمان بازیافته را نیز به عنوان زمانی که در نوع خود کل‌گراست، در نظر بگیریم، در هر دو مورد دچار خطا شده‌ایم. بلکه بالعکس، در هر دو زمان دو روند تولید وجود دارد که همدیگر را کامل می‌کنند و هر یک از زمانهای مذکور با قطعاتی مشخص می‌گردند که خود آنها بوجود می‌آورند و هر کدام از آنها با رژیم خاصی و تولیدات خود و همچنین با زمان پر و زمان خالی موجود در آن، تعریف و توصیف می‌شوند. به همین خاطر است که مارسل پروست تضادی بین زمان از دست رفته و زمان بازیافته نمی‌بیند ولی در عوض تولید موضوعات جزئی را به مثابه عواملی می‌داند که تولید طنین‌ها را فراهم می‌آورند و موجب ایجاد آنها

1- P_2, III, 260; TR2, III, 874.

می‌شوند. با این حساب، «استعداد و انگیزهٔ» ادبا فقط به واسطهٔ یادگیری یا غایت نامعین (زمان خالی) ایجاد نشده است، بلکه از یک بهت و خلسه یا هدف نهایی (زمان پر) بوجود آمده است.[۱]

آنچه که در نزد مارسل پروست بدیع می‌باشد و آنچه که موجب موفقیت و معنای جاودانهٔ شیرینی «مادلن» می‌گردد، وجود یک خلسهٔ ساده یا لحظه‌هایی که راوی ترجیح می‌دهد در خصوص آن شیرینی بیندیشد، نیست، چرا که ادبیات سرشار از این نوع لحظات است.[۲] حتی نباید جاودانگی لحظات مربوط به «مادلن» را در روش اصیل پروست جستجو کرد که بواسطهٔ آن سعی می‌کند چنین لحظاتی را برای ما طور دیگری معرفی کرده و به کمک سبک خود به تجزیه و تحلیل آن بپردازد. بلکه پروست این لحظات را به عنوان یک عمل یا یک فعل تولید می‌کند و در نهایت چنین لحظاتی معلول ماشین ادبی واقع می‌گردند. درست به همین خاطر است که در پایان کتاب «در جستجو» شاهد تعدد طنین‌ها هستیم، به عنوان مثال گوئی این ماشین در نزد خانم «گرمانت» نظم و نظام کامل خود را می‌یابد. در اینجا، دیگر سخن از یک تجربهٔ فوق ادبی نیست که ادیب از آن یاد کرده و یا از آن بهره ببرد، بلکه بیشتر از یک تجربهٔ هنری است که توسط ادبیات ایجاد می‌گردد و سخن از یک معلول ادبیات است، چرا که از معلول الکتریکی یا الکترومغناطیسی و

۱- در مورد خصیصهٔ خلسه‌گونهٔ طنین به کتاب TR_2, III و صفحات 875-874 مراجعه شود.

۲- مراجعه شود به تحلیل زیبایی «میشل سوریو» تحت عنوان *ماده*، *حرف و کلمه* که در فصل سوم کتاب *پژوهشهای فلسفی* به چاپ رسیده است.

غیره سخن می‌گویند. این موردی است که باید گفت : «این مسأله عمل می‌کند.» اینکه هنر یک ماشین تولید باشد و به ویژه ماشینی باشد که تأثیرات و تأثرات را تولید نماید، مسأله‌ای است که پروست به آن آگاهی کامل دارد. در اینجا سخن از تأثیر بر دیگران است. زیرا خوانندگان یا تماشاگران، در خود و خارج از خود، شروع به کشف همان تأثیراتی خواهند نمود که اثر هنری آن را ایجاد کرده است. «زنان از کوچه می‌گذرند، آنها متفاوت از زنان گذشته هستند، چرا که آنها «رُنوار» هستند، همان «رُنوارهایی» که قبلاً نمی‌خواستیم زنان آنها را ببینیم، ماشین‌ها «رُنواری» هستند و آب و آسمان نیز «رُنواری» است.»[1] درست به همین خاطر است که پروست می‌گوید کتابهای وی همانند عینک بوده و به عنوان وسیله‌ای برای رویت محسوب می‌شوند و تنها چند خواننده احمق است که بعد از خواندن آثار پروست به محض یافتن پدیدارهای مشابه با طنین‌هایی که وی توصیف می‌کند، آنها را احمقانه تصور نمایند. فقط تعدادی فضل‌فروش می‌توانند از خود بپرسند که این پدیدارهای مشابه ناشی از پارامنزی[2]، اِکمزی[3] و یا هیپرمنزی[4] است یا نه ؛ وگرنه اصالت پروست در این است که در عرصهٔ کلاسیک و سنتی راهی را گشوده و عملی را انجام داده است که قبل از وی وجود نداشت. امّا نباید فراموش کرد که در اینجا تنها سخن از تأثیرات ایجاد شده بر دیگران نمی‌باشد، بلکه خود *این اثر هنری است که در درون خود و بر روی*

1- CG_2, II, 327.
2- paramnesie
3- ecmesie
4- hypermnesie

خود تأثیرات خاص خویش را ایجاد نموده و از آن لبریز گشته و ارتزاق می‌نماید: در واقع این اثر از حقایقی ارتزاق می‌کند که خود آنها را بوجود می‌آورد.

لازم است توجه کنیم که آنچه ایجاد می‌شود فقط تفسیری نیست که پروست از این پدیدارهای طنین ارائه می‌دهد («جستجوی علل»)، بلکه کل پدیدار به عنوان عمل تفسیر در نظر گرفته می‌شود. مطمئناً در اینجا جنبهٔ عینی پدیدار نیز مطرح است، به عنوان مثال، این جنبهٔ عینی می‌تواند همان طعم شیرینی «مادلن» باشد که به مثابه کیفیتی مشترک بین دو زمان در نظر گرفته می‌شود. همچنین جنبهٔ ذهنی قضیه نیز قابل طرح است، به عنوان مثال زنجیرهٔ تداعی ذهن راوی کل شهر کمبره را با طعم این شیرینی مرتبط می‌سازد. امّا اگر طنین شرایط عینی و ذهنی دارد، پس چیزی که تولید می‌کند لازم است از طبیعت دیگری باشد مانند «ماهیت» و «معادل روح»، چرا که همین شهر «کمبره»، که هرگز دیده نشده است، ارتباط خود را با زنجیره تداعی ذهنی قطع می‌کند. به همین دلیل است که تولید کردن کاملاً متفاوت از کشف کردن و خلق کردن می‌باشد و در تمام رمان «در جستجو» ابتدا از مشاهدهٔ اشیاء و سپس از تخیل ذهنی دوری می‌جویند. باری، هر قدر رمان «در جستجو» از این دو مسأله بیشتر اجتناب کند، راوی نیز بیش از پیش چنین استنباط خواهد کرد که نه تنها طنین تولیدکنندهٔ یک تأثیر زیبائی‌شناختی است، بلکه خود نیز می‌تواند تولید شود و به عنوان تأثیری هنری واقع گردد.

بی‌شک راوی از همان آغاز متوجه این امر نبوده است. امّا کل رمان «در جستجو»، نوعی گفتمان انتقادی بین هنر و زندگی ایجاد می‌کند و

پرسشی در خصوص ارتباط آن دو مطرح می‌سازد که پاسخ آن تنها در اواخر رمان آشکار می‌گردد (و پاسخ این پرسش دقیقاً این مسأله خواهد بود که هنر فقط آشکار کننده و خلاق نیست، بلکه تولیدکننده نیز است). در جریان رمان «در جستجو»، چنانچه طنین به منزلهٔ خلسه و حیرت به عنوان هدف نهایی زندگی ظاهر می‌گردد، به نظر می‌رسد که هنر چیزی به آن نمی‌افزاید و راوی نیز چنین هنری را با شک و تردید بزرگی مورد ملاحظه قرار می‌دهد. بنابراین طنین به عنوان مولد برخی تأثیرات ظاهری می‌گردد، امّا این تولید در شرایط طبیعی مشخص، عینی و ذهنی، و از خلال ماشین ناخودآگاه حافظهٔ غیرارادی محقق می‌شود. امّا در پایان می‌بینیم که هنر قادر است چیزی به این طبیعت اضافه کند : در واقع هنر خودِ طنین‌ها را تولید می‌نماید چرا که سبک دو شئی معمولی را [هر شئی‌ای که باشد] به طنین وا می‌دارد و از آن «تصویر ارزشمندی» می‌آفریند و بدین ترتیب *شرایط مشخص یک تولید*[1] *طبیعیِ ناخودآگاه را با شرایط آزاد عمل تولید*[2] *هنری جایگزین می‌سازد.*[3] در اینجاست که هنر در معنای واقعی خود ظاهر می‌گردد، یعنی به مثابه هدف نهائی زندگی، و با این ظهور نشان می‌دهد که زندگی نمی‌تواند خود به خود محقق شود و حافظهٔ غیرارادی، که فقط مبتنی بر طنین‌های مشخص می‌باشد، چیزی جز یک آغاز هنر در زندگی نیست و فقط به عنوان

1- produit
2- production
3-TR_2, III, 878, 889.

نخستین گام در این راه تلقی می‌گردد.[۱] طبیعت یا زندگی، هر چند به سختی، ولی باز معادل روحی خود را در هنر یافتند. حتی حافظهٔ غیرارادی نیز معادل روحی خود یعنی تفکر ناب تولید شده و تولیدکننده را در هنر می‌یابد.

بنابراین تمام توجهات از لحظات طبیعی مرجح به یک ماشین هنری معطوف می‌گردد که قادر است این لحظات را تولید یا بازتولید نموده و بر کثرت آنها بیفزاید و این ماشین چیزی جز «کتاب» نیست. در این راستا، کار مارسل پروست را می‌توان با «جویس» و ماشین «اپی‌فانی»[۲] وی مقایسه کرد. زیرا «جویس» نیز کار خود را با جستجوی راز «اپی‌فانی‌ها» از حیث موضوع عینی در قالب دال‌ها یا معانی آرمانی آغاز می‌کند و سپس به تجربهٔ ذهنی و شخصی خود، به عنوان فردی هنرمند و هنردوست، می‌پردازد. تنها زمانی که محتوای دال‌ها و معانی آرمانی به نفع تعداد اجزاء و دنیای آشفته و درهم و برهم فرو ریختند و فقط هنگامی که اشکال ذهنی و شخصی به نفع یک دنیای غیرشخصی آشفته و به هم ریخته و همچنین پرتعدد از هم فرو پاشند، اثر هنری معنای کامل خود را می‌یابد، به عبارت دیگر اثر هنری دقیقاً همان معانی را برخود می‌گیرد که می‌خواستیم طبق عملکردش به آن بدهیم (اساس این است که مطمئن باشیم این اثر هنری کار می‌کند). پس هنرمند و به دنبال

۱- TR_2, III, 889 : «خود طبیعت نیز از این دیدگاه مرا به هنر رهنمون نکرده بود، آیا این طبیعت آغاز هنر نبود؟

۲- "Epiphanie" به معنای ظهور حضرت مسیح در برابر مغان است که بر امور خارق‌العاده می‌پرداختند. مسیحیت این ظهور را تحت عنوان «روز شاهان» هر سال جشن می‌گیرد. در اینجا مراد ظهور و تجلی امور با کمک قلم مؤلف است. (م)

او خواننده کسی است که این تولیدات اثر هنری را در خود می‌یابد و بازسازی می‌کند و با این کار موجب به طنین افتادن دو موضوع می‌گردد، زیرا وی با جدا ساختن تصویر ارزشمند شرایط طبیعی و قرار دادن آن در شرایط هنری برگزیده، به تولید نوعی «اِپی‌فانی» دست می‌زند.[۱] «دال و مدلول با یک جریان بوطیقائی لازم عمل می‌کنند امّا این جریان از دیدگاه وجودشناسی بی‌فایده و غیرقابل پیش‌بینی می‌باشد. زبان کددار[۲] ما را به عالم عینی و به خارج از اثر ارجاع نمی‌دهد و ارزش فهم آن تنها در درون اثر میسر است و شرایط چنین زبانی هموار با ساختار اثر معین می‌گردد. اثر، به عنوان یک کل، قراردادهای زبانی جدیدی را به ما عرضه می‌کند و از آن تبعیت می‌کند و بدین ترتیب خود اثر کلید رمزهایش واقع می‌گردد.»[۳] بدین ترتیب، در معنای جدید، هر اثری فقط بخاطر همین قراردادهای زبانی است که به عنوان یک کل در نظر گرفته می‌شود.

اکنون به نظم سوم پروست می‌پردازیم، نظمی که مربوط به تحلیل قوای جسمی و در نهایت به مرگ کلی مربوط می‌شود. سالن خانم «گرمانت» و پیر و فرتوت شدن میزبانان آن چین و چروک شدن چهره‌ها، ناکارآمد شدن حرکات دست و پا، شل شدن ماهیچه‌ها، تغییر رنگها، معیوب شدن پوست و وجود لکه‌های سیاه روی آن و تغییر تمایلات جنسی در طول زمان را نشان می‌دهد. در واقع همه جا شاهد نزدیک شدن مرگ، احساس حضور یک «چیز وحشتناک» و احساس یک پایان و

۱- رجوع کنید به کتاب «اِستفان قهرمان» اثر جویس (همچنانکه ملاحظه کردیم، این مطلب در نزد پروست نیز اینگونه است، زیرا در هنر، خود ماهیت، به جای وابسته بودن به شرایط طبیعی موجود، شرایط تناسخ خود را فراهم می‌آورد). (م)

2- Chiffre

3- Umberto Eco, L'oeuvre ouverte, Editions du Seuil, P. 231.

یک فاجعهٔ نهایی هستیم که در دنیای ناهمگون و نامرتب در شرف انجام است، دنیایی که فقط با فراموشی این چنین نشده بلکه توسط زمان نیز خورده شده است («در اینجا جهش‌های ماشین یادآوری گذشته به دلیل عدم فعالیت یا به علت شکسته شدن، دیگر کارساز نمی‌باشد»)[1]

امّا این نظم در نزد پروست به قدری به مسائل مختلف می‌پردازد که به نظر می‌رسد می‌تواند در قالب دو نظم دیگر مطرح شود. به عنوان مثال، آیا در همان لحظات خلسه‌گونه، پیشاپیش تصور هوشمندانهٔ مرگ و دور شدن تدریجی زمان گذشته با سرعت چشمگیر دیده نمی‌شود ؟ هنگامی که راوی برای بستن بند کفش خود خم می‌شود، همه چیز دقیقاً مانند خلسه‌ای آغاز می‌گردد چرا که زمان فعلی زمان گذشته را به طنین وا می‌دارد و از خلال آن مادر بزرگ وی در خاطرش مجسم می‌گردد که برای بستن پوتین راوی خم می‌شد، امّا همین خلسه و سرور و شادی جای خود را بلافاصله به یک اضطراب غیرقابل تحمل می‌دهد و تلفیق دو زمان به تدریج با فرار مستمر و تا محو شدن زمان گذشته از هم می‌گسلد و به یک یقین مرگ و نیستی تبدیل می‌گردد.[2] همچنین، توالی من‌های مشخص و جدا از هم در عشق‌ها یا در هر عشق، پیشاپیش حاوی نظریه‌ای طولانی در خصوص خودکشی و مرگ است. با این حال، هر چند دو نظم قبلی که یکی بیانگر زمان خالی و دیگری زمان پر، یکی زمان گم شده و دیگری زمان بازیافته بود و مسائل خاص آشتی‌پذیر بودن خود را مطرح نمی‌ساختند، امّا اکنون به نظر می‌رسد با نظم سوّم، برعکس، می‌توان راهی برای نزدیک ساختن این نظم با نظم‌های قبلی

1- TR_2, II.
2- SG_1, II, 758.

یافت و تناقض موجود بین این نظم و نظم‌های دیگر را نادیده گرفت (و به همین دلیل است که پروست از این امر به عنوان «مهمترین اعتراض» برای کار ادبی خود یاد می‌کند.) چرا که اشیاء و من‌های جزئی در نظم اوّل حاوی مرگ برای همدیگر و در ارتباط با همدیگر هستند و این در حالی است که هر کدام نسبت به مرگ دیگری نیز بی‌تفاوت باقی می‌مانند : آنها مسأله «تصور مرگ» را که می‌توانست گردآورندهٔ یکسان همهٔ قطعات و اجزاء بوده و آنها را به سوی آخرین نهایت کلی رهنمون شود، نادیده می‌گیرند. در واقع به دلایل زیادی چنین می‌توان گفت که نوعی «تناقض» بین «بازماندهٔ» نظم دوم و «نیستی» نظم سوّم، «تثبیت خاطره» و «تحلیل و اضمحلال موجودات» و «هدف نهایی خلسه‌آور و شادی» و «پایان نهایی» فاجعه‌انگیز به چشم می‌خورد.[1] تناقضی که در خاطرات مربوط به مادربزرگ از بین نمی رود، بلکه نیازمند بررسی عمیق‌تر و ریشه‌دار می‌باشد : «مطمئن نیستم آیا روزی از این احساس دردناک و غیرقابل فهم خواهم توانست حقیقت ناچیزی را بیرون بکشم، امّا اگر هرگز موفق به استخراج این حقیقت ناچیز نگردم، تنها علت آن می‌تواند خود آن حقیقت باشد که این بار به صورت خاصی و خود به خود به کمک عقل من ایجاد نشده است و با روح ضعیف من کم‌رنگ نگردیده است، بلکه مرگ و آشکار شدن ناگهانی آن، که مانند رعد و برقی وجودم را احاطه کرده است، این حقیقت ناچیز را با یک نمودار فراطبیعی و غیربشری، با این خطوط رمزآلود، در من ترسیم نموده است.» در اینجا تناقض به شکل کاملاً ظریف خود ظاهر می‌گردد : دو

1- SG_1, II, 759-760, TR2, III, 988.

نظم اوّلی مولد بودند و به همین دلیل آشتی‌پذیر بودن آنها مشکل خاصی را ایجاد نمی‌کرد، امّا نظم سوّم، که آمیخته به تصور مرگ است، کاملاً فاجعه‌انگیز و غیرمولد به نظر می‌رسد. آیا می‌توان ماشینی را متصور شد که قادر به استخراج چیزی از این نوع احساسات دردآلود بوده و برخی حقایق را تولید نماید ؟ تا زمانی که چنین ماشینی را متصور نشویم، اثر هنری با «بزرگترین اعتراضات» مواجه خواهد شد.

پس این تصور مرگ که کاملاً متفاوت از مسائل مربوط به نظم اوّل (این امر اندکی به روانکاوی شباهت دارد که در آن غریزهٔ مرگ متمایز از خواسته‌های ناخودآگاه پراکنده و ویرانگر می‌باشد)، از کجا ناشی می‌شود ؟ در واقع این تصور در ارتباط با تاثیر «زمان» پدید می‌آید. بدین ترتیب که برای شخص در عین حال دو حالت ایجاد می‌شود، حالت قدیمی، که به خاطر می‌آوریم، و حالت فعلی. در اینجا احساس پیری از یک حالت به حالت دیگر منجر به این می‌شود که حالت قدیمی به قدری به «یک گذشتهٔ کاملاً دور و تقریباً غیر واقعی» سوق داده می‌شود که گوئی مانند دوران باستانی زمین‌شناسی از اذهان محو می‌گردد.[1] زیرا «در ارزیابی زمان از دست رفته، همین گام اوّل مهّم است. ابتدا به لحاظ گذشت زمان زیاد، به نظر می‌رسد که مشکل است خودمان را در آن قرار دهیم، سپس چنین استنباط می‌شود که زمان زیادی هم نگذشته است. هرگز تصور نمی‌کنیم که قرن سیزدهم خیلی دور باشد، امّا همینکه بخواهیم کلیساهای این قرن را دوباره برقرار کنیم، با مشکل مواجه می‌شویم.»[1] به همین دلیل، حرکت زمان از گذشته به حال با یک «حرکت حجیم و بزرگ و

1- TR_2, III, 939-940.
1- TR_2, III, 933.

در عین حال ناخواسته»، در جهت عکس، تلفیق می‌گردد که این حرکت ناخواسته هر دو زمان را از میان برداشته و فاصلهٔ موجود بین آنها را از بین برده و زمان گذشته را به گذشته‌های بسیار دور هدایت می‌کند. در واقع همین حرکت حجیم و بزرگ است که «افق» را در زمان ایجاد می‌کند. البته نباید این حرکت را با بازتاب طنین یکی تلقی کرد. چرا که این حرکت زمان را تا بی‌نهایت بزرگ و طولانی می‌کند در حالی که طنین بیش از پیش موجب کوتاه شدن آن می‌گردد. درست در همین جاست که تصور مرگ نه به عنوان یک انقطاع بلکه به عنوان تلفیق و اختلاط در نظر گرفته می‌شود. زیرا قلمرو و حرکت ناخواسته هم با زنده‌ها و هم با مرده‌ها، هم با افراد در حال مرگ [گذر زمان]، هم با افراد نیمه مرده و هم با افراد در آستانهٔ قبر تشکیل می‌شود،[1] امّا این نیمه مردگی همان هیئت و هیبت غولهاست زیرا می‌توان در بطن این حجم بی‌پایان حرکت فوق‌الذکر، انسانها را مانند «موجودات غول‌آسائی توصیف کرد که جایی بسیار فراختر از آنچه که برای آنها در فضا تعیین شده است، اشغال نمایند، چرا که در این فضا انسانها همانند غولها در سالیان و قرون متمادی غوطه‌ور می‌شوند، سالیان و قرونی که همواره در بستر زمان از همدیگر فاصله داشته و در بین آنها ایام زیادی جای می‌گیرند.»[1] با توجه به مطالب بالا، ما در آستانه حل مشکل مربوط به اعتراض و تناقض هستیم. تصور مرگ دیگر به عنوان «اعتراض» در نظر گرفته نمی‌شود، چرا که می‌توان آن را به نظم تولید منتسب کرد و برائی آن جایگاهی در اثر هنری قائل شد. این حرکت ناخواسته و حجیم به

1- TR_2, III, 977.
1- TR_2, III, 1048.

مثابه ماشینی است که معلول هدایت به گذشته‌های بسیار دور یا همان تصور مرگ را تولید می‌کند. و در این معلول، خود زمان است که حساس می‌شود : «زمان که اصولاً غیرقابل رویت است و برای بودن به دنبال جسم‌هاست و هر جا آنها را ملاقات می‌کند، آنها را تصاحب کرده و چراغ جادوئی خود را بر آنها نشان می‌دهد»، اجزاء و چین و چروکهای چهره را که پیر می‌شود، از هم جدا ساخته و «بعد غیرقابل ادراک» خود را همچنان دنبال می‌کند. در واقع ماشین نظم سوم به دو ماشین قبلی ملحق شده و حرکت ناخواسته را ایجاد می‌کند و به دنبال همین حرکت نیز تصور مرگ بوجود می‌آید.

در خاطرات مربوط به مادربزرگ چه اتفاقی افتاده است ؟ حرکتی ناخواسته و حجیمی با طنینی عجین می‌شود. حجم عظیم این حرکت که حاوی تصور مرگ است لحظات طنین‌های موردنظر را ریشه‌کن می‌کند. امّا تناقض بسیار خشن بین زمان بازیافته و زمان از دست رفته با منتسب کردن هر یک از زمانها به نظم تولید، خود تا حدودی تعدیل می‌یابد. کل اثر «در جستجو» سه ماشین را در تولید «کتاب» به کار می‌گیرد : *ماشین اشیاء جزئی* (حرکت‌های غیرارادی و ناخودآگاه)، *ماشین طنین* و *ماشین حرکت ناخواسته و حجیم*. هر یک از این ماشین‌ها حقایقی را تولید می‌کند چرا که هر یک از آنها به حقیقتی متعلق است که تولید می‌شود و حقیقتی که در واقع به عنوان معلول زمان تولید می‌شود : زمان از دست رفته به واسطهٔ اجزاء اشیاء و موضوعات جزئی و زمان بازیافتهٔ بواسطهٔ طنین ؛ زمان از دست رفته با روشی دیگر و بواسطهٔ حرکت ناخواسته

تولید می‌شود و همین زمان وارد یک اثر هنری می‌گردد و به عنوان شرط اصلی شکل آن واقع می‌گردد.

فصل پنجم
سبک

امّا دقیقاً همین سوال را می‌توان مطرح کرد که شکل اثر به چه معناست و چگونه نظم‌های تولید یا حقیقت و ماشین‌ها می‌توانند در درون همدیگر هماهنگی داشته باشند ؟ در واقع هیچ یک از آنها نقش کل‌گرا ایفا نمی‌کند. مهّم این است که بخش‌های متفاوت «در جستجو» به صورت قطعه قطعه شده و تکه تکه می‌باشند و این در حالی است که «هیچ چیزی از آنها کم نیست» : بخش‌هائی که همواره جزئی باقی می‌مانند و همواره با زمان هدایت می‌شوند، یعنی درست مثل جعبه‌های نیمه باز و کوزه‌های سر بسته، بی‌آنکه کلی را تشکیل دهند و وجود چنین کلی را بر ما القا کنند، حتی بی‌آنکه در این جدائی و فاصله به چیزی نیاز داشته باشند پیشاپیش هر نوع وحدت ارگانیک را که بخواهیم در این اثر ایجاد کنیم، رد می‌کنند. زمانی که پروست اثر خود را با یک کلیسای بزرگ و با یک پیراهن بلند زنانه مقایسه می‌کند، منظورش این نیست که اثرش را به عنوان لوگوسی مطرح سازد که از یک کلیّت زیبائی برخوردار است، بلکه بالعکس می‌خواهد به قانون ناتمام بودن و برش‌ها و تکه‌اندازی‌ها در هنر خیاطی ارزش قائل شود. زمان کل نیست، به دلیل اینکه زمان خود لحظه است و لحظه نیز به عنوان یک مانع برای کل

محسوب می‌شود. جهان محتویات دلالت‌گرایانه ندارد تا بتوان با تکیه بر آنها، آن را نظام‌مند کرد و معانی ایده‌آلی ندارد که برحسب آنها بتوان به آن نظم بخشید و آن را طبقه‌بندی کرد. فاعل مدرک زنجیرهٔ تداعی بیشتری ندارد تا بتواند جهان را احاطه کرده و وحدتی به آن ببخشد. چرخیدن پیرامون فاعل مدرک مفیدتر از مشاهدهٔ موضوع نمی‌باشد : «تفسیر در باب فاعل مدرک» موجب به تحلیل رفتن فاعل و موضوع خواهد شد. بعلاوه، هر زنجیرهٔ تداعی به نفع یک دیدگاه برتر از فاعل مدرک قطع شده و تداوم نمی‌یابد. امّا این دیدگاه‌ها در خصوص جهان، که همان «ماهیت‌های حقیقی» هستند، به نوبهٔ خود هیچ وحدت و کلیتی را تشکیل نمی‌دهند : گوئی هر یک از دیدگاه‌ها برای خود عالمی دارند و این عالم هیچ ارتباطی با عالم‌های سایر دیدگاه‌ها نداشته و تفاوت و تمایز خود را از آنها، درست مانند جهان هستی که در آن عالم‌ها کاملاً از همدیگر متفاوت و متمایزند، همواره مورد تأیید قرار می‌دهد. حتی در هنر که در آن دیدگاه‌ها بسیار ناب هستند، «هر هنرمندی به عنوان شهروند سرزمینی نانشاخته به نظر می‌رسد که فراموش شده باشد و متفاوت از آن سرزمینی باشد که هنرمند بزرگ دیگری به قصد استقرار در «زمین» از آن خواهد آمد.»[1] و همین مسأله است که به نظر ما هویت ماهیت را تعریف می‌کند : این ماهیت یک دیدگاه انفرادی است که برتر

۱- P_2, III, 257 . این امر نیز ناشی از قدرت هنر است: «تنها توسط هنر است که می‌توانیم از خودمان خارج شویم و تنها بواسطهٔ هنر است که از عالمی که دیگری می‌بیند و متفاوت از عالم ماست و چشم‌اندازهای آن برایمان ناشناخته باقی می‌ماند، درست مانند چشم‌اندازهایی که او می‌تواند در کرهٔ ماه داشته باشد، چیزی بدانیم، به یمن هنر، به جای دیدن فقط یک جهان، یعنی جهان خودمان، جهانهای متفاوتی را می‌بینیم و به هر اندازه هنرمند اصیل وجود داشته باشد، به همان مقدار نیز جهان‌هایی در اختیار ما خواهد بود، جهان‌هایی که از همدیگر متفاوت بوده و هیچ شباهتی با آنهایی که در بی‌نهایت فرو می روند، نخواهند داشت...» (TR_2, III, 895-896).

از خود افراد واقع می‌شود و ضمن قطع ارتباط با زنجیره‌های تداعی آن افراد و در حالی که در یک بخش بسته منسجم می‌گردد، خود را «در کنار» این زنجیره‌ها قرار داده و در «همسایگی» آنچه که بر آن تسلط دارد، واقع شده و نهایتاً در «مجاورت» آنچه که در معرض دید قرار می‌دهد، می‌ایستد. حتی کلیسا، که خود دیدگاهی برتر نسبت به چشم‌انداز است، این تاثیر را دارد که چشم‌انداز را جدا می‌سازد و در پیچ و خم راهی خود به خود ظاهر می‌گردد، چنین کلیسائی به منزلهٔ آخرین بخش کناری سلسله‌ای در نظر گرفته می‌شود که به واسطهٔ خود هویت یافته و تعریف می‌گردد. به عبارت دیگر ماهیت‌ها نیز همانند قوانین نه قدرت وحدت‌بخش دارند و نه می‌توانند کل‌گرا باشند : «رودخانه‌ای که از زیرپل‌های شهر عبور می‌کند چنان در چشم‌انداز تجلی می‌یابد که گوئی به صورت کاملاً از هم پاشیده ظاهر می‌گردد و به شکل گسترده در این دریاچه پخش می‌شود و ضمن عبور از کنار تپه‌ای انباشته از درخت، که شهروندان به هنگام عصر برای هواخوری به آنجا می‌روند، شکسته شده و به صورت باریکه‌ای به راه خود ادامه می‌دهد. حتی آهنگ این شهر آشفته نیز فقط با زنگ‌های کلیساها که در ستونهای عمودی جای گرفته بودند تأمین می‌شد، زنگهایی که در جای خود باقی می‌ماندند و هیچ حرکتی به بالا نداشتند امّا به نظر می‌رسید مانند ریسمان سرب‌دار نیروی گریز از مرکز که آهنگ حرکت را مانند حرکت یکنواخت در رژه‌های پیروزمندانه به نمایش می‌گذارد، همهٔ توده‌های عظیم و درهم و برهم خانه‌های آرمیده به شکل لایه لایه در مه غلیظ و همچنین در سواحل رودخانهٔ شکسته و از هم پاشیده را به صورت معلق در زیر خود نگه داشته است.»[1]

1- JF_3, I, 839-840.

این مسأله در سطوح مختلف توسط پروست مطرح می‌گردد : چه چیزی وحدت اثر را ایجاد می‌کند ؟ چه چیزی موجب «ارتباط» ما با یک اثر می‌شود ؟ اگر وحدتی در هنر وجود داشته باشد، چه چیزی این وحدت را بوجود می‌آورد ؟ ما از جستجوی وحدتی که بخش‌های متفاوتی را وحدت می‌بخشد و از جستجوی کلی که اجزا را در یک مجموعه قرار می‌دهد، صرفنظر کردیم. زیرا این امر با خصوصیت و طبیعیت بخش‌ها و اجزاء منافات دارد، چون خصوصیت و طبیعت آنها همواره کنار گذاشتن لوگوس و پس زدن وحدت منطقی به مثابه مجموعه‌ای ارگانیک می‌باشد. اما باید وحدتی نیز وجود داشته باشد، ولی این وحدت، وحدت «آن» تکثر و «آن» تعدد است که به عنوان کلِ «آن» اجزا می‌باشد : در اینجا سخن از یک مجموعه و یک کل است که به عنوان اصل در نظر گرفته نمی‌شود، بلکه برعکس به عنوان «نتیجهٔ» تکثر و نتیجهٔ بخش‌های به هم دوختهٔ آن محسوب می‌شود. این مجموعه و این کل به جای اینکه به عنوان یک اصل عمل کند، به عنوان نتیجه و آن هم نتیجهٔ ماشین‌ها عمل خواهد کرد. در واقع چنین ارتباطی در اصول ایجاد نمی‌گردد، بلکه این ارتباط حاصل بازی ماشین‌ها و لوازم ضروری آنهاست، به عبارت دیگر ارتباط این محصول اجزای غیرارتباطی آنهاست. از دیدگاه فلسفی، اولین بار لایبنیتز ارتباطی را مطرح ساخت که از اجزای بسته یا از آنچه که ارتباط برقرار نمی‌کند، منتج می‌گردد : چگونه می‌توان ارتباط «منادها» را که بی‌در و پیکر هستند، فهم کرد ؟ جواب زیرکانهٔ لایبنیتز این است که همهٔ منادهای بسته دارای یک مخزن هستند و همهٔ آنها یک جهان را در سلسلهٔ نامتناهی نهادهای خود احاطه کرده و به تبیین آن می‌پردازند. بنابراین هر منادی به داشتن حیطهٔ بیانی

مشخصی بسنده می‌کند و این حیطه‌ها نیز به نوبهٔ خود از همدیگر متفاوت هستند. در نهایت چنین می‌توان گفت که همهٔ آنها دیدگاه‌های متفاوتی هستند که بر یک جهان اعمال می‌شوند، جهانی که خداوند آن را در بطن این منادها قرار داده است. به این ترتیب، پاسخ لایبنیتز یک وحدت و یک کل از پیش تعیین شده را تحت عنوان خدا ایجاد می‌کند که در هر منادی بخشی از همان مخزن جهان یا اطلاعات را وارد ساخته («نظم و هماهنگی از پیش تعیین شده») و «رابطه‌ای» ناخواسته بین تنهایی آنها برقرار می‌کند. امّا از نظر مارسل پروست این تفکر نمی‌تواند درست بوده باشد، بلکه به عقیدهٔ وی تنوع جهانها پاسخگوی دیدگاه‌هایی هستند که بر جهان اعمال می‌شوند و در باور پروست هرگونه وحدت، کلیّت و ارتباط فقط می‌تواند نتیجهٔ کارکرد ماشین‌ها باشد.[1] و آنها نمی‌توانند چنین جمع از پیش تعیین‌شده‌ای ایجاد نمایند.»[2]

باز هم چنین می‌تواند گفت که مسالهٔ اثر هنری امری مربوط به وحدت یا کلیّتی است که نه منطقی خواهد بود و نه ارگانیک، به عبارت

۱- به نظر می‌رسد که دیدگاه مارسل پروست در خصوص وحدت و کلیّت دیدگاهی مادی و این جهانی است. در حالی که لایبنیتز اصل همهٔ جهانها را پروردگار یکتا تلقی می‌کند. از آنجائیکه پروست جهان را در قالب ارتباطات انسانی و برداشت آنها نسبت به آن بررسی می‌کند، وحدت و کلیّت عالم را نیز از این حیث می‌نگرد. در حالی که برای لایبنیتز اصل و اساس وحدت و اجزاء، انسان و روابط او با دیگران جز خالق هستی و منشأ آفرینش یعنی خداوند چیز دیگری نمی‌تواند باشد. (م)

۲- پروست مطمئناً آثار لایبنیتز را، حداقل در کلاسهای فلسفه هم که باشد، مورد مطالعه قرار داده است: «سن- لو»، در نظریهٔ خود در مورد جنگ و استراتژی، نکته دقیقی از فلسفهٔ لایبنیتز را مطرح می‌سازد و می‌گوید : «آن کتاب فلسفی لایبنیتز را که با هم در «بلبک» خواندیم، به یاد می‌آوری؟» CG_1, II, 115-116. به طور کلی چنین می‌توان گفت که جوهره‌های فردی پروست بیشتر به منادهای لایبنیتز نزدیکتر است تا به جوهره‌های افلاطونی.

دیگر چنین وحدت و کلیّتی نه بوسیلهٔ اجزاء به عنوان وحدت گم شده یا کلیّت از هم پاشیده پیش فرض می‌گردند و نه به واسطهٔ آنها در جریان رشد و گسترش منطقی یا تحول ارگانیک واقع شده و از پیش قابل تجسم هستند. پروست به قدری به این مسأله آگاهی دارد که درصدد ریشه‌یابی آن برمی‌آید : این بالزاک است که توانست این مسأله را طرح نموده و بدین ترتیب نوع جدید از اثر هنری را خلق نماید. چرا که این همان یک سویه بودن و حتی همان غیرقابل درک بودن نبوغ بالزاک است که برای ما می‌قبولاند که از پیش در «کمدی انسانی» وی نوعی وحدت منطقی وجود داشه و با رشد و گسترش اثر فوق همین وحدت به شکل ارگانیک نمود پیدا می‌کند. در حقیقت وحدت حاصل شده به وسیلهٔ بالزاک به عنوان معلول یا نتیجهٔ کتب وی محسوب می‌شود. امّا باید بدانیم که یک «معلول» یا یک «نتیجه» گمان و توهم نیست : «ناگهان در حالی که پرتوی از گذشته را بر روی آنها می‌افکند اینگونه تصور کرد که اگر آنها در حلقه‌ای گرد هم آیند که همان شخصیت‌ها دوباره در آنجا ظاهر شوند، بسیار زیبا خواهند شد، و با این ارتباط ذهنی، با قلم‌موی خود [قلم] چیزی بر اثرش اضافه نمود و این آخرین و بهترین خلاقیتی بود که در اثرش ایجاد کرد.»[1] اشتباه از اینجا ناشی می‌شود که باور کنیم که آگاهی یا کشف وحدتی که بعداً بوجود می‌آید، طبیعت و عملکرد خود همین وحدت و کلیّت را تغییر نمی‌دهد. یکپارچگی یا کلیّت بالزاک به قدری از خصوصیات ویژه‌ای برخوردارند که آنها از اجزائی تشکیل

1- P_I, III, 161.

یافته‌اند که موجب می‌شوند همین یکپارچگی و کلیّت به هیچ وجه خللی در وجود اجزاء یا بخش‌های بوجودآورندهٔ آن ایجاد نکنند و مانند اژدهاهای «بلبک» یا قطعهٔ مشهور «وَنتوی» خود آنها به مثابه اجزاء و در حالی که با سایر اجزاء در ارتباط واقع می‌شوند، در کنار این اجزاها قرار گیرند : وحدت «ظاهر می‌گردد (امّا این بار این وحدت به کل اعمال می‌گردد) درست مانند قطعه‌ای که به صورت جداگانه ترکیب یافته است»، مثل آخرین حرکت قلم مو که باید در جای مناسبی کشیده می‌شد و نه مثل حرکت قلم موئی که برای پردازش نقاشی بکار گرفته می‌شود. روش بالزاک به نحوی است که می‌توان گفت او انگار «سبکی ندارد» : نه بخاطر اینکه وی، همچنانکه «سنت- بوو» باور دارد، همه چیز را می‌گوید و «کلیتی» ایجاد می‌کند، بلکه بالزاک قطعات مربوط به سکوت و گفتار را همزمان ایجاد می‌کند، به عبارت دیگر آنچه که می‌گوید و آنچه که نمی‌گوید در یک شبکه‌ای از اجزاء توزیع می‌گردند که کلیت و یکپارچگی، بی‌آنکه به اصلاح آنها بپردازد و یا از آنها عبور کند، به تائید آنها می‌پردازد زیرا این کلیّت محصول و نتیجهٔ آن اجزاء می‌باشد. «در آثار بالزاک همهٔ عناصر بوجودآورندهٔ یک سبک جدید گرد هم آمده‌اند که قبلاً این سبک وجود نداشته است. این عناصر هنوز به پختگی لازم نرسیده و شکل نهایی به خود نگرفته‌اند. این سبک چیزی را القاء نمی‌کند و چیزی را منعکس نمی‌سازد بلکه «تبیین می‌کند». چنین سبکی به کمک تصویرهای گیرا به تبیین و توضیح مطالب می‌پردازد، تصویرهائی که با سایر تصویرها همسان نبوده و به راحتی می‌توانند آنچه را که بالزاک می‌گوید، برای مخاطب بفهمانند ؛ مثل زمانی که در حال

مکالمه هستیم، اگر مکالمهٔ ما از یک نبوغ والائی برخوردار باشد، در آنجا دیگر دغدغهٔ «هماهنگی و همسانی» نداشته و نیازی به بیان همه‌چیز نداریم، بلکه به نحوی منظور خود را می‌فهمانیم.»[۱]

آیا می‌توان گفت پروست هم سبکی ندارد ؟ آیا ممکن است بگوئیم جملهٔ پروست، که غیرقابل تقلید کردن بوده یا بسیار آسان قابل تقلید است و دارای عبارت و دایرهٔ لغوی خاصی است و همچنین بوجود آورندهٔ تاثیراتی است که فقط به نام پروست نوشته می‌شوند، بدون سبک می‌باشد ؟ و در اینجا چگونه عدم وجود سبک به عنوان یک قدرت نبوغ‌آمیز برای ادبیات جدید مطرح می‌گردد ؟ لازم است مجموعهٔ پایانی «زمان بازیافته» را با «پیش‌درآمد» بالزاک مقایسه کنیم : نظام مربوط به گیاهان در آثار پروست جای خود را در آثار بالزاک به نظام حیوانی داده، جهان‌ها با محیط جایگزین شده‌اند، ماهیت‌ها به خصیصه‌ها تغییر یافته‌اند و روش تفسیر خاموش پروست به «مکالمهٔ نبوغ‌آمیز» تبدیل شده است. امّا آنچه باقی مانده و ارزش جدیدی به خود گرفته است، «به هم ریختگی دهشتانکی» است که هیچ دغدغه‌ای نه در خصوص کل و نه در باب هماهنگی و همسانی از خود نشان نمی‌دهد. در اینجا سبک درصدد توصیف و القاء مطالب نیست : بلکه، همانطوری که در آثار بالزاک نیز مرسوم بود، این سبک تبیین‌گراست و به کمک تصاویر به تبیین مطالب می‌پردازد. چنین سبکی بی- سبکی است زیرا با «تفسیر کردن» ناب و بدون فاعل همخوانی کامل داشته و موجب تعدد دیدگاه‌ها در باب جمله

۱- *علیه سنت- بورو*، ص 208-207: «سبک بهم ریخته». تمام فصل بر تأثیر ادبیات تأکید دارد، تاثیری که بیشتر به تأثیر واقعی بینائی شباهت دارد.

و در درون آن می‌گردد. سپس جملهٔ پروست به مثابه رودخانه‌ای است که به صورت کاملاً «از هم پاشیده ظاهر می‌گردد، رودخانه‌ای که در جائی به صورت دریاچه دیده می‌شود در جایی دیگر باریکتر شده و در بستری باریک به جریان می‌افتد و گاهی نیز به دلیل وجود تپه‌ای مسیر آن مسدود می‌گردد.» سبک، تبیین نشانه‌هاست و سرعت گسترش این تبیین درجات متفاوتی دارد. این تبیین زنجیرهٔ تداعی گذشتهٔ هر نشانه را جداگانه دنبال می‌کند و برای هر یک از آنها یک نقطهٔ انقطاع از ماهیت را فراهم می‌آورد که به عنوان «دیدگاه» تلقی می‌گردد : درست به همین جهت است که اتفاقات غیرمترقبه، امور جنبی و مقایسه‌ها نقش مهّمی ایفا می‌کنند و در قالب تصویری روند تبیین را تعبیر و توصیف می‌نمایند. این تصویر اگر خوب تبیین کند، زیبا خواهد بود. تصویری که همواره منحصر به فرد بوده و با سایر تصویرها همخوانی ندارد و هرگز خود را قربانی زیبائی کاذب جمع نمی‌سازد. یا اینکه سبک پروست اغلب با دو شئی «متفاوت» و دور از هم، هر چند در کنار هم قرار گرفته باشند، آغاز می‌گردد : امکان دارد این دو شئی از حیث عینی به همدیگر شباهت داشته و از یک جنس بوده باشند و ممکن است آنها به واسطهٔ زنجیرهٔ تداعی ذهن به همدیگر مرتبط گردند. سبک باید به همهٔ این مسائل بپردازد، درست مانند رودخانه‌ای که در بستر خود همه چیز را می‌برد. امّا نکتهٔ اساسی سبک در چیز دیگری است و آن هم زمانی است که جمله به دیدگاهی می‌رسد که به هر یک از دو اشیاء اختصاص دارد، ولی دیدگاهی که دقیقاً باید گفت مختص شئی است، زیرا شئی پیشاپیش به خودی خود از هم پاشیده است و گوئی دیدگاه به هزار دیدگاه

غیرمرتبط تقسیم شده است، به نحوی که اگر همان عملیات برای شئی دیگری اعمال گردد، دیدگاه‌ها می‌توانند در هم تداخل یابند و به طنین همدیگر پاسخ دهند ؛ این امر اندکی به تبادل دیدگاه‌های دریا و خشکی شباهت دارد که در تابلوهای «الستیر» به چشم می‌خورد.

آری این «نتیجه و تأثیر» سبک تبیین‌گراست : زمانی که دو شئی مشخص مورد بحث واقع می‌شوند، این سبک «اشیاء جنبی و جزئی را ایجاد کرده» (البته تولید این اشیاء به نحوی است که می‌توانند در هم ادغام شوند)، «تأثیرات طنین را بوجود آورده» و در نهایت «حرکت‌های اجباری خلق می‌کند.» این است تصویر و محصول سبک مورد بحث. این نوع تولید ناب را در هنر، نقاشی، ادبیات یا موسیقی به ویژه در موسیقی می‌توان یافت. به همان اندازه که درجات ماهیت[1] را پائین می‌آوریم و نشانه‌های هنر را به نشانه‌های «طبیعت»، عشق یا حتی جهان جاری می‌سازیم، توصیف عینی و القائات تداعی ذهن خیلی کمتر در سبک وارد می‌شوند ؛ و از آنجائیکه ماهیت به نوعی شرایط تجسم مادی در سبک دارد به همین خاطر، همچنانکه «جویس» نیز به آن اذعان داشت، اغلب با شرایط آزاد روحی هنرمند جایگزین می‌گردد.[2] امّا سبک هرگز از

۱- درجات تجلی ذات و جوهر انسان در هنر. (م)

۲- جا داشت برداشت پروست از تصویر را با سایر برداشتهای پسا- نشانه‌گرائی مقایسه کنیم: به عنوان مثال با روش «اپی فانی» گونهٔ جویس یا با تصویرگرائی و «وُرتی سیسم» اِزرا پوند [شاعر آمریکائی که می‌خواست شعر را به مجسمه‌سازی نزدیک ساخته و جنبه‌های تصویری شعر را در مقابل موسیقی شعر قوت بخشد و نظریهٔ «وُرتی سیستی» وی نیز در همین رابطه است. این نظریه همان تصویرگرائی یا ایماژیسم در شعر است]. مباحث زیر از نقاط مشترک زیادی برخوردارند: تصویر به عنوان پیوند مستقل دو شئی ملموس که از هم متفاوت هستند،←

انسان نشأت نمی‌گیرد، بلکه همیشه از ماهیت (سبک بی- سبکی) حاصل می‌شود. هرگز سبک تنها از یک دیدگاه درست نشده است، بلکه، در یک جمله، از ترکیب یک سلسله دیدگاه‌های نامتناهی که براساس آنها شئی یا موضوع مورد بحث از هم پاشیده، طنین افکنده و گسترش می‌یابد.

بنابراین سبک نیست که وحدت را ایجاد می‌کند، سبکی که باید وحدت خود را از جای دیگری به دست آورد. حتی ماهیت نیز بوجود آورندهٔ وحدت سبک نیست زیرا ماهیت به عنوان دیدگاهی همواره جزء کننده و جزء شده است. پس این نوع بسیار خاص وحدت که از هیچ یک از قوانین «اتحادپذیری» تبعیت نمی‌کند، چیست، این وحدت بسیار ویژه‌ای که بعداً ظاهر می‌گردد و تبادل این دیدگاه‌ها را به عنوان ارتباط ماهیت‌ها تضمین کرده و طبق قانون ماهیت آشکار می‌گردد، وحدتی که خود به عنوان یک جزء در کنار اجزاء دیگر قرار می‌گیرد و به منزلهٔ آخرین حرکت قلم‌مو در نقاشی یا قطعهٔ مشخصی در یک مجموعه تلقی می‌گردد کدام است ؟ پاسخ این پرسش این است : در جهانی که منحصر

← در نظر گرفته می‌شود (تصویر، معادلهٔ ملموس)؛ سبک همان تعدد دیدگاههاست که به یک شئی یا موضوع مشخصی اعمال می‌گردد و همچنین سبک تبادل دیدگاه‌هایی است که در خصوص موضوعات متعدد انجام می‌پذیرد؛ زبان چیزی است که متغیرات ساختاری خاص خود را از یک تاریخ کلی کسب کرده و مشمول خود می‌سازد و هریک از اجزاء را با ندای خاص خود به سخن وامی‌دارد؛ ادبیات را به عنوان تولید و به عنوان به کارگیری ماشین‌های تولید تأثیرات می‌شناسیم؛ تبیین نه به عنوان روشی که قصد آموزشی داشته باشد، بلکه به عنوان فنی در نظر گرفته می‌شود که هدف آن روی هم انباشتن امور و باز کردن آنهاست؛ در نهایت نوشتار نیز به عنوان روشی ایدئو- گراماتیک (که پروست بارها در مورد آن صحبت کرده است) تلقی می‌شود.

به تعدد بی‌نظمی و از هم پاشیدگی باشد، تنها ساختار شکلی اثر هنری است که می‌تواند وحدت را بوجود آورد، زیرا این نوع ساختار غیر از وحدت به چیز دیگری ارجاع نمی‌شود و این وحدت نیز بعداً بوجود می‌آید [یعنی بعد از خلق ساختار شکلی اثر هنری]، (همچنانکه «امبرتو اِکو» نیز در این خصوص می‌گفت، «اثر هنری به عنوان یک کل، نوعی قراردادهای زبانشناختی جدیدی ارائه می‌دهد که خود تابع آن می‌گردد و در واقع خودش کلید محاسبات خاص خود می‌شود»). امّا تمام مسأله این است که بدانیم این ساختار شکلی اثر بر روی چه چیزی بنا نهاده می‌شود و چگونه به اجزاء و به سبک وحدتی می‌دهد که آنها بدون این ساختار نمی‌توانستند آن را داشته باشند. باری قبلاً اهمیت «بُعد عرضی» در آثار پروست را در جهات متفاوت مشاهده نموده‌ایم که به آن «جنبه‌های عرضی یا مورب[1]» می‌گویند. همین خصوصیت عرضی یا مورب است که در قطار امکان می‌دهد تا بی‌آنکه دیدگاه‌های مربوط به یک منظره را وحدت ببخشد، ارتباط آنها را براساس بعد خاص خود و تنها در قالب بعد خاص خویش برقرار نماید و این در حالی است که همین دیدگاه‌ها در ابعاد خودشان یک حالت غیرقابل ارتباطی دارند. باز همین خصوصیت عرضی و مورب است که موجب وحدت و کلیّت منحصر به فرد بین طرف «مزاگلیز» و طرف «گرمانت» می‌شود. بی‌آنکه تفاوت و فاصلهٔ موجود بین آنها را از بین ببرد : «بین این جاده‌ها روابط

۱- «فلیکس گوتاری» در رابطه با تحقیقات روانکاوی مفهوم بسیار معناداری از «جنبه‌های عرضی یا مورب» ساخته است تا بتواند به ارتباطات و روابط ضمیر ناخودآگاه دست یابد: رجوع کنید به «جنبه‌های عرضی و مورب»، «روان درمانی تعلیمی»، شماره اول.

عرضی و مورب حاکم بود.»[1] جنبه‌های عرضی و مورب قضایاست که مسائل خلاف عرف و اخلاق را ممکن می‌سازد و با طبیعت و عملکرد یک نوع زنبور بارور کننده همسو می‌گردد، زنبوری که به عنوان یک حشره بین چیزهای متفاوت ارتباط جنسی برقرار می‌سازد و این در حالی است که آنها به لحاظ داشتن نوعی جنسیت مجزا از هم نمی‌توانستند این ارتباط را داشته باشند. همین حالت عرضی و مورب بودن است که انتقال پرتوی به پرتو دیگر، عالمی به عالم دیگر را موجب می‌شود در حالی که تفاوت بین آنها نجومی است. بنابراین قرارداد جدید زبانشناختی، ساختار شکلی اثر همان جنبه‌های عرضی و مورب است که تمام جمله را در بر می‌گیرد و از جمله‌ای به جملهٔ دیگر نفوذ کرده و تمام کتاب را شامل می‌شود و حتی کتاب پروست را به کسانی که او دوست می‌داشت مانند نروال، شاتوبریان، بالزاک ... پیوند می‌دهد. زیرا اگر اثر هنری با مخاطبان خود ارتباط برقرار می‌کند و توجه آنها را بر می‌انگیزد، اگر با سایر آثار همان مؤلف ارتباط حاصل می‌کند و آنها را نیز بر می‌انگیزد، اگر با سایر آثار نویسندگان دیگر ارتباط فراهم می‌آورد و زمینهٔ ورود و حضور آنها را مهیا می‌کند، همواره به یمن همین بعد عرضی و مورب بودن اثر است که این مسائل محقق می‌شوند، بُعدی که وحدت و کلیّت به خودی خود در آن برقرار می‌گردد بی‌آنکه موضوع یا فاعل را متحد ساخته و یا به آن کلیّت ببخشد.[1] این بُعد اضافی به ابعادی افزوده می‌شود که شخصیت‌ها،

1- TR_2, III, 1029.

۱- مراجعه کنید به قسمت‌های مهمی که در کتاب «در جستجو» ی پروست راجع به هنر وجود دارند: ارتباط اثر با مخاطبان (TR_2, III, 895-896)، ارتباط بین دو اثر از یک مؤلف به

حوادث و اجزاء کتاب «در جستجو» به آنها مشغولند، ابعادی که هر کدام در حصاری بوده و فقط به صورت عرضی و مورب [به کمک همین بُعد اضافی] با همدیگر ارتباط برقرار می‌کنند (این بعد اضافی در زمان بوده و از حیث حد و اندازه هیچ اشتراکی با ابعادی که شخصیت‌ها، حوادث و اجزاء در مکان اشغال می‌کنند، ندارد. این بعد می‌تواند موجب تداخل دیدگاه‌ها در همدیگر شده و کوزه‌های سربسته را که همچنان بسته می‌مانند به ارتباط وا دارد : «اودت» با «سوآن»، مادر با راوی، «آلبرتین» با راوی و سپس مانند آخرین «حرکت قلم‌مو»، «اودت» پیر با دوک «گرمانت»)[1]. این همان زمان یا بعد راوی است که می‌تواند کل این اجزاء واقع شود بی‌آنکه به آنها کلیّت ببخشد، می‌تواند وحدت این اجزاء باشد بی‌آنکه آنها را متحد سازد.

عنوان مثال «سونات» و «سپتیور» (P_2, III, 249-257)، ارتباط بین هنرمندان متفاوت (CG_2, II, 327, P_1, III, 158-159).

1- TR_2, III, 1029.

نتیجه
حضور و عمل دیوانگی
عنکبوت

ما هنر و دیوانگی را در آثار پروست مطرح نمی‌کنیم. شاید این مسأله زیاد مهم نباشد و شاید هم اهمیتی نداشته باشد : آیا پروست دیوانه بود ؟ مطمئناً چنین سئوالی معنائی ندارد. فقط چیزی که در آثار پروست وجود دارد حضور دیوانگی و توزیع، کاربرد و عمل آن می‌باشد. زیرا این حضور حداقل در دو شخصیت اصلی یعنی «شارلوس» و «آلبرتین» ظاهر می‌گردد و با یک شیوهٔ متفاوت عمل می‌کند. در اولین ظهورهای «شارلوس»، نگاه عجیب او و چشم‌های وی مانند نگاه و چشم‌های جاسوس، دزد، فروشنده، پلیس یا «دیوانه» توصیف شده است.[1] در پایان نیز «مورل» به خوبی وحشتی را در اذهان ایجاد می‌کند که براساس آن «شارلوس» با یک دیوانگی جنایتکارانه ای علیه او به فعالیت پرداخته است.[2] در سرتاسر اثر، همهٔ مردم حضور دیوانگی در نزد «شارلوس» را حدس می‌زنند که این امر او را خیلی بیشتر از آنچه که می‌توانست فرد

1- JF_2, I, 751.
2- TR_1, III, 804-806.

غیراخلاقی یا فاسد و خطاکار یا مسئول باشد، ترسناک تر نشان می‌دهد. عادات بد «ترس و دلهره‌آور است زیرا احساس می‌شود در آن دیوانگی وجود دارد و این مسأله ترسناک‌تر از حضور جنبه‌های غیراخلاقی است. خانم «سورژی» فرد اخلاقی نبود حداقل در این دنیای پیشرفته چنین احساسی را نداشت و هر گونه رفتاری که از پسران او سر می‌زد و به نفع آنها تمام می‌شد، می‌پذیرفت و این مسأله‌ای است که خیلی از انسان‌ها آن را می‌فهمند. اما همینکه فهمید «شارلوس»، طبق عادت حساب شده و تکراری، هر بار که پسران او را ملاقات می‌کند، بی‌اختیار چانهٔ آنها را با دو انگشت خود می‌فشارد و آنها را وادار می‌کند که همین کار را با خودشان بکنند، دیگر اجازه نداد آنها به ملاقات «شارلوس» بروند. «سورژی» این احساس نگران کننده را درخصوص راز جسمی [«شارلوس»] داشت که این مسأله وی را وادار می‌کرد تا از خود بپرسد آیا همسایه‌ای که با او رابطهٔ خوبی دارند، به بیماری آدم‌خواری مبتلا نشده است. وی همچنین، در حالی که می‌دانست چه صاعقه‌هایی را بر سر خود فرود می‌آورد، در پاسخ پرسش‌های تکراری بارون که می‌پرسید : آیا جوان‌ها [پسران «سورژی»] را به این زودی نخواهم دید ؟ می‌گفت که آنها به خاطر درس‌شان و به علت تهیه و تدارک مسافرت‌شان و غیره خیلی مشغول هستند. هر چه می‌خواهند بگویند، اما عدم پذیرش مسئولیت، اشتباهات و حتی جرم‌ها را هم شدیدتر می‌کند. «لاندرو»، با این گمان که او واقعاً زن‌های خود را کشته است، اگر وی این کار را به خاطر نفع و علاقه انجام داده است، برای چه باید در تنبیه وی اصرار کرد، می‌تواند مورد عفو قرار گیرد، اما اگر این عمل وی از روی

بی‌رحمی غیرقابل تحمل و برای آزار و اذیت باشد، نمی‌توان او را عفو کرد.»[1] فراتر از مسئولیت در قبال اشتباهات، دیوانگی به عنوان بی‌گناهی جرم و گناه تلقی می‌شود.

اینکه «شارلوس» دیوانه باشد یا نه، در آغاز این احتمال وجود دارد، اما در پایان تقریباً اطمینان حاصل می‌کنیم که وی دیوانه است. در خصوص «آلبرتین» باید گفت که احتمال دیوانگی وی پس از مرگ او مشخص شده است، این احتمال براساس حرکات، گفتار و کل ماجرای زندگی‌اش داده می‌شود، احتمالی که به مثابه یک روشنایی جدید نگران کننده است که «مورل» هنوز به آن مشغول است. «در حقیقت، «آلبرتین» احساس می‌کرد که یک نوع دیوانهٔ گناهکار است و من همواره از خودم می‌پرسیدم آیا بخاطر اینگونه افکار نبوده است که موجب بروز خودکشی در خانواده‌ای شده و «آلبرتین» نیز به همین شیوه خودکشی کرده است.»[2] این معجون «دیوانگی- گناه- عدم مسئولیت‌پذیری- جنسیت» چیست که بی‌شک از خلال موضوع مهم پروست یعنی اسطورهٔ «پدرکشی» نمایان می‌گردد ولی هنوز در چارچوب نظریهٔ مشهور «اودیپی» که بسیار شناخته شده است، قرار نمی‌گیرد ؟ آیا این امر نوعی بی‌گناهی در گناه بواسطهٔ دیوانگی نیست که به حدی غیرقابل تحمل است که حتی تا مرحلهٔ خودکشی نیز پیش می‌رود ؟

اول مورد «شارلوس» را بررسی می‌کنیم. «شارلوس» خیلی زود به عنوان یک شخصیت قدرتمند و با فردیتی امپراطور گونه ظاهر می‌گردد.

1- P_I, III, 205.

2- AD, III, 600 (این یکی از بخش‌های آندره است.)

بلی درست است، این فردیت خود بـه عنـوان یـک امپراطـور محسـوب می‌شود، امپراطوری مبهم و راز آلود که چیزهای ناشناختهٔ زیادی در خود پنهان ساخته یا در بردارد. راز و رمز «شارلوس» چیست ؟ هر ابهام و هـر راز و رمزی پیرامون دو نقطهٔ منحصر به فرد و درخشان شکل می‌گیـرد : صدا و چشم‌ها. چشم‌ها گاهی درخشش نافـذی دارنـد، گـاهی حرکـات جستجوگری به خود می‌گیرند و گاهی فعالیت پر حرارتی دارنـد، گـاهی نیز در یک حالت بی‌تفاوتی و کرختی هستند. صدا هم موجب همزیستی محتوای مردانه گفتمان با شیوهٔ زنانه شدهٔ بیان می‌شود. «شـارلوس» مثـل یک نشانهٔ چشمک‌زن عظیم و جعبـه‌ای بـزرگ بینـایی و صـوتی ظـاهر می‌گردد : کسی که به او گوش می‌کند یا چشمش به چشـم او مـی‌افتـد، خود را در مقابل رازی می‌یابد که باید کشف کند، در مقابل سری می‌بیند که باید به آن داخل شده و به تفسیر آن بپـردازد و از ابتـدا ایـن احسـاس را دارد که گوئی می‌تواند در تفسیر خود تا مرز دیوانگی نیز پیش برود و لزوم تفسیر «شارلوس» بر این مطلب استوار است که وی خود تفسیر مـی‌کنـد و لحظه‌ای از تفسیر دست بر نمی‌دارد، گوئی دیـوانگی وی در همـین مطلـب نهفته است و گوئی هذیان و هذیان تفسیر او نیز در همان است.

یک سلسله گفتمانهایی که با نگاه لرزان و جنبان آهنگین شـده‌انـد از همین «شارلوس» مبهم و راز و رمزدار جاری مـی‌گردنـد. «سـه گفتمـان بزرگ» به راوی، گفتمان‌هـایی هسـتند کـه علـت بوجـود آمـدن‌شـان در نشانه‌هایی است که «شارلوس» به عنوان پیامبر و غیب‌گو آنهـا را تفسـیر می‌کند ولی همین گفتمان‌ها هدف و مقصود خود را در نشانه‌هایی دارنـد که وی تفسیر آنها را بـه راوی، کـه تاحـدودی نقـش‌اش بـه همراهـی و

همفکری یا شاگردی وی تقلیل یافته است، پیشنهاد می‌دهد. با این وجود، اهمیت گفتمان‌ها در جای دیگری است، در واژگانی که به طور ارادی ترتیب می‌یابند، در جملاتی که به صورت عالی به هم پیوند می‌خورند و در لوگوسی که نشانه‌ها را می‌سنجد و به آنها حالت استعلائی می‌دهد، نشانه‌هایی که «شارلوس» بکار می‌گیرد : «شارلوس» استاد لوگوس است. از این نقطه نظر، چنین به نظر می‌آید که «سه گفتمان بزرگ»، علی‌رغم تفاوت‌های آهنگ و تراکم در آنها، همگی دارای یک ساختار مشترک هستند. اولین زمان انکار آنجاست که «شارلوس» به راوی می‌گوید : من از شما خوشم نمی‌آید، فکر نکنید که از شما خوشم می‌آید، ولی ... دومین زمان فاصله‌گیری، زمانی است که وی می‌گوید : بین من و شما فاصله خیلی زیادی وجود دارد، اما ما می‌توانیم مکمل همدیگر شویم، من قراردادی به تو پیشنهاد می‌کنم ... و سومین زمان، که غیرمنتظره نیز می‌باشد، زمانی است که گوئی لوگوس در یک لحظه تعادل خود را از دست می‌دهد و چیزی از آن عبور می‌کند که دیگر نمی‌گذارد به صورت منطقی سازماندهی می‌شود. در واقع این لوگوس به واسطهٔ قدرتی که ماهیت دیگری دارد از بنیان لرزیده است. این قدرت‌ها عبارتنداز از عصبانیت، فحش و ناسزا، تحریک، خلاف عرف و اخلاق بودن، هوا و هوس آزار دهنده، حرکات ناپسند، بروز و ظهور ناگهانی دیوانگی. از همان گفتمان اول لرزش لوگوس احساس می‌شود، زیرا ابتدا همه چیز با یک ملایمت قابل ستایشی انجام می‌پذیرد، اما فردای آن روز در ساحل دریا نتیجه و پایان این گفتمان در بیان بسیار پست و حقیر و پیشگویانهٔ «شارلوس» به صورت غیرمعقول و ناهنجار

دیده می‌شود. «*مادر بزرگش به جهنم! هان ؟ احمق کوچولو ...*» گفتمان دومی با وهم و خیال «شارلوس» به پیش می‌رود که براساس آن «شارلوس» صحنه‌ای را برای خنده تصور می‌کند که در آن «بلوک» با پدر او مبارزه می‌کند و با ضربه‌های تند و تیز جسد مادر وی را هدف قرار می‌دهد : «با گفتن این کلمات ترسناک و تقریباً دیوانه‌وار، «شارلوس» بازویم را فشار می‌داد تا مرا اذیت کند.» بالاخره سومین گفتمان با تجربهٔ خشن کلاه لگد مال شده و پاره شده شتاب می‌گیرد. درست است که این دفعه «شارلوس» نیست که کلاه را زیر پا می‌اندازد، بلکه راوی است که این کار را می‌کند. با این حال خواهیم دید که چگونه دیوانگی راوی را در بر می‌گیرد و دیوانگی او والاتر از سایر دیوانگی‌هاست و چگونه دیوانگی وی با دیوانگی «شارلوس» و «آلبرتین» ارتباط برقرار می‌کند و چگونه می‌تواند به جای آنها بنشیند تا از آنها پیشی گرفته و تأثیرات آنها را گسترش دهد.[۱]

اگر «شارلوس» استاد ظاهری لوگوس است، نشانه‌های غیرارادی که در برابر شکل‌گیری عالی و منطقی زبان مقاومت نشان می‌دهند، گفتمانهای او را بیشتر متزلزل می‌کنند و حاضر نیستند تا کلمات و جملات بر آنها غلبه کنند، همین نشانه‌های غیرارادی لوگوس را کنار زده و ما را وارد زمینهٔ دیگری می‌کنند. «هر چند گاهی با گفتارهای زیبا نفرت‌های خود را کم رنگ می‌کرد، اما احساس می‌شد حتی در همین گفتارها نیز گاهی غروری توهین آمیز، گاهی عشقی سرخورده یا کینه،

۱- سه گفتمان شارلوس: JF$_2$, I, 765-767; CG$_2$, II, 285-296; CG$_3$, II, 553-565.

مردم آزاری، طعنه‌زنی و جزمیت وجود داشت، در واقع این مرد یک قاتل بالقوه بود ...» اینها نشانه‌های خشونت و دیوانگی هستند که همهٔ مسائل احساسی و عاطفی بیان وی را تشکیل می‌دهند، این نوع نشانه‌ها تحت و همچنین در برابر نشانه‌های ارادی قرار می‌گیرند که بوسیلهٔ «منطق و زبان شیوا» ترتیب می‌یابند. همین تأثیرات احساستی و عاطفی بیان است که اکنون برای خود «شارلوس» آشکار خواهد شد ؛ در جاهائی که «شارلوس» ظاهر می‌شود، ایشان در سخنان خود از اوج ساختار عالی بیان بسیار کمتر استفاده می‌کند در حالی که در جریان سخنان ساختار شکنانهٔ طولانی درخصوص مسائل اجتماعی و جسمی بیش از پیش برخود خیانت می‌کند. اینجا دیگر سخن از دنیای گفتمان‌ها و ارتباطات عمومی موجود بین آنها نیست که سلسله مراتب قانونی و موقعیتی را تبیین کنند، بلکه موضوع عبارت است از جهان برخوردهای آنارشیستی و اتفاقات خشن که دارای ارتباطات عرضی و مورب و انحرافی بین خود هستند. در همین برخورد بین «شارلوس» و «ژوپین» است که راز مورد انتظار «شارلوس» کشف می‌شود و آن راز هم جنس باز بودن اوست. اما آیا راز در همین است ؟ زیرا آنچه کشف شده است، کمتر هم جنس باز بودن «شارلوس» است، چرا که این مسأله از مدت‌ها پیش قابل پیش‌بینی بود، ولی بیشتر یک قاعدهٔ کلی است که از هم‌جنس بازی یک مورد خاص برای دیوانگی پدید می‌آورد، دیوانگی‌ای که بسیار عمیق و کلی بوده و در آنجا به هر حال جرم و گناه و بی‌گناهی درهم تنیده می‌شوند. آنچه کشف شده است، جهانی است که در آن سخن

نمی‌گویند، دنیایی خاموش و ساکت گیاهان[۱]، جنون «گل‌ها» که موضوع از هم گسستهٔ آن ملاقات با «ژوپین» را آهنگین می‌سازد[۲].

لوگوس مانند حیوان بزرگی است که اجزاء آن در یک کل تجمیع شده و تحت لوای یک اصل یا یک تفکر هادی متحد گشته‌اند ؛ اما احساس و عاطفه در بیان مانند گیاهی است که اجزاء آن از همدیگر مجزا بوده و تنها به صورت غیرمستقیم و در یک جزء مشخص تا بی‌نهایت باهم ارتباط برقرار می‌کنند، به نحوی که هیچ کلیتی و هیچ اتحادی نمی‌تواند این چنین جهانی را ایجاد کند که حتی آخرین قطعات آن نیز از این ارتباط بی‌نصیب نباشد. این همان جهان شیزوئیدی جعبه‌های سربسته و اجزاء مجزا از همدیگر است که در آن حتی همجواری نیز به عنوان یک فاصله در نظر گرفته می‌شود : این همان جهان جنس‌هاست. این چیزی است که «شارلوس» می‌خواهد از ورای گفتمان‌های خود به ما بیاموزد. از آنجائیکه هر فرد دارای دو جنس بوده که بواسطهٔ دیواره‌ای از هم جدا شده‌اند، ما باید مجموعه‌ای نه چندان مشخصی را ایجاد کنیم که دارای هشت عنصر باشد ؛[۳] در این مجموعه

۱- در اینجا مراد از دنیای خاموش گیاهان این است که در دنیای گیاهان ارتباطات جنسی یا لقاح به صورت خاموش و بی‌آنکه سخنی گفته شود انجام می‌پذیرد. در مجموع اشاره است به روابط «غیر اخلاقی» بین شخصیت‌های پروست از جمله «شارلوس» و «ژوپین». (م)

۲□ منظور از" جنون گل ها"، اشاره است به تمایلات جنسی شخصیت‌های پروست که مایلند به شیوه گیاهان با همدیگر ارتباط برقرار کنند. (م)

۳- با چنین استدلالی، مؤلف می‌خواهد روابط جنسی خلاف طبیعت انسانی را توجیه نماید. چرا که این کتاب زمانی به رشتهٔ تحریر درآمده است که متأسفانه اروپا گریبانگیر مشکلات اخلاقی جامعه خود بود و متفکران و صاحبان قلم در آن زمان در صدد تبیین علمی، اخلاقی و فلسفی این حرکت بودند. (م)

می‌بایستی بخش نرینگی یا بخش مادگی مرد یا یک زن بتواند با بخش مادگی یا بخش نرینگی یک زن دیگر یا مرد دیگر ارتباط برقرار کند (ده ترکیب برای هشت عنصر)[1]. در واقع اینها ارتباطات انحرافی هستند که بین کوزه‌های سربسته انجام می‌گیرند ؛ این ارتباط را زنبوری برقرار می‌کند که گل‌ها را به ارتباط با همدیگر وادار می‌نماید و در عین حال همین زنبور ارزش حیوانی خود را از دست می‌دهد تا در این ارتباط بین گل‌ها فقط نقش یک قطعهٔ ترکیب یافتهٔ جداگانه را ایفا نماید ؛ یعنی در این دستگاه باز تولید گیاهی، این زنبور عنصری ناموزن تلقی می‌شود.

شاید این نوع ترکیب را بتوان در سراسر کتاب «در جستجو» پیدا کرد : از نخستین دسته ترکیبی [ستارگان] شروع می‌کنیم که ظاهراً یک مجموعهٔ محدود، قابل تجمیع و قابل اتحاد ایجاد می‌کند. یک سلسله یا سلسله‌های زیادی از این مجموعهٔ اولی بوجود می‌آیند و همین سلسله‌ها همه به دستهٔ ترکیبی جدیدی گشوده می‌شوند، اما این بار این دستهٔ ترکیبی جدید به حالت غیرمتمرکز یا مرکز گریزی عمل کرده و از جعبه‌های بسته چرخان و از قطعات ناموزون متحرک تشکیل شده است که اصولاً از خطوط فرار عرضی و مورب پیروی می‌کنند. بدین ترتیب برای «شارلوس» اولین دستهٔ ترکیبی آن است که چشم‌ها و صدای او می‌درخشند، سپس یک سلسله گفتمان ارائه می‌شود و در نهایت آخرین جهان نگران‌کنندهٔ نشانه‌ها و جعبه‌ها ظاهر می‌گردد، نشانه‌هایی که در درون جعبه جای گرفته‌اند و نشانه‌هایی که از جعبه خارج شده‌اند، همهٔ

۱- در این پاورقی مؤلف به ارائهٔ فرمول ریاضی از بحث خویش درخصوص روابط جنسی می‌پردازد که ضرورت نداشت آنها را یک به یک ذکر کنیم.(م)

این نشانه‌ها سازندهٔ «شارلوس» هستند و همهٔ آنها خود را در معرض دید قرار می‌دهند و با پیروی از خط فرار یک ستارهٔ رو به افول و اقمار آن خود را به تفسیر می‌گشاید («شارلوس» در حالی که با تمام هیکل بزرگ خود به پیش می‌رفت، بی‌آنکه بخواهد، یکی از این خلاف کارها و تکدی‌گران را در پی خود می‌گذاشت که اکنون عبور وی قطعاً موجب آشکار شدن آنها و حتی گوشه‌های به ظاهر بسیار خلوت می‌شد...»[1]

باری همین ترکیب پیش درآمد داستان «آلبرتین» نیز است : دستهٔ ترکیبی دختران جوانی که «آلبرتین» آرام آرام از آن خارج می‌شود، داستان طولانی دو حسادت پی در پی برای «آلبرتین» ؛ و بالاخره همزیستی همهٔ جعبه‌هایی که در آن «آلبرتین» خود را در دروغ‌هایش محبوس می‌کند و همچنین توسط راوی زندانی می‌شود ؛ و در نهایت دستهٔ ترکیبی جدیدی که به شیوهٔ خود دستهٔ ترکیبی اولی را ایجاد می‌کند زیرا پایان عشق به عنوان بازگشت به یکپارچگی اولیه دوشیزگان جوان است. در اینجا خط فرار «آلبرتین» با خط فرار «شارلوس» مقایسه شده است. باز مثال بارزتری در این خصوص می‌توان زد ؛ در آن بخش مشهور اثر که راوی به «آلبرتین» نزدیک می‌شود، راوی از چهرهٔ «آلبرتین»، یعنی مجموعهٔ متحرکی که در آن خال وی مانند نقطه‌ای منحصر بفرد در آن می‌درخشد، شروع می‌کند و سپس به تدریج که وی به گونه‌ها نزدیک می‌شود چهرهٔ جذاب جای خود را به یک سلسله نقش‌های متوالی می‌دهد که گوئی برای هر نقشی یک «آلبرتین» وجود دارد و خال وی نیز از «آلبرتینی» به

1- P_I, III, 204.

«آلبرتین» دیگر منتقل می‌گردد ؛ و بالاخره اختلال نهائی در چهرهٔ واقعی «آلبرتین» ایجاد می‌شود، چهره‌ای که از چارچوب خود خارج شده و خراب می‌شود و آنجاست که راوی در حالی که کاربرد لب‌ها، چشم‌ها و دماغ خود را از دست می‌دهد، فرد محبوب خود را با این «نشانه‌های تنفرآمیزی» می‌شناسد که در حال نزدیک شدن به اوست.

اگر این قانون مهم ترکیب و تجزیه به همان اندازه هم برای «آلبرتین» ارزشمند است و هم برای «شارلوس»، به این دلیل است که این قانون قانونِ عشق‌ها و جنسیت است. عشق‌های بین جنسی، به ویژه عشق راوی نسبت به «آلبرتین»، به هیچ وجه عشق‌هایی نیستند که پروست بتواند مشکل هم‌جنس‌باز بودن خود را در ورای آنها پنهان نماید. برعکس، این عشق‌ها مجموعهٔ اولیه‌ای را بوجود می‌آورند که در وهلهٔ دوم دو سلسله هم‌جنس‌بازی از آن منفک می‌گردد که بوسیلهٔ «آلبرتین» و «شارلوس» ارائه می‌شوند («هر دو جنس به نوبهٔ خود خواهند مرد»)[1]. ولی همین نوع روابط نیز به نوبهٔ خود به دنیای تراجنسی[2] گشوده می‌شود که در آن جنس‌های مجزا از هم و درهم تنیده هر کدام گروهی را تشکیل می‌دهند تا با جنس‌های دیگری، با پیروی از راه‌های عرضی و مورب انحرافی، ارتباط برقرار کنند. باری، اگر واقعیت داشته باشد که سطح یا مجموعهٔ اول را یک نوع هنجار ظاهری پوشش می‌دهد، سلسله

۱- مؤلف چندین بار این جمله را در این اثر تکرار کرده است. به نظر می‌رسد نگاه مؤلف به انسان، به ویژه در این خصوص، یک نگاه حیوانی است و نتیجه‌ای که از این بیان می‌گیرد بسیار کلی است و جایی برای موارد خاص باقی نمی گذارد. (م)

2- Transsexuel

روابطی که در سطح دوم از آن منفک می‌شوند همه به وسیلهٔ رنج و اندوه، اضطراب و دلهره و تقصیر و مجرمیت همراه هستند، که به آنها عدم تعادل روانی می‌گویند : نفرین و بدبختیِ اودیپ و پیامبری سامسون[1]. اما سطح سوم نوعی بی‌گناهی گیاهی را در تقسیم مجموعه‌ها ایجاد می‌کند، این سطح عمل منطق‌گرای خود را در جهانی به دیوانگی منتسب می‌کند که در آن جعبه‌ها به شدت باز یا بسته می‌شوند و جرم و گناه و توقیف و دستگیری‌ها یک نوع «کمدی انسانی» به شیوهٔ پروست ایجاد می‌کنند ؛ از خلال همین کمدی است که آخرین و جدیدترین نوع قدرت رشد و گسترش می‌یابد، قدرتی که همهٔ قدرت‌های دیگر را به لرزه می‌افکند، یعنی قدرت بسیار دیوانه که همان قدرت کتاب «در جستجو» است، زیرا این قدرت همزمان پلیس و دیوانه را، جاسوس و فروشنده را و مترجم و ملتزم و مسئول را دور هم جمع می‌کند.

اگر داستان «آلبرتین» و «شارلوس» پاسخگوی همان قانون کلی باشد، دیوانگی آنها از یک شکل و عمل یکسان برخوردار نیست و در نزد هر یک از آنها به شیوهٔ متفاوتی انجام می‌پذیرد. ما سه تفاوت عمده در دیوانگی «شارلوس» و دیوانگی «آلبرتین» مشاهده می‌کنیم. اولین تفاوت

۱- در اینجا مؤلف سامسون را نمایندهٔ سطح اول و ادیپ را مثال بارز سطح دوم روابط معرفی می‌کند. همه از سرنوشت اودیپ مطلع هستیم، اما سامسون یکی از شخصیت‌های تورات است که تمام قوای جسمی و روحی خود را در موها و گیسوان خود دارد و هنگامی که دالیلا، معشوقهٔ وی، موهای سر او را می‌تراشد، قدرت خود را از دست می‌دهد و زندانی می‌شود و سپس به مرور قدرت خود را کسب می‌کند. مؤلف احتمالاً به تفکر سامسون و به روابط وی با دیگران اشاره دارد. (م)

این است که «شارلوس» دارای یک فردیت‌سازی والا مثل فردیت امپراطورگونه دارد. اختلال «شارلوس» زمانی آغاز می‌شود که وی قصد برقراری ارتباط با دیگران می‌کند : پرسشهایی مثل «شارلوس چه چیزی را پنهان می‌کند ؟» و «کدام جعبه‌های مخفی [مجموعهٔ رازها] را در فردیت خود پنهان کرده است ؟» همه به ارتباطاتی ارجاع داده می‌شوند که باید کشف کرد و همچنین همه به انحراف این ارتباطات مربوط می‌شوند ؛ به طوری که دیوانگی «شارلوس» جز به یمن ملاقات‌های خشن و اتفاقی، در رابطه با محیط‌های جدیدی که «شارلوس» به آنها وارد می‌شود و او را به عنوان آشکارکننده و برانگیزنده، استنتاج‌کننده و ارتباط برقرارکننده نشان می‌دهند (ملاقات با راوی، با خانوادهٔ «وردورن»، با «ژوپین»، ملاقات در فاحشه خانه)، نمی‌تواند نمایان شود، تفسیر کند و خود به خود تفسیر گردد. امّا مورد «آلبرتین» متفاوت است، زیرا اختلال وی در خود فردیتِ سازی است : او کدام یک از دوشیزگان جوان است ؟ چگونه او را از گروه یکپارچهٔ دختران جوان انتخاب کرده و جدا نمائیم ؟ گوئی در اینجا ارتباطات «آلبرتین» ابتداً داده شده‌اند، ولی آنچه که مخفی است دقیقاً همان راز و رمز فردیت‌سازی اوست ؛ و در این راز و رمز زمانی می‌تواند گشوده شود که ارتباطات به زور و اجبار قطع شده و متوقف گردند، و به همین خاطر است که «آلبرتین» زندانی شده، در چهاردیواری محبوس گشته و دستگیر می‌گردد. از این مسأله یک تفاوت دیگری نیز حاصل می‌شود. «شارلوس» استاد گفتمان و بیان است و برای او همه چیز از طریق کلمات انجام می‌پذیرد. قبل از هر چیزی، منبع تلاش «شارلوس» جنبهٔ کلامی دارد، به نحوی که اشیا یا چیزها برای این

منبع به مثابه نشانه‌های غیرارادی هستند که علیه گفتمان عمل می‌کنند، گاهی آن را از مسیر خود خارج کرده و گاهی نیز یک عامل ضد زبانی بوجود می‌آورند که در سکوت و در امور غیر زبانی ملاقات‌ها رشد و گسترش می‌یابد. برخلاف «شارلوس»، رابطهٔ «آلبرتین» با زبان رابطه‌ای است که از یک دروغ ساده و بی‌آلایش درست شده و از یک بیان تکلف گونهٔ والا به دور است. چرا که منبع تلاش «آلبرتین»، منبع چیزی یا شئی‌ای است که در خود زبان متجلی خواهد شد به شرطی که نشانه‌های ارادی این زبان را تجزیه نمائیم و آنها را تابع قوانین کذب و دروغ سازیم، قوانینی که بر جنبه‌های غیرارادی نیز می‌پردازد : بنابراین همه چیز می‌تواند از طریق زبان بگذرد (حتی سکوت)، بلی دقیقاً، به خاطر اینکه به هنگام سکوت هیچ چیزی از طریق زبان انجام نمی‌پذیرد.

بالاخره یک تفاوت بزرگ سوّمی نیز وجود دارد. علم روانکاوی در پایان قرن نوزدهم و در ابتدای قرن بیستم تفاوت بسیار جالبی بین دو نوع هذیان نشانه‌ها برقرار کرد ؛ هذیانهای تفسیری از نوع «پارانویا»[1] و هذیانهای مطالبه و ادعا از نوع «اروتومنی»[2] یا حسادت. هذیانهای نوع اول شروع چندان خطرناکی نداشته و رشد و گسترش آن نیز تدریجی است، خطر و رشد این نوع هذیانها اساساً به نیروهای درونی وابسته بوده و به تدریج در شبکهٔ کلی پخش می‌شوند که همهٔ منابع کلامی را به حرکت در می‌آورد. هذیانهای دوّمی شروع خشن‌تر و ناگهانی‌تری دارند و با عوامل خارجی واقعی یا تخیلی در ارتباط می‌باشند، این هذیانها به

1- Paranoia
2- Erotomanie

اصطلاح به یک نوع «فرضیه»ای وابسته هستند که مربوط به یک موضوع مشخص می‌باشد، و در صور محدودی داخل می‌شوند ؛ این نوع هذیانها کمتر به عنوان هذیانهای فکری هستند که از طریق نظام در حال گسترش منابع کلامی شکل می‌گیرند بلکه بیشتر به عنوان هذیانهای عملی می‌باشند که توسط یک منبع فزاینده شئی تحریک می‌شوند (به عنوان مثال «اِروتومنی» [حسادت] اغلب به عنوان تعقیب مفرط و هذیان‌گونهٔ فرد دوست داشته شده در نظر گرفته می‌شود تا به عنوان وهم و گمان هذیان‌گونهٔ دوست داشته شدن). *هذیان‌های دوّمی، یک نوع توالی در پروسه‌های خطی متناهی ایجاد می‌کنند در حالی که هذیانهای اوّلی مجموعه‌های چرخشی پرتوافکن بوجود می‌آوردند.* مطمئناً قصد نداریم بگوئیم که پروست برای شخصیت‌های خود یک وجههٔ روانکاوانه‌ای قائل می‌شود که در زمان خود شکل می‌گیرد. امّا «شارلوس» و «آلبرتین» هر یک به نوبهٔ خود در کتاب «در جستجو» راهی را دنبال می‌کنند که به صورت خیلی دقیقی به همین وجههٔ روانکاوانه ارتباط پیدا می‌کند. ما سعی کردیم تا همین مسأله را در مورد «شارلوس» نشان دهیم، این فرد یک پارانوئیک بزرگی است که نشانه‌های اولیهٔ این بیماری چندان خطرناک به نظر نمی‌رسد و رشد و پیشرفت هذیان این بیماری نیز در ارتباط با نیروهای درونی خوف‌انگیز اوست، وی فردی است که با همهٔ اختلالات تفسیری و کلامی خود نشانه‌های بسیار اسرارآمیز امور غیر-زبانی را می‌پوشاند، اموری که همواره روی «شارلوس» تاثیر گذاشته و او را برای این نوع بیماری آماده می‌کنند : خلاصه اینکه شبکهٔ عظیم «شارلوس» را می‌آفرینند. امّا طرف دیگر قضیه نیز «آلبرتین» است : (و یا

خودش به عنوان موضوع این بیماری واقع می‌گردد و یا در جستجوی موضوعاتی برای مسائل خود می‌باشد ؛ گاهی فرضیه‌ها و مسائلی را مطرح می‌کند که با آنها آشنایی کامل دارد و گاهی نیز در فرضیهٔ بسته و بی‌انتهای راوی که قربانی آن است، گرفتار می‌شود (*«آلبرتین» لزوماً گناهکار، دوست داشتن بی‌آنکه دوست داشته شدن، موجودی سرسخت، بی‌رحم و ریاکار با چیزی که دوست دارد*). هر چند این راوی است که اغلب خود را به عنوان «اِ روتومن» یا حسود و غیرتی برای «آلبرتین» نشان می‌دهد، ولی در اصل خود «آلبرتین» این چنین است. دو جریان حسادت برای «آلبرتین»، که هیچ یک از آنها از مواد بیرونی تفکیک‌پذیر نیست، پروسه‌های متوالی ایجاد می‌کنند. در اینجا نشانه‌های زبانی و غیرزبانی در هم تداخل پیدا کرده و صور محدودی از دروغ را تشکیل می‌دهند. همهٔ اینها هذیانی عملی، مطالبه‌جویانه و مدعیانه است که با هذیان فکری و تفسیری «شارلوس» تفاوت بسیاری دارند.

امّا چرا باید «آلبرتین» و اوضاع و احوال راوی در ارتباط با «آلبرتین» را یک جا به عنوان یک مورد تلقی کرد ؟ به درستی همه چیز گویای این است که راوی به «آلبرتینی» حسادت می‌ورزد که در خصوص «موضوعات» مربوط به خودش عمیقاً حسود است. و «اِ روتومنی» راوی نسبت به «آلبرتین» (تعقیب مفرط و هذیان‌گونهٔ فرد دوست داشته شده بی‌آنکه تعقیب‌کننده باور کند که دوست داشته شده است) جای خود را به «اِ روتومنی» خود «آلبرتین» می‌دهد، احتمال وجود این «اِروتومنی» در وی از مدتها پیش فرض می‌شد که بعداً به عنوان رازی که حسادت راوی را برمی‌انگیزد، به تأیید رسید. و همچنین ادعا و مطالبهٔ راوی،

محبوس ساختن و در حصار قرار دادن «آلبرتین»، آن ادعاها و مطالبات «آلبرتین» را پنهان می‌سازند که وجود آنها بسیار دیر حدس زده شده است. بدرستی مورد «شارلوس» نیز مشابه همین مورد «آلبرتین» است : هیچ جای بهانه نیست که ما کار هذیان تفسیری «شارلوس» را از کار طولانی تفسیری که راوی در خصوص «شارلوس» اعمال می‌کند، متمایز سازیم. امّا ما فقط این سوال را می‌پرسیم که لزوم این تشخیص‌های جزئی از کجا سرچشمه می‌گیرد و این تشخیص‌ها چگونه در کتاب «در جستجو» عمل می‌کنند ؟

این روای که حسود «آلبرتین» و مفسر «شارلوس» است، فی نفسه و در تحلیل نهایی چه چیزی می‌تواند باشد ؟ چندان لزومی ندارد تا راوی و قهرمان را به عنوان دو فاعل، فاعل گزاره‌گذار و فاعل گزاره، از همدیگر متمایز سازیم، چرا که با این کار کتاب «در جستجو» را به نظام ذهنیت‌سازی نزدیک خواهیم ساخت (مسألهٔ فاعل دو شخصیتی و فاعلی که به دو فاعل مجزا تقسیم شده است پیش خواهد آمد) که این خود با طبیعت آن کتاب مغایر است.[1] در این کتاب نقش ماشین خیلی پررنگ‌تر از راوی است و قهرمان داستان کمتر از ترتیب و تشکیلات این ماشین اثرگذار است، تشکیلاتی که در آن ماشین با چنان شکل و شمایلی، براساس فلان پیوند ساختاری، برای فلان کاربردی و برای چنین تولیدی کار می‌کند. فقط در همین راستاست که می‌توانیم بپرسیم که این راوی-

---

۱- در خصوص جداسازی قهرمان- راوی از همدیگر در کتاب «در جستجو»، به اثر ژنت با نام فیگور III مراجعه شود (انتشارات «سوی»، صفحات 259 و بقیه)، ولی ژنت اصلاحات زیادی در این تمایز وارد کرده است.

قهرمان که به عنوان فاعل عمل نمی‌کند، چه چیزی می‌تواند باشد. خواننده حداقل بااین روش متأثر می‌شود که براساس آن پروست راوی را به عنوان فردی ناتوان معرفی می‌کند که قادر نیست ببیند، درک کند، به یاد بیاورد، بفهمد ... و غیره. این بزرگترین تضاد با روش «گنکور» و «سنت- بوو» است. این مطلب موضوع اصلی و پایدار موجود در کتاب «در جستجو» است که در خانهٔ خانوادهٔ «وردورن» واقع در یک روستا به اوج خود می‌رسد («می‌بینیم که جریان هوا را دوست دارید ...»[1]) در حقیقت راوی اعضای بدن ندارد یا حداقل به آنهایی که احتیاج داشت و یا در آرزوی داشتن آنها بود را ندارد. خود راوی این مسأله را در اولین صحنهٔ روبوسی با «آلبرتین» خاطرنشان می‌سازد، یعنی آنجائیکه وی شکایت می‌کند که ما عضو مناسبی برای انجام چنین فعالیتی نداریم، فعالیتی که لب‌های ما را پر کرده، سوراخ دماغ ما را گرفته و چشمهای ما را می‌بندد. در واقع، راوی یک جسم بزرگ بی‌عضو است.

امّا جسم بی‌عضو چه معنایی دارد ؟ عنکبوت هم نمی‌بیند، چیزی را درک نمی‌کند و چیزی را به یاد نمی‌آورد. فقط در انتهای تار خود به کمین نشسته و کمترین لرزش را که با امواج فشرده بر بدن وی انتقال می‌یابند و وی را وادار می‌کنند تا در جای مناسب خود بجهد، بدون چشم، بدون دماغ، بدون دهان، عنکبوت تنها به نشانه‌ها پاسخ می‌دهد و کمترین نشانه‌ای که به صورت موج وارد جسم آن می‌شود، موجب می‌شود تا بر روی طعمهٔ خود بپرد. کتاب «در جستجو» نه به عنوان یک

1- SG_2, II, 944.

کلسیا و نه به شکل یک پیراهن زنانه ساخته نشده، بلکه این کتاب مانند یک تار عنکبوت درست شده است.

در اینجا سخن از یک راوی- عنکبوت است که تار آن همان کتاب «در جستجو» است که در جریان انجام بوده و با هر نخ به حرکت درآمده توسط نشانه، بافته می‌شود : تار و عنکبوت، تار و جسم فقط یک ماشین و همان ماشین‌اند. راوی تلاش بیهوده می‌کند تا خود را فردی فوق‌العاده حساس و دارای حافظه‌ای قوی نشان دهد : در واقع او اعضایی ندارد، چرا که وی از هرگونه توانائی کاربرد ارادی و سازمان یافتهٔ این اعضا محروم است. در عوض، تنها یک توانایی در او انجام می‌شود و آن زمانی است که این توانائی به صورت الزامی و اجباری در آنجا محقق می‌گردد ؛ در این حالت عضو مربوط به این توانائی به عنوان یک طرح اولیهٔ فشرده بر روی راوی مطرح می‌گردد، طرحی که توسط امواج تحریک می‌گردد و این امواج کاربرد غیر ارادی آن را ایجاد می‌کنند.حساسیت غیرارادی، حافظهٔ غیرارادی و تفکر غیرارادی هر یک به نوبهٔ خود به عنوان عکس-العمل کلی بسیار شدید جسم بدون عضو می‌باشد که در ارتباط با نشانه‌هایی با چنین یا چنان طبیعتی شکل می‌گیرند. همین جسم- تار- عنکبوت است که به حرکت در می‌آید تا هر یک از جعبه‌های کوچک را که به یک تار نخ چسبناک کتاب «در جستجو» برخورد نماید، بگشاید یا ببندد. این مسأله خود انعطاف عجیب راوی را نشان می‌دهد. جاسوس، مأمور پلیس، حسود، مترجم و مدعی و مطالبه‌کننده، همه همین جسم- عنکبوت راوی هستند. راوی همان «دیوانه» یا شیزوفرن کلی است که

گاهی تاری برای «شارلوس» پارانویاک می‌گستراند و گاهی تار دیگری برای «آلبرتین» اِروتومن پهن می‌کند تا از آنها، به اندازهٔ هذیان خاص خود، عروسک‌های خیمه شب‌بازی درست کند، به اندازهٔ جسم بدون عضو خویش قدرت فزاینده‌ای ایجاد نماید و به قدر دیوانگی‌اش تصویر و بازنمائی بیافریند.

مجموعهٔ نشانه شناسی و زبان شناسی - ۶
زیر نظر دکتر فرزان سجودی

ISBN 964224207-9
9 789642 242078
۶۵۰۰ تومان
نشر علم