ونتوی یا پروست و موسیقی[1]

فرانسوا رژیس باستید[2]. ترجمهٔ قدرت‌الله مهتدی

فصلی از کتاب پروست از مجموعهٔ نوابغ و واقعیت‌ها[3] برای هر اثر داستانی بزرگ، وسوسه‌ای شدید در کار است که در بیرون از عرصهٔ ادبیات رقیبی مستقیم بتراشند که ـ همزمان ـ باعث و بانی، پشتوانه و حریف برندهٔ آن اثر به شمار آید. کمدی انسانی[4]، به گفتهٔ تیبوده[5] «با پدیدهٔ احوال شخصیّه رقابت می‌کرد». به زعم ویلیام فاکنر [نویسندهٔ آمریکایی] داستایفسکی بر کتاب مقدس (Bible) دفتری افزوده است. همین طور، به لحاظ در جست و جوی زمان از دست رفته لحظه‌ای پیش می‌آید که شخص ـ با کنار نهادن تجزیه و تحلیل قالبها، تکه تکه شدن زمان و چیرگی و احاطه بر نشانه‌ها ـ دیگر نمی‌خواهد چیزی مگر یک موسیقی بشنود، دیگر نمی‌خواهد چیزی مگر یک ساختار موسیقایی ببیند. که این، به گفتهٔ بعضی رقابت با واگنر[6] است و به زعم بعضی دیگر رقابت با آخرین کوارتت‌های بتهوون. پروست در صدها موردی که گویا بیش از هر هنر دیگری واله و شیدای موسیقی می‌گردد، خود الهام‌بخش آن وسوسه است. و نخستین بار آن گاه که در زمان بازیافته [آخرین مجلد از در جستجوی زمان از دست رفته] سرخوردگی‌اش در قبال ادبیات منفجر می‌شود:

هنگام بازی تنیس، پروست نشسته مقابل ژان پوکه، سال ۱۸۹۱.

«... چون اکنون دلیل داشتم که به درد هیچ کاری نمی‌خورم، و ادبیات دیگر نمی‌توانست باعث هیچگونه شادی‌ای در من شود؛ خواه به سبب نقص خودم، که بسی کم استعداد بودم، خواه به سبب نقص ادبیات، اگر به واقع کمتر از آنچه من پنداشته بودم آکنده از واقعیت بود.»[۷]

اما به راستی مگر این روایتگرِ ما کدامین «واقعیت» را کم دارد؟ در آن پیکار بیست ساله، از کسی که ردّ کمترین نشانی از واقعیت را گرفته است مگر چه چیز دریغ می‌شود؟ در آن لحظه‌ای که ساختار سرسام‌آور یاد و هوشش، مرگ را به عقب می‌رانَد کدامین شادی ارزانیِ او نمی‌گردد؟ ۱۴۶

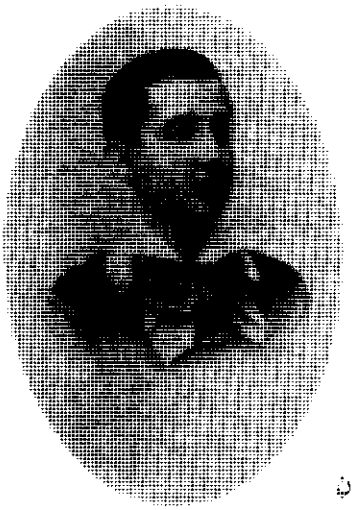
به تقلید از بالزاک که می‌نویسد: «به واقعیت باز گردیم و از اوژنی گرانده[۸] سخن بگوییم»، از سوی روایتگرمان این پاسخ را با طیب خاطر می‌دهیم که «به واقعیت بازگردیم و از ونتوی سخن بگوییم»، زیرا همانا موسیقی است که، هر بار به دقت در او بنگریم، «شب نفوذناپذیر و دلسرد کنندهٔ جانمان را» بر ما می‌نمایانَد.

با وجود این، آیا پروست هیچ گاه قصد ندارد ـ همانند شماری از مفسّران آثارش که عبارات را بسان «استرتو»، «مُدولاسیون» یا «کُنتروپوان» به کار می‌برند تا در جستجوی... را به شکل سنفونی‌ای عریض و طویل درآورند ـ احیاناً خوانندگانش را با کلمات گیج و مبهوت سازد؟

آیا واژهٔ «موسیقی» همانند واژهٔ «جان» در نزد بانوان کم سنّ و سال، نوعی «تیک و اسپاسم عادتیِ» عذاب‌آور نیست که راوی حکایت را، هر بار که دستخوش دلسردی می‌شود می‌گیرد؟... واژه‌ای استعلایی و فرامادّی که، بر بالای باتلاقی، از دهان شخص و در فواصل زمانیِ معین مانند بانگ و فریادی به هوا برمی‌خیزد تا شب را زندگی بخشد؟ موسیقی که خود بخشی از زندگیِ باب روز و موضوع مزخرفی برای شور و احساس در نزد شماری از شخصیت‌های در جستجوی... است مگر ویروسی موذی نیز نیست که بر بیننده چیرگی می‌یابد و او چنان تسلّط خویش بر آن را از دست می‌دهد که می‌گذارد تا به گرداندن زمان و برنامه‌ریزی برای زمان وانمود نماید؟ آیا بدین گونه می‌توان هر بار که به واژهٔ موسیقی برمی‌خوریم، در آثار پروست آن را با واژه‌ای مبهم که تار و پودش را با احساساتی کمرنگ و یاد و خاطره‌هایی نهانی بافته‌اند ـ اما وهم و پنداری همانند ایجاد می‌کند ـ جایگزین کرد؟

از همه نویسندگانِ اهل موسیقی، پروست به یقین تنها نویسنده‌ای است که همانند یک آهنگساز، نیم نگاهی به اصوات، طول مدت، حال و هوا و ریتم داشته است. پیش او، توماس مان یک معلم خشک و فضل‌فروش موسیقی، استاندال یک آوازه‌خوان دوره‌گرد و روسو یک نسخه‌بردار تندخوی روستایی بیش نبودند. اعجوبهٔ این عرصه همانا پروست است. اما کسی به این آسانی‌ها باورش نمی‌شود. نخست، بدین سبب که لاک اشراف‌منشی بسیار ضخیم است. وقتی مکاتباتش را می‌خوانیم به درستی نمی‌دانیم که آیا از گابریل فوره[9] صحبت می‌کند یا از پرنسس برانکو وان[10]، از واگنر صحبت می‌کند یا از آنتوان بی‌بسکو[11]. او تنی چند از موسیقی‌دانانِ «مُد» و باب روز را دوست دارد، اما دیگران را تعمداً نادیده می‌گیرد. گاهی می‌ترسد که مبادا اشتباه کند. آیا دوبوسی[12] به راستی «نابغه‌ای بزرگ و بسیار والاتر از فُوره»[13] است؟ دستکم، در هیچ جا نمی‌بینیم که او رینالدو هان[14] را در جایگاهی بس بلند نهاده باشد. باری، او بسیار مرهون این دوست دوست داشتنی است که در پیش او، وی بیمی از آن ندارد که به بی‌صلاحیّتی خود و «جاهای خالی»اش اعتراف کند. این رینالدو است که شرح نکات می‌دهد، زیرا می‌داند، اما همزمان با دانشِ این کار حال و هوای موسیقیِ از نوع نازلتری را نیز عرضه می‌کند، که این، در همهٔ جنبه‌ها، با بازیهای اجتماع ـ که، با رعایت موازینی خاص و شئون و مراتب، رنگ و بوی پوچی از بیهودگی است ـ می‌خوانَد... و مضحکهٔ تعمدیِ «پرسوناژ»های در جستجوی... وقتی از موسیقی سخن می‌گویند، و نیز مضحکه‌های شخص پروست که به تمامی خودانگیخته است از همین جاست. محتمل است که وقتی رینالدو با پروست از موسیقی سخن می‌گفته، درسهایش را با نقل حکایاتی نغز و سرگذشتِ اشتباهات فاحش دوستانشان دلچسب می‌کرده است. و پروست همراه با او قهقهه سر می‌داده است؛ و آن حکایات و سرگذشت‌ها را یادداشت می‌کرده تا دوباره به کارشان بَرَد. اما به عنوان یک دانش‌آموختهٔ پیش خود، یا به عنوان فاضلی نوظهور، و با شور و شوق کودکانه‌ای که او را پیش ما سخت عزیز می‌نماید، نمی‌تواند خود را از «اشتباهات لُپی»

آیا واژهٔ «موسیقی» همانند واژهٔ «جان» در نزد بانوان کم سنّ و سال، نوعی «تیک و اسپاسم عادتی» عذاب‌آور نیست که راوی حکایت را، هر بار که دستخوش دلسردی می‌شود می‌گیرد؟



مارسل پروست، در نوجوانی.

برحذر بدارد. خواه بدین سبب که حماقت، خودنمایی و بی‌فرهنگیِ «اسنوب»ها او را بیش از اندازه در چنگ خود گرفته‌اند، خواه بدین سبب که او نتوانسته است از چنگ آنان بگریزد، یا خواه بدین سبب که واقعاً بیش از آن ارکان قلمرو رینالدو را از نظر دور داشته است که بتواند حتی نگاهی گذرا به قلمرو بتهوون بیفکند. بدین گونه است که همه چیز گاه آشکارا جفت و جور یک سرنوشت واحد می‌گردد: خنده‌های گوشخراش شارلوس که «به ترومپت‌هایی کوچک شبیه‌اند، همانند ترومپت‌هایی که برای اجرای پاره‌ای از آثار باخ لازم‌اند» (در این مورد، رینالدو است که گویا به آثار ترومپتیِ باخ اشاره کرده بود)، حلزون فروش که بهای بسته‌های دوازده‌تایی شکم‌پایان خود را ـ همچنان که در پلئاس و ملیزاند دوبوسی ـ «مُدوله» [(تعدیل)] می‌کند، زنگ تلفن آلبرتین که به شکوهمندیِ شال تریستان[15] است (اشاراتی که از همین حالا ظنّ راه و شیوهٔ خانواده و خانم وردورن دربارهٔ آن می‌رود)، زوجهٔ وزیری که تصور می‌کند لوهنگرین[16] را در سالن نمایش فولی برژر[17] می‌دهند، و این «به طور زننده‌ای خیلی خنده‌دار» است، خودِ خانم وردورن که سونات ونتوی او را دچار چنان دردهای عصبی در ناحیه صورت می‌سازد که مجبور می‌شود پرّه‌های بینی‌اش را با پُماد چرب کند تا از آسیب این زیبایی‌ای که حدّ خود را نمی‌داند محفوظ بماند...

در قبال این همه پیله کردن‌های (شاید از جانب) پروست، وقتی او مثلاً غریو برمی‌آورد که «پلئاس و ملیزاند» تحسین‌انگیز است زیرا که «کاملاً در سبک پهلوان پنبه وارد گود می‌شود، انسان می‌پندارد که عدم درکش ساختگی است. برای اینکه تلنگری [به خواننده یا ناظر] بزند، یا حقیقی است و یا ناشی از تأثیری خزنده از جانب خانم دوکمبرمر[18]، اما به هر حال این نکته آزاردهنده است. و انسان حسابی خنده‌اش می‌گیرد وقتی بفهمد که فلان سونات

یا بهمان سپتت[۱۹] این را مرهون سزار فرانک[۲۰] است، آن را مرهون گابریل فوره است، این چندان را مرهون کامی سن‌سان[۲۱] است، و ـ افسوس! ـ اندکی را مرهون بتهوون است، و بسیاری را مرهون واگنر است... چاشنی و رنگ و بویی باب طبع زمانه! شاید نوعی «شامورتی بازی»! این است موسیقی در آثار پروست! و اگر آن را در جای جای اثر خود نهاده است برای به رُخ کشیدن است.

این نکته تا زمان جنگ[۲۲]، یا تا وقتی که یک چهارم اثر نوشته شد، تقریباً مصداق داشت. اما پروست تا بدان زمان نیز قصد کرده بود تا بقدر ممکن و به کمک دستگاهی سخت آزاردهنده آثار واگنر را در خانه‌اش و به تنهایی گوش کند. و در دورهٔ جنگ، یا حتی تا حدود سال ۱۹۲۰ در چند وهله، و همیشه در دل شب، کوارتت کاپه[۲۳] را به خانه خود، در آپارتمان خلوتِ بولوار اُسمان، فرامی‌خواند تا کوارتت‌های آخر بتهوون را بشنود. ۱۴۹

موریس هویت (Maurice Hewitt)، که در آن زمان نوازندهٔ ویولون دوّم بوده است به یاد می‌آورد دیدارهای این میعادگاه را که بسیار شاهانه برگزار می‌شده است، و وجد و سرخوشیِ پروست را که آن موسیقیِ سنگین، که در آن عصر تقریباً ناشناخته بوده است، به جذبه‌اش می‌برده و تنها در خود او رقّت احساسی به وجود می‌آورده، و نه در آن تالار! همین طور، آشکار است که پروست به رغم عقیدهٔ محیط اجتماعی پیرامونِ خود واگنر را دوست داشته و پلئاس و ملیزاند [اثر دوبوسی] را، ده سال پس از نبردی که در کشاکش آن او احیاناً می‌توانست خود را هواخواه این اثر قلمداد کند، دوست داشته و یا تظاهر به دوست داشتن آن می‌کرده است، خود تقریباً به تنهایی بزرگترین آثار بتهوون را کشف کرده و با همان شور و شوق دربارهٔ استراوینسکی[۲۴] یا راول[۲۵] دستخوش اشتباه شده، هر چند که اقبال زمانه به باله‌های روسی آن دو را با نگاهی از سرِ از خودباختگی به او نشان می‌دادند.

و همین جاست که من ـ هر چند که ضد و نقیض گو به شمار آیم ـ برانگیخته می‌شوم تا پروست را «نویسنده اهلِ موسیقیِ» شایان ستایشی بنامم: زیرا که او هرگز بیم نداشت مرتکب اشتباه شود، به گونه‌ای ویژه چیزی را مرجّح شمارد، بی‌صلاحیّتی‌اش، برتری حسّاسیت‌اش بر فهم «هارمونی»اش، و حتی ذوقش به موسیقی بسیار بد را در معرض تماشا بگذارد، زیرا او سه چهارتا از «شوک»های موسیقایی زمانش، آنهایی را که جماعت اسنوب برایشان کف می‌زدند بزرگوارانه از نظر دور داشته بود، زیرا موسیقی در وجود او

چیزی هم چون دانشی تکمیلی نیست که به کار جستجوی «زیبایی» بیاید، زیرا یاد گرفت تا، از یک سو، برای همیشه (!) جانداران به تصنّع کشته و مردهٔ موسیقی شده را، ماده ببران مروارید نشان سالن‌های کنسرت را، و زنان به خاطر اُپرا دچار غش و ضعف شده را به باد کتک و ترکه بگیرد، و از سوی دیگر بگذارد تا موجی بی‌نهایت چالاک‌تر و نیرومندتر، به موازات پدید آمدن در وجودش پا بگیرد، که آن موج موج موسیقی‌ای دوآر با همان وزن و ریتم زمان بازیافته است.

هر آفرینندهٔ بزرگی دربارهٔ هنر زمانهٔ خویش دستخوش اشتباه می‌شود. تنها کافی است امروزه بنگریم که چگونه هواخواهان «رُمان نو» می‌کوشند تا به دنبال پاره‌ای موسیقی‌دانان مجموعه و سریال‌ساز ـ و تنها به دنبال آنان ـ بدوند... با چه اضطراب آشکاری، با چه نگرانی‌ای از اینکه مبادا پدیدهٔ نوظهوری را از دست بدهند، و چه تبحّری که با دو نشست روشنفکرانهٔ شبانگاهی حاصل شده است... تو گویی «تئوری» ارتباط منطقیِ هنرها اکنون مدتی دراز نیست که دیگر گندش درآمده است! ۱۵۰

در قبال موسیقی، پروست در عین حال هم خجول‌تر و هم بلندپروازتر است. با هر رسیتال تازهٔ سونات یا کوارتت، و با هر ابراز احساساتی که مستمعان برای فراخواندن هنرمندان به صحنه می‌کنند ـ و همراه با گذشت زمان ـ تو گفتی که شگردهای ارعاب جدّی‌تر می‌شود و بر شنوندهٔ خیره‌سر موسیقی سنگینی می‌کند، شگردهایی که برای راویِ این سلسله خطاها، یعنی آثار موسیقی‌ای که به غلط پذیرفته شده و با اغماض بیش از اندازه شیفته‌شان گردیده‌اند، سرزنش به بار آورده‌اند، چنان که گویی آنچه را که او بسی عزیز می‌داشت ـ یعنی چیزی را که وقت کافی صرفش نکرده و، در نتیجه، بسیار سریع از آن به ستوه آمد ـ به دور می‌افکند. موسیقی، یکی از آخرین دفعاتی که در زمان بازیافته بدان پرداخته می‌شود، همانند وصف حالی پدیدار می‌گردد که دیگر نه وصف شیدایی محافل اشرافی، و نه حتّی چیزی شبیه نشانی از هنر، بلکه چیزی همانند حقیقتی جاودانه است:[۲۶] «آیا این بود آن شادکامی‌ای که جملهٔ کوچک سونات به سوان ارائه می‌کرد و او به اشتباه آن را با لذت عشق یکی دانست و نتوانست در آفرینش هنری بازش بیابد، شادکامی‌ای که من، به عنوان چیزی حتّی فراطبیعی‌تر از آنی که جملهٔ کوچک سونات مطرح می‌کرد در ندای سرخ و اسرارآمیز هفت نوازی [(سپتت septet)] ونتوی نهفته دیدم که سوان آن را نشناخت، چون همراه با بسیاری

کسان دیگر پیش از افشای حقیقتی که برای ایشان بود درگذشته بود؟»
پس، بدا به حال آنان که زمان مورد نیاز موسیقی را نمی‌یابند. نیز، بدا به حال آنان که این کیفیّت معنویِ صرف نظر نکردنی را، که آندره کورُوی[۲۷] و سپس ژرژ پیروئه[۲۸] در آن کندوکاو کرده‌اند، ارمغانِ موسیقی نمی‌سازند. ونتوی را داریم، تا او خود سرمشقمان دهد!
به واقع، این بسیار بامعناست که در تمام در جستجوی... که آکنده از موجوداتی بدنهاد و پیش پا افتاده، و اهریمن صفتان و اشخاص عجیب و غریب است، تنها یک مرد در سیمای یک قدیس پدیدار شود و آن مرد نه الستیر[۲۹] نقاش باشد ـ که همواره شوخی های مبتذلی را در آستین دارد ـ و نه برگوت نویسنده که بینی‌ای خنده‌دار ارزانی‌اش شده است و مطیع و منقادِ مفاخر است، که اگر هم دَمنش نیست دستکم غامض و پیچیده است، بلکه آقای موسیقی‌دان باشد. ونتوی همانی است که پروست چه بسا می‌خواست باشد: در عین حال الگو و میانجی در آن مذهبِ هنر که ماوراءالطبیعه‌ای حقیقی است و این قدیس انسان است، و همو در کالبد خاکی خود، در جایگاه پدری که مفسده‌های به نمایش درآمدهٔ دخترش را در پیش رو دارد، رنج می‌کشد و، در حالی که راوی در بارهٔ خواب آلبرتین[۳۰] بررسی و بحث می‌کند، به خواب آن دختر می‌اندیشد و اندک اندک آهنگ سپتت [(موسیقی مجلسیِ هفت نوازی)] رنگ عاطفی خانوادگی به خود می‌گیرد که از آن دو عشقِ موازیِ پدر و فرزندی مایه گرفته است و بر همهٔ ماجراهای شورانگیزی که موسیقی می‌تواند همراه بیاورد تاکید می‌کند، که طوفانی‌ترین نمونهٔ آن شیدایی شارلوس به مورل[۳۱] ویولن نواز است، زیرا موسیقی دیگر نه تجمّلی برای روح و جان آدمی، که عین موجودیت روح و جان اوست.
و بدین گونه است که ونتوی هرگز تبسّمی بر لب کسی نمی‌نشاند و پروست هرگونه تمایلی را به یافتن انگیزه برای سربه‌سر گذاشتن با آن «پرسوناژ» از دست می‌دهد و او هنرمند است بی‌آنکه بی‌اعتنا به ملاحظات اخلاقی باشد، حتی بی‌آنکه کسی به درستی بداند که او در کدام حریم قدسِ دوردستی زندگی می‌کند، ونتوی گاه ورمیر[۳۲]ی لبخند بر لب، اهل فلاندر، است که دل‌انگیزیِ یک فرشته را دارد، گاه نشانی از فروتنیِ سزار فرانک با آن «مدرسهٔ آوازها»[۳۳]ی کلیسایی با قدر و منزلت وی . که این دو «کوچک ابدال»های اویند و سزار فرانک الگوی مسلّم ونتوی است؛ و

گاهی که ونتوی در جایگاهی رفیع‌تر از والون[۳۴] بزرگ سر بر آسمان می‌ساید یک میکل آنژ توفنده است که برای همهٔ کسانی که موسیقی را بی‌حُرمت کرده یا در اخلاقیات کوتاهی کرده‌اند مکافات طلب می‌کند... که این دو کار با هم فرقی ندارند. این پدرِ جفا دیدهٔ ریشخند شده همچون کتاب عهد عتیقی است که یک داستان کوتاه بدِ تکراری بر آن چیره شده باشد. این همان نقش تعارضی است که هرچه بیشتر می‌گذرد بهتر به ماهیت آن میان پروست و مادرش، که داور علایق عاشقانه او بود ـ و این علایق به زعم وی به بیماری عصبی تغییر ماهیت داده بود ـ پی می‌بریم. عروج ونتوی در مجموعهٔ در جستجوی... به منزلهٔ بخشایشی است که پروست، شاید، از مادرش می‌خواهد و او این بخشایش را به وی می‌دهد، زیرا که یاد و خاطره تا بدان پایه رستگاری بخش است که زمانِ ویرانگر را بی‌اثر می‌سازد، زیرا این شادیِ عفو و اغماض، عفو و اغماض تریستان در پردهٔ سوّم[۳۵]، یا عفو و اغماض تانهویزر[۳۶] (آوخ! چسان گناه سنگین است!) برای پروست به اعلا درجه عزیز است، زیرا که «مضمون و درون مایهٔ دل‌انگیز» سپتت (هفت نوازی) غلبه می‌یابد:»[۳۷] «... دیگر فقط ندای کمابیش نگرانی نبود که رو به آسمانِ تهی سر داده شده باشد، شادی وصف ناپذیری بود که پنداری از بهشت می‌آمد، شادی‌ای همان گونه در تفاوت با شادی سونات، که یک ملک مقرّب مانتنیا، شیپورزنان با ردای ارغوانی، با یک فرشته کوچک و جدّی بلّینی[۳۸]، در حال نواختن تئورب؛ می‌دانستم که این شادی تازه، این ندای فرازمینی را هرگز فراموش نخواهم کرد.»

۱۵۲

ادبیات، چون بدین گونه تخصیص یابد و تغییر ماهیت دهد و برگزیده گردد، دیگر عکس برگردان واقعیت نیست بلکه کوششی به جانب موسیقی است. این کوشش را پروست غالباً به مثابهٔ «زندگی حقیقی» نشان می‌دهد و آن را، اندک اندک از سنگینیِ اندوه در سَبُکیِ شادمانی، و از تیرگی در روشنایی جای می‌دهد. و این همه مطابق میثاق صورت می‌پذیرد... زندگیِ من درآوردی یا رؤیایی. در اینجا، ونتوی به آسمان می‌رسد. در وجود او، دو نیرو با هم رویارو می‌شوند و به نبرد برمی‌خیزند:[۳۹] «[نبرد] تن به تنی که در حقیقت فقط نبرد نیروها بود؛ چه این وجودهای رویارو از جسم و ظاهر و نام خود عاری شده بودند». این تنها «سونات» ـ که صورتی سپید و منزّه دارد ـ و سپتت (هفت نوازی) ـ که صورتی سرخ فام و برافروخته دارد. نیستند که نبرد می‌کنند

هانری دوگرفوله به شخصیت دوک دو گرمانت و در راست شارل هاس به شخصیت سوان.

بلکه تفاوت آن هاست که تلاش می‌کند تا به گوهر و ذات راه یابد. هیچ یک از نشانه های واقعیت، هیچ یک از اصوات موسیقی دیگر معنای اساسی ندارند. پروست، پس از این همه نگاه کردن‌ها و گوش کردن‌ها و دنبال کردن «ژست‌ها» و حالات چهره و آهنگ صداها، پس از ـ به شیوهٔ سن سیمون[۴۰] ـ گردآوریِ ریزترین جزئیات تا سرحدِ سرگشتگیِ زاییدهٔ هیچ و پوچ، پس از کندوکاو مردان و زنان، چنان که گویی اینان از جنس خاکی و چسبندهٔ هم سانی بودند، سرانجام ـ با جَبَروت پدید آورنده‌ای سیر و خشنود ـ از آن نقابها فاصله می‌گیرد و دیگر یادی از آنها نمی‌کند مگر برای تعبیر و تفسیر آنها:[۴۱] «... از خودِ گفته‌ها زمانی چیزی درمی‌یافتم که می‌توانستم آنها را به همان شیوه‌ای تفسیر کنم که سرخ شدن چهرهٔ کسی را که دستپاچه می‌شود، یا سکوتی ناگهانی را...»

ادبیات، چون بدین گونه تخصیص یابد و تغییر ماهیت دهد و برگزیده گردد، دیگر عکس برگردان واقعیت نیست بلکه کوششی به جانب موسیقی است.

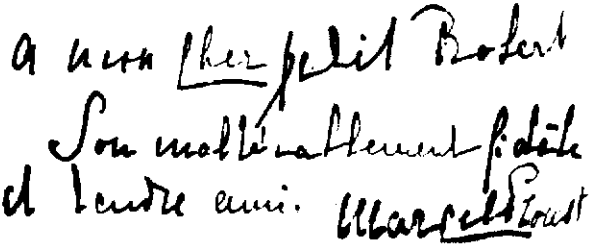
اینجا، در این «سکوت»، تغییر فعل گذشتهٔ استمراری ـ مانند تغییر ردّ پا بر خاک ـ در مجموعهٔ در جستجوی... چشمگیر است. پروست ـ هواخواه فعل استمراریِ فلوبر و فعل استمراری برای روایتِ محض و بیان عادتی ریشه‌دار ـ به فعل استمراریِ ثابت و مدامی روی می‌آورَد که در نزد او نقش ملودیِ پیوسته در نزد واگنر را بازی می‌کند، و پروست در پای‌بندی به آن با دشواری بسیار روبرو می‌شود، زیرا زمانی که دیگر اتفاق تازه‌ای نمی‌افتد می‌بایست به هر قیمتی که شده است حادثه‌ای ممتد و گسترده را،

خوابی مربوط به شخص «مدیوم» در قضیهٔ احضار ارواح را، رؤیایی از آن جنگل های بی‌انتهایی را که واگنر از طریق آنها آرامشمان می‌بخشد و همسنگ شان در غارهای مصنوعیِ اپراخانه‌هاست بازگو می‌کرد... در اپراخانه‌ها واژهٔ «جایگاه مخصوص» «(baigonier)» یادآور واژهٔ «حمّام» است[۴۲] و بدین گونه کاشف از آن غارهای زیر دریاست. فعل زمان حاضر، یعنی جایگاههای مخصوص در اُپراخانه‌ها که پُر از تماشاگران بودند... که همان فعل استمراریِ یاد و خاطره‌ها باشد. فعل استمراریِ رویدادهای ثابت و مُدام یعنی آن آب‌تنی در زیر دریا که آینده را به بار می‌آورَد: این یعنی که خودِ آینده است. چگونه باید این را نشان داد؟... چگونه نشان داد که تنها موسیقی، که دیگر نه فقط گوش داده می‌شود، بلکه در هر اجرا آن را «دوباره می‌زیند»[۴۳] [(بار دیگر مرور می‌کنند)]، می‌توانست در پروست حرکت نوسانِ پاندولی ایجاد کند که باعث می‌شود اعلام کند فلان علامت واقعی زدوده شده، یا که تفألی ناخوشایند است، یا که در آینده مستحیل خواهد شد. ژرژ پیروئه در یک طرح کلیِ تحسین‌انگیز می‌گوید: «پروست نه فقط با ذهن و حافظهٔ خود، که با ذهن و حافظهٔ ما نیز بازی کرده است». در واقع، این ذهن و حافظهٔ زندگیِ ماست که با زندگیِ در جستجوی... و با یاد و خاطره‌ای که ما از زمانی که بار پیش آن را خواندیم و از آن حفظ کرده‌ایم درهم می‌آمیزد. این، حتّی بیش از آنکه اثری ادبی باشد ابزار و وسیله‌ای است که پروست فرا راه ما نهاده است و او آن اثرش را دوباره نصب‌العین قرار می‌دهد، آن را تعبیر و تفسیر می‌کند و باز همین طور برای مدتی نامعلوم از سر می‌گیرد.

از زمان به کارگیری موسیقی به عنوان علامت حقیقتی محض، یا ماشین استعاره و مجاز، چه راهی پیموده شده است! آلبرتین که آثار راموِ[۴۴] یا بورودین[۴۵] را می‌نوازد و بدین گونه «گاهی نقوش دیواریِ قرن هجدهم را که بر زمینه‌ای از گلهای سرخ به تصاویری عاشقانه مزیّن‌اند، و گاهی چمن زارهای مشرق زمین» را مجسّم می‌سازد... و نقد زمان مندی به نام امری بی‌زمان. پروست در واقع نشان می‌دهد که تذکار روشمند و وسواس گونهٔ گذشته‌ها به هیچ روی نه آن گذشته را، و نه حال را، بلکه بی‌زمان‌ترین طول مدت را... نه دست نایافتنی چیز را، بلکه تنها چیزی را که از مرگ می‌گریزد فرا راه ما قرار می‌دهد.

تو گفتی که پروست در آخرین صفحات زمان بازیافته دگرگونی و تکامل

موسیقی‌دانانی را که خود بیش از همه به آنان گوش کرده است دنبال می‌کند: دوبوسی، فوُره و مخصوصاً بتهوون. در پایان، این موسیقی‌دانان ـ جلوه‌های قدرتشان و تابندگی آثارشان هرچه که باشد ـ فکر و ذکرشان تنها متوجه اصوات ناب و یکدست، طنین صداها به صورتی مجرّد در بی‌رنگی محض، و سکوت های نایکدست است. همین طور، زمان بازیافته دشتی خاموش و ساکت، یک «سیاهی در دلِ سپیدی» عکس گونه است که پژواک گُنگ پنج شش آوای ممتاز از دیگر آواها، صدای زنگ‌دار برخورد قاشق بر بشقاب، پُتک بر چرخ، صدای پاها بر سنگفرش عمارت گرمانت، خش و خش دستمال سفره‌ای آهار زده، و جریان آب در لوله در آن طنین‌انداز است. این سروصداها، بس که در مواقع بسیار به گوشمان رسیده‌اند، چنان آشنا گردیده‌اند که ابتدا تنها تأثیر تکرارشان ـ آن هم در زیر پوشش زشت تکراری یکنواخت، و با عجز پیرمردی فرتوت ـ بر ما آشکار می‌شود. نیز چنین است تأثیر ناشی از صفحات بسیاری از کوارتت‌های چهاردهم و شانزدهم بتهوون، حتی امروز، بر گوشهایی که آمادگی لازم ندارند! شنونده خود را معذّب و نامحرم احساس می‌کند، چنان که گفتی نمی‌بایست در آن جمع حضور یافته باشد و پایش به آن معرکه و صدای تاپ تاپ و تقّه مانند وحشتناکی که آدم احمقی دردمند و اسیر از خود درمی‌آورد و برای خلاصی و بخشش جیغ و فریاد می‌کند کشیده شده باشد. با همهٔ حزم و احتیاطی که باید در مقایسهٔ موازی میان صفحه‌ای از نُت موسیقی با صفحه‌ای از واژگان به خرج داد، نمی‌توان از دام چنین مقایسه‌ای گریخت... به خصوص که یک پروستِ مشوق هنرمندانِ دستهٔ کوارتت کاپه در طول چند شب آن را، انسان را، به این کار اغوا می‌کند. سراسرِ کوارتت چهاردهم در سی مینور با زمان بازیافته در این نکته مشترک است که در آن واحد هم بسط یک فوگ است و هم تلفیق همهٔ امکانات وارياسیون .آن هم بر زمینه‌ای از حداقل کانونهای مرکزی. در اینجا می‌توان یا از تکرار اصوات انتهایی در نزد پروست به هنگام گوش کردن به قطعات زنجیر مانند و منسجم «آلگرو» (قسمت شاد و تند) در «فوگ»، قطعهٔ «تارانتلا»، تغییرات الحان ـ که دم به دم پیچیده‌تر می‌شود ـ یاد کرد... یا از بتهوون، و از آن «پِرِستو»[۴۶]اش که بیش از پانصد «میزان» است، که وقتی پروست را باز و مکرّر می‌خوانیم درمی‌یابیم که وی سخت به دنبال موسیقی اوست و «رپتیسیون»[۴۷] در نزد او ـ همچنان که در نزد بتهوون ـ حال و هوایی ساختاری و مربوط به متن، یا تصادفی دارد اما



دستخط مارسل پروست.

در حقیقت به گونه‌ای نامحسوس تغییر ماهیت داده است، و این نکته بُعد اساسیِ اثر است. پنج شش لحن موزون و ناب پروست را می‌توان با شانزده «میزان» نخستینِ «پِرستو» در کنار هم برابر نهاد، و آن الحان همان نقش میله ـ محورِ موتور را بازی می کنند که زمان برگرد آن می گردد... با تکرارهای نابجای‌شان، با تغییرات نابهنگام «تمپو»[۴۸]شان، با تأخیرات شان، با زیر و بالا رفتن لحن و طنین‌شان، با همان کاربردشان که تقریباً سکوت، فرازهای بی‌رنگ و بو، طنین‌های تعلیقی و «پیتسیکاتو»[۴۹]هایی همانند آنهایی را که در یک ساختار هارمونیک (هماهنگ) نخ نما تا سرحدّ وهم‌انگیز بودن در سطح شناورند باعث می‌شوند.

راستش این که این همه را نمی‌توان با واژگان بیان کرد، و من تسلیم وسوسه‌ای شده‌ام که حتی نمی‌خواستم با آن روبه‌رو شوم.

برای من، به شکلی بسیار دقیق، یکی از آن تنها احساسات خیره‌کننده‌ای است که واژگان شخصی که از نزدیک شاهد آن بوده است ـ حتی شاهدی بسیار دقیق ـ هرگز نخواهند توانست حق مطلب را ادا کنند.

همانند انگاری این دو اثر برای من مسلّم به نظر می‌رسد، زیرا زمان همسان را دربر می‌گیرند و مرگ همسان را به چالش می‌طلبند. این نکته که یکی از آخرین شادی های پروست بر این زمین خاکی، شنیدن آن کوارتت و بیرون کشیدن زمان بازیافته از چنگال بیماری بوده باشد، باید عذرخواه من گردد.

اصل اساسیِ موسیقی مرور آن است، و تغییر و تنوع بی‌پایان در تکرار آن قطعاتی که همه جوانب و ظرایف شان را درک کرده‌ایم. همان گونه که موسیقی‌دان گام هارمونیک خود را بر این کره خاکی تمرین می کند و فاصلهٔ بین خطوط نزدیک به پنج خط اصلی را براساس کنتروپوان خود منظم می کند و زمان را با انتخاب مدت قطعات

قطع می‌کند، پروست نیز یاد و خاطراتش را و عادات و خُلق و خوها را گرد می‌آورَد و گذشته را به روال حال درمی‌آورَد و آن گاه، بی‌آنکه آن را باب روز کند، بدان حال و هوایی واقعی و آرمانی ـ که انتزاعی نیز به نظر نرسد ـ می‌بخشد، سپس بر سراسرِ اثر خود مُهر بی‌حسّی و عدم سکون می‌زند و کارِ «هیپنوتیزم» خود را تا به آنجا پیش می‌بَرد که لبها را نیز که هنوز سخنانی را ادا می‌کنند زیر تأثیر خود می‌گیرد... آری، پروست نیز خویشتن را از قید و بند زمان می‌رهاند و از آن شتاب (و «پرِستو»ی) همیشگیِ کودکانه‌ترین غم و غصه‌هایش که به گذشته‌ای بسیار اخیر ـ و نه قدیم ـ مبدل گردیده‌اند خلاصی می‌یابد، و سرانجام شادی را بسان سرودی ربّانی می‌شناسد: «دقیقه‌ای که از نظام زمان رسته است، برای اینکه احساسش کنیم در ما انسانی رسته از نظام زمان را بازآفریده است. و این انسان، این که به شادی‌اش پُشت گرم باشد قابل درک است؛ حتی اگر به نظر نرسد که مزّه و طعم یک شیرینی اسفنجی منطقاً قادر به حفظ این شادی باشد، قابل درک است که واژهٔ «مرگ» برای او معنا نداشته باشد؛ اکنون که بیرون از زمان جای دارد از آینده چه بیم می‌تواند داشت؟» ◆◆ ◆

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. ونتوی (VINTEUIL)، پیانونوازی که در طرف خانه سوان (نخستین رمان از چندگانهٔ در جستجوی زمان از دست رفته) از او یاد شده و خانم وردورن حامی‌اش است و روایت پیانویی‌اش از سوناتی خاص آن خانواده را بسیار خوش آمده است، مترجم

۲. François - Regis Bastide

۳. Génies et Réalités

۴. La Comédie Humaine، نامی است که بر مجموعه آثار اونوره دو بالزاک نویسندهٔ مشهور فرانسه نهاده‌اند.

۵. Albert Thibaudet، منتقد ادبی فرانسه (۱۹۳۶-۱۸۷۴). م.

۶. Richard Wagner آهنگساز بزرگ آلمانی (۱۸۸۳-۱۸۱۳) که شهرت او بیشتر به خاطر اپراهای بدیعش است. م.

۷. صفحه ۸۶۶ از مجلد سوّم متن فرانسوی (در مجموعه پلیاد) در جستجوی...، جایی که راوی رُمان می‌گوید دوستانش بی‌گمان قصد داشتند از او بخواهند که دیگر از گوشه‌گیری دست بردارد و زمانی را نیز به آنان اختصاص دهد، و خود می‌افزاید که «دیگر حجّتی نداشتم که این خواستهٔ آنان را اجابت نکنم، چون که... الخ». م.

۸. Eugenie Grandet، رمانی از بالزاک و شخصیت اصلی آن. م.

۹. Gabriel Fauré، موسیقی‌دان فرانسوی (۱۹۲۴-۱۸۴۵) که از او رکویم معروفی باقی مانده است. م.

۱۰. Princess Brancovan

۱۱. Antoine Bibesco

۱۲. Claude Debussy موسیقی‌دان فرانسوی (۱۹۱۸-۱۸۶۲) که از آثار مشهور او «پلئاس و ملیزاند» براساس نمایشنامه‌ای به همین نام، اثر موریس مترلینگ است. م.

۱۳. نقل قول از خود پروست است. م.

۱۴. Reynaldo Hahn، موسیقی‌دانی متولد ونزوئلا (۱۸۷۵) و متوفی در پاریس (۱۹۴۷). او در سن هفده سالگی شاگرد ماسنه در کنسرواتوار پاریس شد و بر اثر ممارست، رهبر صحنه و سرایندهٔ موفق آواز گردید و اپراهای موتزارت را با مهارت رهبری کرد. م.

۱۵. اشاره به اپرای تریستان و ایزولد اثر واگنر. شاید همین نکته را نیز بتوان دلیل کم آگاهی پرسوناژ اسنوب رُمان دانست که گویا نفهمیده تریستان قهرمان مرد اپراست، و شأن متعلق به ایزولد است. م.

۱۶. Lohengrin اپرایی دیگر از واگنر است که مضمونی عرفانی دارد. م.

۱۷. Folies - Bergére

۱۸. Mme de Cambremer

۱۹. Septet یا (به قول فرانسوی‌ها) سپتوئور (Septuor) نوعی موسیقی مجلسی برای هفت ساز. م.

۲۰. César Franck، آهنگساز و پیانیست و ارگ نواز فرانسوی (۱۸۹۰-۱۸۲۲). م.

۲۱. Camille Saint - Saëns، آهنگساز و پیانیست و ارگ‌نواز فرانسوی (۱۹۲۱- ۱۸۳۵) که اپرای سامسون و دلیله، پوئم سنفونیِ رقص مردگان و سنفونی سوّم («ارگ») او آثاری ارزنده‌اند. م.

۲۲. مقصود جنگ جهانی اوّل است. م.

۲۳. Quartet Capet، گویا نام گروهی متشکل از چهار نوازنده بوده است که آثاری را در شکل کوارتت اجرا می‌کرده‌اند. در زمان ما نیز گروههای نوازنده مشابهی هستند، که از آن جمله می‌توان به کوارتت آلبان برگ اشاره کرد. م.

۲۴. Igor Stravinsky، آهنگساز روس (۱۹۷۱-۱۸۸۲) که به تابعیت فرانسه و سپس آمریکا پذیرفته شد. وی آفرینندهٔ باله‌های مشهور پرنده آتشین و تقدیس بهار است. م.

۲۵. Maurice Ravel، آهنگساز فرانسوی (۱۹۳۷-۱۸۷۵) که از آثار او قطعات ارکستری بولرو، مادرم غاز، کودک و جادوگر و والس شایان ذکراند. م.

۲۶. مترجم این شش سطر (تا آخر نقل قول) را، که در صفحات ۸۷۷ و ۸۷۸ مجلد سوّم در جستجوی... در مجموعهٔ پلیاد آمده است، عیناً از صفحه ۲۲۳ متن فارسیِ زمان بازیافته با برگردان مترجم ارجمند استاد مهدی سحابی آورده است. م.

۲۷. André Coeuroy: «موسیقی و ادبیات»

۲۸. Georges Piroué، مقالهٔ ارزشمند «پروست و موسیقی آینده».

۲۹. Elstir

۳۰. Albertine

۳۱. Morel

۳۲. Johannes Vermeer نقاش هلندی (۱۶۷۵-۱۶۳۲). م.

۳۳. Schola Cantorum (واژگان لاتینی) به معنای «مدرسهٔ آوازها»، نام مدارس تعلیم آوازهای کلیسایی که قدیمی‌ترین آن مدرسهٔ آواز رُم بوده و در قرن چهارم میلادی تاسیس شده است. مدرسهٔ آواز کلیسایی فرانسه شش سال پس از مرگ سزار فرانک و با الهام از تعلیمات او بنیان گذارده شد. م.

۳۴. شاید مقصود نویسنده هانری والون Wallon مورخ و دولتمرد فرانسوی (۱۹۰۴-۱۸۱۲) باشد. مم.

۳۵. مقصود پرده سوّم اپرای تریستان و ایزولد اثر واگنر است. م.

۳۶. Tannhäuser، اپرای مشهور دیگری اثر واگنر. م.

۳۷. این شش سطر (تا پایان نقل قول) (که در صفحه ۲۶۰ مجلّد سوّم در جستجوی... در مجموعهٔ پلیاد آمده است) عیناً از صفحه ۳۰۴ جلد ششم متن فارسی («اسیر») با برگردان آقای مهدی سحابی نقل شده است. م.

۳۸. Bellini نام خانواده‌ای ونیزی که همه در نقاشی دستی داشتند و مشهورترین آنها جُوانی بلینی (۱۵۱۶-۱۴۲۹) است. م.

۳۹. به شرح پانوشت ۳۷، این دو سطر نقل قول نیز از صفحه ۳۰۴ ترجمهٔ فارسی اسیر نقل شده است. م.

۴۰. Saint - Simon، دوک و نویسندهٔ فرانسوی (۱۷۵۵-۱۶۷۵) که خاطرات مشهور و بسیار مفصّلی از او به جا مانده و حوادث بی شماری از زندگی در دربار فرانسهٔ عهد لوئی چهاردهم را از سالهای ۱۶۹۴ تا ۱۷۲۳ دربر می گیرد. چاپ های گوناگونی از خاطرات عرضه شده که تلخیص آن از یک تا چند جلد و متن کامل آن در ۱۸ جلد است. م.

۴۱. دو سطر نقل قول از در جست و جوی... (که در صفحه ۸۸ جلد سوّم اثر در مجموعهٔ پلیاد آمده است) نیز عیناً از آخر صفحهٔ ۱۰۳ و ابتدای صفحهٔ ۱۰۴ جلد ششم ترجمه فارسی آن توسط آقای مهدی سحابی (با نام اسیر) آورده شده است .م.

۴۲. توضیح این نکته این است که نخستین معنای واژهٔ نخست در کتاب های لغت «حمّام» است .مترجم.

۴۳. شاید یکی از ویژگی های زبان فرانسه باشد که فعل «زندگی کردن» (vivre) را به صورت متعدی نیز بکار می برند، و بر این روال مثلاً می توان گفت «نسل ما انقلاب را زیسته است»... هر چند به خوبی یادم هست که استاد بهاءالدین خرمشاهی یک بار در فصل نامهٔ نشر دانشگاهی در مقاله‌ای پیرامون کتاب های کلاسیک و ناب نوشته بودند: «.. بعضی کتاب ها را باید زیست»، و خودشان به من گفتند که اتفاقاً زبان فرانسه هم نمی‌دانند .م.

۴۴. Jean - Philippe Rameau، آهنگساز فرانسوی (۱۷۶۴-۱۶۸۳). م.

۴۵. Alexander Borodin، آهنگساز رومی (۱۸۸۷-۱۸۳۳) که از او چمن زارهای آسیای میانه، در فرم پوئم سنفونیک مشهور است .م.

۴۶. presto، واژه ایتالیایی و در موسیقی به معنای قطعه تند و پرشتاب .م.

۴۷. répétition، در موسیقی به معنای تکرار موزون الحان .م.

۴۸. tempo، سرعت و احتمالاً کیفیّت اجرایی در یک قطعه موسیقی .م.

۴۹. pizzicato (واژه ایتالیایی)، نوعی اجرا بر روی سازهای زهی آرشه‌ای .م.