درباب تصویر پروست*. والتر بنیامین. ترجمه امید مهرگان

بخش اول: سیزده مجلّد در جستجوی زمان از دست رفته دستاورد ترکیبی ساخت‌ناپذیر است که در آن، جذبهٔ عارف، هنرِ نثرنویس، سرزندگیِ طنزپرداز، دانش دانشمند و در ـ خود ـ فروبستگی و کمرویِ یک همیشه شیدا در هیأت اثری خود ـ سرگذشت نامه‌ای به هم آمیخته است. به درستی گفته‌اند که همهٔ آثار بزرگ ادبیات، ژانری [جدید] را برپا داشته یا یکی را برانداخته‌اند. کوتاه سخن، در حکم موارد خاص بوده‌اند. در میان آنها، این اثر، از همه به چنگ نیامدنی‌تر است. از ساختمان اثر گرفته، که خود در آن واحد، ادبیّات و خاطره‌نگاری و گزارش است، تا نحوِ جمله‌های بی‌پایانش ([رود] نیلِ زبان در اینجا به جانب اراضیِ حقیقت طغیان می‌کند) همگی خارج از معیارهای معمول است. نخستین بینشِ روشنی بخشی که به بیننده دست می‌دهد این است که این موردِ خاصِّ بزرگ در عرصهٔ ادبیّات، همزمان نمایانگرِ بزرگ‌ترین فرآوردهٔ این عرصه در دهه‌های اخیر است. به علاوه، شرایطی که بستر تکوینِ این اثر را تشکیل می‌دادند، بی‌اندازه ناسالم [و بیمارگون] بودند: رنجی عجیب و غریب، ثروتی کمیاب و خلق و خویی نامعمول. هیچ جنبه‌ای از این زندگی حکمِ الگو[1] را ندارد ولی همه چیزِ آن نمونه وار[2]

والتر بنیامین، عکس از شیزل فروند.

است. دستاورد برجستهٔ نویسندگیِ روزگار ما، در قلب امرِ ناممکن، در مرکز ـ و البته همزمان در نقطه‌ای بی‌اعتنا به ـ همهٔ مخاطرات جایگاهی از آنِ خود یافته است و این واقعیت بخشیِ عظیم به «شاهکارِ همهٔ عمر»[۳] را به منزلهٔ واپسین کارِ عمری دراز می‌شناساند. تصویرِ پروست، برترین بیانِ چهره‌شناسانه‌ای است که ناهمسازیِ بی‌وقفه رشد یابندهٔ میانِ ادبیات و زندگی توانست بدان دست یابد. این اصلی اخلاقی است که کوشش برایِ برانگیختن و زنده کردنِ این تصویر را توجیه می‌کند.

۱۰۸ می‌دانیم که پروست در اثرِ خود زندگی را نه آن گونه که واقعاً بوده بلکه چونان تجربه‌ای توصیف کرده است که آن کسی که آن را زیسته است به یادش می‌آورد. ولی حتی این گفته نیز نادقیق و، در گامِ بعدی، زیاده ضمخت و خام است. زیرا آنچه در اینجا برایِ مؤلف به یادآورنده، نقشِ اصلی را بازی می‌کند، نه آن چیزی است که او زیسته است، بلکه بافتنِ خاطره‌اش، کارِ پنه‌لوپه‌وار[۴] به یادآوردن، است. یا اصلاً آیا بهتر نیست از کارِ پنه‌لوپه‌وارِ فراموش کردن حرف بزنیم؟ آیا mémoire involontaire [خاطرهٔ غیرارادی] پروست، بسی بیشتر به فراموش کردن نزدیک نیست تا به آنچه معمولاً خاطره نامیده می‌شود؟ آیا این دستاوردِ یادکردِ خودانگیخته که در آن به یادآوردنْ پود است و فراموشیْ تار، بیش از آنکه همانندِ کارِ پنه‌لوپه باشد همتای [و نقطه‌ی مقابلِ] آن نیست؟ زیرا در این جا روز را وامی‌گشاید آنچه را شب بافته است. هر صبح که بیدار می‌شویم، آنچه معمولاً سست و بی‌حال در دست می‌گیریم، حاشیهٔ ریش ریش شدهٔ فرشِ هستیِ زیسته‌ای است که فراموشی در ما بافته است. ولی هر روز، به یاریِ کنشِ هدفدار و، چه بسا، هدفمند به یادآوردن، بافته و آرایه‌هایِ فراموشی را ازهم وامی‌گشاید. از این رو بود که پروست سرانجام روزهایش را بدل به شب کرد تا در اتاقی تاریک با نورِ مصنوعی، همهٔ ساعاتش را بی‌وقفه صرفِ اثرش کند، چنانکه هیچ یک از اسلیمی‌ها [و ریزه‌کاری‌هایِ] درهم تنیده از چنگش نگریزد.

نزدِ رومی‌ها Textum [کلمه‌ی لاتین متن] به معنایِ «بافته» بود، ولی هیچ متنی، متراکم‌تر و درهم فشرده‌تر از آنِ مارسل پروست نیست. برایِ او هیچ چیزی به قدرِ کافی فشرده و بادوام نبود. از قولِ ناشرِ او گالیمار شنیده‌ایم که چگونه عاداتِ پروست هنگامِ نمونه‌خوانی و غلط گیری، حروف‌چینها را مأیوس می‌کرد. نمونه‌هایِ چاپی، همیشه با حاشیه‌هایی سراسر پوشیده از یادداشت برمی‌گشت. ولی حتّی یک غلط تایپی هم تصحیح نشده بود؛ هر محلِ قابلِ استفاده، با متن‌هایِ تازه پر می‌شد. بدین سان قانونمندیِ به یادآوردن، همچنان در محدودهٔ اثر تداوم

می‌یافت. زیرا یک رخداد زیستهٔ متناهی است، دست کم محدود به ساحتی از زیستن است، ولی رخداد به یادآورده شده، حد و حصر ندارد زیرا صرفاً در حکم کلیدی است برای هر آن چه پیش از او و هر آنچه پس از او رخ داده است. با این وجود، فعل ناب (Actus Purus) همین به یادآوردن ـ و نه مؤلف، چه رسد به طرح کنش‌ها ـ ست که وحدت متن را برمی‌سازد. در واقع حتی می‌توان گفت: رفت ـ و ـ ماندی این دو، صرفاً روی دیگر پیوستار به یادآوردن است؛ طرح پشت فرش. چنین بود مراد پروست، و حرف او را چنین باید فهمید وقتی که می‌گفت ترجیح می‌دهد کل اثرش را، چاپ شده در یک مجلد واحد با صفحات دو ستونی و بی‌هیچ پاراگراف بندی، ببیند.

۱۰۹

چنین دیوانه‌وار به جستجوی چه بود؟ شالودهٔ این تلاش بی‌پایان را چه تشکیل می‌داد؟ آیا مجازیم بگوییم که همهٔ زندگی، آثار و اعمالی که به حساب می‌آیند، هرگز چیز دیگری نبودند مگر بسط و گسترش بی‌دغدغه و هراس مبتذل‌ترین و گذراترین و احساساتی‌ترین و سست‌پایه‌ترین ساعت هستی آن کسی که این همه متعلق به اوست؟ و وقتی پروست در بندی مشهور از کتابش، این اختصاصی‌ترین ساعت را شرح داد، این کار را به شیوه‌ای انجام داد تا هر کس دیگر، آن را در هستی از آن خودش بازیابد. این ساعت را کمابیش می‌توانیم ساعتی روزمره بنامیم. ساعتی در شب، به هنگام شنیدن جیرجیری مبهم یا نَفَسی که از نرده‌های پنجرهٔ باز می‌گذرد. دیگر گفتن ندارد اینکه روبرویی با چه حوادثی در تقدیر شب‌مان خواهد بود وقتی که چندان تن به خواب نمی‌دهیم. پروست تن به خواب نداد. و با این وجود ـ شاید هم درست به همین دلیل ـ ژان کوکتو توانست در مقاله‌ای زیبا بگوید که طنین صدای پروست، از قوانین شب و عسل پیروی می‌کرد. او با درآمدن به زیر سیطرهٔ این قوانین، بر اندوه یأس‌آلود درونش چیره گشت (آنچه او یک بار چنین‌اش خوانده بود:

"L'imperfection incurable dans L'essence même du présent"

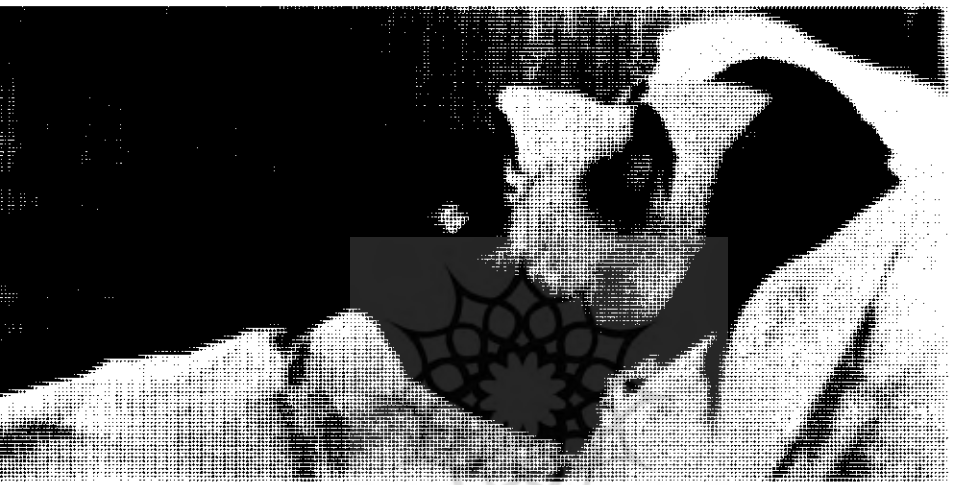
[«نقص علاج ناپذیر نهفته در ذات لحظهٔ حال»]) و از کندوی عسل خاطره‌اش خانه‌ای برای دستهٔ زنبوران اندیشه‌هایش برپا کرد. کوکتو آن چیزی را دید که بناست همهٔ خوانندگان پروست را تا منتهای درجه به خود مشغول دارد: او تمنّای کور و مُهمَل و جنون‌آمیز معطوف به خوشبختی را در این انسان دید. این تمنّا از نگاه‌های او می‌درخشید. این نگاه‌ها خوشبخت نبودند. ولی خوشبختی به همان شیوه‌ای در آنها جای داشت که در بازی یا در عشق جای دارد. نیز دشوار نیست گفتن اینکه چرا این خواست میخکوب کننده و انفجاری معطوف به

خوشبختی که در تاروپود نوشته‌های پروست نشسته است، به درون خوانندگانش راه نمی‌یابد. پروست خود در جاهای بسیاری، این امر را برای آنها تسهیل کرده است که بتوانند، این کلیّات آثار را حتی از چشم‌انداز خوش سابقه و دنج ترک و کناره گیری، قهرمان گرایی و ریاضت کشی بنگرند. البته هیچ چیزی دانش‌آموزان نمونهٔ زندگی را جز این نکته روشنایی بیشتری نمی‌بخشد که هر دستاورد بزرگ، ثمرهٔ چیزی نیست مگر تلاش رنجبار و فلاکت و یأس. زیرا این ایده که خوشبختی در زیبایی نیز همچنان سهمی تواند داشت، بیشتر از آن امر خیر[5] است، امری که بیزاری[6] ایشان، هرگز خود را با آن تسلّی نخواهد داد.

می‌دانیم که پروست در اثر خود زندگی را نه آن گونه که واقعاً بوده بلکه چونان تجربه‌ای توصیف کرده است که آن کسی که آنرا زیسته است به یادش می‌آورد. ولی حتی این گفته نیز نادقیق و، در گام بعدی، زیاده ضمخت و خام است. زیرا آنچه در این جا برای مؤلّف به یادآورنده، نقش اصلی را بازی می‌کند، نه آن چیزی است که او زیسته است، بلکه بافتن خاطره‌داش، کار پنه‌لوپه‌وار[4] به یادآوردن، است.

ولی اکنون خواستی دوسویه نسبت به خوشبختی وجود دارد، نوعی دیالکتیک خوشبختی. شکل قصیده‌ای[7] و شکل مرثیه‌ای[8] آن. یکی در حکم امر ناشنیده، پیشتر هرگز نبوده و چکاد سعادت است و دیگری: دوبارهٔ ابدی[9]، بازآوری ابدی خوشبختی اصلی و نخستین. همین ایدهٔ مرثیه سرانهٔ خوشبختی، که الثایی[10]اش نیز می‌توان خواند، است که برای پروست، وجود را به ملک طلق خاطره استحاله می‌دهد. در پای این خوشبختی، او نه تنها در زندگی‌اش دوستان و جامعه را قربانی کرد، بلکه در اثرش نیز طرح و وحدت شخصیّت‌ها و جریان روایت و بازی خیال را. یکی از بدترین خوانندگانش ـ ولی نه از همه بدتر ـ ماکس اونهولد[11] بود که به «ملال آوری» بدین سان شکل گرفته در نوشته‌های او چسبید تا آنها را با «داستانهای بی‌سروته»[12] مقایسه کند؛ همو که این فرمول را یافت: «خوانندهٔ عزیز، فکرش را بکنید، دیروز بیسکویتی را در چای فرو می‌بردم که یادم آمد هنگام کودکی خارج از شهر زندگی می‌کردم. برای همین منظور هشتاد صفحه مصرف می‌کند و این کار او چنان گیراست که گمان می‌بری، دیگر نه شنونده بلکه، یک خیال‌باف رؤیابین هستی.» اونهولد با داستان‌های بی‌سروته‌ای از این دست. «همهٔ رؤیاهای معمولی، به مجرد اینکه کسی تعریفشان می‌کند بدل به داستانهای بی‌سروته می‌شوند». پلی به سوی رؤیا یافته است. هر

تفسیرِ تألیفی و دقیق از پروست باید این نکته را درنظر آورد. به قدرِ کافی هستند درهایِ ناپیدایی که راه به درونِ آن می‌برند. معطوف به آنجاست مطالعاتِ جنون‌آمیزِ پروست، کیشِ شورمندانهٔ همانندی‌اش. نشانه‌هایِ حقیقیِ فرادستی و سلطه‌ی او، آن جایی بازشناختنی نیستند که او، به شیوه‌ای همیشه ناگهانی و نامنتظر، همانندی‌ها را در آثار و چهره‌شناسی‌ها یا خطابه‌ها کشف می‌کند. همانندیِ یک چیز با چیز دیگر، که بدان عادت داریم و در بیداری ما



پروست در بستر مرگ، سال ۱۹۲۲.

را به خود مشغول می‌سازد، صرفاً به شیوه‌ای مبهم بازتاب دهندهٔ همانندیِ ژرف‌ترِ جهانِ رؤیاست، جهانی که در آن هر آنچه رخ می‌دهد، نه این همان، بل همانند و شبیه ـ به طرزِ غیرقابلِ فهمیْ شبیه ـ چیز دیگر پدیدار می‌شود. کودکان با نُمادی از این جهان آشنایند: جوراب ساق بلند، که واجد ساختارِ جهانِ رؤیاست، وقتی در سبدِ رخت‌ها توی خودش لوله می‌شود، همزمان هم «کیسه» است و هم «محتوای آن». و درست همان گونه که کودکان سیری ندارند از این که کیسه و آنچه را در آن است، با یک حرکت، به چیز سوّمی ـ یعنی جوراب ـ تبدیل کنند، پروست نیز سیر نمی‌شد از اینکه آدمک بدل، «من»، را تهی سازد تا همواره از نو بتواند آن چیزِ سوّم، یعنی تصویری را جمع آورد و سامان بخشد که کنجکاویِ او را، نه، دردِ غربتِ او را فرو می‌نشاند. به خود پیچیده از درد، بر تختخواب‌اش دراز می‌کشید، دردِ غربتِ جهانی که در مقامِ همانندیْ تغییرِ شکل یافته است، جهانی که در آن، چهرهٔ راستینِ سوررئالیستیِ هستی،

سدها را می‌شکند و پیش می‌رود. آنچه نزد پروست رخ می‌دهد و شیوهٔ سنجیده و سخت‌گیرانهٔ پدیداری آن، متعلق به این جهان است. زیرا این جهان هرگز تک افتاده، سوزناک یا خیالی نیست، بلکه با احتیاط تمام و با پشتیبانی‌های چندسویه، حاملِ نوعی واقعیّت گران‌بهای شکننده است: تصویر او خود را از ساختارِ جمله‌های پروستی می‌رهاند، همان گونه که آن روز تابستانی در بلبک[۱۳] ـ روزی کهن، به یاد نیامدنی، مومیایی شده ـ از پرده‌های حریرِ میانِ دستانِ فرانسواز سربرمی‌آورد.

بخش دوم: ما همیشه مهم‌ترین حرفی را که برای گفتن داریم به صدای بلند اعلام نمی‌کنیم. نیز آن را با امین‌ترین اشخاص، نزدیک‌ترین دوستان و حتی با آن کسی که خود را مخلصانه آمادهٔ شنیدنِ اعترافاتمان می‌کند، در میان نمی‌گذاریم. اکنون اگر نه فقط افراد، بلکه اعصار نیز به هنگامِ درمیان گذاشتنِ خصوصی‌ترین چیزهایشان با یک آشنا، خلق و خویی چنین پارسایانه یعنی روشی چنین آب زیرکاه و سبکسر داشته باشند، لاجرم این آشنا برای سدهٔ نوزدهم، نه امیل زولا یا آناتول فرانس، بلکه پروستِ جوان بود: یک اسنوب[۱۴] بی‌اهمیّت، زنبارهٔ خودنما و بازیگوشِ تالارها، کسی که حیرت‌آورترین اعتمادها را از عصرِ رو به زوالش (همان گونه که از کسی دیگر، یعنی سوان[۱۵] دمِ مرگ) رُبود. نخست این پروست بود که سدهٔ نوزدهم را آمادهٔ [به یادآوردنِ] خاطرات کرد. آنچه پیش از او، در حکمِ یک دورهٔ زمانیِ خالی از تنش بود، اکنون به میدانی از نیرو بدل شده است که نویسندگانِ بعدی، گونه به گونه‌ترین جریانها را در آن زنده کردند. حتی این امر نیز به هیچ رو تصادفی نیست که جالب توجه‌ترین اثر از این دستْ دستاوردِ زنِ نویسنده‌ای است که در مقامِ ستایشگرِ پروست، شخصاً به پروست نزدیک بود. حتی خودِ عنوان نیز که معرّفِ نخستین مجلّد از خاطرات شاهزاده خانم کلرمون ـ تونر[۱۶] است ـ "Au temps de Epuipages" ـ پیش از پروست قابلِ تصوّر نبود. در ضمن، این کتاب در حکمِ پژواکی است که ندای چند پهلو و سرشار از عشق و به چالش طلبانهٔ نویسنده را از فوبور سن‌ژرمن[۱۷] آهسته پاسخ می‌گوید. افزون بر آن، اجرایِ این نمایش (ـ ملودیک)، سرشار از ارجاعاتِ مستقیم و غیرمستقیم به دیدگاه‌ها و شخصیّت‌های پروست است، که در آن میان، خودِ او [پروست] و برخی از دلخواه‌ترین موضوعاتِ مطالعاتی‌اش برگرفته از [زندگی در هتلِ مجلّل] ریتس[۱۸] است. البته نمی‌توان انکار کرد که این اثر ما را در سطحی بسیار فئودالی [= اشرافی] قرار می‌دهد، به همراهِ نُمودهایی چون روبر دو مونتسکیو که شاهزاده خانم کلرمون ـ

تونر، استادانه او را به تصویر می‌کشد، وانگهی در یک سطح فئودالیِ بسیار خاص. ولی مسلّماً این امر در مورد پروست نیز صادق است؛ نزد او نیز همتایی برای کسی چون مونتسکیو نادر نیست. اگر نقّادیِ آلمانی آن قدر مشتاق آن نمی‌بود که به خود سختی ندهد و ساده‌ترین راه را انتخاب نکند، لاجرم این همه، ارزشِ بحث نمی‌داشت، خاصه اگر مسایلِ مربوط به الگوها [ی شخصیّت‌های ادبی]، برای آلمان، فرعی و بی‌اهمیّت می‌بود. از آن گذشته، نقّادیِ آلمانی نتوانست از این فرصت چشم پوشد که بحث را تا سطحِ کتاب‌های امانتیِ کتاب فروشی‌های توده پسند[19] تنزل دهد. بنابراین، منتقدانِ باسمه‌کار چیزی دم دست‌تر از این پیدا نکردند که از سطح اسنوبیستیِ اثر، نتایجی دربارهٔ مؤلّف آن بگیرند و اثرِ پروست را به منزلهٔ گزارشی از مناسبات داخلی [ـ اشرافیّت] فرانسه، به منزلهٔ ضمیمهٔ سرگرم کنندهٔ [سالنامهٔ] گوتا[20] بشناسانند. اینک آشکار است که: مسایلِ انسانهایِ پروستی، برخاسته از جامعه‌ای شکم‌سیر است. ولی در اینجا صرفاً یک مسئلهٔ واحد وجود ندارد که بخواهیم کلّ مسایلِ نویسنده را به آن فروکاهیم. مسایلِ پروست، خرابکارانه و ضدّ سیستم[21]اند. اگر بنا بود آنها را در قالب یک فرمول درآوریم، لاجرم می‌توانستیم بگوییم هدف او برپا داشتنِ کلّ ساختارِ جامعهٔ مرفّه به منزلهٔ نوعی فیزیولوژیِ یاوه‌سرایی[22]ها بود. در گنجینهٔ پیشداوری‌ها و اندرزهایِ آنها هیچ موردی بهم نمی‌رسد که به دست طنزِ خطرناکِ او محو و نابود نشده باشد. از مهمترین خدمات لئو پیر ـ کن[23] به عنوانِ نخستین مفسّرِ پروست، این بود که برایِ نخستین بار توجهات را بدین نکته معطوف ساخت. کن می‌نویسد: «وقتی سخن از آثارِ شوخ طبعانه[24] به میان است، معمولاً به یادِ کتابهایِ کوتاه بامزّه در مجلّدات مصوّر می‌افتیم. مادون کیشوت، پانتا گروئل[25] و ژیل بلاس[26] را از یاد می‌بریم. یعنی کتاب‌هایِ قطور بدقواره‌ای که با حروفِ ریز نوشته شده‌اند.» البته سویهٔ خرابکارانهٔ اثرِ پروست، در بافتِ این قیاس‌ها، چندان برجستگی نمی‌یابد. [حال آنکه] در اینجا، آنچه کانونِ راستینِ نیرویِ او را تشکیل می‌دهد، بیش از آنکه شوخ طبعی باشد، طنز[27] است؛ او جهان را در ریشخندها برپا نمی‌دارد، بلکه آنرا در ریشخندها بر زمین می‌کوبد. در برابرِ این خطر که جهان به خرده‌ریزها تبدیل می‌شود تنها این خودِ اوست که صدایش به هق هقِ گریه می‌شکند. وحدتِ خانواده و شخصیّت، اخلاقِ جنسی و احترامِ شغلی، به خرده‌ریزها تبدیل می‌شوند. جلوه فروشی‌هایِ بورژوازی در ریشخندها فرومی‌پاشند. بازگشتِ آنها و از نو ـ خود ـ همگون ـ سازی[28]شان، از خلالِ اشرافیّت، مضمونِ جامعه شناختیِ این اثر است.

پروست از کارآموزیِ آدابی که حشر و نشر در حلقه‌هایِ اشراف نیازمندِ آن بود، خسته

نمی‌شد. او بی‌وقفه و بدون آنکه مجبور باشد فشار زیادی را به خود تحمیل کند، سرشت‌اش را ورز می‌داد تا آن را چنان نفوذناپذیر و استوار، [و در عین حال] سر بزیر و سرسخت سازد تا بتواند آن گونه که باید، در خدمت رسالتش قرار بگیرد. بعدتر، رازورانگی و تشریفات گرایی چنان بدل به بخشی از سرشت او شد که نامه‌هایش گه گاه نظام کاملی بودند از پرانتزها و جملات معترضه که همیشه هم وجودشان دلایل دستورزبانی نداشت. نامه‌هایی که به رغم ترکیب‌بندی بی‌اندازه مبتکرانه و انعطاف‌پذیرشان، آن الگوی فرضی موجود در راهنماهای نامه‌نویسی را به یاد می‌آورند: «خانم بسیار محترم، همین حال پی بردم که دیروز عصایم را نزد شما جاگذاشته‌ام، از شما تقاضا دارم آن را به آورندهٔ این نامه بسپارید. بعدالتحریر: به خاطر مزاحمت از شما عذر می‌خواهم، همین حالا عصایم را پیدا کردم.» به راستی که در ایجاد دشواری‌ها چه قدر مبتکر است. یک بار دیرهنگام در شب، نزد شاهزاده کلرمون ـ تونر می‌رود و ماندن‌اش را مشروط بدان می‌سازد که بفرستند داروهایش را از خانه‌اش بیاورند. به همین منظور خدمتکار خانه را به همراه توصیفی طولانی از محلّه و خانه، راهی می‌کند. سرانجام می‌افزاید: «مطمئناً آنجا را گم نخواهید کرد. تنها پنجره‌ای در بولوار اوسمان که چراغش هنوز روشن است.» حرف از همه چیز هست الاّ شمارهٔ خانه. آدم خود یک بار باید برای پیدا کردن آدرس روسپی خانه‌ای در شهری غریب کوشش کرده باشد و برای این منظور با اطلاعاتی پر از جزئیات روبه‌رو شده باشد ـ اطلاعاتی شامل همه چیز مگر نام خیابان و شمارهٔ خانه ـ تا بتواند بفهمد در اینجا سخن از چیست (و نیز بفهمد که چه ارتباطی میان عشق پروست به تشریفات، ستایش‌اش از سن سیمون و دست آخر ـ و نه دست پایین ـ فرانسوی‌مآبی لجوجانه‌اش وجود دارد). آیا جوهر تجربه، به تجربه دریافتن این نکته نیست که چه بسیار دشوار است فهم[۲۹] چیزهای زیادی که ظاهراً با کلماتی اندک به بیان درمی‌آیند؟ مسئله به سادگی این است که این کلمات متعلّق به زبان سرّی تثبیت یافته‌ای هستند که با معیارهای کاست[۳۰] و منزلت اجتماعی [ـ خاصی] سازگاری دارند و برای افراد خارج از آن، فهم‌پذیر نیستند. تعجّبی ندارد که زبان سرّی سالن [های پاریس] پروست را این همه به هیجان می‌آورد. بعدها وقتی به تشریح بی‌رحمانهٔ Petit Clan، کورووازیه، "esprit d'Oriane" دست زد، خود او نیز در حشر و نشر با Bibesco ها، بدیهه‌پردازی‌های نوعیِ زبان

لور هایمن یا بانوی غریب درباری.

رمزی را یاد گرفت، زبانی که ما نیز در این فاصله با آن آشنا شده‌ایم.
پروست طی سال‌های زندگی‌اش در سالنهای اشرافی نه تنها رذیلت چاپلوسی را به میزانی بسیار بالا ـ آدم مایل است بگوید، تا حد و اندازهٔ افراط آن ـ آموخت، بلکه در رذیلت کنجکاوی نیز خبره گشت. بر لبانش درخشش لبخندی بود که در نقشهای دیواری کاتدرال‌هایی که او آن قدر دوستشان می‌داشت، هم چون شراره‌ای از آتش، بر لبان دوشیزگان ابله پیچ و تاب می‌خورد. این لبخند کنجکاوی است. آیا کنجکاوی بود که او را اساساً به نقیضه‌پردازی[۳۱] چنین بزرگ بدل ساخت؟ اگر چنین باشد آن وقت همزمان خواهیم دانست که کلمهٔ «نقیضه‌پرداز» را در این جایگاه به چه معنایی باید بگیریم. به معنایی نه چندان بزرگ. زیرا هر چند این صفت داد بدخواهی مغاک گونه‌اش را خواهد داد، تلخی و توحّش و بی‌رحمی گزارش‌های برجسته‌ای را روشن نمی‌کند که او به سبک بالزاک، فلوبر، سنت‌بوو، هنری دو دورنیه، برادران گنکور، میشله، رنان و سرانجام سن سیمون محبوبش نوشت و در مجلّد «Pastiches et Melanges» [«تقلیدها و آمیخته‌ها»] گردآورد. به راستی تقلیدگری از فرد کنجکاو، در حکم خدعهٔ نبوغ‌آمیز این سلسله [نوشته‌ها] ولی در عین حال، عنصری بوده است متعلّق به کلّ خلاقیّت او، که در آن، شور و اشتیاق به کیفیّت گیاهی گونه[۳۲] را نتوانسته‌اند به قدر کافی به جدّ بگیرند. اُرتگایی گاست[۳۳]، نخستین کسی بود که توجهات را به هستی گیاهی اشخاص پروستی معطوف ساخته است، اشخاصی که به نحوی بس استوار و بادوام در خاک زیست‌بوم اجتماعی شان کاشته شده‌اند، متأثر از جایگاه خورشید اشرافیّت بالیده‌اند، و به شیوه‌ای نفوذناپذیر در بیشهٔ انبوه سرنوشتشان به هم پیچیده‌اند. همین محیط زندگی است که به تقلیدگری[۳۴] به عنوان روش نویسنده، پروبال می‌دهد. موشکافانه‌ترین و قانع کننده‌ترین بینش‌های او، همان گونه بر سطح موضوعاتش می‌نشیند که حشرات بر برگ ها، شکوفه‌ها و شاخه‌ها، حشراتی که وجود خود را به هیچ شکلی فاش نمی‌کنند، تا اینکه یک جهش، یک به هم زدن بال‌ها، یک جَست، به نگرندهٔ وحشت زنده بنمایاند که در اینجا حیاتی به حساب نیامدنی و جزئی، بی‌صدا به دل جهانی بیگانه خزیده است. پیرکن می‌گوید: «استعاره، چندان نامنتظر و غافلگیرانه است که تنگاتنگ اندیشه می‌بالد.»
خوانندهٔ حقیقی پروست را پیوسته وحشت‌های کوچک از درون می‌لرزاند. در ضمن، او در بطن استعاره‌ها [و بازی با سبک‌ها] ته‌نشست همان تقلیدگری بی را می‌یابد که به منزلهٔ نبردی بر سر هستی این روح زیر سقف پربرگ جامعه، او را مات و مبهوت می‌کند. در اینجا به جاست

کلمه‌ای در این باره بیفزاییم که این دو رذیلت، کنجکاوی و چاپلوسی، واجد چه درهم تنیدگی عمیق و باروری‌اند. شاهزاده خانم کلرمون ـ تونر، در جایی از نوشته‌هایش عبارت روشنی بخشی دارد: «و سرانجام نمی‌توان ناگفته گذاشت که: پروست از مطالعهٔ [احوالات] مستخدمان خانگی به وجد می‌آمد. آیا بدین خاطر بود که در اینجا عنصری شامهٔ او را تحریک می‌کرد که در هیچ جای دیگری یافتنی نبود، یا اینکه تمایل او به آنها از آن رو بود که آنها جزئیات خاصی از اشیاء را که برانگیزانندهٔ علایق پروست بود، بهتر می‌دیدند؟ اگر چنین هم باشد، به هرحال مستخدمان خانگی، در شخصیت‌ها و نوعهای گوناگونشان، موضوع شیفتگی او بودند.» طیف آنها، در سایه‌اندازی‌های غریبْ گونهٔ کسانی چون ژوپین[۳۵]، موسیوامه[۳۶]، سلست آلباره[۳۷]، از شخصیتی چون فرانسواز ـ که گویی با وجنات ضمخت و قناس مارتای مقدس[۳۸]، به تمام معنی از کتاب ساعات[۳۹] برخاسته است ـ می‌آغازد و تا مهتران و شکارچیان گسترش می‌یابد که نه بابت کار، بلکه بابت ولگردی شان دستمزد می‌گیرند. و شاید این کارشناس تشریفات، دغدغه‌های خود را جز به این فرودست‌ترین اقشار، به هیچ جای دیگری چنین کنجکاوانه معطوف نمی‌ساخت. که می‌تواند بسنجد چه اندازه کنجکاوی مستخدم مآبانه در چاپلوسی او رخنه کرده و چه اندازه چاپلوسی مستخدم مآبانه در کنجکاوی او، و کجا این دو نسخه برداری حیله‌گرانه از نقش مستخدمان، در اوج حیات اجتماعی، به مرز نهایی خود می‌رسند؟ او این نسخه‌برداری را بدست داد. و کار دیگری از دستش ساخته نبود زیرا هم چنان که خود یک بار فاش ساخت: «Voir» [«دیدن»] و «imitier désirer» [«اشتیاق به تقلید»] نزد او امری واحد بودند.

موریس بارس[۴۰] این دیدگاه را که هم سلطه‌گر بود و هم زیردست و پذیرنده، در قالب برجسته‌ترین کلماتی که تا به حال دربارهٔ پروست گفته شده، بیان کرده است: "Un Poéte persan dans une Loge concierge" [«شاعری ایرانی در اتاقک یک سرایدار»].

در بطن کنجکاوی پروست، عنصری کاراگاهانه نهفته بود. ده‌هزار فرد طبقهٔ بالادست، برای او در حکم جماعتی جانی بودند، دارودسته‌ای فتنه‌جو که هیچ گروه دیگری را نمی‌توان با آنها قیاس گرفت: گروه مخفی مصرف‌گران. این گروه هرچه را که سهمی در تولید داشت از جهان خود طرد می‌کرد، یا دست‌کم خواهان آن بود که او نیز، توأم با نجابت و کم‌رویی، خود را در پس رفتاری محو سازد که حرفه‌ای‌های مصرف‌گری، آن را به نمایش می‌گذاردند. تحلیل پروست از اسنوبیسم، که بسیار مهم‌تر از تلاش او برای خداگونه انگاشتن هنر است، نمایان گر

نقطهٔ اوجِ نقد او از جامعه است. زیرا دیدگاه خودِ اسنوب چیزی نیست مگر نگرشِ پیگرانه، سازمان‌دهی شده و سرسخت به زندگی از منظرِ مصرف‌گرایی. و از آنجا که قرار است چه دورترین و چه بدوی‌ترین خاطرهٔ نیروهای مولّدِ نهفته در طبیعت از این جهانِ جادوییِ شیطانی تبعید شوند، لاجرم برایِ خودِ او نیز، در عشق، پیوندی نامعقول و منحرفانه، بیشتر موردِ نیاز بود تا نوعِ معمولِ آن. ولی مصرف‌گرِ محض، استثمارگرِ محض است؛ منطقاً و نظراً ـ نزدِ پروست، این فرد در انضمامیّتِ کاملِ هستیِ بالفعلِ تاریخی‌اش قرار دارد ـ انضمامی است زیرا درونْ ـ ناپیدا و دست نیافتنی است ـ پروست طبقه‌ای را توصیف می‌کند که در تمامیِ بخش‌هایش، وظیفهٔ استثمارِ زیربنایِ مادّی‌اش را بر عهده دارد و درست به همین دلیل به فئودالیسمی چسبیده است که، بی‌آن که فی‌نفسه واجدِ اهمیّتِ اقتصادی باشد، به منزلهٔ صورتکِ کلانْ بورژوازی، هرچه کارآمدتر است. این افسونِ زُدایِ بی‌وهم و پندار و بی‌رحمِ نفس و عشق و اخلاق، که پروست بسیار دوست می‌داشت چونانش ببینند، تمامِ هنرِ بی‌حد و مرزش را بدل به حجابی کرد برایِ پوشاندنِ مهم‌ترین و حیاتی‌ترین رازِ طبقه‌اش: اقتصاد. نه این که منظورِ او از این کار، درآمدن به خدمتِ طبقه‌اش باشد. پروست از طبقه‌اش جلوتر بود. زندگیِ این طبقه، تازه با پروست است که فهم‌پذیر می‌شود. البته بخشِ عظیمی از عظمتِ این اثر، هم‌چنان سربسته یا نامکشوف باقی خواهد ماند تا این که سرانجام، این طبقه، بارزترین ویژگی‌هایش را در نبردِ نهایی آشکار کند.

بخش سوم: در سدهٔ گذشته، [در شهر] گرنوبل رستورانی وجود داشت ـ نمی‌دانم آیا هنوز هم هست یا نه ـ به نامِ «Au Temps perdu» [«زمانِ از دست رفته»]. ما نیز نزدِ پروست میهمانانی هستیم که از زیرِ تابلویی لرزان قدم به آستانه‌ای می‌گذاریم که پسِ آن، ابدیّت و سرمستی انتظارمان را می‌کشند. فرناندز به درستی میانِ theme de L'etemite [مضمونِ ابدیّت] و theme du temps [مضمونِ زمان] نزدِ پروست تمایز قایل می‌شود. ولی اصولاً این ابدیّت به هیچ رو از نوعِ افلاطونی یا خیال پرورانهٔ آن نیست: این ابدیّتی است سرمستانه. بنابراین اگر «زمان برایِ کسی که در جریانش غرق می‌شود، حجاب از رخِ نوعی ابدیّت تاکنونْ ناشناخته برمی‌گیرد» لاجرم این امر اصولاً نمی‌گذارد فرد «به آن گستره‌هایِ بلندی دست یابد که کسی چون افلاطون یا اسپینوزا با گشودن و به هم زدنِ بالها بدان دست یافت». نه ـ زیرا هر چند نزدِ پروست ته‌مانده‌هایِ نوعی ایده‌آلیسمِ جانِ سالم به در برده به هم می‌رسد، اینها نیستند که اهمیّتِ اثرِ او را تعیین

می‌کنند. ابدیّتی که پروست در آن، سپهرهایی را می‌گشاید، زمانِ پیچ و تاب خورده است، نه زمانِ بی‌کرانه. علاقهٔ راستینِ او معطوف به روندِ زمان در واقعی‌ترین شکلِ آن است یعنی شکلِ مکانمند و درهم پیچیدهٔ آن، شکلی که هیچ کجا حاکمیّت آشکارتری ندارد مگر در به یادآوردنِ درونی و پیر شدنِ بیرونی. پی گرفتنِ کنش ـ و ـ واکنشِ پیر شدن و به یاد آوردن، یعنی درآمدن به قلبِ دنیایِ پروستی، به کیهانِ پیچ و تاب خوردگی. این، جهانی است در مقام همانندی و شباهت و در آن، «همخوانی‌ها»یی[۴۱] است که نخست رُمانتیسم و سپس، به درونی‌ترین شکل، بودلر آن را دریافت و بدان دست یافت، ولی [تنها] پروست بود که توانست آن را در زندگیِ واقعیِ ما پدیدار سازد. این دستاوردِ خاطرهٔ غیرارادی، نیرویِ جوان کننده، است که فراخورِ تلخیِ پیر شدن است. آنجا که امرِ بوده [و گذشته] در «اکنون» تر و تازه از ژاله، بازتاب می‌یابد، تکانه‌ای دردناک از جوان شدن، یک بار دیگر او را همان سان دربر می‌گیرد که، برایِ پروست، طرفِ گرمانت و طرفِ سوان درهم می‌پیچند، آنجا که او (در مجلّدِ سیزدهم) برایِ آخرین بار در محلّهٔ کومبره پرسه می‌زند و درهم تنیدگیِ راه‌ها را کشف می‌کند. چشم‌انداز، همچون بادی، پیچ و تاب خوران، گردِ اکنون می‌پیچد. «آه چه بزرگ است جهان در روشناییِ چراغ‌ها. چه کوچک است جهان در چشمانِ به یاد آوردن.» پروست از پسِ این کارِ عظیم برآمد که بگذارد کلِّ جهان، در لحظهٔ اکنون، به اندازهٔ کلِّ عمرِ انسان پیر شود. امّا درست همین افشردن، که در آن، اشیایی که در حالتِ عادّی می‌پژمرند و می‌میرند، آذرخش گونه مصرف می‌شوند و ازبین می‌روند، جوان شدن نام دارد. در جستجویِ زمانِ از دست رفته کوششی است مدام برایِ انباشتنِ یک زندگیِ کامل، از رفیع‌ترین حضورِ روح[۴۲] ـ روشِ پروست، نه تأمل بازتابی، بلکه به حضور درآوردن و اکنونی ساختنِ است ـ البته او این حقیقت را در تار و پودِ وجودش می‌دانست که هیچ کدام از ما فرصتِ آن را ندارد که دراماهایِ حقیقیِ وجود را که برایمان مقدّرشده، سراسر بزید. همین است که ما را پیر می‌کند و نه هیچ چیز دیگر. چین و چروک‌هایِ چهرهٔ ما، در حکمِ ثبتِ شیدایی‌هایِ بزرگ، گناهان و دانایی‌هایی‌اند که بر درِ خانهٔ ما می‌کوبیدند. ولی ما، اربابان، خانه نبودیم.

از ریاضت‌هایِ روحیِ لویولا[۴۳] بدین سو، به دشواری بتوان در مکتوباتِ مغرب زمین، تلاشی برایِ استغراقِ در خویش یافت که بنیادی‌تر [از تلاشِ پروست] باشد. حتّی این تلاشِ پروست نیز در میانهٔ خود، واجدِ تنهایی است که به یاریِ نیرویِ طوفان، جهان را در گردابِ خود فرو می‌بلعد. و آن یاوه‌سراییِ سرسام‌آور و از همهٔ مفاهیمِ رساتری که از دلِ رمانهایِ پروست می‌جوشد، غرّشی است که جامعه با آن به این ورطهٔ تنهایی سقوط می‌کند. جایگاهِ

ناسزاگویی‌های پروست علیه دوستی همین جاست. خاموشیِ حاکم بر اعماقِ حفرهٔ این قیف ـ چشمانِ او خاموش‌ترین و مکنده‌ترین‌اند ـ می‌خواهد که درش یابند. آنچه در این انبوهِ لطیفه‌ها، نُمودی آزارنده و بوالهوسانه دارد، پیوندی است میانِ نوعی شدّتِ بی‌مانند گفتگو و نوعی کناره‌جوییِ بی‌سابقه از مخاطبِ گفتگو. هیچ کس وجود نداشته است که بتواند همچون او چیزها را به ما نشان دهد. انگشتِ اشاره‌گرِ او بی‌همتاست. ولی در مصاحبتِ دوستانه و در گفت و گو، ایماء یا رفتار[۴۴] دیگری هم وجود دارد: لمس کردن[۴۵] [یا تماسِ فیزیکی]. پروست با هیچ چیز چندان بیگانه نیست که با این ایماء. او حتی نمی‌تواند به خواننده‌اش دست بزند، به هیچ رو قادر به این کار نیست. اگر بخواهیم نویسندگی را بر پایهٔ این دو قطب ـ اشاره‌کننده و لمس‌کننده ـ نظم دهیم، آن گاه آثارِ پروست، مرکزِ قطبِ اوّل را تشکیل می‌دهند و از آن پگی[۴۶]، قطبِ دوّم را. دریافتِ برجستهٔ فرناندز بر همین مبناست: «ژرفنا و نفوذکنندگی همیشه در سمتِ او قرار دارند، نه هرگز در سمتِ مخاطبِ او.» این کیفیّت، با ردّی از کلبی مشربی[۴۷]، به شیوه‌ای درخشان، در نقدِ ادبیِ او پدیدار می‌شود. نقدی که مهم‌ترین سندِ آن، مقاله‌ای است که آن را در اوجِ آوازه و در اولین مراحلِ خفتن‌اش بر بسترِ مرگ نوشته است: «A Propos de BaudLaire». این مقاله از حیثِ رضادادن به دردهایشْ یسوعی، از حیثِ درازنفسی‌هایِ مردی در حالِ آرامیدنْ بی‌پایان و در بی‌اعتنایی مردی فراخوانده شده به مرگْ هولناک است؛ مردی که می‌خواهد در اینجا یک بار دیگر سخن بگوید، حال از هرچه که باشد. همان چیزی که او را در اینجا، در رویارویی با مرگ الهام می‌بخشد، طرزِ سلوکش با هم‌روزگارانش را نیز تعیین می‌کند: نوعی نَوَسانِ گه گاهی و سرسختانه میانِ زهرخند و عطوفت، عطوفت و زهرخند که موضوع‌اش، در این میان، از فرطِ خستگی، در معرضِ تهدید به فروپاشی قرار می‌گیرد.

البته برانگیختگی و تزلزلِ این مرد، گریبانِ خوانندهٔ آثارش را نیز می‌گیرد. کافیست به زنجیرهٔ بی‌پایان «soit que» [«که عبارت است از...»]ها را به یاد آوریم که به یاریِ آن، یک کنش به نحوی نومیدکننده و ازپا درآورنده، در پرتویِ دستمایه‌هایِ بی‌شمار نشان داده می‌شود. دستمایه‌هایی که می‌توانند شالودهٔ این کنش را تشکیل دهند. و با این وجود، این جمله‌هایِ بریده بریده، نمایانگرِ آن نقطه‌ای‌اند که ضعف و نبوغِ پروست، یکی می‌شوند: تَرْک[۴۸] روشنفکرانه و شکّاکیّتِ آزموده‌ای که با آنها به سراغِ چیزها می‌رود. او پس از درونْ گرایی‌هایِ درخویشْ مستغرق و رمانتیکی، مصمم شد که، همان‌گونه که ژاک ریویو[۴۹] بیان می‌دارد،

کوچک‌ترین اعتمادی به «Sirenes interieures»[۵۰] نکند. «پروست به جانب تجربه کردن نزدیک شد، بی‌کمترین علایق متافیزیکی، بی‌کمترین دستاویز ساخت‌گرایانه، بی‌کمترین میل به تسلّی یافتن.» هیچ چیزی از این گفته راست‌تر نیست. و از این رو ویژگی بنیادین این اثر نیز، که پروست بی‌وقفه مدّعی برنامه‌دار بودن آن بود، هر چیز دیگری هست مگر محصول نوعی ساخت. ولی همان گونه‌ای برنامه‌دار و مطابق نقشه است که خطوط نشسته بر کف دست ما یا ترتیب پرچم‌های یک کاسبرگ. پروست، این کودک سالخورده، در ژرفنای خستگی، به آغوش طبیعت بازمی‌گردد ولی نه برای مکیدن از پستان آن، که برای رؤیا دیدن با تپش های قلب آن. او را چنین ضعیف باید دید تا بتوان دریافت که ژاک ریویو با چه شادمانی و سُروری پروست را از ضعف‌اش فهم توانست کرد و گفت: «مارسل پروست از همان بی‌تجربگی مُرد که او را واداشت اثرش را بنویسد. او از بیگانگی با جهان مُرد و از آن رو که نمی‌فهمید چگونه شرایط زندگی‌اش را، که آن قدر برایش نابود کننده شده بود، تغییر دهد. او مُرد زیرا نمی‌دانست چگونه باید آتش درست کرد، چگونه باید پنجره‌ای را گشود.» و ضمناً از آسم عصبی‌اش مرد. پزشکان در برابر این درد درمانده بودند. ولی نویسنده چنین نبود، او درد را به شیوه‌ای بس هدفمند در خدمت خود درآورد. او برای آغازیدن با بیرونی‌ترین امور کارگردان تمام عیار بیماری خود بود. ماهها با نوعی طنز کنایه‌آمیز و نابودگر، از تصویر فرد ستایش گری یاد می‌کرد که برایش گل فرستاده بود، گل هایی که رایحه شان [به علت بیماری آسم] برای او تحمّل ناپذیر بود. و بسته به فراز و فرودهای آهنگ دردش، دوستانی را هشدار می‌داد که هراسان و چشم به راه لحظه‌ای بودند که نویسنده، ناگهان، دیری گذشته از نیمه‌شب، در تالار پدیدار می‌شد. brisé de fatique، به گفتهٔ خودش تنها برای پنج دقیقه ـ و سپس تا گرگ و میش پیش از سپیده بماند، خسته‌تر از آن‌که برخیزد، خسته‌تر از آنکه حتّی سخن‌اش را قطع کند. حتی در مقام نامه‌نویس نیز دست برنمی‌داشت. از اینکه جزئی‌ترین و پرت‌ترین تأثرات بیماری‌اش را بروز دهد: «خس خس نفس‌هایم، صدای قلم و شُرشُر حمّام طبقهٔ زیرین را می‌پوشاند.» ولی تمامش این نیست. و حتی این نیست که بیماری، او را از زندگی به روز و باب سلیقه می‌گریزاند. این آسم پاره‌ای از هنر اوست اگرنه آفریدهٔ هنرش. نحو جملات او، به شیوه‌ای موزون، گام به گام از این هراس خفه شدنش پیروی می‌کند. و تأمل کنایه‌آمیز، فلسفی و تعلیمی او همواره در حکم نفس عمیقی است که به یاری آن، سهمگینی کابوس خاطرات را از دل برمی‌دارد. در مقیاس بزرگتر، امّا، مرگ آن بحران خفقان‌آور و تهدیدگری بود که او بی‌وقفه، و اکثراً وقتی

رینولد هان، بهترین دوست پروست. او بود که پروست را با موسیقی اشنا کرد و همچنین یکی از نخستین خوانندگانش بود.

می‌نوشت، آن را در حضور خود داشت. بدین سان مرگ دیرزمانی پیش از آنکه دردهای او شکل‌های انتقادی به خود بگیرند، در برابر او می‌ایستاد؛ با این وجود، نه به منزلهٔ هوا و هوس خودْ بیمار پندارانه، بلکه در مقام «realite nouvelle»، آن واقعیّت نوینی که واکنشش به اشیاء و انسانها نشانهٔ پیر شدن است، فیزیولوژی سَبْکْ ما را به ژرفنای این آفرینش خواهد برد. بدین سان، کسی که می‌داند دریافت خاطره‌ها از راه حسّ‌بویایی، نه به هیچ رو دریافت حسّ‌بویایی از راه خاطره‌ها!) با چه سرسختی خاصی صورت می‌گیرد، هرگز نخواهد توانست حسّاسیّت پروست به بوها را تصادفی بداند. بی‌شک بیشترِ خاطراتی که جویای شانیم، در هیأت تصاویر دیداری در برابرمان قرار می‌گیرند. حتی بخشِ قابل توجهّی از فراورده‌های آزادانهٔ خاطرهٔ غیرارادی نیز، به صورت تصاویر دیداری جداگانه و صرفاً واجد حضوری معمّاگونه‌اند. ولی درست به همین دلیل، برای اینکه بتوانیم به قصد دانستن، با ژرف‌ترین رگه‌های این اثر خلاقه آشنا شویم، باید خود را در عمیق‌ترین سطح این به یادآوردن غیرارادی بنشانیم. سطحی که در آن، مولّفه‌های خاطره دیگر نه به صورت تصاویر، بلکه به شیوه‌ای بی‌صورت، شکل نیافته، نامتعیّن و وزن‌دارْ [به نشانهٔ وجود یک کلیّت مهم ولی محسوس] همان سان خبر از وجود خود می‌دهند که سنگینیِ تور، ماهیگیر را خبر از صید می‌دهد. بو در حکم احساس سنگینی است برای آن کسی که تور خود را در دریای زمان از دست رفته می‌اندازد. و جمله‌های او، مجموع فعالیت‌های عضلانیِ جسم ذهنی است: آنها واجد توانی بی‌حد و اندازه برای فراچنگ آوردن این صیدانند.

و سرانجام: اینکه هم‌زیستی این آفرینش معیّن و این درد معیّن، چه اندازه درونی بوده است، خود را به روشن‌ترین شکل در این نکته آشکار می‌سازد که نزد پروست، آن ستیزه‌گری قهرمانانه‌ای که دیگر انسان‌های خلاّق، به یاری‌اش علیه دردهای‌شان قیام می‌کنند، هرگز موانع را از سر راه برنمی‌دارد. و بدین رو، از سوی دیگر، مجازیم بگوییم:

شرکت جُستنی چنین ژرف در روند جهان و زندگی، آن گونه که پروست شرکت جُسته است، به ناچار به بسنده کردنی معمولی و کاهلانه به هر بنیاد دیگری خواهد انجامید مگر بنیاد این سان ژرف و استوار درد و بیماری. بدین ترتیب، اما، مقدّر بود که این درد، جایگاه خود را در فرآیند خلق اثر، به دستیاری خشم و هیاهویی فارغ از خواست و ندامت پیدا کند. برای بار دوّم، داربستی هم چون از آن میکل آنژ برپا شد که هنرمند، بر آن، با سری خوابیده بر پشت گردن، آفرینش را بر سقف [نمازخانهٔ] سیستین نقّاشی می‌کرد: بستر بیماری که پروست، دراز کشیده روی آن، ورقهای بیشماری را که آنها را، ضمن نگه داشتن در هوا، با دست خط اش می‌پوشاند، وقف آفرینش جهان اصغراش کرد. ◆◆ ◆

*Zum Bilde Prousts, Gesammelte Schriften. Walter Benjamin. Suhrkamp Verlag 1977 - Band II-I

۱. musterhaft

۲. exemplarisch

۳. Lebenswerk

۴. Penelope: در حماسهٔ اُدیسه، پنه‌لوپه همسر وفادار اُدیسه است. او در غیاب همسرش که در کار طاقت‌فرسای بازگشتن به وطن است، خواستگاران زیادی پیدا می‌کند. او آری گفتن به خواستگارانش را مشروط به تمام کردن توری می‌سازد که مشغول بافتن است. از این رو، برای به تأخیرانداختن اتمام تور، شبها آنچه را روز بافته است، وامی گشاید. م.

۵. Das Gute

۶. Ressentiment

۷. hymnisch

۸. elegisch

۹. Das ewige Nocheinmal

۱۰. eleatisch: یکی از دو مکتب اصلی فیلسوفان پیش ـ سقراطی یونان، در برابر ایونی‌ها. از مشهورترین الئایی‌ها پارمیندس است. نزد این مکتب، «همه چیز یکی است و کثرت و شوند پدیده‌ها، امری غیرواقعی است.» م.

۱۱. Max Unhold

۱۲. Schaffner Geschichten

۱۳. Balbec

۱۴. Snob و Snobism: چند لایگی و گسترهٔ وسیع دلالت‌های این کلمه، که فرد متظاهر، مرفّه، ولخرج، خودنما و... را دربر می‌گیرد، ایجاب می‌کند لفظ لاتین آن را حفظ کنیم. برای شرحی مشبع و برجسته در این باره بنگرید به: «اسنوبیسم چیست» در دفترچهٔ خاطرات و فراموشی محمد قائد، طرح نو. م.

۱۵. Swan: یکی از معشوق‌های پروست در کتاب در جستجوی زمان از دست رفته. م.

۱۶. Furstin Clermont - Tonnerre

۱۷. Faubourg Saint - Germain معروف‌ترین محفل اشرافی در فرانسهٔ سدهٔ نوزدهم که پروست درآنجا بسیار رفت و آمد داشت. م.

۱۸. Ritz

۱۹. Leihebucherei

۲۰. Gotha

۲۱. Subversive

۲۲. Geschwotze

۲۳. Leo Pier Quint

۲۴. homoristisch

۲۵. Pantagruel

۲۶. Gil Blas

۲۷. Komik

۲۸. Reassimilation

۲۹. بنیامین برای هر سه کلمهٔ «تجربه»، «به تجربه دریافتن» و «فهم» از فعل و اسم erfahren و Erfahrung استفاده کرده است. م.

۳۰. Cast، طبقه‌ی ثابت. م.

۳۱. Parodist

۳۲. Das Vegetabilische

۳۳. Ortegay Gast فیلسوف اسپانیایی. م.

۳۴. Mimikry

۳۵. Jupien

۳۶. Monsieur Aimé

۳۷. Céleste Albaret

۳۸. die heilige Maria

۳۹. Stundenbuch

۴۰. Mourice Barrés

۴۱. Korrespondenzen

۴۲. Geistesgegenwart به خود آگاهی هم، مسامحتاً می توان برگرداند. Gegenwart به معنای حال حاضر هم هست، نیز Vergegawarting به معنای اکنونی ساختن و به حضور درآوردن. م.

۴۳. Loyola ایگناتیوس فون لویولا. متأله و نویسندهٔ مسیحی (۱۵۵۶-۱۴۹۱). م.

۴۴. Geste

۴۵. Berhrung

۴۶. Péguy

۴۷. Zynismus یا سخره‌گری

۴۸. Entsagung همان معنایی از ترک و امتناع مُراد است که در عرفان و رهبانیت مطرح است. ترک امرِ فانی و جزئی برای دست یافتن به امرِ باقی و کلّی. م.

۴۹. Jacques Rivière

۵۰. سیرن درونی. بیان سیرن اشاره دارد به پریان زیبارو و خوش آواز ادیسهٔ هومر. آنها در جزیره‌ای در وسط دریا ساکن بودند. جادوی آوازِ خوش شان، کشتی نشستگان را، تسلیم شده و بی‌اراده، به جزیره می کشاند و سیرنها، آنها را می کشتند. م.