ژنویو لوید
ترجمه‌ی ف. م

پروست: زندگیِ بازیافته در صفحات یک کتاب

این نوشته ترجمه‌ای است از بخش نخست فصل ۴ کتاب

Genevieve Lloyd, **Being in Time: Selves and narratorsin philosophy and Literature Routlege (New York) 1993.**

نقش تأملات عقلانی [inellectual] در ادبیات خلاق، خود موضوعی است برای تأمل برسراسر رمان در **جستجوی زمان از دست رفته**[1] اثر پروست، بخصوص بخش‌های پایانیِ غیرمتعارف آن. رمان به‌طور کلی فرایندی را روایت می‌کند که طی آن قهرمان رمان، راوی رمان می‌شود. در بخش‌های پایانی، راوی برایده‌آل ادبیِ تجسم یافته در اثر تأمل می‌کند، چیزی که سرانجام آشکار می‌شود که تکوین آن محتوای خود رمان بوده، اکنون به‌پایان [بستار] خود نزدیک می‌شود. راوی می‌گوید، حقایقی که، این قوه‌ی عقلانی در مسیر خود «در روشنایی کامل روز» به‌آن‌ها دست می‌یابد، دارای ارزش بسیاری هستند، اما «به‌طراحی‌هایی با خطوط سخت و بدون پرسپکتیو می‌مانند». ژرفاهایی برای رسیدن به‌این حقایق درکار نبوده است. آن‌ها «باز آفرینی» نشده‌اند، بلکه «عقل آن‌ها را مستقیماً از واقعیت بیرون کشیده است.» (III, 935). چنین حقایقی قرار نیست به‌کل بی‌ارزش شمرده شوند. اما آشکار است که از نظر راوی باید آن‌ها از طریق هنجارهایی کاملاً متفاوت از هنجارهای سنتی فلسفه‌ی مبتنی بررجحانِ عقل براحساس، داوری شوند. در اینجا بحث برسر اعطای برترین جایگاه به‌عقل در سلسله مراتب قریحه‌ها، نیست. ارزش آن در قابلیت آن برای فراهم آوردن امکان دسترسی به«جوهره [essence]هایی است که از زمان از دست

رفته، بازیافته می‌شوند. اندیشه، در سیر مستقیم به‌سوی واقعیت تنها گذرگاه حقیقی را که به‌این جوهره‌ها می‌رسد از نظر دور می‌دارد، جوهره‌هایی که باز یافتن آن رشته‌ی اصلی در جستجو است. اما آن امپرسیون‌های ارجح شمرده شده که از طریق «حافظه‌ی غیرارادی» فراچنگ می‌آیند و نه از طریق عقل، گفته می‌شود که آنقدر کم هستند که نمی‌توان یک اثر هنری را منحصراً از آن‌ها ساخت. آن‌ها، ممکن است از خلال تأملات عقل در «ماده‌ای ناخالص‌تر، اما باز آکنده از ذهنیت» (III, 935) محفوظ مانده باشند.

البته یک سویه‌ی خویش ارجاع - [Self referential] در این اظهارات پایانی وجود دارد. خود آن‌ها تأملات عقلانی هستند که به‌مثابه یک تشدید کمکی در درون روایتی بُر می‌خورند که اولویت را به‌یک پرداخت «خالص‌تر» در جوهره‌های مشترک در احساس‌های گذشته و حال می‌دهد. اما هرچند دغدغه‌ی اصلیِ رمان بازیابیِ زمان از دست رفته از خلال «حافظه‌ی غیرارادی» است، اما پرداختِ این درونمایه، خود، کار پیچیده‌ی عقل است که چیزی کم‌تر از تخیل [imagination] نیست. در سراسر رمان سلسله‌ای از تأملات فلسفی کشیده شده که موازی با قصه‌ی نیمه ـ خود زندگی‌نامه‌ای آن پیش می‌رود ـ تأمل برفرایندی که از طریق آن نوشتار، رویدادها و تجاربی خاص را به‌هیئت چیزی در می‌آورد که دیگر محدود به‌خاص بودگی [particularity] آن‌ها نیست ـ چیزی شبیه مورد عام.

این فرایندی است متفاوت با انتزاع‌های عام شبده‌ی عقل فلسفی. راوی می‌گوید «یک نویسنده تنها وقتی تعقل می‌کند یا بهتر است بگوئیم به‌بیراهه می‌رود که قدرت این را ندارد که خود را وادار به‌ساختن امپرسیونی بکند که از خلال وضعیت‌های پشت سرهمی می‌گذرد که اوج خود را در دلمشغولی آن، در شرح و بسط آن می‌یابد» (III 986). ایده‌آل پروستیِ نوشتن، آشکارا شامل فعالیت فکری شاقی است، هرچند که در «دلمشغولی» و «شرح و بسط» به‌اوج خود می‌رسد تا در «انتزاع». این ایده‌آل شامل فرایندی از گسست از امر خاص و آوردن یک تجربه همراه با تجربه‌ی دیگر از خلال استعاره و تشبیه است. این فرایند هنری، به‌زمان هم در مضمون آشکار خود و هم در تکنیک‌های فرمالش می‌پردازد.

ما برای دیدن همه سویه‌های پرداخت پروست از رابطه‌ی بین زمان، خویشتن [self] و روایت، نه تنها تأملات فلسفی آشکار در رمان، بلکه در عین حال طرز کار «حافظه‌ی غیرارادی» را که بنیان‌های آن تأملات را فراهم می‌آورد، و تکنیک‌های روایی را که از طریق آن‌ها برون‌ریزیِ حافظه‌ی غیرارادی به‌هیئت یک اثر هنری در می‌آید، اثری که «زمان از دست رفته را باز می‌یابد»، مورد توجه قرار دهیم. این سطوح متفاوت را نمی‌توان به‌کل جدا از هم در نظر گرفت. چنانچه ریکور می‌گوید، حتی تأملات فلسفیِ راوی برحافظه‌ی غیرارادی و زمان واجد یک ویژگی روایی غیرقابل تقلیل است.[۲] و استعاره، خود دارای سویه‌های زمانی است که تجارب مختلف از زمان‌های مختلف را یکپارچه می‌کند. وحدت دو شیء به‌رغم تفاوت‌هایی که در جوهره‌شان است، به‌مثابه‌ی نوعی رهایی از قید و بندهای زمان است. وقتی اشیای کنار هم قرار گرفته، خود، عبارتند از چند «لمحه»، این وضعیت حدت می‌یابد. زمان بازیافته می‌شود ـ چنانچه ریکور گفته است ـ همزمان با اینکه «زمان از دست رفته از طریق استعاره جاودانه می‌شود».[۳] اکنون اجازه بدهید درنگی بکنیم برابعاد فلسفیِ اندیشه‌ی بسیار مهم پروست درباره‌ی «حافظه‌ی غیر ارادی» و نقشی که این حافظه

● فلسفه‌ی برگسون پس‌زمینه‌ی واریاسیون‌های پروست روی تم‌های زمان و خویش آگاهی است.

● رمان پروست حتی در تأملات فکری آشکار آن ـ و بسیار بیش‌تر از آن، در استفاده از تکنیک‌های روایی ـ از هراشاره‌ی مستقیم به‌ارتباطش با افکار برگسون تن می‌زند.

● رمان پروست نه می‌تواند به‌منزله‌ی مصداق ادبیِ فلسفه‌ی برگسون ارائه شود و نه به‌عنوان چیزی که منظر متفاوتی از زمان پیش می‌کشد. اما موتیف‌های برگسونی در سراسر اثر طنین‌اندازند.

● پروست پیشنهاد می‌کند که بهتر است رمان او را به‌عنوان جزیی از «رمان‌های ناخودآگاه»، یا حتی جزیی از رمان‌های «برگسونی» در نظر بگیریم.

● پروست بین حافظه‌ی ارادی و غیرارادی تمایز قائل بود. چنین تمایزی نه تنها در افکار برگسون به‌چشم نمی‌آید بلکه حتی در تضاد با آن نیز هست.

● حافظه از نظر برگسون در اساس عبارت است از «به‌کارگیری تجربه‌ی گذشته برای کنشِ حال»

در ارتباط با این بازیابیِ زمان از دست رفته در خلال خلق یک اثر هنری، بازی می‌کند.

پروست و برگسون

آشکارا فلسفه‌ی برگسون پس‌زمینه‌ی واریاسیون‌های پروست روی تم‌های زمان و خویش آگاهی است. اما رمان حتی در تأملات فکری آشکار آن ـ و بسیار بیش‌تر از آن، در استفاده از تکنیک‌های روایی ـ از هراشاره‌ی مستقیم به‌ارتباطش با افکار برگسون تن می‌زند. رمان نه می‌تواند به‌منزله‌ی مصداق ادبی فلسفه‌ی برگسون ارائه شود و نه به‌عنوان چیزی که منظر متفاوتی از زمان پیش می‌کشد. اما موتیف‌های برگسونی در سراسر اثر طنین‌اندازند.

پروست، خود برتأثیر برگسون برافکارش اذعان داشت. در مقاله‌ای که اندکی پیش از انتشار طرف خانه‌ی سوان چاپ شد، شباهت‌ها و تفاوت‌های بین برخوردهای خود و برگسون با حافظه را توضیح داد. می‌گوید، درست همان طور که یک هندسه‌ی مسطح و یک هندسه‌ی فضایی هست، از این رو به‌نظر او رمان نه صرفاً روانشناسی «سطوح مسطح» که «روان‌شناسی در زمان» است. او باید تجربه را به‌صورت تجربه‌ای مستمر ارائه دهد تا «ماده‌ی نامریی زمان» را مریی سازد. بدین ترتیب پیشنهاد می‌کند که بهتر است رمان او را به‌عنوان جزیی از «رمان‌های ناخودآگاه»، و حتی شاید ـ از آنجا که ادبیات در هرعصری می‌کوشد شجره‌ی خود را به‌فلسفه‌ی حاکم [در آن عصر] پیوند بزند ـ جزیی از رمان‌های «برگسونی» در نظر بگیریم. ادامه می‌دهد، اما چنین ادغامی در فلسفه‌ی برگسونی کامل نخواهد بود؛ چون عنصر غالب اثر خود او تمایز بین حافظه‌ی «غیرارادی» و حافظه‌ی «ارادی» است ـ تمایزی که نه تنها در افکار برگسون به‌چشم نمی‌آید بلکه حتی در تناقض با آن نیز هست.[۴]

آیا حق با پروست است که می‌گوید تمایزی که بین حافظه‌ی غیرارادی و حافظه‌ی ارادی قائل شده، با فلسفه‌ی برگسون همخوانی ندارد؟ این تمایز چگونه با تمایزی که خود برگسون بین انواع حافظه‌ی مرتبط با «عادت» و مرتبط با «یاد آوری» قائل بود، ارتباط پیدا می‌کند؟ هرچند حافظه‌ی «یادآوریِ» برگسون نمی‌تواند همیشه به‌طور ارادی حدوث یابد، اما به‌دلیل اینکه محصول یک تلاش فکری ـ موجب [determined]ی که از آینده‌ی روی برمی‌گرداند تا پس پسکی به‌سوی گذشته برود» ـ است با حافظه‌ی غیرارادی پروست تفاوت پیدا می‌کند. این نوع تلاش فکری موجبیت یافته برای یادآوری، در روایت پروست با «حافظه‌ی ارادی» هویت یافته است، که هرگز بازیابیِ آرزومندانه‌ی گذشته در حال، را به‌بار نمی‌آورد. حافظه‌ی «غیرارادی» را با حافظه‌ی «عادت» برگسون نیز نمی‌توان یکی شمرد. برای اینکه حافظه‌ی عادت منشی است که در خلال تکرار الگوهای فعالیت انگیزاننده [motor activity] انکشاف می‌یابد، در حالی که حافظه‌ی غیرارادی پروست دستخوش اراده نیست. از این رو به‌خوبی پیداست که، چنانچه پروست می‌گوید، نمی‌توان آن را در طبقه‌بندی برگسون از انواع حافظه جای داد. اما آیا سازگار با این طبقه‌بندی هست؟

به‌نظر می‌رسد که برخی جنبه‌های حافظه‌ی «غیرارادی» در تقابل مطلق با تصویری هستند که برگسون از حافظه می‌دهد. در کتاب ماده و یاد «ساز و کار برانگیزاننده» و «یادآوریِ آزاد» آن، دو فرم متمایزی هستند که در آن‌ها گذشته زنده می‌ماند. آنچه که به‌این بقایای گذشته معنا می‌دهد، امتداد آن به‌کنش آینده است. حافظه از نظر برگسون در اساس عبارت است از «به‌کارگیری تجربه‌ی گذشته برای کنش حال» به‌کارگیری‌ای که می‌تواند در «به‌کاراندازی اتوماتیکِ ساز و کاری سازگار

با شرایط» نهفته باشد، اما در عین حال می‌توان آن را «تلاش ذهن فهمید که در جستجوی تصاویری از گذشته است که بتوانند به‌راحتی در زمان حال به‌کار آیند.» حتی حافظه‌ی «یادآوری» از نظر برگسون، سرانجام به‌سوی کنش جهت‌گیری می‌کند، هرچند، برخلاف حافظه‌ی «عادت» شامل یک بازگشت به‌گذشته است تا تصاویری بیابد که به‌کنش آینده یاری خواهند رساند.

این تأکید برکنش، آنچه را که از نظر برگسون تفاوت ریشه‌ای بین حال و گذشته بود، تثبیت می‌کند، و اطمینان می‌دهد که این تفاوت، تفاوت در شدت و ضعف نیست. این موتیف کنش است که تفاوت بین گذشته و حال را برجسته می‌کند. زمان حالِ من آن چیزی است که مرا «به‌کنش فرا می‌خواند»، در حالی که گذشته‌ی من اساساً فاقد قدرت است. به‌عقیده‌ی برگسون، زمان حال توسط امکان کنش به‌ما داده شده است. «در ذات خود» حسی ـ حرکتی - [Sensory motor] است. ناشی از آگاهی‌ای است که من از بدن خود به‌مثابه‌ی جایگاه کنش، دارم. زمان حال با احساس به‌منزله‌ی خاستگاه

● تأکید برگسون برکنش به‌این معناست که از نظر او هیچ پلی روی شکافی که بین گذشته و حال هست، نمی‌تواند وجود داشته باشد. هیچ پرسشی از گذشته، در واقعیت خود به‌درونِ حال راه نمی‌یابد.

● بازیابی گذشته، شامل نوع متفاوتی از انتزاع از خاص‌بودگیِ تجربه، نوع متفاوتی از تمرکز برروی مشترکات چیزها است.

حرکت پیوند دارد. آنچه من زمان حال خود می‌نامم عبارت است از عمل قریب‌الوقوع من. حافظه‌ی ناب در مقابل. به‌هیچ وجه نقطه‌ی اشتراکی با ماهیت احساس ندارد.

دغدغه‌ی پروستی با حافظه، به‌سوی یافتن گذشته در حال، سمت‌گیری کرده است تا به‌سوی گنجاندن هردوی آن‌ها در حرکت پیش‌رونده به‌جانب آینده. این نه کنش بلکه اندیشیدن [contemplation] است که دلیل اساسی تمایزهای او را فراهم می‌آورد. حافظه‌ی «غیرارادی» او دستخوش ضرورت‌های کنش نیست. به‌سوی گذشته سمت‌گیری کرده است؛ و تنها دغدغه‌ی برای آینده که برآن حادث می‌شود، از خلال عمل خلاقه است که خواهد کوشید به‌آن استمرار ببخشد. با وجود این، تصویر پروست از مشکلاتِ چهار میخه کردن تداعی [imitation]های گریزپای گذشته که از طریق تجربه‌ی حافظه‌ی غیرارادی دست می‌دهند، به‌شدت یادآور برگسون است. برگسون می‌گوید، ما برای احضار گذشته در هیئت یک تصویر، باید از کنش لحظه دور شویم. و گذشته‌ای که از طریق این حافظه‌ی رو به‌عقب به‌چنگ می‌آید، گریزپاست، و به‌راحتی توسط دیگر حافظه‌ی «طبیعی‌تر»ی که حرکت رو به‌جلوی آن ما را به‌کنش و زندگی پیوند می‌زند، خنثی می‌شود.[5] حافظه‌ای که در مکانیزم برانگیزاننده ذخیره شده «از دستور طبیعت تبعیت می‌کند.»، در حالی که حافظه‌ی ذخیره شده در «تصاویر حافظه‌ی شخصی» به‌حال خود رها شده‌اند، و راه دیگری را طی خواهند کرد.[6] برگسون می‌گوید این عقب‌گرد به‌درون گذشته، می‌تواند تلاش به‌شدت ظریفی را طلب کند «چیزی شبیه فوکوس کردن یک دوربین عکاسی.» اما به‌رغم این تلاش آگاهانه، یادآوری همچنان «بالقوه» باقی می‌ماند: «ما صرفاً خود را آماده می‌کنیم که از طریق پیش گرفتن یک منش مناسب آن را به‌چنگ آوریم.»[7]

توضیح برگسون از تلاش برای بازیابی گذشته از خلال حافظه‌ی یادآوری، چنانچه خواهیم دید، در برخی توضیحات پروست از تلاش برای واداشتن حافظه‌ی ارادی به‌صدور حافظه‌ی غیرارادی ـ برای شناسایی منبع آن لذت مرموزی که از آن حاصل می‌شود ـ طنین شدیدی دارد. اما تأکید فوق‌العاده‌ی برگسون برکنش به‌این معناست که از نظر او هیچ پلی روی شکافی که بین گذشته و حال هست، نمی‌تواند وجود داشته باشد. هیچ پرسشی از گذشته، در واقعیت خود به‌درون حال راه نمی‌یابد.

دو نوع حافظه‌ای که برگسون توضیح می‌دهد، در اشکال «خالص» خود کاملاً از هم جدا هستند ـ حافظه‌ای که از خلال یک تصویر «به‌یاد می‌آورد»، و حافظه‌ای که از طریق حرکت «تکرار می‌کند.» آنچه باعث می‌شود ببینیم که این دو شکل از حافظه تنها در شدت و ضعف تفاوت دارند نه در نوع، این است که آن‌ها در شکل‌های «ناخالص» خود درهم می‌آمیزند. «حافظه‌ی خالص»، «تصویر حافظه» و «ادراک» هرچند از هم متمایزند، اما هرگز واقعاً به‌صورت جدا از هم اتفاق نمی‌افتند. ادراک همیشه «آغشته به‌حافظه ـ تصاویری است که ضمن تفسیر آن، آن را کامل می‌کنند.» و اینها به‌نوبه‌ی خود در «حافظه‌ی خالص» ی که آن‌ها را تجسم می‌بخشند؛ سهیم‌اند.[8] حافظه‌ی خالص به‌دنبال آن است که در یک تصویر تجسم بیابد. اما حتی وقتی که تلاش برای یافتن این تصویر قرین موفقیت است، حافظه‌ی در حال حصول هرگز واقعاً خصلت زمان حال، شکل ادراک به‌خود نمی‌گیرد.

«آهسته آهسته همچون ابری در حال متراکم شدن، ظاهر می‌شود؛ از حالت بالقوه به‌حالت بالفعل گذر می‌کند؛ و به‌موازات اینکه حدود آن مشخص‌تر می‌شود، و سطح آن رنگ می‌گیرد، خود را به‌شکل ادراک در می‌آورد. اما همچنان از طریق عمیق‌ترین ریشه‌هایش به‌گذشته متصل خواهد ماند، و اگر وقتی دفعتاً به‌فعل در می‌آید، چیزی از بالقوگی آغازین خود را حفظ نمی‌کرد، اگر در عین داشتن وضعیت زمان حال، در عین حال چیزی جدا از زمان حال نبود، ما هرگز آن را به‌عنوان یک حافظه نمی‌شناختیم.»[9]

به‌رغم جدایی‌ناپذیریِ فرایندهای درگیر، برگسون به‌تمایز ریشه‌ای بین حافظه و ادراک، و بین گذشته و حال معتقد است. گذشته، قرار نیست در چیزی «واقعی و پیشاپیش به‌فعل در آمده» یافت شود. می‌گوید ما در عین حال ممکن است «در زیر روشنایی به‌دنبال تاریکی بگردیم».[10] و آنچه از ایجاد رابطه‌ی نزدیک بین گذشته و حال ـ بین حافظه و ادراک ـ وجود دارد، همچنان در خدمت نیازهای کنش خواهد ماند. تنها آنچه می‌تواند خود را سودمند گرداند می‌تواند حالت «حافظه‌ی خالص» را پشت سر بگذارد تا با بخشی از زمان حالِ من همزمان شود. از نظر برگسون، حافظه‌ای که در یک تصویر واقعیت پیدا می‌کند از اساس متفاوت است با حافظه‌ی خالص. تصویر، یک حالت زمان حال است. «برعکس، حافظه، مادامی که کاربرد پیدا نکرده است، فاقد قدرت است، عاری از

هرنوع آلودگی به‌احساس است، فاقد پیوند با زمان حال است، و در نتیجه بسط نایافته است.»[11] هرچند برگسون تأکید می‌کند که تفاوت بین گذشته و حال، تفاوت بین نیستی و هستی نیست، این به‌این دلیل نیست که گذشته واجد همان موجودیت [existence] واقعی است که زمان حال، بلکه، به‌این دلیل است که یک موجودیت غیرروان‌شناختی، «بالقوه» از گذشته و حال وجود دارد ـ همزیستی [coexistence]ای که برخلاف بزرگنمایی روح در آگوستین، نمی‌تواند به‌هیچ شکلی از حضور - co] [presene روان‌شناختی فرو کاهیده شود.

برگسون چند پیشنهاد درباره‌ی روابط بین گذشته و حال مطرح می‌کند که در رمان پروست طنین آن‌ها به‌گوش می‌رسد: اینکه گذشته و حال، حافظه و ادراک از بیخ و بن متمایز از هم هستند، اما رابطه‌ی نزدیکی با هم پیدا می‌کنند؛ اینکه تمایز بین گذشته و حال همسو با تمایز بین هستی و نیستی نیست؛ اینکه گذشته و حال یک همزیستی بالقوه دارند. اما هیچ یک از این پیشنهادها نمی‌تواند همسنگ با همامیزی آشکار گذشته و حال باشد، چیزی که پروست از تجربه‌ی حافظه‌ی غیرارادی استخراج می‌کند، و راوی خود را وامی‌دارد که آن را در عمل نوشتن بازآفرینی کند. البته ممکن است اصرار پروست براینکه «حافظه‌ی غیرارادی» خود او همخوان با فلسفه‌ی برگسون است، ناشی از درک نادرست او از برگسون باشد. اما همامیزی گذشته و حال که قرار است از حافظه‌ی غیرارادیِ پروستی نشئت گرفته باشد، نمی‌تواند به‌راحتی با چیزی در فلسفه‌ی برگسون منطبق شود. درست است که از نظر برگسون راه‌های متفاوتی هست که از طریق آن‌ها گذشته و حال با هم ادغام می‌شوند. با این حال هرچند ایده‌ی ادغام گذشته و حال آشکارا پس‌زمینه‌ی در جستجو است، اما هیچ یک از راه‌هایی که برگسون اجازه می‌دهد از طریق آنها این اتفاق بیفتد، نمی‌توانند

● احساس‌هایی که موجد حافظه‌ی غیرارادی هستند ذاتا نه با بینایی ـ حسی که فیلسوفان سنتی نزدیک‌ترین حس به‌عقل می‌دانستند ـ که با حس‌های «پست‌تر» ـ طعم، بو، لمس ـ پیوند دارد.

الگویی برای حافظه‌ی غیرارادی پروست باشند. این امتداد گذشته به‌آینده‌ای کنشمند نیست. حضور همزمان حافظه و ادراک در حافظه‌ی «ناخالص» ـ همجواری دو حالت که در اساس همچنان متمایز از همند ـ نیز نیست. جاگرفتنِ یک حافظه در یک تصویر هم که خود را در معرض جانشینی توسط یک حالتِ زمان حال بدون هیچ پیوند بنیادین با گذشته قرار دهد، نیست.

حافظه‌ی «غیرارادی» پروست فراتر از حضور همزمان صرف حافظه و ادراک می‌رود تا یک ادغام جسورانه‌ی ـ حتی یک هویت معینِ ـ حافظه و ادراک، گذشته و حال را به‌ظهور برساند. این هویتی است که، چنانچه خواهیم دید، همان پارادوکسی را پیش می‌کشد که در ایده‌ی بازگشت ابدیِ نیچه دیده‌ایم. ادغام گذشته و حال در حافظه‌ی غیرارادیِ پروست فراتر از آن راه‌های به‌رسمیت شناخته شده‌ای می‌رود که در آن‌ها برگسون به‌آن حافظه اجازه می‌دهد که ویژگی یک «ادراک نوظهور» را به‌خود بگیرد. در حافظه‌ی غیرارادی، گذشته با تمامیت واقعیت‌اش اعاده می‌شود، در حالی که هنوز در یک ادراک زمان حال دریافت می‌شود. حافظه‌ی غیرارادی پروست، برخلاف همزیستی «بالقوه»ی گذشته و حال که برگسون ادعا می‌کرد، گذشته را به‌درون حال می‌آورد. اما برخلاف برخورد آگوستین به‌زمان، گذشته را به‌شکلی از حال بودگی [Presentness] تقلیل نمی‌دهد. حالا اجازه بدهید به‌سراغ رمان برویم تا ببینیم این اتفاق اگر افتاده چگونه افتاده، و پروست چه چیزی از زمان را برای درک روابط بین خودآگاهی، زمان و روایت مهم می‌داند.

حافظه‌ی غیرارادی

در بخش‌های نخستینِ زمان ارائه‌ی گذشته از خلال حافظه‌ی غیرارادی به‌صورت یک تصادف ـ چیزی که ما نمی‌توانیم از طریق تلاش ارادی یا نیروی عقلانی نقشی در ایجاد آن داشته باشیم ـ ارائه می‌شود. راوی به‌این «باورسلتی» اشاره می‌کند که طبق آن ارواح مردگان در برخی اشیای بی‌جان حبس می‌شود ـ که عملاً تا روزی که ممکن است هرگز نیاید، برای ما وجود ندارند، در این روز که ممکن است به‌طور تصادفی از کنار درختی که در حکم زندان آن‌هاست می‌گذریم یا صاحب شی‌ای می‌شویم که این ارواح در آن محبوس است، به‌آن‌ها اجازه می‌دهیم که «بر مرگ غلبه پیدا کنند و در زندگی با ما شریک شوند.» ما به‌تلاش بیهوه‌ای دست می‌زنیم تا گذشته‌ی خود را از نو به‌چنگ آوریم. در اینجا تمام تلاش‌های عقل، عبث از کار درخواهد آمد.

«گذشته در جایی بیرون از این قلمرو، آن سوی قلمرو قابل دسترس برای عقل، پنهان است، در یک شی مادی که می‌تواند در ما احساسی بیدار کند که تا این لحظه هیچ وقوفی از آن نداریم. و اینکه آیا پیش از مرگ با آن شی مواجه خواهیم شد یا نه، بستگی به‌شانس و تصادف دارد» (I, 47 - 8).

عقل به‌حافظه‌ی ارادی مربوط است. تصاویر آن چیزی از خودِ گذشته را نگه نمی‌دارند. بازیابی گذشته، چنانچه خواهیم دید، شامل نوع متفاوتی از انتزاع از خاص بودگی تجربه، نوع متفاوتی از تمرکز برروی مشترکات چیزها است. فاصله‌ی حافظه‌ی غیرارادی از عقل را این حقیقت مشخص می‌کند: احساس‌هایی که موجد حافظه‌ی غیرارادی هستند ذاتا نه با بینایی ـ حسی که

فیلسوفان سنتی نزدیک‌ترین حس به‌عقل می‌دانستند ـ که با حس‌های «پست‌تر» ـ طعم، بو، لمس ـ پیوند دارد. قهرمان رمان در طعم تکه کیکی که با چای خیس شده است، حس‌های خود را که مورد هجوم لذتی حاد قرار گرفته‌اند، احساس می‌کند ـ «چیزی جدا، گسسته، بدون هیچ ردّی از خاستگاهش»، با وجود این شکی نیست که از گذشته می‌آید. این لذت در پیدا کردن گذشته در حال ـ که درک کامل آن تا بخش‌های پایانی رمان برملا نمی‌شود ـ متناظر است با حصول به‌حقیقت خویش [self]. تأثیر این احساس عبارت است از آکندن قهرمان رمان با «جوهره‌ای گرانبها» که در اوست اما نه چندان همسان با او. او حس می‌کند که این شعف نیرومند، طعم چای و کیک را به‌شکلی نامحدود استعلا می‌دهد، و در واقع به‌جایی می‌رسد که این دو از یک سرشت نیستند. این جوهره‌ای که نتیجه‌ی حافظه‌ی غیرارادی است پیشاپیش به‌مثابه‌حقیقتی درک شده که نه در بیرون بلکه در درون اوست. ذهنِ جوینده‌ی او احساس می‌کند که «از خودش عقب می‌افتد» این جوینده همزمان «همان قلمرو تاریکی است که باید در آن به‌جستجو بپردازد و جایی است که همه‌ی کوله‌بارش، چیزی جز هیچ نصیبش نخواهند کرد» ـ قلمروی که او [قهرمانِ رمان] در آن نه تنها باید بجوید بلکه باید خلق بکند (I, 49).

در توصیف پروست از رهایی از گذشته در طعم مادلین، حافظه‌ی غیرارادی پیشاپیش، پیوندی بدوی با خلاقیت هنری دارد. ذهن «رو در رو با چیزی است که دیگر وجود ندارد، چیزی که خود ذهن می‌تواند به‌تنهایی به‌آن واقعیت و ماده ببخشد، چیزی که ذهن می‌تواند به‌تنهایی آن را به‌روشنایی روز بیاورد». در تلاش برای یافتن منبع این لذت رازآلود فعالیت و انفعال با هم جمع می‌آیند. توصیف راوی از تلاش برای شناسایی موجبات این لذت یادآور توضیح برگسون از تلاش برای یادآوری، است.

● قهرمان رمان پروست برای درک رابطه‌ی بین حافظه‌ی غیرارادی و گذشته‌ی واقعی، باید از واقعیت بیرونی روی گرداند و به‌سوی چیزی معطوف شود که در خودآگاه خود او روی می‌دهد.

«طعم هنوز ماندگار آن نخستین جرعه را در جلوی چشم ذهنم می‌گذارم، و احساس می‌کنم که چیزی در درونم جابه‌جا می‌شود، چیزی که محل سکونش را ترک می‌کند و می‌کوشد تا برخیزد، چیزی که همچون لنگری در عمقی عمیق جاگیر شده بود؛ هنوز نمی‌دانم که چیست، اما می‌توانم احساس کنم که آهسته آهسته بالا می‌آید، می‌توانم نیروی اصطکاک را حس کنم، می‌توانم طنین آن فضاهای عظیمی را که در نوردیده می‌شوند، بشنوم.» (I, 49)

«یادآوری» برگسونی ـ یا حافظه‌ی «ارادیِ» پروستی ـ تنها می‌تواند خاستگاه احساسی را که خود به‌بار نیاورده، شناسایی کند. توصیفِ دلخواسته‌ی لذت در پس پشت هرآن چیزی نهفته است که در تصاویر بصری فرّار یافتنی است، تصاویری که قهرمان رمان لذت را در آن‌ها می‌جوید. حافظه‌ی بصری به‌شکل بی‌ثمری می‌کوشد که طعم کیک را به‌درون ذهن آگاه قهرمان امتداد دهد. مغناطیس یک لحظه‌ی مشابه به‌حرکت در می‌آید تا این لحظه‌ی مرده‌ی قدیمی را از اعماق «فرا بخواند، مشوب کند»، برخیزاند. ناگهان حافظهٔ خود را برملا می‌کند: طعم مادلین‌ی که عمّه‌ی بزرگ او لئونی همیشه ابتدا در جوشانده‌ی زیزفون فرو می‌برد و بعد به‌او می‌داد. این تصاویر خاموش «نیروی گسترش» را از دست داده بودند، نیرویی که می‌توانست به‌آن‌ها اجازه دهد جای خود را در آگاهی دوباره به‌دست بیاورند. اما طعم و بو، با وجود شکنندگی با خود «بنای عظیم خاطره» را حمل می‌کنند (I, 50 - 51).

قهرمان هنوز نمی‌داند، و راوی به‌ما می‌گوید، که او باید کشف این را که چرا این خاطره او را چنین سرشار از خوشی می‌کند، مدت طولانی به‌تعویق بیندازد. اما جزئیات زندگی در کومبری که قبلاً به‌یاد نمی‌آمد، اکنون یکباره هستی می‌یابند، و از این لیوان چای شکل و بُعد می‌گیرند» (1/51). برگ‌های مرده‌ی جوشانده می‌توانند چیزی از گذشته را در خود حفظ کرده باشند، گذشته‌ای که آن‌ها جوانه‌های درختان لیموی واقعی بودند که هوای شبانگاهی را با عطر خود می‌آکندند (1/55). بنابراین، درست همان طور که گذشته می‌تواند نوعی حضور در گل‌های مرده داشته باشد، همان طور هم، به‌طریقی متفاوت، طعم کیک خیسیده در چای می‌تواند گذشته را احضار کند.

راوی اصرار می‌کند که این خودِ گذشته است که در حافظه‌ی غیرارادی تحویل داده شده است، برخلاف تصاویر صرف گذشته که توسط حافظه‌ی ارادی تحویل داده می‌شوند. این لذت آشکار یافته شده در حافظه‌ی غیرارادی ربطی به‌توصیف یک «عکس فوری» از گذشته ندارد، چیزی بیش از لذتی که در توصیف چیزی واقعاً درک شده، می‌توان یافت نیست. راوی بعدها می‌گوید، این «عکس‌های فوری ذهنی» به‌همان اندازه کسل‌کننده‌اند که یک نمایشگاه عکاسی (III, 897 - 8). قهرمان برای درک رابطه‌ی بین حافظه‌ی غیرارادی و گذشته‌ی واقعی، باید از واقعیت بیرونی روی گرداند و به‌سوی چیزی معطوف شود که در خودآگاه خود او روی می‌دهد. گذشته در درون خود او یافتنی است؛ و این به‌پروست اجازه می‌دهد که اصرار کند که این خود گذشته ـ نه صرفاً یک تصویر زمان حالی از گذشته ـ است که در این تجربه‌ها تحویل داده می‌شود. آنچه در این میانه

دخیل است نه صرفاً تکرار چیز مشابه گذشته، بلکه احیای احساس‌های گذشته است که توسط احساس‌های مشابه جان دوباره یافته‌اند. از دل این تأملات برحافظه‌ی غیرارادی این اعتقاد راسخ بیرون می‌آید که گذشته‌ی واقعی هنوز در درون اوست. او دوباره احساس‌های کودکی را تجربه می‌کند. هرچند چنین لحظه‌ای هرگز دوباره برای او روی نخواهد داد، اما اگر با گوش جان گوش کند می‌تواند صدای گریه‌ی کودکانه‌ی خود را بشنود. واقعیت این است که این هق‌ها هیچ‌گاه فرو ننشسته بود و حالا که زندگی در حول و حوش هرچه بیش‌تر فرو مرده است از نوشنیده می‌شوند، مثل صدای ناقوس کلیسا که سر و صدای خیابان در طول روز خفه‌اش می‌کند اما در جو آکنده از سکوتِ شبانگاهی دوباره به‌صدا در می‌آید (1/40). او دوباره می‌تواند جرنگ جرنگ زنگ دروازه‌ی باغ را بشنود که پیام‌آور ورود سوان بود که به‌دیدار خانواده‌اش می‌آمد؛ و تجلیِ دوباره‌ی سوان از پس روزهای رفته، تداوم آگاهی خود قهرمان را برای او مسلّم می‌دارد (III, 1105).

یافتن گذشته در خویش [self]، واقعیت آن و امتداد آن به‌زمان حال را قطعی می‌کند. صدای جریان آب در یک لوله، نه صرفاً یک احساس مشابه، یا نه حتی پژواک یا نسخه بدل یک احساس گذشته را، بلکه خودِ احساس گذشته را احیا می‌کند (III, 907). این درونی کردن امر بیرونی، معنوی کردنِ واقعیت مادی، برگسون را به‌خاطر می‌آورد. اما نسخه‌ای که پروست از سقوط ثنویت* ارائه می‌کند ـ اگر اصلاً قرار باشد همه‌ی اینها را به‌عنوان بیان یک موضع فلسفی به‌حساب بیاوریم ـ به‌ایده‌آلیزم نزدیک‌تر است. در حالی که برگسون می‌کوشد از تقابل بین رئالیزم و ایده‌آلیزم به‌نفع یک تصویر جسمی که می‌تواند در هیچ یک از دو سوی خط فارق بین ذهن و ماده جای نگیرد، بگذرد، پروست با اطمینان نوعی معنوی کردنِ ماده را تأیید می‌کند.

● یافتن گذشته در خویش [self]، واقعیت آن و امتداد آن به‌زمان حال را قطعی می‌کند.

● تبدیل امر بیرونی به‌امر درونی ـ معنوی کردن ماده ـ در واپسین جلد رمان، کلید درک بازیابی گذشته و فرایند خلاقیت هنری است.

این جنبه از افکار پروسیت است که سارتر را واداشت که در آن پارادایمی از فلسفه‌ی «دیژستیو» [digestive] ـ جذب «تغذیه‌ای» همه چیز در خودآگاه ـ را ببیند، که از آن، عقیده‌ی هوسرل در نیت‌مندی، با تأکیدی که بر «فوران الفت خیس و معدی» به‌درون چیزی ورای زندگی درونی داشت، یک چنین رهایی مقبولی را پیشنهاد کرد: «... اگر عاشق زنی هستیم به‌این دلیل است که او دوست‌داشتنی است. ما از پروست در امان مانده‌ایم.»[12] سارتر، نوشته‌ی پروست را به‌صورتی می‌بیند که گویی «بخار شیک» مشمئزکننده‌ی خویش‌اندیشی [self absorption] از آن ساطع می‌شود. درست است که زمان بردرونی کردن امرِ بیرونی تأکید می‌کند. درون‌بودگی [inwardness] آگاهی پروستی می‌تواند القاکننده‌ی تنگناترسی [claustrophobia] باشد. اما دلالت‌های فلسفی این رجعت به‌درون غنی‌تر از آن ایده‌آلیزم ذهنی نچسبی است که به‌ذهن سارتر خطور کرده است. بازیابی گذشته، خویش [self] را از وسوسه‌ی درون بودگی تجربه‌ی زمان حال رها می‌کند و به‌بازیافتن گذشته‌ی واقعی می‌رساند. نظیر هنریِ حافظه‌ی غیرارادی، غرق شدن در توضیح امپرسیون‌های ذهنی نیست، بلکه عبارت است از تبدیل خاص بودگی تجربه به‌چیزی عام [universal]. حافظه‌ی غیرارادی الگویی برای بازیابی گذشته‌ی واقعی از طریق نوشتن، به‌دست می‌دهد.

«اعجاز شباهت»: نوشتن، خویش‌آگاهی و زمان

قهرمان جوانِ بخش‌های نخستین رمان به‌عنوان کسی ارائه شده که در اشتیاق یافتن یک مضمون فلسفی که رمز خلاقیت ادبی آینده‌ی او باشد، می‌سوزد. او فکر می‌کند که این، همان معنایی است که باید آن را در آن لذت مرموزی جستجو کرد که از طریق تجربه‌های حافظه‌ی غیرارادی به‌جانش افتاده است. ابتدا این لذت را ناشی از یک جور جوهره‌ی (اسانس) خاص می‌داند که عقل می‌تواند پرده از روی آن برافکند. اما بعدها در می‌یابد که در حقیقت این خود تجربه‌های حافظه‌ی غیرارادی است که کلید درک این فرایند خلاق است. فعالیت عقلانیِ شدید، درگیرِ تبدیل این تجارب به‌هنر است؛ و این فرایند شامل مشاهده‌ی دقیق «جوهره‌ها»یی است که به‌تعبیری «بیرون زمان» هستند. اما راهی که طی آن جوهره‌های پروستی «بیرون زمان» قرار می‌گیرند، بسیار دور از بی‌زمانیِ ایده‌های افلاطونی است. راوی درمی‌یابد که لذتِ رازآلودِ حافظه‌ی غیرارادی، در واقع ربطی به‌مشاهده‌ی دقیق یک جوهره که توسط عقل مکشوف شده، ندارد، بلکه مربوط است به‌کشف هستی خود او در زمان.

تبدیل امر بیرونی به‌امر درونی ـ معنوی کردن ماده ـ در واپسین جلد رمان، کلید درک بازیابی گذشته و فرایند خلاقیت هنری است. اما پیش‌تر، در بخش‌های نخستینِ رمان راه برای درک از هنر آماده شده است. خواندن، مظهر مرحله‌ای است از مسیر پیش روی قهرمان جوان به‌سوی این رجعت به‌درون، و به‌او اجازه می‌دهد که افکارش پناهگاهی بسازد تا بتواند خود را در آن پنهان کند و نامریی بماند، حتی وقتی که به‌چیزی نگاه می‌کند که در بیرون جریان

---

*. dualism = نگرشی فلسفی که برخلاف مونیزم به‌جوهرهای مادی و معنوی به‌مثابه‌ی اصل‌های مساوی باور دارد.

پرویز بابایی: فرهنگ اصطلاحات فلسفه

دارد. او در این مرحله کتاب‌هایی را که می‌خواند به‌صورت گنجینه‌های بیرونیِ غنا و زیبایی فلسفی‌ای می‌بیند که می‌تواند آن را به‌خود ملحق کند.

راوی که از موضع بیرونیِ بینش برتر گزارش می‌کند، می‌تواند دگرگونی واقعیت بیرونی را به‌شکلی متفاوت ببیند ـ نه به‌صورت فرایندی که به‌حقیقتی از پیش موجود نایل می‌شود، بلکه به‌صورت تبدیل رویدادها و کاراکترهای خاص به‌نوعی امور عام که متفاوت است با آنچه از طریق تأمل عقلانی درک می‌شوند. یک عنصر اساسی در ساختار پیچیده‌ی عواطف ما عبارت است از یک تصویر ذهنیِ واسط و نبوغ نخستینْ رمان‌نویس در درک این نکته نهفته است که حذف جزئیات نامربوطِ همراه به‌آن تصویر در مردم واقعی، می‌تواند نشانه‌ی یک پیشرفت آشکار باشد. «دستاورد شادی‌بخش رمان‌نویس این بود که به‌این فکر افتاد که به‌جای این بخش‌های تیره و تارِ غیرقابل نفوذ برای روح انسان، معادل آن‌ها در بخش‌های غیرمادی را بگذارد، یعنی چیزهایی که روح آدم می‌تواند دریابد.» (1/91). حقایقی که قهرمان در جستجوی آن‌هاست، قرار نیست در هیچ واقعیت بیرونی که ممکن است او به‌درونشان راه یابد، یافتنی باشند. چیزی که او در حال خواندن می‌شنود نه «پژواکی از بیرون» بلکه «طنین تشدید شده‌ی ارتعاشی از درون» است (I, 93).

تنها در واپسین تأملات راوی برزندگی و هنر است که به‌دقت می‌بینیم چگونه مضامین حافظه‌ی غیرارادی، زمان، خویش [self] و نوشتن به‌هم می‌آمیزند. در اینجا، راوی که پس از غیبتی طولانیِ ناشی از اقامت در یک آسایشگاه به‌پاریس بازگشته است، در یک گردهمایی اجتماعی شرکت می‌کند و گذر زمان را که رد خود را برچهره و رفتار دوستانش برجای گذاشته، می‌بیند. اکنون می‌بیند که لذت حافظه‌ی غیرارادی از تجربه‌کردن گذشته در حال سرچشمه

● میل به‌حفظ، به‌نجاتِ امر گذرا از تأثیرات ویرانگرِ زمان در کنه علقه‌های پروستی بین زمان و نوشتن قرار دارد.

● راوی در مراحل پایانیِ رمان می‌گوید که ترس او از مرگ، باعث شده است که از پایان هر عشق جدید بترسد.

می‌گیرد ـ نوعی دستیابی به‌امر جاودان که در عین حال موجد لذتی است از تماس با خویشتن واقعیِ آدم. هنر به‌ما اجازه می‌دهد «پس پسکی در جهتی حرکت کنیم که از آن به‌اعماق رسیده‌ایم، آنجا که تنها چیزی که واقعاً وجود داشته به‌شکل ناشناخته در درون ما نهفته است» (III, 932). هرچند این راز فقط در این قطعه‌های پایانی برملا می‌شود، اما راه افشای آن در اپیزودهای آغازین که حافظه‌ی غیرارادی را به‌نوشتن مرتبط می‌کردند، آماده شده بود. شاید نیرومندترین و گویاترین نمودهای ایده‌ی نوشتن به‌مثابه‌ی شیوه‌ای برای دستیابی به‌گذشته‌ی «از دست رفته» اپیزود ناقوس‌خانه‌هایی است که در بخش «کومبری» در آغاز رمان توصیف می‌شود. ناقوس‌خانه‌ای که در کومبری است پیش‌تر به‌مثابه‌ی چیزی که احساس یک «جوهره‌ی یگانه» را برمی‌انگیزد، معرفی شده بود، چیزی که تمامی بخش درونی‌ترین زندگی قهرمان را زیر سیطره‌ی خود نگه می‌دارد ـ «پهنه‌ی خاک از آب‌های نسیان آباد شده بود» (I, 72). قهرمان، همچنان که با تجربه‌های دیگر از لذت رازناکِ برانگیخته از حافظه‌ی غیرارادی می‌کرد، در این مرحله به‌دنبال توضیح آن به‌عنوان بیان (اکسپرسیون) نوعی جوهره‌ی خارجی و فرار است. تلاش می‌کند که ردیف پشت بام، رنگ سنگ را به‌یاد بیاورد، اما فکر می‌کند که امپرسیون‌هایی از این نوع نمی‌توانند آرزوی او به‌نویسنده شدن را برآورده کنند، چون آن‌ها به‌اشیایی مادی عاری از معنای عقلانی مربوطند. رازی که در یک ریخت یا در یک عطر نهفته است، از وی می‌گریزد. اما اپیزود بعدی که باز هم به‌ناقوس‌خانه‌ها می‌پردازد، او را به‌حقیقت نزدیک‌تر می‌کند.

قهرمان جوان که در اتاقک پشت سر کالسکه‌چی در یک کالسکه‌ی در حال حرکت نشسته است، در سرپیچی در جاده «آن لذت خاص را که شبیه هیچ لذت دیگری نیست» در منظر گذرای دو ناقوس‌خانه‌ی مارتنویل تجربه می‌کند، که غرق در نور آفتاب در حال غروب، منظرشان هردم با حرکت کالسکه و پیچ و خم جاده هیئتی نو به‌خود می‌گیرد. بعد سومین ناقوس‌خانه که درواقع تپه و دره‌ای آن را از دو تای قبلی جدا کرده، چنان می‌نماید که گویی در کنار آن‌ها ایستاده است. او، با دیدن شکل پیکانه‌ها* خطوط متغیر ناقوس‌خانه‌ها، گرمای آفتابیِ سطح آن‌ها، احساس می‌کند که به‌کنه ادراکات (امپرسیون‌های) خود راه نیافته است، که چیز دیگری در پس پشت آن شکوه، آن درخشش پنهان است ـ چیزی که به‌نظر می‌رسد این ناقوس‌خانه‌ها همزمان هم در خود دارندش هم پنهانش می‌کنند. در حالی که قهرمان در بحر ناقوس‌خانه‌ها فرو رفته، دفعتاً پرهیب آن‌ها و سطوح آفتاب خورده‌ی آن‌ها از هم می‌شکافد، گویی آن‌ها «پوسته‌ای» بوده‌اند. به‌موازات اینکه اندیشه‌ای خود را در ذهن او قوام می‌دهد، لذتْ فرم کلمه به‌خود می‌گیرد. او فوراً شرح کوتاهی از ناقوس‌خانه‌های نو به‌نو شونده می‌نویسد (I, 196 - 8). پروست با جای دادن این تجربه‌ی جوانی، در روایتگری، همراه با تأمل برحافظه‌ی غیرارادی و نوشتن، باعث می‌شود که این تجربه علقه‌های بین حافظه‌ی غیرارادی، خویش‌آگاهی و زمان را به‌تصویر درآورد.

میل به‌حفظ، به‌نجاتِ امر گذرا از تأثیرات ویرانگرِ زمان در کنه علقه‌های

پروستی بین زمان و نوشتن قرار دارد. در حین نوشتن برخی چیزها انتخاب می‌شوند که در آنی‌ترین جزئیاتشان جاودانه شوند ـ بوی زالزالک، صدای قدم‌های خفه در گذرگاهی شن‌پوش، حبابی که در کناره‌ی یک گیاه آبی شکل بسته ـ وقتی گذرگاه‌های اطراف آن‌ها و حافظه‌ی آن‌هایی که برآن‌ها راه پیموده‌اند ناپدید شد، همچنان زنده می‌مانند. با وجود این، در واقع آنچه از طریق نوشته شدن زنده می‌ماند نه خود چیز با جزئیات گذرای واقعی‌اش، بلکه دگرگون کردن آن، معنوی کردن آن است ـ چیزی که همچنان که راوی در بخش‌های پایانی رمان می‌گوید، تبدیل می‌شود به‌مایملک جمعی، خویش‌شناسی‌ای که از اشیا یا رخدادهای خاصی که برانگیزاننده‌ی میل به‌نوشتن بودند، گسسته است.

همین ظرفیت برای گسست از امر خاص است که سوان، کسی که قصه‌ی عشق او با تجربه‌های کودکیِ قهرمان مجانب شده است، از آن تن می‌زند. فاتوانی سوان در درک اهمیت حافظه‌ی غیرارادی آینه‌ای است از ناتوانی دوست جوان او. سوان نیز به‌حافظه‌ی غیرارادی ـ در مورد او لذت ناشی از شنیدن مکرر عبارت کوتاهی از سونات ونتوی [Vinteuil] ـ فکر می‌کند، به‌عنوان چیزی که امکان دسترسی به‌جوهره‌ی یگانه‌ای را فراهم می‌کند که در بیرون از اوست و او می‌کوشد که به‌آن نفوذ کند. او می‌اندیشد که این عبارت [موسیقایی] به‌دنیایی با شادی‌های غیرقابل وصف تعلق دارد ـ دنیایی که هیچ چیز دیگری نمی‌تواند او را به‌عضویت آن در بیاورد، دنیایی که او با میلی جدید و غریب آن را می‌پرستد (I, 228). این عبارت تبدیل می‌شود به‌مظهر اودت معشوقه‌ی او، و، از نظر او، نقطه‌ی دسترسی به‌یک حقیقت، یک واقعیت که حس‌ها را استعلا می‌بخشد (I, 258). این «عبارت کوچک» برای او به‌منزله‌ی منبعی برای کشف خویشتن است ـ وسیله‌ای برای دسترسی به‌آن شب «عظیم بی‌پایان و ممنوعِ روح ما که به‌نظر همچون خلایی نفوذناپذیر می‌رسد.» (I, 380). عشق به‌موسیقی به‌تجربه‌ی خود عشق پیوند می‌خورد، که با او از دنیایی دیگر، نظمی دیگر؛ «ایده‌هایی پنهان در شولای سیاهی ناشناخته، نفوذناپذیر در برابر ذهن انسان، اما با وجود این کاملاً قابل تفکیک از یکدیگر» سخن می‌گوید. (I, 379). اما عشق برای ذهن او نیز درونی شده، و بدین ترتیب، امر دگرگون و معنوی شده، تبدیل می‌شود به‌نمادی برای امید به‌چیزی که در برابر مرگ مقاومت می‌کند. شاید، اگر ما به‌عدم بازگردیم، آن‌ها زایل خواهند شد. اما تا وقتی که زنده هستیم نمی‌توانیم خود را در وضعیتی قرار دهیم که نمی‌توانسته‌ایم به‌آن‌ها وقوف داشته باشیم. سرنوشت این عبارت کوتاه به‌واقعیت خود روح گره خورده است.

● نوشتن، گذشته و حال را یکی می‌کند، به‌نحوی که از آن‌ها یک هویت واحد ساخته پرداخته می‌شود

● رویگردانی از جهان به‌سوی خویشتن، معنوی کردن چیزها از طریق تبدیل آن‌ها به‌معادل‌های درونیِ غیر مادی‌شان، کنه ایده‌ی پروست درباره‌ی هنر را تشکیل می‌دهند.

«شاید نیستی است که وضعیت واقعی است، و همه‌ی رویاهای ما از زندگی، نابوده [inexistent] است؛ اما اگر چنین باشد، ما احساس خواهیم کرد که این تکه موسیقی، این دریافت‌هایی که در ربط با رویای ما وجود دارند، نیز باید هیچ باشند. ما نابود خواهیم شد، اما این اسیران ملکوتی راکه در سرنوشت ما شریک خواهند بود، درگروگان خود داریم. و مرگ به‌همراهی آن‌ها قدری کم‌تر تلخ، کم‌تر ننگین، شاید حتی کم‌تر محتمل است.» (I, 381)

به‌ما تفهیم می‌شود که سوان حق دارد که این عبارت را به‌مثابه‌ی پیام‌آور حقیقت ببیند. اما او فاقد آن منشی است که سرانجام راوی به‌آن دست خواهد یافت، اینکه حقیقت نه در بیرون که در درون خود اوست. او حقیقت این عبارت کوتاه موسیقی رابه‌صورت چیزی می‌بیند که عشق‌ها و وسوسه‌های پیش پا افتاده‌ی خود او را استعلا می‌دهد، اما نمی‌تواند به‌سویی برود که این عبارت می‌کشاند ـ دور از خویشتنِ صوری خود، برای بازگرداندن او به‌خویشتن واقعی. این عبارت، هرچند شاید نماد یک «صلا» است، اما قادر به«خلق نیروهای جدید و تبدیل سوان به‌نویسنده‌ای که نبود، نیست.» (III, 911)

سوان، حتی درگیر و دار مشغله‌ی ذهنی‌اش نیز به‌خوبی آگاه است که عشق او به‌اودت ربطی به‌چیزی که خود به‌خود واقعی یا ارزشمند باشد، ندارد ـ اینکه ویژگی‌های اودت نمی‌تواند توجیه کننده‌ی آن ارزش والایی باشد که او برای ساعات سپری شده در کنار اودت قائل است. این عبارت کوتاه موسیقی قدرت این را دارد که نسبت‌های روح او را تغییر دهد، امکان این را برای او فراهم آورد که از عشقی لذت ببرد که «کاملاً فردی» نیست. با این حال او فاقد ابزار لازم برای فرو نشاندن عطشِ برای شادی ناشناخته‌ای است که این عبارت موسیقی در او بیدار کرده است: بخش‌هایی از روح که در آن، این عبارت کوتاه همه‌ی توجه به‌علاقه‌ی مادی را زایل می‌کند، خالی مانده است، «صفحه‌های سپیدی [هستند] ک او آزاد بود در آن‌ها نام اودت را حک کند» (I, 258 - 9).

واکنش سوان در برابر این عبارت کوتاه بازتاب شیوه‌ای کاذب برای بازگشت به‌خویش است ـ شیوه‌ای که نمی‌تواند در

*. سرِ نک‌تیز مناره یا ناقوس‌خانه یا برج ـ کلیسا.

نوشتن تبلور یابد. این عبارت کوتاه در او فرایندی از گسست از امر خاص را آغاز می‌کند، فرایندی که می‌تواند به‌تبدیل زندگی به‌هنر منجر شود ـ این تلقی که زندگی می‌تواند «در محدوده‌های یک کتاب تحقق پیدا کند ـ که در عین حال از نظر پروست کشف خود زندگی است. اما سوان، که خاستگاه شادی حاصل از این عبارت را با شادی‌های خود عشق اشتباه گرفته، نمی‌تواند به‌سفر برود. همین سفر است که جستجو در تمامیت خود، آن را به‌عنوان داستان جستجوی قهرمان خود برای یافتن علقه‌های بین حافظه‌ی غیرارادی و نوشتن روایت می‌کند. برملا شدن راز برحسب تصادف اتفاق می‌افتد. ما که «همه درهایی را که راه به‌جایی نمی‌برد، کوبیده‌ایم»، تلوتلو خوران می‌رویم بدون اینکه آن را روی «تنها دری که می‌توانیم از آن داخل شویم» بجا بیاوریم. (III, 898). در حول و حوش اینکه سرانجام نویسنده کار خلاق خود را آغاز می‌کند، نیز عنصر مشابهی از تصادف هست که تعیین می‌کند کدام یک از این چندین اپیزود از طریق نوشتن حفظ خواهند شد. تولد عمل خلاق، در عین حال که تعیین می‌کند چه اشیایی از تأثیر ویرانگر گذشته حفظ خواهند شد، خود نیز دستخوش تصادف است.

راوی، که پیش از آن نمایش بزرگِ بعد از ظهر، در بیرون خانه‌ی گرمانت ایستاده، دوباره همان احساس ایستادن روی سنگ فرش‌های ناصافی را می‌کند که پیش‌تر در ونیز تجربه کرده بود. دستمالی که با آن لب‌هایش را پاک می‌کند، او را به‌یاد حوله‌ای می‌اندازد که در جوانی در هتلی در بلبک، با آن صورتش را خشک کرده بود، حوله‌ای که از تاهای آن «پرهای یک اقیانوس سبز و آبی همچون دُم یک طاووس» رقم می‌خورد (III, 901).

همه‌ی آنچه او در این اپیزودها لذتبخش می‌یابد، لمحه‌هایی از زندگی او هستند ـ چیزهایی که پیش‌تر شاید به‌دلیل احساس

● در آفرینش ادبیات، به‌صورتی که پروست در نظر دارد، نوعی گسست از امر خاص حضور دارد

● صدا یا بویی که یک بار شنیده شده است، اگر دوباره در زمان حال شنیده شود، هم در زمان حال است هم در گذشته.

خستگی یا غم و اندوه نتوانسته بود از وجودشان لذت ببرد، اما حالا چیزهایی هستند رها از هرنقصانی که لزوماً در ادراک بیرونی هست «چیزهایی ناب و فاقد جسمیت» که او را «غرق در شادی» می‌کنند. (III, 901). این سروری است که به‌نظر می‌رسد برای مرگ تره خرد نمی‌کند. راوی اکنون می‌فهمد که احساس‌هایی که سنگ‌های ناصاف سنگفرش، زبری دستمال، طعم مادلین در او بیدار کرده، هیچ ربطی به‌آنچه او بارها کوشیده بود به‌طور آشکار از ونیز، بلبک، کومبری به‌خاطر آورَد، ندارند. او اکنون مستقیماً واقعیت زندگی خود را به‌صورتی متمایز از تصاویری که از طریق حافظه‌ی ارادی وصول می‌شوند، تجربه می‌کند، تصاویری که هیچ چیز از آن [واقعیت] را حفظ نکرده‌اند، درست مثل آن عبارت کوتاه موسیقی که «خودِ آن روزها را عیناً به‌صورتی که در گذشته احساسشان کرده بود» برای سوان زنده می‌کنند (III, 902).

اکنون راوی می‌داند که چیزی که درباره‌ی لذت‌های حافظه‌ی غیرارادی آشکار است، این است که در آن‌ها گذشته و حال در کنار هم قرار می‌گیرند و قید زمان را می‌گسلند. او می‌اندیشد که این «هستی درون او» که از این لذت‌ها بهره‌مند شده، به‌این دلیل لذت برده است که این لذاید در خود چیزی داشتند که وجه مشترک روزهای دورگذشته و حال بود، چراکه آن‌ها به‌نوعی «فرازمانی» [extra - temporal] بودند. این هستی تنها زمانی رخ می‌نماید که محتمل است خود را در یک مدیوم و تنها مدیومی پیدا کند که می‌تواند وجود داشته باشد ـ یعنی «بیرون از زمان» (III, 409). و چنین است پیوند آن‌ها با رها شدن از ترس از مرگ. آنچه از این احساس‌ها بهره‌مند است، احساس‌هایی که هم به‌گذشته و هم به‌حال تعلق دارند، موجودی بیرون از زمان است، و در نتیجه از فراز و نشیب‌های آینده باکی ندارد.

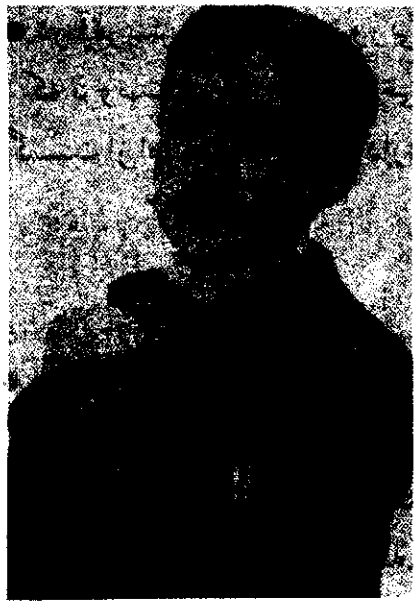
ترس از مرگ در سراسر رمان با ترس از تغییر در خویشتن [self] ـ ترسی که با مرگ عشق همبسته است ـ تنیده شده است. راوی می‌اندیشد که عشق و مرگ از این نظر به‌یکدیگر مانند‌اند که ما را وا می‌دارند هرچه عمیق‌تر در راز شخصیت [personality]، در ترسی که ممکن است واقعیت آن از ما بگریزد، کندوکاو کنیم. (I, 336). ترس سوان از خود مرگ بیش از ترس او از فارغ شدن از عشقش نیست، که در حقیقت برابر است با مرگ همه‌ی آنچه او اکنون هست. او همچون آگوستین جوان، چشم‌انداز رهایی از اندوه خود را همان قدر ناپایدار می‌یابد که حرمانِ موجد آن اندوه را. اما یک تقلیل همزمان در میل او به‌عاشق ماندن متناظر است با تقلیلی که سرانجام در عشق او روی می‌دهد. «چون یک مرد نمی‌تواند تغییر کند، یعنی تبدیل به‌آدم دیگری شود، همچنان از امر و نهی‌های خویشتنی اطاعت کند که دیگر از آن بریده است» (I, 410). راوی در مراحل پایانی رمان می‌گوید که ترس از مرگ، باعث شده است که از پایان هر عشق جدید بترسد. او نمی‌تواند این ایده را بپذیرد که «من»ی که عاشق بود روزی دیگر وجود نخواهد داشت، چون این خود به‌خود نوعی مرگ خواهد بود. اما به‌برکت تکرار، این ترس

به‌تدریج تبدیل می‌شود به‌قوت قلبی آرام.

«بدین ترتیب اگر در آن روزهای دور، چنانچه دیده‌ایم، فکر مرگ سایه‌ای روی عشق‌های ما انداخته بود، حالا مدت‌هاست که یادآوری عشق کمکمان می‌کند که از مرگ نترسیم. چون دریافته‌ایم که مردن چیز جدیدی نبوده است، بلکه برعکس، از زمان کودکی پیشاپیش چندین بار مرده‌ایم.» (III, 1094)

این امکان گریز از زمان که می‌تواند ترس از مرگ را تسکین دهد، وجه مشترک تجربه حافظه‌ی غیرارادی و نوشتن است. «جادوی یک قیاس» از طریق تلاش آگاهانه موفق به‌همزمان کردن لحظه‌های مختلف می‌شود که مشابه آن چیزی است که از طریق حافظه‌ی غیرارادی حاصل می‌شود. نوشتنی که این چنین تفسیر می‌شود، به‌او اجازه می‌دهد دست به‌کار سنگینی بزند که همیشه تلاش‌های حافظه و عقلِ او را پس زده بود ـ کشف دوباره‌ی «روزهایی که مدت‌ها از آنها گذشته، زمانی که از دست رفته» (III, 904). [نوشتن] گذشته و حال را یکی می‌کند، به‌نحوی که از آن‌ها یک هویت واحد ساخته پرداخته می‌شود ـ چیزی عام را از گذشته بیرون می‌کشد که می‌تواند از آنِ حال هم باشد. «گفتم یک لحظه از گذشته؟ نه شاید خیلی بیش‌تر از این: چیزی، که در گذشته و حال مشترک است، بسیار اساسی‌تر است از هریک از آن‌ها» (III, 905).

این اجماعِ گذشته و حال، در عین حال اجماع ادراک و تخیل هم هست، «تدبیر شگفت‌انگیز طبیعت» که باعث می‌شود یک احساس در یک زمان و در همان زمان هم در گذشته منعکس می‌شود ـ تا اینکه تخیل او مجال یابد که از آن عیش مدام ببرد ـ و هم در زمان حال، که «به‌آن احساس وجود می‌افزاید.» او می‌اندیشد که واقعیت همواره در زندگی او را نومید کرده است، چون او تنها چیزی را می‌تواند تخیل کند که غایب است. اما این قانون در حافظه‌ی غیرارادی،



که امکان می‌دهد تخیل همزمان با ادراک کار بکند، لغو می‌شود. این همان چیزی است که حافظه‌ی غیرارادی را با فرایند خلاق پیوند می‌زند؛ چون هنر نیز اجماعِ ادراک و تخیل را می‌طلبد. این «ترفند» به‌ذهن اجازه می‌دهد که آنچه را که حی و حاضر است برای لحظه‌ای به‌کوتاهی برق یک صاعقه تخیل کند ـ «حفظ کند، تفکیک کند، از حرکت باز بدارد» ـ چیزی که در شرایط عادی هرگز نمی‌تواند به‌چنگش آورد: «لمحه‌ای از زمان در حالت ناب» (III, 905).

رویگردانی از جهان به‌سوی خویشتن، معنوی کردن چیزها از طریق تبدیل آن‌ها به‌معادل‌های درونیِ غیر مادی‌شان، کنه ایده‌ی پروست درباره‌ی هنر را تشکیل می‌دهند. چیزها، به‌محض اینکه ادراکشان می‌کنیم، تبدیل می‌شوند به‌چیز غیرمادی ـ «چیزی از سرشت نگرانی‌ها و احساس‌هایی که از آن زمانِ خاص داریم، زمانی که به‌شکل جدایی‌ناپذیری با آن در آمیخته‌اند» (III, 920). همین معادل درونی و غیرمادیِ امر بیرونی است که مسئله‌ی در خور هنر است. راوی می‌گوید که این یک نقص «رئالیزم» به‌عنوان یک نظریه‌ی هنری است، که تمام علقه‌های حال با گذشته و آینده را از طریق نادیده گرفتن این ویژگی «دوگانه» که خمیره‌ی تمام امپرسیون‌های ماست، می‌گسلد. رئالیزم تنها آن نیمه‌ای را تسخیر می‌کند که در شی «غلاف شده است،» و از آن نیمه‌ی دیگر غافل است که در ما امتداد می‌یابد و تنها ما از آن آگاهیم (III, 927). تجربه به‌راوی یاد می‌دهد که در دنیای واقعی نائل شدن به‌آنچه که در درون است، ناممکن است. (III, 910). اشیایی که قرار است بازیافته شوند در درون خویشتن [self] نهفته‌اند. اما تلاش برای رمزگشایی و بازیابی آن‌ها در عین حال آن فزایندی است که از طریق آن آن‌ها از آنِ ما می‌شوند. «فقط آن چیزی از خود ماست که از تاریکی درون‌مان بیرون می‌کشیم و دیگران آن را نمی‌شناسند» (III, 914).

کشفی که هنر «ما را مکلف به‌انجام آن می‌کند» عبارت است از «کشف زندگی واقعی خود ما، کشف واقعیت به‌صورتی که احساس کرده‌ایم باید باشد» (III, 915). زندگی واقعی که سرانجام پرده از رخ می‌افکند و برآفتاب می‌افتد ـ تنها زندگی‌ای که می‌توان گفت «واقعاً زیسته شده است» ـ ادبیات است، هرچند همواره در نهاد آدم‌های عادی، همانند هنرمندان، خفته است. راوی در بخش‌های پایانی می‌گوید که نوشتن عادت‌ها را به‌هم می‌زند، ما را به‌ژرفای خویشتن می‌رساند. او بازگشت گذشته را «گسترش» ذهن به‌شمار می‌آورد (که تداعی‌کننده‌ی اگوستین است)، گسترشی که در آن گذشته خود را بازسازی می‌کند و عینیت می‌یابد، و دفعتاً چیزی به‌او می‌دهد که ارزشی جاودانه دارد.

قرار است هنر، همچون حافظه‌ی غیرارادی، به‌واقعیت تجربه‌ی گذشته ـ به‌جوهره‌ی چیزها، به‌صورتی متمایز از «آن تلقی از گذشته که توسط عقل بی‌بار و بر شده است» به‌پیش‌بینی آینده‌ای که توسط مقاصد فایده‌نگر [utilitarian] محدود شده است ـ نائل آید. در اینجا باز هم فاصله‌ی بین پروست و برگسون را می‌بینم. «شهودِ» برگسون نیز، البته، قرار است ملاحظات فایده‌نگرِ عقل عملی را استعلا بخشد. اما

استمرار ـ «تداوم شدن» ـ ی که این شهود در نظر دارد همچنان رو به‌سوی حرکت پیشرونده‌ی زمان دارد. البته هنر، مثل هرفعالیت دیگری باید به‌نوعی به‌سوی آینده جهت‌گیری کند. اما از نظر راویِ پروستی توجه روی رابطه‌ی بین گذشته و حال متمرکز است. آینده فقط از بابت تهدیدی که فراز و نشیب‌های آن در برابر تکامل کار راوی در آستین دارد، با هنر او مناسبت پیدا می‌کند.

پس، در آفرینش ادبیات، به‌صورتی که پروست در نظر دارد، نوعی گسست از امر خاص حضور دارد ـ ساختن نوعی [امر] همگانی متفاوت از آنچه در اقتباس مفاهیم همگانی از دل امور خاص از طریق انتزاع عقلانی دخیل است. حافظه‌ی غیرارادی ملازم‌های جنبی یک احساس که توسط عقل کنار نهاده شده ـ چیزهایی که به‌لحاظ منطقی هیچ ارتباطی با این احساس ندارند و از این رو در فرایند مفاهیم کلی محلی از اعراب ندارند ـ را دربر می‌گیرد. عقل می‌تواند چنین چیزهایی را از بابت مقاصد عقلانی خود، کاملاً کنار بگذارد. اما ساده‌ترین حرکت یا ایما و اشاره در چنین چیزهایی ـ بازتاب گلگون غروب برروی دیواری پوشیده از گل، «چین و شکن‌های لاجوردی دریای صبحگاهی» همچون در کوزه‌ای در بسته، نهفته‌اند. (III, 902)

همین متعلقات جزئیِ بازیافته‌ی ادراک است که گذشته و همراه با آن واقعیت زمانیِ خویشتن را رها می‌سازد. صدا یا بویی که یک بار شنیده شده است، اگر دوباره در زمان حال شنیده شود، هم در زمان حال است هم در گذشته. و با رهاسازی گذشته، خویشتن واقعی ما بیدار می‌شود و دوباره جان می‌گیرد. آن لحظه‌ای که از نظم زمان رها می‌شود، در ما هستی‌ای را «رها از نظم زمان» باز می‌آفریند ـ ذهن که «بیرون از زمان است» ترسی از آینده، ترسی از مرگ ندارد. نوشتن، این رهایی از قید زمان را که دستاورد حافظه‌ی غیرارادی است، بازسازی

می‌کند. نوشتن، همچون حافظه‌ی غیرارادی، گذشته و حال، حافظه و ادراک را یکی می‌کند، و از یک تجربه‌ی خاص که در گذشته حاصل شده، چیزی مشترک برای گذشته و حال خلق می‌کند ـ چیزی «اساسی‌تر از هردوی آن‌ها.»

تکرار، و بازیابی زمان از دست رفته

از نظر قهرمان رمان جستجو این تکرار ـ تجربه‌ی دوباره‌ی آنچه پیش‌تر تجربه شده ـ است که به‌آگاهی یکپارچگی می‌بخشد. همه‌ی چیزهایی که روزی در زندگی وجود داشتند، احتمال وقوع دوباره دارند؛ و آمدن آن از گذشته همان چیزی است که به‌آنچه او تجربه کرده ژرفا و غنا ـ و حتی واقعیت ـ می‌بخشد. واقعیت در حافظه شکل می‌گیرد. اگر ما هوای جدیدی تنفس می‌کنیم، حس تجدید دقیقاً از آنجا نشئت می‌گیرد که قبلاً آن را تنفس کرده‌ایم. «... بهشت‌های واقعی بهشت‌هایی هستند که از دستشان داده‌ایم» (III, 903). اما آنچه از طریق بازسازی گذشته در ادبیات، احیا می‌شود هرگز دقیقاً آن چیزی نیست که از دست رفته بود. چیزها، آدم‌ها، تجربه‌های خاصی که در ادبیات «حفظ می‌شوند» از نظر پروست تبدیل به«جوهره‌ای» شده‌اند که به‌قیمت اینکه دیگر دقیقاً آن چیزی که بودند، در تمام جزئیات گذرای آن، نباشند از [قید] زمان می‌گریزند. راوی در پایان کتاب می‌اندیشد که در هنر نوعی بی‌وفاییِ ناگزیر هست. حافظه‌ی غیرارادی تکه‌ای از وجود [existence] را برکنارِ از زمان در اختیار می‌گذارد. راوی به‌نوشتن به‌مثابه راهی برای دوام بخشیدن به‌این امپرسیون‌ها متوسل می‌شود، تا به‌او امکان دهد که از آن‌ها از طریق «تلاش برای شناخت کامل‌تر آن‌ها در مدیومی که در آن موجودیت یافته‌اند، یعنی در نهاد خود او، تلاش برای شفاف کردن آن‌ها حتی تا اعماقشان» لذت ببرد (III, 911). اما آنچه او می‌خواهد پیش از آنکه خود لحظه‌ی گذشته باشد، «از حرکت انداختنِ» مشاهده‌ی دقیق جوهره‌هاست. هنر به‌دنبال این است که «جوهره‌ی گذشته را یک بار دیگر» بیان کند، و اگر نتوانست، باید از این ناتوانی درسی آموخت ـ اینکه این جوهره تا حدی ذهنی (سوبژکتیو) و دست نایافتنی است. دامنه‌ی موفقیت آن با شدت خیانت آن به‌خاص بودگیِ ریشه‌هایش نسبت مستقیم دارد. اما، این بی‌وفایی چیزی است که تجربه‌ی عشق و خسران پیشاپیش او را برای دست زدن به‌آن آماده کرده‌اند. و این در عین حال بازتاب دردناک اما اجتناب‌ناپذیرِ طبیعت واقعیِ وحدت خویشتن [self] است. این نظیر فرایندهایی است که از طریق آن‌ها پیاپی عشق‌های خود را عوض می‌کنیم، آنکه را که هستیم تغییر می‌دهیم، و نظیر فرایند مردن است. چیزهایی که ما آن‌ها را در خاص بودگیشان دوست داشتیم طوری دگرگون می‌شوند که ویژگی‌هایی از ایده‌ها را به‌خود می‌گیرند. «... این نه افراد که ایده‌ها هستند که واقعاً وجود دارند و درنتیجه قابل بیان هستند.» (III, 946).

عشق‌های راوی، که او چنین سخت به‌آن‌ها چسبیده است، در کتاب او، چنان از هرفردانیتی رها خواهند شد که هرخواننده‌ای آن‌ها را، حتی در جزئیات، به‌آنچه در آدم‌های دیگر احساس کرده است

تعمیم خواهد داد. واژه‌های محو شده را که نام‌های روی گورهای آن گورستان بزرگِ تجربه‌ی گذشته ـ که خود یک کتاب است ـ را ثبت می‌کنند، ممکن است ابتدا «به‌زبانی همه شمول برگردانیم که درست به‌همین دلیل، دست کم ماندگار خواهند بود» (III, 1 - 940). او امیدوار است که این زبان از «حقیقی‌ترین جوهره‌ی» آن‌هایی پدید آید که دیگر یک دستاورد همیشگی برای اذهان همه‌ی انسان‌ها نیستند. راوی می‌گوید، هیچ چیز قدرت بقا ندارد، مگر اینکه بتواند عمومی شود، و گذشته‌ی خود ذهن برای آگاهیِ حال مرده است (III, 941). اما در این حقیقت یأس‌آور، بشارتی از شادی نیز هست، چون نشان می‌دهد که «در هرعشقی امر خاص و امر عمومی کنار درکنار هم قرار گرفته‌اند» و به‌ما می‌آموزد که از دومی به‌اولی راه یابیم، به‌یاری «ژیمناستیکی» که ما را در برابر اندوه مقاوم می‌کند، چون کاری می‌کند که برای ژرف شدن در جوهره‌اش علتش را ندیده بگیریم (III, 942). «ایده‌ها به‌مثابه جانشینان اندوه به‌سراغ ما می‌آیند، و اندوه، در لحظه‌ای که به‌صورت ایده‌ها در می‌آید، بخشی از قدرت خود را برای زخم زدن برقلب ما را از دست می‌دهند» (III, 944).

در سراسر رمان خاطره‌ها ـ خاطره‌هایی از دوره‌های مختلفِ زندگی قهرمان و نیز زندگی‌های دیگر، بخصوص زندگی سوان. که تجربه‌های او در تجربه‌های راوی از نو اجرا شده ـ در هم تداخل کرده‌اند تا مجموعه‌ی واحدی بسازند که در درون آن لایه‌های گوناگون را می‌توان تشخیص داد، همچون رگه‌هایی در کوه که حکایت از تفاوت در پیدایش و سن [لایه‌ها] می‌کند. این تداخل خاطره‌ها به‌خویش آگاهی محتوا و وحدتی می‌دهند که دارد.

«آنچه ما فکر می‌کنیم که عشق یا حسادت ماست هرگز یک شور یگانه، مستمر و انفرادی نیست. از بی‌نهایتی از عشق‌های پیاپی، حسادت‌های گونه‌گون تشکیل شده که همه‌ی آن‌ها درگذار هستند، هرچند تعدد وقفه‌ناپذیر آن‌ها در ما حسی از تداوم، توهمی از وحدت ایجاد می‌کند.» (I, 404)

در همه‌ی این‌ها بارقه‌ای از همان پارادوکسی را می‌بینیم که در ایده‌ی بازگشت ابدیِ نیچه دیده‌ایم. یک تجربه چگونه می‌تواند هم نو باشد هم پیش‌تر تجربه شده باشد، هم گذشته باشد هم حال؟ اما در کار پروست در تبدیل خاص بودگی تجربه‌ها به‌همگانیت آشکار هنر، و در تأمل او براین فرایند، شاید راهی جدا از پارادوکسِ «بازگشت همان» بتوان دید. چون پارادوکس‌هایی که در نیچه در ربط با بازگشت ابدی دیده بودیم، در برخورد پروست به‌پیامدهایی که تبدیل خلاقانه‌ی تجربه به‌هنر برای زمان و خویش آگاهی به‌بار می‌آورد، استعلا یافته است. از نظر پروست، در ادبیات، امر خاص و امر عمومی با هم رابطه دارند متفاوت با آنچه در روابط بین مفاهیم همگانی (کاتئاتی) و نمونه‌های آن‌ها دیده‌ایم. ما در پرتو پروست می‌توانیم در تکرار ابدیِ نیچه تصویری از تبدیل امر خاص به «عامِ غیرانتزاعی» [concrete universal] را در روایت قصوی ببینیم.

این جنبه‌ای است از تبدیل زندگی به‌هنر متفاوت با آنچه در تفسیر نهاهاماس از نیچه می‌بینیم، تفسیری که به‌پیوند بین بازگشت ابدی و وحدت روایی زندگی تأکید دارد. آن جنبه از روابط بین زمان، خویش و روایت را همچنین در بحث آگوستین نیز دیده‌ایم ـ کنار هم نگه داشتن چیزهای ناهمخوان در درون وحدتی ضروری، که در آن ضمن ساختن ساختار زمانیِ خود، در عین حال زمان را به‌تعبیری استعلا می‌دهد. اما جنبه‌ی دیگری از بازگشت ابدی هست که می‌توان آن را با وضوح بیش‌تر در پرتو اجراهای پروست از فرایندهای آفرینش ادبی وَ در پرتو تأملات او براین فرایندها دید ـ شکار گذشته در حال توسط خاطره‌ی غیرارادی؛ و این در عین حال فرمی بدوی از روایت است.

راه حل پروستیِ این معضل بازگشت ابدی از این نوع، تبدیلِ تجربه به‌هنر، زندگی به‌ادبیات است. باز هم فرایند، اساساً، فرایند استعاره است، پیوند دو احساسِ به‌لحاظ زمانی ناهمگون ـ پیوندی که با این حال، نه یک تزئین صرف بلکه موجب دسترسی به‌واقعیت است.

«یک ساعت فقط یک ساعت تنها نیست، تنگی است پر از عطر و آوا و و قصه و هوا. و آنچه واقعیت می‌نامیم پیوند خاصی است بین این احساس‌های آنی و خاطره‌هایی که همزمان دربرمان می‌گیرند ـ رابطه‌ای که نگرش ساده‌ی سینمایی آن را حذف می‌کند، که به‌این دلیل که خود را مقید به‌حقیقت می‌کند، درواقع وسیعاً از آن فاصله می‌گیرد ـ رابطه‌ی یگانه‌ای که نویسنده باید از نو کشف کند تا دو مجموعه پدیده را که واقعیت درکنار هم قرار داده، در جمله‌ی خود برای همیشه به‌هم گره بزند.» (III, 924)

این لایه‌بندیِ لایه‌های زمان، متداخل کردن گذشته و حال، از نظر پروست برای بیان واقعیت در نوشتن نقش حیاتی دارد.

«ما به‌حقیقت ـ و به‌زندگی نیز ـ تنها وقتی می‌توانیم نائل آئیم که از طریق مرتبط کردن یک ویژگی مشترک در دو احساس، موفق به‌بیرون کشیدن جوهره‌های مشترک آن‌ها و به‌پیوند دوباره‌ی آن‌ها به‌یکدیگر، رها از قید و بندهای زمان، در درون یک استعاره شویم.» (III, 924)

واقعیت زندگیِ زیسته شده در زمان به‌هم بافتن مداوم رشته‌های تازه‌ای است که رویدادها و زندگی‌ها را به‌هم گره می‌زند ـ رشته‌هایی که به‌هم تنیده و دوباره پیچانده شده‌اند، دولا و جفت شده‌اند تا تار و پود ضخیم‌تری به‌بار بیاورند، به‌طوری که «بین ضعیف‌ترین نقطه‌ی گذشته‌ی ما و همه‌ی نقطه‌های دیگر، شبکه‌ی انبوهی از خاطره‌ها تنوع کم و بیش نامحدودی از راه‌های

ارتباطی در اختیار ما می‌گذارند که از بین آن‌ها انتخاب کنیم» (III, 1086). راوی می‌گوید ارائه‌ی گذشته به‌صورتی که اگر خود آن گذشته زمان حال بود ـ به‌صورتی که طی یک عمل موفقیت‌آمیز حافظه ارادی می‌تواند ارائه شود ـ می‌تواند «بعد پرقدرت زمان را پایمال کند، که بعدی است که در آن زندگی زیسته می‌شود.» (III, 1087). «روان‌شناسی سه بعدی» که قصه‌ی یک زندگی از طریق آن ممکن است گفته شود، راه‌هایی راطلب می‌کند که از طریق آن‌ها نشان داده شود که چگونه زمان عناصر گوناگون خود را در سطوح گوناگون می‌چیند. سبک برای نویسنده، همچنانکه رنگ برای نقاش «مسئله‌ای است نه مربوط به‌تکنیک بلکه مربوط به‌بینش» [III, 931]. اما بینش [vision] چنانچه پروست در مقاله‌ای راجع به‌فلوبر می‌گوید، در عین حال می‌تواند از جنس «سبک و تکنیک» نیز باشد. و او [فلوبر] به‌جای امر مسلم [fact] از پدیده‌ی خاطره برای عبور از یک سطح به‌سطح دیگر استفاده می‌کند.[۱۳]

پروست برای دستیابی به‌تداخل‌های بنیادین خاطره، طیفی از تکنیک‌های روایی را به‌کار می‌گیرد. ژنت، به‌عنوان مثال توجه ما را به‌راه‌هایی جلب می‌کند که در آن‌ها نوشتار پروست قابلیت‌های روایت برای [حصول به] خودمختاری زمانی را به‌نمایش می‌گذارد ـ به‌راه‌هایی که طی آن‌ها پروست توانسته است فرم‌های زمان‌مندی روایی را از کارکرد دراماتیکشان رها سازد و آزادشان بگذارد که به‌خاطر خودشان بازی کنند. حتی تأملات فلسفیِ راوی تابع مطالبات روایی است. مثلاً، در می‌یابیم که قطعه‌هایی که ممکن بود به‌ظاهر قطعاتی توضیحی به‌نظر برسند، بیش از آنکه توضیح شی اندیشیده شده باشند، روایت فعالیت ادراکی کاراکتر اندیشنده‌اند ـ روایتِ امپرسیون‌های او، مکشوفه‌های او، تغییرات در فاصله و پرسپکتیو او، اشتباه‌ها و اصلاح‌های او، شور و شوق‌ها یا نومیدی‌های او. اندیشه، درست مثل هرفعالیت دیگری، موضوع روایت می‌شود. توضیح به‌درون روایتگری جذب می‌شود.[۱۴]

با این حال، شاید روشنگرترین جنبه‌ی تکنیک زمان از نظر مقاصد ما، دستکاری زمان گرامری [tense] باشد، چیزی که ژنت استفاده‌ی «تکراری» در پروست می‌خواند.[۱۵] در اینجا یک جمله‌ی زواییِ واحد رویدادهای بسیاری را در خود جای داده است که تنها از بابت شباهتشان به‌یکدیگر مطرحند. متن «کومبری»، در زمان گرامریِ [Tense] زبان فرانسه برای کنش تکراری، آنچه را که به‌طور منظم روی می‌داد، روایت می‌کند. روایت عشق سوان به‌اودت نیز، اغلب در این شیوه‌ی عادت و تکرار بیان شده است؛ و صحنه‌ی پایانی در «زمان بازیافته» تقریباً سراسر در این روش تکراری ساخته و پرداخته شده است. هرمواجهه‌ای با فیگوری از گذشته که تغییر چشمگیری پیدا کرده، نقش نشانه‌ی امر همگانی [universal] و گذر بی‌امانِ زمان را به‌عهده می‌گیرد. درعوض شناساییِ هرکدام از آن‌ها توسط راوی اسناد به‌چیزهای متضاد یک سوژه‌ی واحد، پذیرش اینکه چیزی که دیگر وجود ندارد و چیزی که اکنون اینجاست کسی است که نمی‌شناختیم ـ تو را به‌درون «معمایی می‌کشد که به‌همان اندازه اضطراب‌آور است که معمای مرگ، و این اضطراب، درواقع، به‌اصطلاح مقدمه و پیشقراول اضطراب مرگ است.» (III, 982). صحنه‌های خاصی هستند که به‌عنوان نشانه‌های کل دوران زندگی ارائه شده‌اند. چیزها به‌شیوه‌ی تکرار [repetition] بیان شده‌اند که نمی‌توان آن را تکرار نعل به‌نعل تلقی کرد. فرانسواز آن گفتار بی‌ربطِ آشنا را تکرار نمی‌کند، و حتی آئین‌های کاملاً جا افتاده‌ی زندگیِ در شهرهای کوچک فرانسه نمی‌توانند با آن میزان تکرار در رفتار و گفتاری سازگار شود که خاطره‌ی قهرمان از یکشنبه‌های کمبری را می‌سازند. یک صحنه‌ی یگانه به‌صحنه‌ای تکراری [recurring] بدل خواهد شد ـ این صحنه به‌گونه‌ای پرداخت شده‌که به‌شکلی جاودانه رجعت خواهد کرد. کنش‌ها و رویدادها به‌شکل ارائه شده‌اند که دارای قابلیت تکرار و تجدید هستند، چیزی که کاملاً خلاف ماهیت آن‌هاست. استفاده‌ی ظریف از زمان گرامریِ ناقص در اینجا، تمایل لحظه‌ها به‌اجماع را که پیش شرط حافظه‌ی ارادی است، تشدید می‌کند. تمرکز توجه همزمان روی دو لحظه باعث می‌شود که آن دو لحظه به‌صورتِ ادغام شده در نظر آیند. جایگزیِ یک در میان امر تکراری [iterative]* و امر یگانه ریتم مشخصی به‌رمان می‌دهد، و رابطه‌ی بین امر یگانه و امر عام را که در فرایند آفرینش هنری مطرح شده و دگرگونی یافته است، تشدید می‌کند.

استفاده از تکنیک‌های روایی در ارائه‌ی خویش آگاهی نیز از شگردهای اصلی پروست است. راوی در بخش‌های پایانی می‌گوید، نوشتن «عادت‌ها را به‌هم می‌زند و ما را به‌ژرفای خویش [self] می‌برد». اما رمان از هیچ یک از ژرفاهای مفروضِ حضور خویشتن [self - presence] نوشته نشده است. راوی پروستی کنترل شدیدی برروایتگریِ فرایندی اعمال می‌کند که از طریق آن قهرمان تبدیل به‌یک نویسنده می‌شود ـ کنترل برهمگراییِ تدریجیِ «منِ» قهرمان و «منِ» راوی. به‌کارگیری «گفتار غیرمستقیم آزاد»، چنانچه باز هم ژنت خاطر نشان ساخته، به‌راوی اجازه می‌دهد که برآگاهی قهرمان سیطره پیدا کند. صدای روایت‌کننده به‌جای اینکه در بطن آگاهی کاراکتر غرقه شود ـ به‌گونه‌ای صحبت می‌کند که گویی کاراکتر در تک گوییِ بی‌واسطه صحبت می‌کند ـ منظر (پرسپکتیو)ی خارجی اتخاذ می‌کند که از آن

*. تکراری، بازگفتی که با اندکی تغییر ـ در لحن، در نحو ـ همراه است. تفاوت آن با «امر یگانه» در همین تغییر (واریاسیون)است. ـ م.

منظر حقیقت می‌تواند برملا شود. خویش‌فریبی [self - deception]های قهرمان، که کمتر از آنِ سوان نیست، نه از خلال گزارش روایتگرانه، بلکه صرفاً از طریق ارائه‌ی افکار کاراکتر از منظری مستقل، به‌نمایش گذاشته می‌شوند. راوی همیشه موضعی قوی‌تر در ربط با کاراکتر، اتخاذ می‌کند، حتی وقتی که، چنانچه در بخش اعظم رمان می‌بینیم، آن کاراکتر، قهرمان باشد که از یک نظر با راوی هویت مشترک دارد. در اینجا، استفاده از اول شخص به‌هیچ وجه به‌معنای این نیست که روایت روی قهرمان «متمرکز» شده است. روایت در واقع اقتدار (اتوریته) بیش‌تری به‌راوی می‌دهد که به‌نام خود صحبت کند، اقتداری بیش از آن که در یک روایت سوم شخص می‌توانست داشته باشد. در عین حال حضور همیشگی راوی، رمان را تبدیل به‌زنجیره‌ای ذهنی (سوبژکتیو) از امپرسیون‌ها نمی‌کند. در اینجا، چنانچه ژنت می‌گوید، خبری از «غنودن در آسایش سوبژکتیویته» نیست بلکه درست عکس آن است ـ فاصله‌گیری از خویش [self] و مرکزیت‌زدایی از آن: قهرمان «نه کاملاً خودش است و نه کاملاً کسی دیگر.»[16] قهرمان و راوی را نمی‌توان با هم یا با پروست کاملاً همسان دانست. قهرمان، محصول همان فرایند گسست و دگرگونیِ فرد است که قصه‌های دیگر را می‌سازد. هرچند مضمون رمان عبارت است از درونی کردن و معنوی کردنِ چیزها در ماده‌ی ادبیات ـ معادل کشفِ خویشتن واقعی ـ اما این، به‌تعبیری، به‌هیچ وجه بازگشت به‌عمق خویشتن نیست، بلکه خویش [در عین خاص بودن] عام نیز می‌شود.

پی‌نوشت‌ها:

۱. بازگفت‌ها و صفحه‌ها همه از ترجمه‌ی انگلیسیِ در جستجوی زمان از دست رفته است، با مشخصات زیر

Marcel Proust, **Remembrance of things Past**, translated by C.K. Scott Moncrieff, T. Kilmartin and A. Mayor, 3 Vols. (Harmond worth: Penguin, 1983).

2. Paul Ricoeur, **Time and Narrative**, translated by Kathleen Mclaughlin and David pellauer (Chicago: university of chicago press), Vol.2, 143.

3. Ricoeur, op. cit., 148

4. Quoted by Floris Delattre, "Bergson et Proust: accords et Dissonances" in **Les Etudes Bergsontennes**, Vol. I (Paris: PUF, 1968), 78. Proust's article appeared in **Le Temps** on November 1913.

5. Henry Bergson, **Matter and Memory**, translated by Nancy M. Paul and W. Scott Palmer (London: Macmillan, 1913), 94.

6. Bergson op. Cit., 102.

7. Bergson op. cit., 171

8. Bergson op. cit., 170.

9. Bergson op. cit., 171.

10. Bergson op. cit., 173.

11. Bergson op. cit., 180 - 1.

12. Jean Paul Sartre, "Intentionality: A Fundamental Idea of Husserl's Phenomenology" **Journal of the British Society for Phenomenology** 1, 1970, 4 - 5.

13. Proust, "About Flaubert's style" in **Marcel Proust, A Selection From His Writings**, translated by G. Hopkins (London: Allan Wingate, 1948), 159.

14. Gérard Genette, **Narrative Discourse: An essay in Methods**, translated by Jane E. Lewin (Ithaca: Cornell university press, 1980), 102.

15. Genette, op. cit., 113 - 27.

16. Genette, op. cit., 113 - 249.