ادبیات امروز

مطالعات

پروست و من

رولان بارت

تألیف و ترجمه: احمد اخوت

مطالعات/۴

ذهن، جادوی غریبی است. می توانی دو نفر را که در دو دوره ی متفاوت زندگی می کرده‌اند، کنار هم بگذاری و حتی دست یکی را روی شانه‌ی دیگری قرار دهی. حالا هر دو کنار هم ایستاده‌اند:
مارسل پروست و رولان بارت. انگار بخواهند عکس یادگاری بگیرند.
پروست ۵۱ سال دارد و بارت ۶۵ ساله است.
پروست و من پدیدار شناسی بارت است با پروست. حکایت نشانه شناسی است که به جست و جوی نویسنده محبوبش پروست رفته و اینک به گونه‌ای خاص از او حرف می‌زند. «تازه راه افتاده بودم، پروست هنوز زنده بود و **درجست و جوی زمان از دست رفته**اش را تمام می‌کرد.»

نشر افق

دفتر مرکزی و فروشگاه شماره ۱:
تهران، خ انقلاب، خ ۱۲ فروردین
خ شهید نظری (غربی)، شماره: ۱۸۱ و ۱۸۳
کد پستی: ۱۳۱۴۶، ص پ: ۱۱۳۵-۱۳۱۴۵
تلفن: ۶۴۱۳۳۶۷ تلفکس: ۶۴۱۴۲۸۵
فروشگاه شماره ۲: فلکه صادقیه
نبش ستارخان، شهرکتاب کلدیس، تلفن: ۴۲۳۴۶۲۰
www.ofoqco.com

ISBN 964-369-165-9

۱۹۰۰ تومان

رولان بارت

پروست ومن

تالیف وترجمه ی احمد اخوت

مطالعات

اخوت، احمد، ۱۳۲۵ - ، گردآورنده و مترجم
رولان بارت، پروست و من / ترجمه و تألیف احمد اخوت. ــ تهران: افق، ۱۳۸۳.
۱۹۲ ص. : مصور. (ادبیات امروز، مطالعات؛ ۴)
ISBN 964 - 369 - 165 - 9
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
کتابنامه: ص. ۱۸۵ - ۱۹۱؛ هم‌چنین به صورت زیرنویس.
۱. بارت، رولان، ۱۹۱۵ - ۱۹۸۰ م. Barthes, Roland - - نظریه درباره پروست. ۲. پروست، مارسل، ۱۸۷۱ - ۱۹۲۲ م. Proust, Marcel - - نقد و تفسیر. الف. عنوان.
۸۲ ی ۹ ر /PQ ۲۶۰۸ ۸۴۳ / ۹۱۲
۱۳۸۳
کتابخانه ملی ایران ۸۳ - ۳۵۰۹۷ م

نشر افق

پروست و من

رولان بارت

تألیف و ترجمه: احمد اخوت

زیر نظر شورای ادبی
شابک: ۹ - ۱۶۵ - ۳۶۹ - ۹۶۴
چاپ اول: ۱۳۸۳
لیتوگرافی: سیب
چاپ: گلبان، تهران
تعداد: ۲۰۰۰ نسخه

کلیه حقوق محفوظ است.

تهران، ص.پ. ۱۱۳۵ - ۱۳۱۴۵، تلفن: ۶۴۱۳۳۶۷
WWW. OFOQCO. COM

فهرست

نویسنده‌ی غایب ۹

ساختار کتاب ۱۵

دوچهره

کتابی با دو شخصیت ۱۸

من، مارسل پروست ۲۰

رولان بارت ۲۶

پیکری که در آنم ۳۲

دوست دارم، دوست ندارم ۳۷

بارت و پروست

مدتی مدید زود به بستر می‌رفتم ۴۲

پروست و نام‌ها ۶۶

طرحی برای تحقیق ۸۷

از لابه‌لای نوشته‌ها

نمایشگاه بارت ۹۸

نخوانده گذشتن ۱۰۰

لذت متن ۱۰۲

استاندال و پروست ۱۰۴
بوها ۱۰۶
گوناگونی زبانی کتاب **در جست‌وجو** ۱۰۸
قطعه‌هایی از سخن عاشقانه
قطعه‌هایی از سخن عاشقانه ۱۱۲
برشی از خاطرات
برشی از خاطرات ۱۲۸
آدم غایب ۱۴۶
حقیقت چهره ۱۴۹
لحظه‌ی حقیقت ۱۵۱
یک بار هم که شده بیا تنبلی کنیم
یک بار هم که شده بیا تنبلی کنیم ۱۵۴
بارت، پروست و دیگران
دفتر خاطرات خانم پروست ۱۶۸
راهِ بارت: عشق به پروست ۱۷۰
کتاب‌شناسی
کتاب‌شناسی آثار مارسل پروست ۱۸۶
کتاب‌شناسی آثار رولان بارت ۱۸۷
کتاب‌شناسی بارت و پروست ۱۸۹

عکسی برای قاب خالی

همیشه انگار در غیبت کسی هست که عکسش (عکسِ برعکس) تجلی بیش‌تری می‌یابد. پدر رفت، برادر رفت، مادر رفت، خواهران رفتند و فقط عکس‌ها، حاملان غیبت، ماندند. **پروست و من** پدیدارشناسی بارت است با پروست، آن‌چه که در غیبت مادر خلاصه می‌شود. این کتاب را به خاطره‌ی پرشکوه مادرم تقدیم می‌کنم.

احمد اخوت

نیاز به عشق

در زمان کودکی در محله‌ی ماراک زندگی می‌کردیم. این منطقه پر بود از خانه‌های نیمه‌ساز و ما کودکان در آن‌ها بازی می‌کردیم. هرجا نگاه می‌کردیم در زمین شنی برای شالوده‌ی خانه‌ها گودهای عمیقی کنده بودند. روزی وقتی داشتیم در یکی از این‌ها بازی می‌کردیم همه‌ی بچه‌ها جز من از گودال بیرون آمدند. هرچه کردم نتوانستم بالا بیایم. آن‌ها از آن بالا شروع کردند مرا مسخره کنند: «هو! هو! بی‌عرضه! جاسوس! تنها! مطرود!» (مطرود بودن فقط به معنای بیرون از جمع بودن نیست، **تنها بودن در چاله هم هست**: زندانی در زیر آسمان باز؛ مسدودِ مسدود). بعد چشمم به مادرم افتاد که سریع به سویم می‌دوید. مرا از گودال بیرون آورد و از دست بچه‌ها نجات داد و به جای دوری برد.

رولان بارت

مادر گمشده

در زمان کودکی سرنوشت هیچ‌کدام از شخصیت‌های کتاب مقدس به نظرم دردناک‌تر از روزگار نوح نبود، به سبب توفان که او را در کشتی‌اش به مدت چهل روز زندانی کرده بود. بعدها اغلب روزهای متوالی بیمار بودم و باید «در کشتی»ام می‌ماندم. آنگاه بود که فهمیدم نوح هرگز نمی‌توانست دنیا را به آن خوبی ببیند که از درون کشتی دیده بود هر چند که فضایی دربسته و زمین را تاریکی پوشانده بود. وقتی حالم رو به بهبودی رفت، مادرم که هرگز تنهایم نمی‌گذاشت و حتی شب‌ها در کنارم بود «در کشتی را باز کرد» و بیرون رفت. اما مانند کبوتر [نوح] «شب دوباره بازگشت». سپس وقتی حالم کاملاً خوب شد مثل آن کبوتر «دیگر برنگشت». بعد باید زندگی تازه‌ای را شروع می‌کردم، از خود دور می‌شدم و به حرف‌هایی گوش می‌دادم که از کلمات مادرم تندتر بود. از این‌ها بدتر (مادر تا آن زمان همیشه جمله‌هایش لحن ملایمی داشت) دیگر نه مثل گذشته بلکه آکنده بود از تندی زندگی و وظایفی که به من آموزش می‌داد.

مارسل پروست

نویسنده‌ی غایب

احمد اخوت

حالا هر دوی آن‌ها در ذهنم کنار یکدیگر ایستاده‌اند. انگار بخواهند عکس یادگاری بگیرند. هر دو چند ماهی بیش‌تر از عمرشان باقی نمانده. پروست پنجاه و یک سال دارد و بارت شصت و پنج ساله است. ذهن جادوی غریبی است. می‌توانی دو نفر را که در دو دوره‌ی متفاوت زندگی می‌کرده‌اند کنار هم بگذاری. حتی دست یکی را روی شانه‌ی دیگری قرار دهی. یا چه می‌دانم بگویی این‌قدر اخم نکنید، لبخند بزنید. آن‌ها همین‌طور کنار هم ایستاده‌اند و حرفی نمی‌زنند. پروست که اصلاً درباره‌ی بارت حرفی نزده. انگار فقط شنونده بوده. اما بارت حرف‌هایش را درباره‌ی پروست نوشته است. حتی جایی طوری از او حرف می‌زند پنداری در یک محله زندگی می‌کرده‌اند. خانه‌های‌شان خیلی از هم فاصله داشته اما یک‌جا بوده‌اند. می‌گوید: «تازه راه افتاده بودم، پروست هنوز زنده بود و در جست‌وجوی زمان از دست رفته‌اش را تمام می‌کرد.» مجسم کنید تازه راه افتاده‌اید، و پروست آن طرف محله‌تان دارد رمانش را

می‌نویسد. جادوی زنده شدن زمان از دست رفته. بارت دوازدهم نوامبر ۱۹۱۵ به دنیا آمد و پروست سال ۱۹۲۲ از دنیا رفت. سالی که بارت از آن حرف می‌زند احتمالاً اواخر ۱۹۱۷، یا اوایل ۱۹۱۸ است، وقتی بارت دو سال یا دو و نیم سال بیش‌تر از عمرش نمی‌گذشت. بچه‌ی دو و نیم ساله‌ای کنار مرد میان‌سال پنجاه و یک ساله. مرد حتی می‌تواند کودک را بغل کند. هر دو گوشت و پوست و استخوان دارند. آدم‌های واقعی‌اند. اما در ذهن من میان‌سال‌اند. دو تصویر رنگ پریده. دو آدم کاغذی. می‌توانم با همین خودکار بنویسم مارسل پروست ۱۹۲۲-۱۸۷۱، رولان بارت ۱۹۸۰-۱۹۱۵. نه، نمی‌توانم به این راحتی بنویسم. من که قاتل نیستم. اسم‌ها جان دارند. نباید با بی‌رحمی روی جان و بدن‌شان چیز بنویسیم. شما خوش‌تان می‌آید کسی روی صورت‌تان چیز بنویسد؟ اسم آن‌ها جان دارد درست، اما خودشان که غایب‌اند. حتی یکی از آن‌ها، بارت، خیلی روشن نوشته که نوشتن در غیبت اتفاق می‌افتد. یعنی خواننده متن را در غیبت نویسنده می‌خواند. پس صحبت از نویسندگان غایب است نه نویسنده‌ی غایب. قدرت نوشتن را ببینید که وقتی می‌نویسید نویسنده‌ی غایب فوراً به شکل جمع در می‌آید.

اما من باید ببینم چه‌طور شد که این دو نویسنده در ذهنم کنار یکدیگر ایستادند. همه چیز با آقای محمد حقوقی شروع شد. شاعر و منتقد دیروز و امروز. دبیر انشای ما در کلاس هشتم و نهم دبیرستان ادب. سال‌های ۴۵ و ۴۶. چه رحمتی بود کلاس‌های پربار و پرشور او. تازه چند سالی بود که از دانش‌سرای عالی تهران فارغ‌التحصیل شده بود و به زادگاهش اصفهان بازگشته بود. مردی خوش صدا، بلندقد و کراواتی با سیگار کنتی گوشه‌ی

لب. از هرجا می‌گذشت می‌توانستی از بوی خوش سیگارش رد او را پیدا کنی. دقیقه‌شماری می‌کردیم ما برای روزهای دوشنبه که انشا داشتیم. سر کلاس که همیشه داستان دلکش ادبیات بود، از کلاس هم که بیرون می‌آمد او را راحت نمی‌گذاشتیم و کم‌تر اتفاق می‌افتاد که بتواند به دفتر برود و چند دقیقه‌ای خستگی در کند و مجبور می‌شد چایی‌اش را که آقامیرزا رضا برایش می‌آورد همان وسط راهرو یا حیاط بخورد و حرف‌زنان راهی کلاس دیگری شود. در یکی از همین کلاس‌ها بود که از پروست گفت. مارسل پروست نویسنده‌ی فرانسوی که در اتاقی که دیوارهایش را چوب‌پنبه کوبیده بودند در سکوت کامل می‌نوشت. رمان بسیار مهمی که اسمش **در جست‌وجوی زمان از دست رفته** است و به زبان فارسی ترجمه نشده تا ما بتوانیم آن را بخوانیم. همه چیز با فرو بردن یک نان شیرینی در فنجان چایی آغاز می‌شود و همه چیز در ذهن پسرک راوی رمان می‌گذرد و ساخته می‌شود. عجب رمان جالبی! دبیر مهربان ما حتی به گمانم از حافظه‌ی ارادی و غیرارادی هم صحبت کرد. کتابی که در سرزمینی دوردست و رؤیایی نوشته‌شده‌بود. البته ما از سنی که بچه‌ها اسم‌های‌شان را عوض می‌کنند و معمولاً اسم خارجی می‌گذارند گذشته بودیم. اما سرزمین‌های دور دست جذاب و جادوی حرف زدن آقای حقوقی تأثیر عمیق خودش را بر ما گذاشت. خدا می‌داند چه‌قدر داستان به سبک پروست و رمان نخوانده‌اش نوشتیم! روزی هم یکی از بچه‌ها با خط درشت روی تخته نوشت: «خدایا ما را مارسل پروستی دیگر بگردان.» دقیقاً همین جمله. زیاد سخت نگیرید: بگردان یعنی بساز. یعنی از ما مارسل پروست دیگری بساز. کاری کن که ما هم مارسل پروست شویم.

بدیش این بود که از فکر پروست نمی‌توانستیم بیرون بیاییم، همان‌طور که راوی **گلدسته‌ها و فلک** (آل احمد) نمی‌توانست از فکر گلدسته‌ها بیرون بیاید و مدام جلو چشمش بود: «توی کلاس که نشسته بودی و مشق می‌کردی، یا توی حیاط که بازی می‌کردی و مدیر مدام پاپی می‌شد و هی داد می‌زد که: اگه آفتاب می‌خوای این‌ور، اگه سایه می‌خوای اون‌ور.» می‌خواستیم رمان مهمی را بخوانیم که می‌توانست ما را به مارسل پروست دیگری تبدیل کند. اما دنیا راه خودش را می‌رفت و ما می‌بایستی از یکدیگر و آقای حقوقی جدا شویم. خداحافظ روزهای خوش دبیرستان. خداحافظ آقای حقوقی. عزیز ما هم به گمانم نتوانست دوری‌مان را تحمل کند چون دو سه سال بعد به تهران رفت.

دومی هم ابتدا فقط رولان بارت بود. ناقد فرانسوی که در جُنگ اصفهان مقاله‌ی درخشان **جواب کافکا** را از او خواندیم. به ترجمه‌ی آقای نجفی. اولین یا دومین مطلبی که از بارت به فارسی ترجمه می‌شد. رولان بارت می‌توانست اسم هر ناقدی باشد. من هنوز نه از نشانه‌شناسی چیزی شنیده بودم و نه رولان بارت برایم نویسنده‌ی غایب من بود. ممکن بود راحت فراموشش کنم.

اما پروست را فراموش نکردم. ده سالی از جادوی آقای حقوقی می‌گذشت و برای یکی از درس‌ها باید در **جست‌وجوی زمان از دست رفته** را می‌خواندم. ترجمه‌ی انگلیسی‌اش را با مشقت به پایان بردم. تحلیل‌های استادمان استفان بیکر از این رمان برایم جالب ودرس‌آموز بود و درهای بسیاری را به رویم گشود. البته این آرزویم که «کتاب مهم پروست» را به زبان فارسی بخوانم آقای مهدی سحابی برایم برآورد. باز هم نوشتن در

غیبت. سحابی غایب را هرگز ندیده‌ام اما خودم را به او خیلی نزدیک احساس می‌کنم. بارت می‌گوید «من» و «تو» (من و توی دستور زبانی) می‌توانند جای‌شان را با هم عوض کنند و این آن دیگری شود. فکر نمی‌کنید من و توی «واقعی» هم می‌توانیم جای‌مان را عوض کنیم؟

پس من می‌شوم مارشال بلونسکی نشانه‌شناس و ویراستار کتاب **درباره‌ی نشانه‌ها** (On Signs) و برمی‌گردم به روز ششم نوامبر ۱۹۷۸. می‌روم در تالار سخنرانی دانشگاه نیویورک می‌نشینم و به سخنرانی بارت با عنوان **پروست و من** گوش می‌دهم. سخنانش که به پایان می‌رسد کف می‌زنیم و بارت خیلی رسمی سری تکان می‌دهد و با مسئولان دانشگاه خیلی سرد دست می‌دهد. مراسم خشک و رسمی است و چندان شباهتی به سخنرانی درباره‌ی پروست ندارد. دلیلش را شاید بتوانیم از زبان خود بارت، در همین سخنرانی، بشنویم: «زمانی فرا می‌رسد که هرچه کرده‌ای، هرچه نوشته‌ای، همه‌ی کارها و اعمالت کمی به نظرت تکراری می‌رسد. انگار محکوم به آن هستی که تا ابد آن‌ها را تکرار کنی... بعد ناگهان جلو چشمت آینده‌ای که برایت باقی‌مانده آشکار می‌شود، زمانی که برای نوشتن و کار کردن فرصت داری، چیزهایی که به نظرت تازه می‌رسد... کسی که آینده را فاقد هر چیز تازه ببیند کاملاً خود را در زندان احساس می‌کند. تعریف زندان همین است. مگر نیست؟ وقتی که چیز تازه ممکن نباشد»[1].

---

1. Marshall Blonsky, **On signs**, John Hopkins U. Press, 1989, P. XIV

لازم به تذکر است متنی که با عنوان **مدتی مدید دیر به بستر می‌رفتم** (با عنوان دوم **پروست و** ←

زندگی تازه با نوشتن ممکن است. به نظر بارت نوشتن با نابودی آوای نویسنده و مرگ او ممکن می‌شود. این‌که نویسنده خود را با نوشتن نابود کند. این «خود»ی را که در حال محو تدریجی است از میان بردارد و برود در قالب دیگری و به جای او ببیند و بنویسد. چه شگردهایی که نویسنده نمی‌زند تا خود را محو کند. هدایتی که در پوست علویه خانم فرو رفته است.

مارشال بلونسکی می‌گوید یکی از دوستان نزدیک بارت برایش تعریف کرده که بارت همیشه از بدن خود بدش می‌آمد. می‌گفت وقتی در بیمارستان (در اثر تصادف) داشت می‌مرد لحظه‌ای به هوش آمد و گفت: «تمام بدنم سَر شده»[1]. این همان از میان برداشتن من محو شونده نیست که ما فقط آن‌چه را غایب است می‌توانیم تجسم کنیم؟ بارت عاشق پروست، نشانه‌شناسی که به جست‌وجوی پروست نویسنده رفت؟

هر دوی‌شان کنار هم ایستاده‌اند. انگار بخواهند عکسی به یادگار بگیرند. لحظه جالب است بفرمایید عکسی بگیرید.

→

من) در سال ۱۹۸۴ به زبان انگلیسی منتشر شد با متن سخنرانی بارت آن‌گونه که بلونسکی نقد می‌کند اندکی تفاوت دارد. ترجمه‌ی متن سخنرانی بارت را در کتاب حاضر می‌توانید بخوانید.

1. Ibid, P. XV

ساختار کتاب

احمد اخوت

در تدوین **پروست و من هدفم** این بود تا مجموع مطالبی را که بارت درباره‌ی پروست نوشته جمع‌آوری و ترجمه کنم و همه را یک‌جا در اختیار علاقه‌مندان بگذارم. این کار، به‌خصوص گردآوری مطالب پراکنده‌ای که هر یک جایی پناه گرفته بودند، گرچه زمان زیادی گرفت اما ظاهراً عاقبت به خیر شد و سرانجام پیدا کرد. فقط جای دو اثر بسیار خالی است. اول: «پروژه تحقیقاتی پروست» (عنوان کلی) با اسم مشخص: **یک مرد، یک شهر: مارسل پروست در پاریس، ۱۹۷۸**. بارت این پروژه را به سفارش رادیو فرهنگ فرانسه انجام داد. مدت زمان این برنامه ظاهراً (می‌گویم ظاهراً زیرا من متأسفانه نوار این برنامه را در اختیار ندارم) سی ساعت است. در این برنامه بارت به همراه ژان مونتالبتی به دیدار مکان‌هایی در ایلیه و پاریس می‌روند که محل رفت و آمد، پاتوق و «زیستگاه» پروست بود و «صداهای پیرامونی» را ضبط می‌کنند با این امید که به قول بارت بتوانند «کمی از مزه‌ی این فضاها را به خواننده بچشانند،

باشد که چند لحظه‌ای گذشته دوباره زنده شود.» روشن است که این پروژه نمی‌توانست با کتاب **پروست و من** همخوانی داشته باشد.

دوم مقاله‌ی کوتاهی است (در ترجمه‌ی فارسی چهار صفحه) با عنوان **لحظه‌ی جا افتادن** که اصلاً در Magazine Litteraire شماره‌ی ۳۵۰ سال ۱۹۹۷ چاپ شده. این مقاله را ترجمه نکردم به این دلیل که آقای افشین معاصر زحمت ترجمه‌ی آن را کشیده‌اند و در فصل‌نامه‌ی **سمرقند** (شماره‌ی دوم، ویژه‌ی پروست، صفحه‌ی ۱۶۷) چاپ شده است. قبول کنید که دوباره کاری اصلاً روش خوشایندی نیست. پس دوستان را به این مقاله‌ی خواندنی ارجاع می‌دهم. تا آن‌جا که اطلاع دارم نوشته‌های بارت درباره‌ی پروست احتمالاً همین‌هاست که می‌خوانید. **سعی کردم** چیز چندانی از قلم نیفتد. بماند که کار عمده‌ی بارت درباره‌ی پروست پژوهش ـ رمانی بود که در آخر عمر داشت می‌نوشت و ظاهراً جز چند صفحه دست‌نویس و حدود صد فیش نشان دیگری از آن‌ها در دست نیست.

پروست و من به این چهار بخش تقسیم می‌شود: ۱ـ بارت و پروست (نوشته‌های بارت درباره‌ی پروست) ۲ـ آثار پراکنده‌ی بارت درباره‌ی پروست ۳ـ بارت، پروست و دیگران (دو نوشته در تحلیل ارتباط میان بارت و پروست). گفتنی است که مقاله‌های دیگری در این زمینه وجود دارد که فهرست آن‌ها در بخش کتاب‌شناسی آمده است. ۴ـ کتاب‌شناسی.

دو چهره

کتابی با دو شخصیت

بارت می‌گوید خواندن یک کتاب یعنی نوعی درگیری و برخورد با آن اثر. آن‌چه که شاید ما را گرفتار کند. کتاب **پروست و من** دو شخصیت دارد: پروست و بارت. ما متأسفانه مجبوریم فقط به حرف‌های بارت درباره‌ی پروست قناعت کنیم زیرا به گفته‌ی بارت «تازه راه افتاده بودم، پروست هنوز زنده بود و در **جست‌وجوی زمان از دست رفته**‌اش را تمام می‌کرد.»

چهره‌ی اول مارسل پروست است، آن‌که قرار است چون دیگر در میان ما نیست ساکت بماند و فقط به حرف‌های بارت و دیگران درباره‌ی برخورد بارت با او و سخنان دیگران در مورد این ارتباط گوش بدهد. اما مگر پروستِ عاشقِ حرف زدن می‌تواند ساکت بماند و فقط گوش بدهد؟! می‌گوییم: آقای پروست شما مرده‌اید و نمی‌توانید حرف بزنید. فقط گوش بدهید. می‌گوید: بارت هم سال‌هاست که به سرزمین ما آمده؛ تقریباً بیست و چهار سال. می‌گوییم: ولی حرف‌های او درباره‌ی شما مکتوب است، چاپ شده، هر کس بخواهد می‌تواند بخواند. می‌گوید: منظورم

زندگی‌نامه بود. یک بند دارد حرف می‌زند. کاری ندارد به این‌که ما می‌شنویم یا نه. سرانجام قرار می‌شود دو متن، دو زندگی‌نامه، برای آن‌ها در نظر بگیریم. می‌گوید انتخاب با خودتان. برای پروست من، مارسل پروست را انتخاب می‌کنم و برای بارت (با کمی پارتی‌بازی) سه مطلب بر می‌گزینم: **زندگی‌نامه‌ی تصویری، بدنی که در آنم و دوست دارم / دوست ندارم**. چه کسی گفته تصویر هنرمند را با زندگی‌نامه، عکس، فیلم و... فقط می‌توان نشان داد؟ بگذارید یک بار هم تصویر هنرمندی را از ساحت بدن او ببینیم، این‌که چگونه نشانه‌های پیکرش را ترسیم می‌کند. بیایید این دو شخصیت را بخوانیم.

من، مارسل پروست

[در صفحات آخر ماهنامه‌ی Vanity Fair پرسش‌نامه‌ای چاپ می‌شود مخصوص نویسندگان و هنرمندان که به پرسش‌نامه‌ی پروست معرف است زیرا می‌گویند او تدوین‌کننده‌اش بوده است. من اولین بار این را در کتاب **پروست: تصویر یک نابغه** نوشته‌ی آندره موروا خواندم. پرسش‌نامه‌ی جالبی است و نکات ریزی را از زندگی نویسنده نشان می‌دهد (جزئیات زندگی، افکار، سلیقه‌ها و ارزش‌ها و تجربیات). پروست به «اطلاعات زندگی‌نامه‌ای» بسیار دلبستگی داشت و می‌گفت این‌ها «لایه‌های وجودی» نویسنده را نشان می‌دهد. من نمی‌دانم آیا خود او سؤال‌هایی راکه به پرسش‌نامه‌ی پروست معروف است پاسخ داد یا نه، اما می‌دانم که او در دو موقعیت متفاوت (اول زمانی که سیزده سال بیش‌تر نداشت در جشن تولد آنتوانت فلیکس ـ فور و بار دوم وقتی بیست ساله بود) به پرسش‌نامه‌ای پاسخ داد که به پرسش نامه‌ی منتسب به او شباهت زیادی دارد. آن‌چه بعد از این یادداشت می‌آید متن درهم کردی است از

این دو پرسش‌نامه، به این صورت که ابتدا متن اول را می‌خوانید و هر کجا سؤال با متن دوم مشترک باشد پاسخ دوم پروست را در پرانتز آورده‌ام. در پایان هم آن سؤال‌هایی را می‌بینید که فقط در پرسش‌نامه‌ی دوم آمده است. متأسفانه هر چیز عمر مفیدی دارد و روزی نخ‌نما می‌شود. گرچه بعضی از پرسش‌های پروستی هم امروز کلیشه‌ای شده اما به نظر می‌رسد مجموعه‌ی آن‌ها می‌تواند چیزهایی از «لایه‌های وجودی» نویسنده را به ما نشان دهد].

به نظرتان بدترین بدبختی چیست؟

این‌که از مادر جدا شوی.

(در پرسش‌نامه‌ی دوم: این‌که مادر یا مادربزرگم در زندگی‌ام وجود نمی‌داشتند و آن‌ها را نداشتم).

دوست دارید کجا زندگی کنید؟

در یک جالی خیالی. در کشور آرمانی خودم.

به نظر شما خوشبختی دنیایی در چیست؟

این‌که همیشه بتوانم با کسانی که دوست‌شان دارم در تماس باشم و پیوندم با زیبایی‌های طبیعت قطع نشود و در اختیارم کتاب‌های زیاد و صفحات موسیقی باشد و همین‌طور در نزدیکی‌ام یک تماشاخانه‌ی فرانسوی.

بدترین کاستی‌های زندگی کدام است؟

زندگی عاری از نوابغ.

شخصیت‌های داستانی مورد علاقه‌تان را نام ببرید.

آدم‌های رمانتیک و شاعرانه، آن‌ها که تجلّی آرمان‌اند، نه تقلیدگر آن.

(در پرسش‌نامه‌ی دوم: شخصیت داستانی مرد: هملت، زن: فدربرنیس).

کدام شخصیت‌های تاریخی را دوست دارید؟

کسانی که از سقراط، پریکلس، محمد، پلینی پسر و اگوستین تیری ویژگی‌هایی داشته باشند.

در زندگی روزمره چه نوع زنانی را می‌پسندید؟

زنی نابغه با یک زندگی عادی.

زنان مورد علاقه‌تان در آثار داستانی چه کسانی هستند؟

آن‌ها که بدون از دست دادن ویژگی‌های زنانه‌ی خود چیزی بیش‌تر از یک زن باشند. افرادی لطیف، شاعرانه، ناب و سرشار از زیبایی.

نقاش محبوب‌تان؟

میسونیه.

(در پرسش‌نامه‌ی دوم: لئونارد داوینچی، رامبراند).

و کدام موسیقی‌دان؟

موزارت.

(در پرشس‌نامه‌ی دوم: بتهون، واگنر و شومان).

کدام ویژگی را در مردان می‌پسندید؟

ذکاوت و شرافتمندی.

(در پرسش‌نامه‌ی دوم: جذابیت زنانه).

و در مورد زنان؟

ادب، بی‌پیرایگی و ذکاوت.

(در پرسش‌نامه‌ی دوم: خصلت‌های (Virtue) مردانه و صداقت در دوستی).

از نظر شما خصلت نیکو چیست؟

هر فضیلتی که در خدمت یک مرام خاص نباشد. فضیلت‌های عام را می‌پسندم.

چه کاری را دوست دارید؟

خواندن، خواب دیدن و شعر گفتن.

دل‌تان می‌خواهد به جای چه کسی بودید؟

از آن‌جا که این سؤال تاکنون برایم مطرح نشده ترجیح می‌دهم به آن پاسخ ندهم.اگر هم بخواهم به این سؤال پاسخ بدهم باید بگویم همیشه دلم می‌خواسته پلینی پسر می‌بودم.

(در پرسش‌نامه‌ی دوم: همین‌که هستم خوب است زیرا آنان را که می‌پسندم دوست دارند به جای من بودند!).

... و پرسش‌های زیر فقط در پرسش نامه‌ی دوم مطرح شده است:

دوست دارید در چه کشوری زندگی کنید؟

آن‌جا که به چیزهای مورد علاقه‌ام احترام بگذارند، سرزمینی که میان مردمانش پیوسته لطافت و عطوفت برقرار باشد.

رنگ مورد علاقه‌تان؟

زیبایی در رنگ نیست در هماهنگی آن‌هاست.

کدام گل‌ها را دوست دارید؟

گلی که او دوست دارد (گلی که اوست)؛ جز این همه‌ی گل‌ها را دوست دارم.

و چه پرنده‌ای؟

پرستو.

کدام نثرنویسان (نویسندگان) را به بقیه ترجیح می‌دهید؟

در حال حاضر آناتول فرانس و پیرلوتی.

در زندگی روزمره چه کسانی را قهرمان می‌دانید؟

آقای دارلو و آقای بوترو (هر دو پروفسور).

از میان زنان تاریخی قهرمان مورد نظرتان کیست؟

کلئوپاترا.

چه اسمی را بیش‌تر از بقیه دوست دارید؟

فعلاً که فقط همین یک اسم برایم کافی است.

چه چیز را اصلاً دوست ندارید؟

بدترین ویژگی‌های خودم را.

از کدام شخصیت‌های تاریخی نفرت دارید؟

هنوز سوادم آن‌قدر بالا نرفته که بتوانم به این سؤال پاسخ دهم.

از نظر نظامی کدام رویداد را بسیار تحسین می‌کنید؟

حادثه ثبت‌نامم به عنوان داوطلب.

بیش‌تر از همه دل‌تان می‌خواست از کدام موهبت طبیعی برخوردار بودید؟

قدرت اراده و جذابیت مقاومت‌ناپذیر.

دوست دارید چگونه بمیرید؟

می‌خواهم به هنگام مرگ بهتر از امروز باشم، کسی به مراتب دوست داشتنی‌تر!

در زندگی شعارتان چیست؟

ترجیح می‌دهم نگویم زیرا می‌ترسم برایم بدشانسی بیاورد.

وضعیت ذهنی‌تان در حال حاضر چگونه است؟

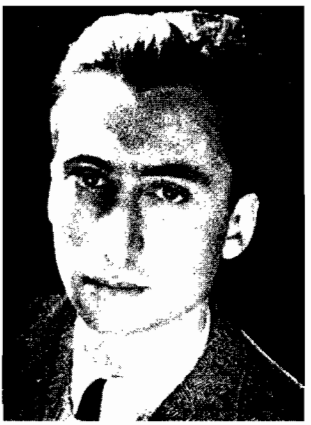
مضطرب از این‌که باید به خودم فشار آورم تا به این پرسش‌ها پاسخ بدهم.

رولان بارت

آن‌چه می‌بینید و می‌خوانید چند برش از خاطرات تصویری **بارت** است که این خاطرات خود بخش کوچکی است از زندگی‌نامه‌ی خودنگاشت نویسنده که عنوانش **رولان بارت** است. بارت در ابتدای این زندگی‌نامه می‌گوید به هر آن‌چه در این کتاب می‌آید طوری بنگرید انگار شخصیتی در رمانی دارد با شما سخن می‌گوید.

مرحله‌ی آیینه: «این تویی».

تازه راه افتاده بودم، پروست هنوز زنده بود
و در جست‌وجوی زمان از دست رفته‌اش را تمام می‌کردم.



«اما من هرگز این شکلی نبودم!» ـ چه‌طور می‌دانی؟ این «تو» چیست که ممکن است شبیه‌اش باشی یا نباشی؟ کجا آن را می‌یابی، با کدام توانایی بیانی و یا شکل شناختی‌ات؟ کجاست آن کالبد مستندت؟ فقط تو هستی که هرگز نمی‌توانی از خود جز یک تصویر چیزی دگر ببینی. تو هرگز چشمانت را نمی‌بینی مگر وقتی که آن نگاه بی‌فروغت در آیینه یا روی شیشه افتد (دوست دارم چشمانم را وقتی به تو می‌نگرند ببینم) خاصه که از نظر کالبدت تو محکوم به آنی که فقط تصویری از آن ببینی.

پدر و مادر

از نسلی به نسل دیگر: چای خوردن دور هم، نشانه‌ای از همبستگی، صفا و گرمی.

مادر و فرزند

نیاز به عشق: مادرِ گمشده.

پیکری که در آنم*[۱]

رولان بارت

بارت: در تمام دوره‌ی جوانی از نظر ریخت‌شناسی پیکر فوق‌العاده نحیفی داشتم؛ مرا از سربازی معاف کردند زیرا وزنم کم‌تر از حد معمول مقررات بود. در آن زمان پیوسته این فکر ذهنم را به خود مشغول می‌کرد که تا پایان عمر همین‌طور لاغر و نحیف باقی می‌مانم. اما پس از آن بیماری کذائی ـ سل ـ وقتی بیماریم درمان شد (بهتر است بگویم به حالت تثبیت در آمد) هیکلم آرام آرام تغییر پیدا کرد. آن زمان را خوب به یاد دارم و می‌توانم در ذهن مجسم کنم. در تخت درمانگاهی در لسین سوئیس این تغییر آغاز شد: پس از عمل نیوموتوراکس، برای خارج کردن هوایی که در پرده‌ی

---

*. Roland Barthes, "The shape I'm in", **On Signs**, Edited by Marshall Blonsky, John Hopkins University Press, 1985, PP 33-35.

۱. عنوان این مصاحبه را بهتر بود **پیکر من** (یا ریخت، یا قالب من) ترجمه می‌کردم اما در این‌جا تأکید بارت بر پیکر یا قالبی است که در آن زندگی می‌کنیم، همان پوسته‌ای که مانند لباس نه تنها ما را حفاظت می‌کند بلکه بخش عمده‌ای از ریخت‌شناسی ما را رقم می‌زند و به افکارمان شکل می‌دهد.

جنب انباشته شده بود. در این دوره بدنم کمی باد آورد و من هم در برابرش مقاومتی نکردم. آن زمان اسطوره‌ی «رژیم لاغری» مثل امروز این‌قدر فراگیر و قوی نبود. مدتی بعد، روزی وقتی داشتند برای موضوع کاملاً متفاوتی آزمایش‌ام می‌کردند به من گفتند باید «رژیم لاغری» بگیری. خوب من هم همین کار را کردم، نه برای زیبایی و یا جوانی بلکه به دلیل علمی و پزشکی.

درباره‌ی مشکلات کم کردن وزن می‌توانیم کتابی مستقل بنویسیم. منظورم «دستورالعمل‌ها»ی کاهش وزن نیست (مطالبی که تا بخواهید فراوان پیدا می‌شود) بلکه مقصود بیش‌تر پدیدارشناسی و اسطوره‌شناسی این موضوع است. من درباره‌ی این پدیده زیاد سخن گفته‌ام زیرا آن‌طور که می‌گویند از شدت «قدرت تحّرک» زیادی برخوردار است. می‌بینید که پدیده‌ای مذهبی است، چیزی مثل «روان‌نژندی مذهبی» (Religious Neurosis). رژیم غذایی گرفتن از بسیاری جهات شباهت زیادی به تغییر مذهب دارد. این‌جا هم همه‌ی آن قصورها و زیر پا گذاشتن قوانین و دوباره عمل کردن به آن‌ها را می‌بینیم. کتاب‌های رژیم غذایی شباهت زیادی به مرامنامه‌ها دارند. همیشه در رژیم غذایی انسان احساس می‌کند که دارد کار اشتباهی مرتکب می‌شود و خود را گناهکار می‌داند و چیزی ما را تهدید می‌کند و این در همه‌ی لحظه‌های بیداری وجود دارد و فقط در خواب از شرش راحت می‌شویم. به محض این‌که قوانین یک رژیم غذایی را پذیرفتی، حتی اگر یک رژیم «کم چربی» یا «بدون قند» ساده هم باشد، از آن‌جا که این قوانین مطلق است پیوسته دلت می‌خواهد آن‌ها را زیر پا بگذاری.

خوب حالا با خودت تصمیم گرفته‌ای که به این رژیم غذایی عمل کنی اما چیزی نمی‌گذرد که می‌بینی داری درباره‌ی بدنت «توهمات» می‌بافی. منظورم این است که فرض کنیم در یک وعده‌ی غذایی می‌خواهی ده گرم قند مصرف کنی. این مقدار اصلاً انسان را چاق نمی‌کند اما کافی است که آن را مصرف کنیم، هنوز بیست و چهار ساعت که نه، ساعتی بیش‌تر نگذشته که «احساس» می‌کنی از پیش چاق‌تر شده‌ای. کم کردن وزن معضلی است که به انتخاب آگاهانه‌ی انسان ارتباط دارد، چیزی مثل مبارزه. این مشکل‌ترین کار دنیا نیست زیرا می‌دانی که در عرصه‌ی مبارزه‌ای و خودت را برایش آماده می‌کنی. اما همه‌ی مشکل در این است که بتوانی رژیم‌ات را «حفظ» کنی. باید برنامه‌ای را انتخاب کنیم که ضمن عمل اصلاً به آن فکر نکنیم. این وقت زیادی می‌گیرد.

مصاحبه کننده: مشکل این است که طبق تعریف ممنوع یعنی آن‌چه که همیشه برای انسان مطلوب است.

بارت: مطابق آن‌چه که گفتید هر چیز کاملاً متقن و «موزون» تو را برمی‌انگیزد که در آن تقلب کنی و نظامی جبرانی به وجود آوری تا بلکه این قوانین کمی تعدیل شود. به خودت می‌گویی خوب حالا که از این لذت محرومم این را جانشینش می‌کنم. مثلاً به تو می‌گویند اگر سیگار را ترک کنی به وزنت اضافه می‌شود (حرفی که اصلاً پایه‌ی علمی ندارد). خوب تو هم که دنبال بهانه می‌گردی به جای این‌که برای این سیگار کشیدن مضر راهی بیابی به فکر می‌افتی بهتر است کمبود وزنت را درمان کنی.

مصاحبه کننده: مشکل شما قند است؟

بارت: در مورد من مشکل اصلی همین است. اما این معضل برای همه وجود ندارد. علاوه بر این عقاید کلیشه‌ای مُد روز هم هست. برای مثال اتکین (Atkin) را در نظر بگیرید. او معتقد است اگر انسان بتواند همه‌ی قندها، حتی قند میوه‌ها را هم از رژیم غذایی‌اش حذف کند می‌تواند مثل بقیه‌ی مردم هرچه دلش می‌خواهد بخورد. در واقعیت این نظریه‌ای است کاملاً مناسب آمریکاییان و جامه‌ای است که برای تن آن‌ها دوخته شده. می‌گویم مناسب به این دلیل که از یک سو می‌تواند آن‌ها را کاملاً ناامید کند (زیرا بالاترین مصرف سرانه قند در جهان از آنِ آمریکاییان است) و به آن‌ها انگیزه و توان لازم را برای مبارزه علیه یک موضوع مهم بدهد (بستنی میوه‌ای مغزدار ممنوع، بستنی ساده ممنوع، کوکاکولا ممنوع،...) اما از سوی دیگر رژیم غذایی اتکین به آمریکاییان غذای جبرانی بزرگی، صبحانه، را ارزانی می‌دارد. بر هر صفحه از کتاب اتکین این اصل طلایی [زنده‌باد صبحانه] را با حروف درشت نوشته‌اند. نتیجه این می‌شود که کسی اصلاً نتواند ذره‌ای وزن کم کند زیرا به نظر اتکین انسان می‌تواند صبحانه هرچه که میل دارد بخورد: کالباس، سوسیس، تخم‌مرغ (آب‌پز یا نیمرو) و مانند این‌ها.

مصاحبه‌کننده: یک اصل جبرانی دیگر: این نظام به این مردم به عنوان جزیی از نظام مذهبی رژیم گرفتن پیشوای روحانی خوبی می‌دهد.

بارت: بله، در این رژیم بهتر است هیچ غذایی را از قلم نیندازید. و سرانجام به این نتیجه می‌رسید که بهترین راه وزن کم کردن این است که اصلاً قید خوردن را بزنید. می‌دانید وقتی اولین بار با هیئت‌امنای کولژ دوفرانس برای احراز کرسی استادی ملاقات کردم با آن‌ها درباره‌ی چه

حرف زدم؟ از آمارها و درصدهای یک رژیم غذایی موفق برای کاهش وزن سخن گفتم. طبق آمار موجود فقط پنج درصد دوام می‌آورند. بقیه مدتی تحمل می‌کنند اما سرانجام از پا در می‌آیند و قیدش را می‌زنند. در دنیای معاصر منطقی اجتماعی وجود دارد که نمی‌گذارد انسان سراغ هر نوع رژیم غذایی برود. مطابق این استدلال اگر انسان با کسی غذا بخورد فوراً در معرض توجه آن دیگری قرار می‌گیرد و همین نمی‌گذارد که دیگر به غذایش توجه کند و از آن لذت ببرد.

من مجبورم به جبران غذاهایی که در رستوران می‌خورم در منزل مرتاضانه غذا بخورم. یک ظرف سالاد و تکه‌ای کباب. از گوشت خوشم نمی‌آید اما این مناسب‌ترین غذا برای چاق نشدن است.

مصاحبه کننده: پنیر چه‌طور؟

بارت: آن را بسیار دوست دارم. اغلب بین غذاهایم می‌خورم. نباید مصرف کنم اما...

دوست دارم، دوست ندارم*

رولان بارت

دوست دارم:

سالاد، دارچین، پنیر، فلفل دلمه‌ای قرمز، مارزیپَن[1]، بوی یونجه‌ی تازه چیده شده (چرا کسی که «شامه‌ی» خوبی دارد چنین عطری نمی‌سازد؟) رُز، خانه شاگرد، استوقدوس (هم‌چنین رنگ بنفش روشن)، شامپاین، مجادله‌های سیاسی نه چندان جدّی، گلن گوله، آبجوی تگری، متکای پهن، نان تُست، سیگار برگ هاوانا، هَندل، قدم زدن، گلابی، شفتالو، آلبالو گیلاس، رنگ‌ها، ساعت‌های مچی، انواع خودنویس، دسر، نمک تصفیه نشده، رومان‌های رئالیستی، پیانو، پالک[2]، ترومبلی، همه‌ی انواع موسیقی رمانتیک، سارتر، برشت، ژول ورن، فوریه، آیزنشتاین، قطار، شراب مدوک،

---

*. Roland Barthes, "I like, I don't like", **Roland Barthes by Roland Barthes**, Mac Millan press, 1977, PP.116-117.

۱. Marzipan؛ (اصطلاح شیرینی‌سازی) خمیر بادام، مایه‌ی بادام (فرهنگ هزاره).

۲. Sir Fredrick Pollock (1845-1937)؛ نویسنده و حقوق‌دان انگلیسی.

پول خرد، **بووارو پیکوشه**[1]، قدم زدن با صندل در کوچه‌های جنوب غربی فرانسه، پیچ رودخانه‌ی آدور [آتوروس] که از خانه‌ی دکتر اِل دیده شود، برادران مارکس، تماشای کوهستان ساعت هفت صبح هنگام ترک **سالامانکا**. و مانند این‌ها.

دوست ندارم:

سنگ سفید **پومرانیایی**[2] زنان شلوارپوش، شمعدانی، توت‌فرنگی، هارپسیکورد (کلاوسن)، **خوان‌میرو**[3]، همانگویی (Tautology)[4]، فیلم‌های کارتون، آرتور روبنشتاین، خانه‌های ویلایی، بعدازظهر، **ساتی، بارتوک، ویوالدی**، تلفن زدن، گروه‌سرایی (گروه کُر) کودکان، کنسرتوهای شوپن، رقص‌های دسته جمعی **بورگوندی** و رقص‌های سبک رنسانس، اُرگ، **مارک آنتوان کارپنتیه**، ترومپت‌نوازی و تیمپانی زدن‌های او، سیاسی ـ جنسی، جنجال و قشقرق، ابتکار عمل، پایبندی، خودجوشی، [گذران] عصرها با کسانی که نمی‌شناسم. و مانند این‌ها.

دوست دارم، دوست ندارم:

این موضوع برای کسی مهم نیست و ظاهراً معنایی هم ندارد. با همه‌ی این‌ها این جمله معنا دارد: **بدن من همانند بدن تو نیست**. بنابراین، در این

---

۱. Bouvard and Pecuchet؛ اثر ناتمام گوستاو فلوبر.

۲. Pomernia؛ ناحیه‌ای در اروپای مرکز که اکنون بین لهستان و آلمان تقسیم شده.

۳. Joan Miro؛ نقاش اسپانیایی.

۴. همانگویی، یا تکرار (تکریر)، «صناعتی بدیعی است و آن است که شاعر یا نویسنده لفظی را مکرر بیاورد. مانند:

اگرچه هست گلت را چو من هزار هزار مرا به دست نیاید چو تو نگار نگار»

سیما داد. **فرهنگ اصطلاحات ادبی**؛ مروارید، ۱۳۷۱، صفحه‌ی ۸۳.

دنیای آشفته‌ی پسندها و ناپسندها، در پسِ این لکّه‌ی بی‌رمق، آرام آرام بدن معمایی، نیازمند همدلی یا خشم، ظاهر می‌شود. وحشت بدن در این‌جا آغاز می‌شود؛ بدنی که از دیگران می‌خواهد تا با آزادمنشی با من رفتار کنند و هنگام برخورد با چیزهایی که از آن لذت می‌برند [پسندها] و یا نمی‌پسندند ساکت و مودّب باشند.

(مگسی آزارم می‌دهد، می‌کُشمش. هرچه را که آزارت بدهد از بین می‌بری. اگر مگس را نکشته بودم، این کار کاملاً از آزادمنشی کامل به دور بود: من آزادمنش‌ام زیرا نمی‌خواهم قاتل باشم).

بارت و پروست

(نوشته‌های بارت درباره‌ی پروست)

«مدتی مدید زود به بستر می‌رفتم...»*

رولان بارت

بعضی از شما عنوان این مطلب و بندی را که متن پروست با آن آغاز می‌شود حتماً می‌شناسید: «زمانی بود که زود به بستر می‌رفتم. بعضی از شب‌ها هنوز شمع را خاموش نکرده، چشم‌هایم آن‌قدر سریع بسته می‌شد که فرصت نمی‌کردم با خود بگویم: «دارد خوابم می‌برد.» و نیم ساعت بعد از فکر این‌که زمان خوابیدن است از خواب می‌پریدم.» این بند آغازین در **جست‌وجوی زمان از دست رفته** است. آیا این حرف به این معنا است که می‌خواهم درباره‌ی پروست برای‌تان سخنرانی کنم؟ هم آری و هم نه. موضوع سخن امروز من، اگر بپسندید، **پروست و من** است. عجب عنوان خودنمایی! نیچه این عبارات ربطی آلمانی‌ها را (مانند **شوپنهاور و هارتمان**) مضحک می‌دانست و مسخره می‌کرد. **پروست و من** که به مراتب

---

*. این اثر ترجمه‌ای است از:

Roland Barthes, "Longtemps, Je me suis Couché de bonne heure..." **The Rustle of Language**, Basil Blackwell, 1984, PP 277-291.

بدتر است. بگذارید درباره‌ی نقیضه‌ای توضیح بدهم، خودنمایی موجود در این عنوان فوراً از میان می‌رود وقتی آن را از دیدگاه من و نه یک غریبه در نظر بگیرید.با در یک خط گذاشتن خود و پروست نه تنها مطلقاً نمی‌خواهم خود را با این نویسنده‌ی بزرگ مقایسه کنم بلکه به عکس بر آنم که **خود را با او بشناسم**: اتحادی نه به لحاظ ارزش بلکه فقط از نظر رویه. اجازه بدهید این را توضیح دهم: در زبان مجازی، مثلاً در رمان، به نظر من انسان کم و بیش با یکی از شخصیت‌های اثر این همانی احساس می‌کند. به اعتقاد من چشمه‌ی جوشان ادبیات به این فرا افکنی وابسته است. اما در بعضی از شرایط نه چندان معمول، یعنی وقتی خود خواننده می‌خواهد اثری را بنویسد او دیگر فقط خود را با فلان شخصیت داستانی یکسان نمی‌بیند بلکه با نویسنده‌ی محبوبش هم‌ذات می‌پندارد و این وابستگی تا بدان حدّ است که آرزو می‌کند او هم بتواند کتابی [نظیر کتاب نویسنده‌ی محبوبش] بنویسد. بنابراین پروست هم برای من یک چنین این همانی را دارد و این پیوند تا بدان درجه است که رمان **در جست‌وجوی** او اثری است که آرزو دارم من آن را نوشته بودم. در این‌جا من خود را نه با آن نویسنده‌ی متشخص صاحب آن اثر عظیم همسان می‌بینم بلکه با آن کارگری هم‌ذات می‌پندارم (که گرچه گاه عذاب دید و گاه تجلیل شد اما همیشه فروتن ماند) که می‌خواست طرحی را به سرانجام برساند اما از همان شروع کار با شخصیتی قَدَر روبه‌رو شد.

[۱]

بنابراین، ابتدا درباره‌ی پروست...

در جست‌وجوی زمان از دست رفته بعد از چند نوشته‌ی دیگر (یک

کتاب، چند ترجمه و چندین مقاله) بود. به نظر می‌رسد سرآغاز نوشته شدن این اثر بزرگ پس از تابستان ۱۹۰۹ است و از این زمان به بعد، همان‌طور که می‌دانیم یک نژاده‌ی سرسخت در برابر مرگ و ناتمامی مقاومت می‌کرد. ظاهراً آن سال را (گرچه می‌دانم بیهوده است اگر بخواهیم نطفه بستن اثری را به یک عامل خاص مربوط بدانیم) برای پروست باید سال تردید تعیین کننده بدانیم. قدر مسلّم پروست در آن دوره به یک دو راهی رسیده بود و در برابر خود دو نوع ادبی متفاوت می‌دید که خود را به صورت «دو راه متفاوت» نشان می‌دادند، «دو راهی» که هنوز نمی‌دانست می‌توانند با هم یکی شوند، همان‌طور که راوی در **جست‌وجو** تا مدت‌ها ـ یعنی دقیقاً تا زمانی که **ژیلبرت** و **سن لوپ** با هم ازدواج می‌کردند ـ نمی‌دانست که این دو می‌توانند با هم تلاقی یابند و راه **سوان** با راه **گرمانت** یکی شود و راه مقاله‌ی انتقادی به راه رمان بپیوندد. پروست در زمان مرگ مادر خود در سال ۱۹۰۵ یک دوره‌ی نومیدی را پشت سر می‌گذاشت و به اختلال ناتوانی در نوشتن دچار بود؛ می‌خواست بنویسد و اثری خلق کند اما چه کاری؟ و یا در واقع در کدام قالب؟ پروست در دسامبر ۱۹۰۸ به **خانم دونویی** چنین می‌نویسد: «با همین حال نزاری که دارم می‌خواهم درباره‌ی **سنت‌بوو** بنویسم [او تجسم آن ارزش‌های زیبایی شناختی بود که پروست از آن‌ها بیزار بود] اما در ذهنم برای شکل دادن به هر چیز دو راه مختلف می‌بینم که باید یکی را برگزینم. اکنون کاملاً بی‌اراده و سرگردان مانده‌ام و نمی‌توانم راهم را بیابم.»

باید خاطرنشان کنم که آن تردید پروست ـ که کاملاً طبیعی است که به

آن یک شکل روان‌شناختی دهد ـ با یک تناوب ساختاری همخوانی دارد: دو راهی سرگردان میان آن‌ها همان دو قطب متضاد مورد اشاره‌ی **یاکوبسون**، یعنی دو قطب استعاری و مجازی است. استعاره دربرگیرنده‌ی آن گفتمانی است که چنین پرسش‌هایی را مطرح می‌کند: «این چیست؟ معنای این کدام است؟» پرسش‌هایی که به حوزه‌ی کاری مقاله مربوط است. بعکس، مجاز سؤال‌های دیگری را می‌پرسد: «آن‌چه می‌گویم چه تبعاتی خواهد داشت؟ از این واقعه‌ای که دارم تعریف می‌کنم چه چیزهایی منشعب می‌شود.» این پرسش‌ها به رمان مربوط است. یاکوبسون در مقاله‌ی خود[1] از پژوهشی سخن می‌گوید که در کلاس درس از دانش‌آموزان خواستند که واکنش خود را از شنیدن کمله‌ی کلبه بیان کنند. بعضی از آن‌ها گفتند کلبه همان کاشانه است (استعاره) و برخی دیگر معتقد بودند کلبه یعنی خرابه (مجاز). پروست مانند شاگردان کلاس یاکوبسون به انفکاک دچار است. او می‌داند که هر رخدادی در زندگی می‌تواند به یک تفسیر (یا یک نقد) دامن زند و یا گفتمانی را بسازد [که برای ما] روایتی را خلق یا تصوّر می‌کند که دارای قبل و بعد است. برای تفسیر، برای بحث در باب یک نظریه (برای موضع‌گیری علیه سنت بوو) باید **راه انتقادی** را برگزینیم. تفکر درباره‌ی رویدادها و احساسات و توصیف سیر تحوّلی آن‌ها نقطه‌ی به هم بافتن یک روایت است: هر چند روایت ما چیزی سست و بسیار تدریجی باشد.

---

۱. این مقاله‌ی درخشان به فارسی نیز ترجمه شده است:
رومن یاکوبسون، «دو قطب استعاری و مجازی»، ترجمه‌ی احمد اخوت، **کتاب شعر**، ۱۳۷۱، صفحات ۷۰-۶۰.

اگرچه پروست دیگر نوآموز نیست (او در سال ۱۹۰۹ سی و هشت ساله است) اما به تردید عمیقی گرفتار است. او آثار چندی نوشته (به‌خصوص در بعضی زمینه‌ها دست‌ورزی کرده است) که اغلب قالبی (form) مغشوش، نامطمئن و التقاطی دارد و میان دو شکل داستانی و جدلی سرگردان است. برای مثال برای بیان نظریات خود علیه سنت‌بوو (یعنی چیزی که در حوزه‌ی متاله و استعاره است)، پروست به خلق یک گفت‌وگوی خیالی میان خود و مادرش دست می‌زند (چیزی که به کار روایت، یعنی مجاز، تعلق دارد). او به این تردید خود نه تنها بصیرت دارد، بلکه شاید بتوانیم بگوییم از آن **سرخوش** هم هست. پروست دوستدار تحسین کننده‌ی نویسندگانی است که به کلام او انواع ادبی [ژانرهای] مختلط و نه چندان سرراست را تجربه کردند، نویسندگانی چون **نروال، بودلر**، و...

اما ما باید این بحث جالب یاکوبسون را کنار بگذاریم. پروست به دنبال یافتن آن قالبی است که بتواند رنجش را بهبود بخشد (او هم اکنون به کمک آن قالب ناب (Absolute form) اندوه مرگ مادر خویش را پشت سر گذاشته [و این رنج را] تعالی بخشیده است). حال که «بصیرت» (یک واژه‌ی پروستی) با نوشتن رساله‌ی **علیه سنت‌بوو**[1] (Contre Saint-Beuve) گرفتار اتهام شده، اگر راه رمانتیک‌ها را در پیش گیرد در

---

۱. پروست این رساله را که ناتمام ماند در سال ۱۹۰۸ آغاز کرد. این کتاب پژوهشی انتقادی است درباره‌ی سنت‌بوو ناقد «بزرگ» آن زمان. علیه سنت‌بوو در سال ۱۹۵۴ منتشر شد و متن انگلیسی آن ۳۷۴ صفحه است. آن بخش‌هایی از کتاب که در زمان پروست منتشر شد خشم هواداران سنت‌بوو را برانگیخت.

این سنت قدرتی است که می‌تواند برای زخم او مرهمی باشد و آن را بخشکاند. **نووالیس** شعر را این‌گونه تعریف می‌کرد: «آن‌چه که زخم‌های عقل را بهبود می‌بخشد.» رمان هم می‌تواند چنین کند. اما نه هر رمانی: آن‌که مطابق با باورهای سنت‌بوو نوشته نشده است.

ما نمی‌دانیم پروست با کدام اراده بر این تردید خود غلبه کرد و چرا (اگر اصلاً یک علت خارجی داشت) پس از این‌که رساله‌ی سنت‌بوو را کنار گذاشت (اثری که در آگوست ۱۹۰۹ روزنامه‌ی **فیگارو** حاضر به چاپ آن نشد) خود را یک‌سره وقف نوشتن **در جست‌وجو** کرد. اما آن قالبی را که انتخاب کرد می‌شناسیم: یعنی همان نوعی که رمان **در جست‌وجو** را رقم زد. این نوع ادبی رمان است یا مقاله؟ هیچ‌کدام یا هر دوی این‌ها؟ آن‌چه که من نوع سوم می‌خوانم. بیایید درباره‌ی این نوع جدید کمی تأمّل کنیم.

اگر من اندیشه‌ی خود را درباره‌ی رمان **جست‌وجو** با اولین جمله‌ی این کتاب آغاز کردم به این دلیل است که این بند سرآغاز یک بخش پنجاه صفحه‌ای است که هم چون کتاب تبتی **ماندالا** [که چکیده‌ای است از عرفان تبتی] نشان دهنده‌ی دیدگاه نویسندگی پروست است. بحث این بخش درباره‌ی چیست؟ در مورد خواب. خواب پروستی از یک ارزش زایشی برخوردار است و هر چیز اصلی (و «نوعی») با آن آغاز می‌شود و سازمان‌دهنده او است. (اما این سازمان، چنان که بعداً خواهیم دید، در واقع یک ضد سازمان است).

البته خواب خوب وجود دارد و خواب بد. خواب خوب آن است که بوسه‌ی متبرک مادر به هنگام خواب آن را بدرقه کند و خواب با آن آغاز

شود. این خوابی درست و مطابق با طبیعت است (شب‌ها بخواب، روزها کار کن). خواب بد خوابی است که دور از مادر بخوابی. پسر روزها خواب و مادرش بیدار است. آن‌ها فقط یکدیگر را در آن فاصله‌ی کوتاه زمان صحیح و زمان وارونه می‌بینند: در مدت زمان بیدار شدن یکی و خوابیدن آن دیگری. این خواب بد[1] (که با قرص‌های ضد خواب ورونال ممکن می‌شود) فقط با در نظر گرفتن تمام کتاب حقانیت خود را به دست می‌آورد زیرا این بهای سنگینی است که پروست برای نوشتن **جست‌وجو** باید بپردازد چون او این اثر را شبانه می‌نویسد.

و این خواب خوب (دوران کودکی) چیست؟ «نیمه بیداری» است. («کوشیده‌ام به اولین فصل کتابم یک حال و فضای نیمه بیداری بدهم»). گرچه پروست در جایی از «اعمال ناخودآگاه ما» سخن می‌گوید اما این خواب هیچ تعبیر فرویدی ندارد. این‌ها به تعبیر خواب ربطی ندارند. (در کتاب پروست تعداد «خواب‌های واقعی» خیلی کم است). در واقع خواب‌های او را اعماق ناخودآگاه «مغشوش» رقم می‌زند. با نقیضه‌ای می‌توان این‌ها را بهتر توضیح داد: این خوابی است که می‌توان آن را نوشت زیرا آن هوشیاری [یا حالت آگاه] خواب است. همه‌ی بخش [آغازین] (و در نتیجه، به اعتقاد من، تمام اثر که از همین‌جا سرچشمه می‌گیرد) در یک اغتشاش دستور زبانی معلق می‌ماند: «من خوابیده‌ام» از نظر تحت‌الفظی همان‌قدر غیرممکن است که بگوییم «من مرده‌ام». نوشتن را به‌طور دقیق آن فعالیتی می‌توان تعریف کرد که با تحریف‌های زبانی ـ

---

۱. که در حقیقت بیدار ماندن در سرتاسر شب است.

عدم امکان‌های زبانی ـ حرکت می‌کند تا گفتمان [سخن] شکل بگیرد.

کار این خواب (یا این نیمه‌بیداری) چیست؟ به یک «هوشیاری کاذب» می‌رسد: یک هوشیاری بی‌سامان، متغیر و منقطع. پوسته‌ی منطقی زمان مورد حمله قرار می‌گیرد. دیگر کرونو ـ لوژی [توالی زمانی] (البته اگر بتوان دو جزء این کلمه را از هم جدا کرد) وجود ندارد. «آدم خفته [بخوانید: آن خفتگی پروستی که نیمه بیداری است] زنجیره‌ی ساعت‌ها و توالی سال‌ها و افلاک را حلقه‌وار پیرامون خود دارد... اما **رشته‌ی** آن‌ها می‌تواند در هم **بپیچد** و **پاره شود**» [تأکیدها از من است]. خواب موجد منطق دیگری هم هست: منطق نوسان، منطق از هم گسیختگی و پروست همین منطق را در بخش مربوط به خوردن کلوچه‌های کوچک، پتی مادلن، کشف می‌کند: همان‌گونه که قبلاً در رساله‌ی علیه سنت‌بوو آن را نقل کرده بود (یعنی قبل از زمان نوشتن **جست‌وجو**): «بی‌حرکت ماندم... تا این‌که ناگهان پرده‌های لرزان مغزم به کار افتاد [و همه چیز را به یاد آورد]». طبیعی است که چنین منطق انقلابی فقط در افراد باعث این واکنش شود که انسان را احمق تصوّر کنند. **هبومولت** که مشاور انتشارات **اولن دورف** بود وقتی دست‌نویس **راه سوان** را برای ارزیابی دریافت کرد نظرش را چنین نوشت: «نمی‌دانم شاید من کاملاً کر و کور شده‌ام اما نمی‌فهمم چه‌طور انسان می‌تواند دلبسته‌ی کتابی شود که سی صفحه‌ی آن [دقیقاً همان سی صفحه‌ی مورد نظر ما!] وصف حال آقایی است که در بستر این دنده آن دنده می‌شود تا خوابش ببرد». اما این «دلبستگی» خیلی حیاتی است. همین سی صفحه سیل‌بند **زمان** را باز می‌کند. همین که توالی زمانی به لرزه در آید پاره‌های روایت و خاطرات به صورت زنجیره‌های مقطّع در

مـی‌آید، زنـجیره‌هایی کـه از قـانون اجـدادی روایت و عـقلانیت ریشـه می‌گیرند و به خودی خود خالق نوع سومی هستند که نه مقاله است و نه رمان ـ به عبارت دقیق‌تر ساختار چنین کـاری **راپـزودیک** (Rhapsodic) است که از لحاظ ریشه‌شناسی به معنای کنار هم گذاشتن است. افزون بر این، این کار نوعی استعاره‌ی پروستی است: اثر مانند ردا دوخته می‌شود. متن راپزودیک [رفسودیه‌ای] متنی اصیل و باستانی است، بـا اصـالت و قدیمی مانند ردا که قطعات و پاره‌هایش تطابق، تشکل و توالی خاصی با هم‌دارند. جامه‌ای این‌چنین چهل‌تکه نیست، همان‌طورکه **در جست‌وجوی زمان از دست رفته** را نمی‌توان اثری سر هم بندی شده بدانیم.

سر بر آورده از خواب، این اثر (این نوع سوم) بر اصلی آشوب‌گر بنیاد دارد. بر اصلی که کارش بر هم زدن زمان (و توالی زمانی) است. این یک اصل بسیار مدرن است. **باشلار** ریتم را آن نیرویی می‌دانـد «کـه هـدفش نجات روح از ماندگی کاذب است، همان که در اثر استمرار مصنوعی به وجود می‌آید.» این تعریف خیلی خوب می‌تواند برای رمان پروست هم صادق باشد، یعنی اثری که فتح نمایانش عبارت است از افـتراق **زمان به خاطر آورده** از آن ماندگی کاذب زندگی. یا به کلام گوهربار نـیچه کـه در این‌باره می‌گوید: «باید کیهان را به قدر ذره‌ای در آوری و حرمت خویش را برای کلّ از دست بدهی.» و **جان کیج**، آن منادی موسیقی جدید، چـنین اعلام می‌کند: «در هر صورت کلّ از یک بی‌سازمانی (disorganization) متشکل است.» این بی‌سازمانی با تشـتت تـفاوت دارد و بـدین صـورت نیست که موضوع‌های مربوط به هم به‌طور مغشوش و تـصادفی بـا هـم پیوند یابند. پروست با تـلخی خـاصی مـی‌گوید: «بـه نـظرم مـی‌رسد کـه

خوانندگان با توجه به پیوند تصادفی و ناگزیر میان موضوع‌ها [یعنی شباهت‌های ناگزیر] تصور می‌کنند که من دارم داستان زندگی خودم را می‌نویسم». در واقع اگر بخواهیم از کلام باشلار استفاده کنیم می‌گوییم آن‌چه ما با آن سروکار داریم یک **وزن** [ریتم] است، وزنی بغایت پیچیده. «نظام‌های لحظه‌ای» (به کلام باشلار) جانشین یکدیگر می‌شوند اما با هم تطابق نیز دارند زیرا آن‌چه را که اصل نوسان (Vacillation) سازمانش را بر هم می‌ریزد نه به لحاظ ملموس نبودن [توالی] زمانی بل متأثر از منطق متوهم زندگی‌نامه [نویسی] است و این امر تا بدان‌جا می‌رسد که به‌طور سنتی در این نوع ادبی انتظام ریاضی سال‌ها را رعایت می‌کنند.

این بی‌سازمانی زندگی‌نامه موجب ویرانی آن نمی‌شود زیرا زندگی‌نامه‌نویسان بسیاری از عناصر زندگی شخصی را، به صورتی ملموس و قابل شناسایی حفظ می‌کنند اما این عناصر تا حدودی **جابه‌جا** می‌شوند. من به دو نوع از این جابه‌جایی‌ها اشاره خواهم کرد. البته بحث من نه در باب جزئیات (چیزی که در زندگی‌نامه‌های مربوط به پروست فراوان می‌توانیم پیدا کنیم) بلکه درباره‌ی جنبه‌های خلّاق کار او خواهد بود.

اولین جابه‌جایی مربوط به شخص سخنگو (discoursing person) است (همان که در دستور زبان به آن **شخص** می‌گویند). کتاب پروست یک «من» را بر روی صحنه (و یا صفحه‌ی کتاب) می‌آورد (راوی)؛ اما می‌توان گفت که این من کاملاً یک خود نیست (و با سوبژه و ابژه‌ی زندگی‌نامه‌ی خودنگاشت سنتی تفاوت دارد). این «من» کسی نیست که به یاد می‌آورد. راز دل می‌گوید و اعتراف می‌کند. او کسی است که سخن

می‌گوید. شخصی که این «من» بر صحنه می‌آورد آن خودِ نویسایی است که پیوند او با «خود» زندگی روزمره نامشخص و جابه‌جا شده است. پروست خود نیز این نکته را خوب توضیح داده است: سنت‌بوو نمی‌تواند این نکته را تشخیص دهد که «یک کتاب حاصل «خودهای» مختلف است که ما در زندگی روزمره عادت‌ها و ضعف‌های خویش را با آن‌ها به نمایش می‌گذاریم». این بحث این نتیجه‌ی دیالکتیکی را دربر دارد که بیهوده است اگر از خود بپرسیم آیا راوی این کتاب پروست است یا نه (پروست به معنای معمول یک اسم خانوادگی) زیرا این پروست خیلی ساده پروست دیگری است که اغلب برای خود او هم ناشناخته است.

جابه‌جایی دوم مشخص‌تر از اولی (و تعریف آن هم ساده‌تر) است. در رمان پروست ما مسلماً با «روایت» سروکار داریم (این کتاب مقاله نیست). اما این روایت شرح حال زندگی نیست که راوی سال‌های مختلف را (از بدو تولد) پشت سر بگذارد تا به آن لحظه برسد که می‌خواهد قلم برگیرد تا داستان زندگی‌اش را برای‌مان بنویسد. آن‌چه را که پروست **نقل می‌کند**، آن‌چه را به روایت در می‌آورد نه زندگی او **بلکه آرزو برای نوشتن** است. زمان بر آرزوی او فشارِ سنگین می‌آورد و توالی زمانی را می‌طلبد. اما پرش‌های ذهن مدام وجود دارد. مثلاً یک جمله از **برگوت** درباره‌ی مناره‌های کلیسای گوتیک (**مارتین ویل**) یک بحث را دامن می‌زند[1]. علاوه بر این‌ها سرخوردگی‌هایی هم وجود دارد (رأی هیئت منصفه درباره‌ی **موسیو دونورپو، وقایع‌نگاری روزانه‌ی گنکور**: آن اثر بس متشخص و

۱. در این‌باره رجوع کنید به: در جست‌وجوی زمان از دست رفته [ترجمه‌ی فارسی]، جلد اول، صفحه‌ی ۱۶۴ به بعد.

بی‌نظیر*) و سرانجام رسیدن به پیروزی: یعنی وقتی که راوی با ورود به میهمانی گرمانت کشف می‌کند که **درباره‌ی چه باید بنویسد**: در مورد زمان باز یافته و بدین‌گونه به خود اطمینان می‌دهد که او هم به نوشتن قادر است و می‌تواند در **جست‌وجوی زمان از دست رفته** را بنویسد (یعنی آن‌چه را تاکنون نوشته است).

همان‌طور که می‌بینیم آن‌چه که در اثر جاری است مسلماً زندگی نویسنده است، اما آن زندگی که از **خود بی‌خود** شده است. **جرج پینتر**، زندگی‌نامه‌نویس پروست، به درستی متوجه این نکته شده که رمان پروست از آن چیزی متشکل است که پینتر آن را «زندگی‌نامه نمادین» می‌خواند. یا به قول خود او «داستان نمادین زندگی پروست». پروست بر این باور است (و این دلالت بر نبوغ او دارد) که لازم نبود زندگی‌اش را «به یاد بیاورد» بلکه این زندگی او بود که کم و بیش دستاورد یک کار هنری را داشت. پینتر به نقل از کیتز می‌نویسد: «زندگی آن‌که از ارزشی برخوردار است تمثیلی تمام عیار مداوم است.» سلف او پروست در طول زندگی ثابت کرد این حرف صحیح است. امروز رمان او را نه تنها به عنوان اثری ماندگار از ادبیات جهانی می‌خوانند بلکه آن را بیان پرشوری از یک زندگی بغایت شخصی می‌دانند که راوی پیوسته به زندگی خویش باز می‌گردد و این ارجاع نه به صورت دادن اطلاعات زندگی‌نامه‌ای بلکه به شکل صورت فلکی رخدادها و نشانه‌هاست. بیش‌تر از بیش‌تر متوجه این موضوع می‌شویم که ما این «پروست» نیست که دوست داریم (**پروست به**

---

*. اثری است شاخص برای راوی و گرچه او می‌کوشد که خود را به سطح نویسندگی گنکور برساند اما بیش‌تر اوقات احساس ناامیدی و ضعف می‌کند.

عنوان نویسنده‌ای که در تاریخ ادبیات جای مشخصی دارد و اسمش ثبت شده است) بکله عاشق مارسل هستیم، موجودی منفرد، آنکه هم کودک و هم بزرگسال است: سودایی و خردمند، قربانی دیوانگی‌های عجیب و غریب و عرصه‌ای برای انعکاس پرشکوهی از جهان، عشق، هنر، زمان و مرگ. من به خوانندگان علاقه‌مند به مارسل پروست که زندگی او را در دست مطالعه دارند اصطلاح مارسل‌ایسم را پیشنهاد می‌کنم تا او را از پروست‌ایسم متمایز کنند: اصطلاحی که بیانگر ذوق ما نسبت به نوع خاصی از کار و یا رویه‌ی ادبی است.

اگر در بحث رمان ـ زندگی‌نامه‌ی[1] پروست بر موضوع منطق جدیدی تأکید کردم که به من اجازه می‌دهد ـ همان‌طور که به پروست امکان داد ـ که تضاد میان رمان و مقاله را از میان بردارد به این دلیل است که به این مضمون خیلی علاقه دارم. می‌پرسید چرا؟ دلیل آن را اکنون توضیح می‌دهم. چون می‌خواهم از «خودم» صحبت کنم. در این‌جا مقصود از «خود» نه معنای عام و بی‌اثر شده‌ی آن که می‌تواند جانشین هر نوع خواننده‌ای شود (هر نوع جانشین چیزی عقیم و ضدعفونی شده است) بلکه معنای کامل آن است. من درباره‌ی فردی صحبت خواهم کرد که، خوب یا بد، کس دیگری نمی‌تواند جانشینش شود. او آن آشنایی است که می‌خواهد از درون من سخن گوید تا از میان کلی‌گویی‌ها و علم‌زدگی‌ها آوایش را بشنوند.

---

۱. ترجمه‌ی دقیق این عبارت، رمان به عنوان زندگی‌نامه‌ی پروست است، یعنی رمانی [که مردم تصور می‌کنند] زندگی‌نامه‌ی پروست است که برای پرهیز از نامفهوم شدن جمله عبارت آشنای رُمان ـ زندگی‌نامه را ترجیح دادم.

[۲]

دانته شعر خود را با این سطر آغاز می‌کند: «در حال قدم زدن در راه زندگی...» (یک سرآغاز مشهور دیگر، یک تلمیح گیرای دیگر). در سال ۱۳۰۰ دانته سی و پنج ساله بود. (او بیست و پنج سال دیگر بیش‌تر زنده نخواهد بود). من خیلی پیرتر از او هستم و مدت زمانی که از عمرم باقی‌مانده هرگز به اندازه‌ی نیمی از عمر کنونی من نخواهد شد.[۱] بنابراین «نیمه‌ی عمر ما» مسلماً یک شاخص عددی نیست. آخر چگونه در موقع نوشتن انتظار دارید که مجموع آن را چنان دقیق بدانم که آن را به دو نیم مساوی تقسیم کنم؟ نیمه‌ی عمر شاخصی معنا شناختی دارد: شاید آن لحظه دیر رسیده‌ای در عمر من است که معنای جدیدی مرا به سوی خود می‌خواند؛ آرزوی یک جهش برای تغییر زندگی، از گذشته بریدن و آغازی دوباره است. این‌که خود را به یک آغاز بسپاریم. آن‌گونه که دانته با اقتدا به پیشتازی چون **ویرژیل** راه خود را از میان **جنگل تاریک**[۲] باز یافت

---

۱. حدود دو سال بعد، یعنی در سال ۱۹۸۰، وقتی بارت به همراه فرانسوا میتران و میشل فوکو داشت از عرض خیابانی می‌گذشت کامیونت یک خشک‌شویی با او تصادف کرد. بارت چهل روز در اغما بود و درگذشت.

۲. «جنگل تاریک» اشاره است به تمثیل ابتدای کمدی الهی. «دُر نیمه راه زندگی‌مان، خود را در جنگلی تاریک یافتم،... دانته از همین‌جا تمثیل سلوک و سفر مضاعف را آغاز می‌کند؛ یعنی از یک سو تجربه‌ی شخصی‌اش («خود را») در دنیای دیگر است، که از سوی دیگر تجربه‌ی هر کسی (انسان عام) هم می‌تواند باشد («زندگی‌مان»). شاعر خویشتن را در جنگل تاریکی سرگردان می‌یابد (زندگی دنیوی). می‌کوشد برای فرار از این جنگل از کوهی بالا برود که روشنایی خورشید (خداوند) از پشت آن را روشن می‌کند. ظهور ناگهانی سه حیوان راه او را برای بالا رفتن از کوه سد می‌کند: یک پلنگ، یک شیر و یک ماده گرگ (نماینده‌ی سه جزء عمده‌ی گناه و در نتیجه سه بخش عمده‌ی دوزخ: فریب‌کاری، خشونت، شهوت). چیزی به ←

(و برای من، دست‌کم در طول این متن پیشتاز پروست است). سن (آیا یادآوری این نکته نیاز است؟ بله، به نظر من هست. ما معمولاً با بی‌تفاوتی تمام با سن یکدیگر برخورد می‌کنیم) جز یک داده‌ی زمان شناختی جزئی چیز دیگری نیست. سالنمایی از گذر ایام است. عمر دارای طبقات و حجره‌های گوناگونی است. ما در زندگی خویش از حلقه‌ای به حلقه‌ی دیگر می‌رویم. در برخی نقاط آستانه‌هایی وجود دارد و با فراز و نشیب‌ها و تنش‌هایی روبه‌رو می‌شویم. عمر فرایندی نه تدریجی و خطی بلکه کیفیتی جهشی دارد. بررسی عمر یک فرد، اگر عمر را آن چیزی بدانیم که ما فرانسویان به آن یک سال مشخص می‌گوییم، نه غمزه‌ی مهربانانه‌ای به قصد به رخ کشیدن عمر یک فرد بل کاری خلّاق است: این‌که بر این نکته انگشت بگذاریم که عمر من بر چه نیروهای واقعی دلالت می‌کند و چگونه می‌خواهد این نیروها را سامان بدهد است. مطلب اصلی همین است: یعنی چیزی که بس دیر می‌آید، همان‌که به نظر من باعث شد این لحظه را به «نیمه‌ی سفر عمر من» تبدیل کند.

اما چرا امروز؟

اوقاتی فرا می‌رسد (و این بستگی به آگاهی ما دارد) که «روزهای‌مان

→

عقب‌نشینی شاعر نمانده که یک‌باره ویرژیل (نماینده‌ی عقل و ادراک انسانی) ظاهر می‌شود. ویرژیل را بئاتریچه (نماینده‌ی الهام الهی) فرستاده است تا به دانته کمک کند و راهنمای او در سیر و سلوکی شود که از آن گریزی نیست. تنها راه گریز از جنگل تاریک پا گذاشتن به دوزخ است (یعنی که انسان اول باید به افتادگی و خاکساری تن دهد تا بتواند به رستگاری الهی برسد)». برگرفته از: **مارک موسا**، **دانته آلیگیری**، ترجمه‌ی مهدی سحابی، انتشارات کهکشان (نسل قلم)، ۱۳۷۳، صفحات. ۵۰-۴۹.

به شمارش می‌افتد» و شمارش معکوس شروع می‌شود. زمانِ پایانِ نامعلوم اما برگشت‌ناپذیر است. **می‌دانی** که زوال پذیری (از وقتی یادت می‌آید همه این را به تو گفته‌اند). ناگهان **احساس می‌کنی** واقعاً میرایی. (این احساسی طبیعی نیست. طبیعی آن است که فکر کنی فقط تو عمر بی‌پایان داری. اما چه کنی [که چنین نیست]. مگر نه این‌که این همه تصادف در اثر بی‌احتیاطی اتفاق می‌افتد). این مدرک مستند، وقتی آن را بیازماییم، دیدگاه ما را تغییر می‌دهد: راه دیگری ندارم، باید کار خود را در گنجه‌ای (در آخرین گنجه) بگذارم که گرچه نمی‌دانم تا کی دوام می‌آورد اما می‌دانم (یک آگاهی جدید) که این ماندگاری **ابدی** نیست. یا شاید هم بتوان این‌گونه به موضوع نگریست: از آن‌جا که محل این مخفیگاه مشخص است و در ضمن دیگر هیچ «انگیزه‌ی خارجی» هم وجود ندارد بنابراین این‌که می‌خواهم کارم را در جای امنی قرار دهم خود یک کار تشریفاتی صرف است. پس مانند پروست بیماری که مرگ تهدیدش می‌کرد (یا خود او این‌گونه تصوّر می‌کرد) ما نیز به سراغ آن جمله‌ی یوحنا برویم (همان که پروست در کتاب علیه سنت‌بوو، نقل به معنا) می‌گوید: «تا هنوز روشنایی داری کار کن». و بعد زمانی هم می‌رسد (همان زمان که مشغول کاری) که همه‌ی آن‌چه که انجام داده‌ای، همه‌ی کارهایی که کرده‌ای و هرچه نوشته‌ای به نظرت تکراری می‌رسد: چه می‌گویی! تا آخر عمرم مقاله بنویسم، درس بدهم، و سخنرانی کنم، آن هم «درباره‌ی موضوع‌هایی» که گرچه اسم‌شان با هم تفاوت دارد تمایز چندانی با هم ندارند! (حقیقتش این «درباره‌ی» مرا خیلی آزار می‌دهد). این احساس ظالمانه‌ای است، زیرا مرا از نزدیک شدن به هر چیز تازه پا دست زدن به

هر ماجرا باز می‌دارد («ماجرا» یعنی آن‌چه که بر من اتفاق افتاده و یا آن‌چه که بر من خواهد رفت). آینده‌ام را تا دم مرگ جلوی چشمم مانند پرده‌های به هم پیوسته می‌بینم: وقتی این متن، این سخنرانی را، به پایان ببرم کار دیگری ندارم جز این‌که سراغ کار دیگری بروم... آیا همه‌اش همین است؟ نه، سیزیف شادمان نیست. احساس بیگانگی می‌کند. این احساس نه به دلیل کاری که می‌کند، و نه به خاطر بیهودگی آن بلکه به سبب تکراری بودن آن است.

و سرانجام این‌که، یک حادثه (یک حادثه‌ی صرف و نه یک تصمیم آگاهانه) می‌تواند بر کار تکراری و فرساینده‌ی هنرمند تأثیر بگذارد، آن را از هم بدرد و یا حتی باعث تشکّل آن شود. این حادثه جهشی را در کار هنرمند به وجود می‌آورد و دیدگاهش را تغییر می‌دهد و موجب پیدایش آن چیزی می‌شود که اسمش را «نیمه‌ی عمر انسان» گذاشتم. رانسه، قهرمان رمان منجنیق (Fronde)، همان خود ساخته‌ی اهل دنیا، از سفر باز می‌گردد و می‌فهمد که سر معشوقه‌اش در تصادف رانندگی از بدن جدا شده است. بیچاره در به روی دنیا می‌بندد و زندگی رهبانی را برمی‌گزیند. در مورد پروست، گرچه آن جهش وجودی و سرآغاز کار بی‌بدیل او چند سال بعد از مرگ مادرش اتفاق افتاد اما «نیمه‌ی سفر عمر» او را باید مرگ مادرش (در سال ۱۹۰۵) بدانیم. برای من یک داغ‌دیدگی بزرگ، آن نوع غریبی که معمولاً شفا نمی‌یابد، آن چیزی را می‌سازد که پروست از آن با عبارت «اوج آن حالت خاص» سخن گفته است. این داغ‌دیدگی، گرچه دیر رخ داده است، اما برای من «نیمه‌ی عمر من» به حساب می‌آید. مگر نه این است که «نیمه‌ی عمر» درست آن لحظه‌ای است که آدمی کشف

می‌کند که مرگ واقعیت دارد و در این حالت دیگر برایش چیزی فقط ترسناک نیست؟

هم‌چنان‌که روزگار را می‌گذرانی، ناگهان با این واقعیت بس عریان رو به رو می‌شوی: از یک سو می‌دانی که فرصت نداری زندگی‌های گوناگونی را تجربه کنی و باید آخرین آن‌ها را برگزینی، همان که میشله به آن Vita nova [زندگی جدید] می‌گفت: میشله‌ای که در سن پنجاه و یک سالگی با دختری بیست ساله ازدواج کرد و خود را برای نوشتن کتاب‌های تازه در زمینه‌ی تاریخ طبیعی آماده کرد. و از سوی دیگر باید از آن وضعیت سایه‌واری بیرون آیی (همان‌که نظریه‌پردازان قرون وسطی به آن Acedie، [بختک]، می‌گفتند) که فرسایش کار تکراری و مویه کردن‌های مداوم خود را بر تو تحمیل کرده‌اند. حال، بر آن‌که می‌نویسد، آن‌که نوشتن را برگزیده است، به نظر من فقط با یافتن شیوه‌ی تازه‌ای در نوشتن «زندگی جدید» می‌تواند وجود داشته باشد. تغییر مرام، نظریه، فلسفه، سبک و سیاق کار، اعتقادات (گرچه این خیلی جالب توجه به نظر می‌رسد) کاری کاملاً بیهوده است. ما این‌ها را خیلی طبیعی، مانند نفس کشیدن، انجام می‌دهیم. مردم سرمایه‌گذاری می‌کنند، پس‌انداز می‌کنند و دوباره سرمایه‌های‌شان را به کار می‌اندازند. آن‌ها حرف‌های روشنفکرانه را وقتی بتواند باعث تعجب‌شان شود نیروی محرکه‌ی دانایی می‌دانند. اما جست‌وجو، کشف و به کاری تازه دست زدن همه‌ی این‌ها به نظر من معادل با آن زندگی جدید است که در باب ضرورت آن صحبت کردم.

درست در همین‌جا، در نیمه‌ی سفر عمر خود، در اوج این بدیل بی‌نظیر، دو اثری را که بارها خوانده‌ام می‌خواهم خوانشی دوباره کنم

(درواقع این کار را آن‌قدر تکرار کرده‌ام که تعداد دفعات آن را نمی‌دانم). کتاب اول رمان بزرگ جنگ و صلح است. در این‌جا من نه از کتاب بل از انفجار سخن می‌گویم. چیزی که به نظر من نقطه‌ی اوج آن را در صحنه‌ی مرگ شاهزاده **بولکونسکی** شاهد هستیم با سخنان بسیار محبت‌آمیز او خطاب به دخترش ماریا و این صحنه‌ی مرگ آن‌قدر تأثیرگذار است که خاطر آن‌ها را بسیار جریحه‌دار می‌کند، پدر و دختری که بی این‌که از عشق سخنی بگویند یکدیگر را دوست دارند. دومین خوانش من به آن بخش از رمان پروست مربوط است که مرگ مادربزرگ در آن اتفاق می‌افتد. (نحوه‌ی برخورد این اثر با من کاملاً با شیوه‌ی برخورد آن در آغاز این متن تفاوت دارد زیرا در این‌جا من می‌خواهم خود را با نویسنده و نه راوی محک بزنم). این روایتِ کاملاً نابی است: یعنی در این‌جا با غم نابی روبه‌رو هستم اما برخلاف دیگر بخش‌های رمان **جست‌وجو** که درباره‌ی آن حرف زده‌اند تاکنون کسی در مورد این بخش سخنی نگفته است. منظورم آن صحنه‌ای است که خشونت مرگ (مرگی که آدم‌ها را برای همیشه از هم جدا می‌کند) با نشانه‌ها و بازبردهای غیرمستقیم صحبت می‌کند: دست‌شویی توی کلاه فرنگی خیابان شانزه‌لیزه[1]؛ سر نحیف مادربزرگ که در زیر شانه‌های فرانسوا پیچ و تاب می‌خورد.

از این دو خوانش و احساساتی را که در من بیدار می‌کنند دو درس آموخته‌ام. نخست این‌که من این دو صحنه‌ای را که از آن‌ها سخن گفتم به عنوان «لحظات حقیقت» [لحظه‌ی شهود] یاد می‌کنم (اصطلاح دیگری

---

۱. روایت بر هم خوردن حال مادربزرگ در خیابان گابریل شانزه‌لیزه را می‌توانید در کتاب طرف گرمانت (۲)، صفحات ۶۱-۲۶ بخوانید.

برای آن نمی‌توانم پیدا کنم). در این‌جا ادبیات (یعنی آن‌چه که اهمیت دارد) ناگهان با یک شکست عاطفی، با یک «فریاد»، همگام می‌شود. در جان خواننده‌ای که از خاطره‌ای و یا انتظاری رنج می‌برد و این بی‌قراری در اثر دوری سخت از عزیزی است، استعلایی به وجود می‌آید. این همان عشق و مرگ نیست که اهریمن آن‌ها را هم‌زمان با هم خلق کرد؟ «لحظه‌ی حقیقت» هیچ ارتباطی با «واقع‌گرایی» ندارد. (گذشته از این، هیچ‌کدام از نظریه‌های رمان از این اصطلاح سخن نگفته‌اند). «لحظه‌ی حقیقت»، البته مشروط بر این‌که بتوانیم آن را به یک موضوع تحلیلی تبدیل کنیم، مبین نوعی ترحّم است: ترحّم در مفهوم ساده و غیرتحقیرآمیز آن. غریب این‌که علم نقد برای این‌که این حسّ را به عنوان نیرویی که بر خوانش ما تأثیر می‌گذارد به رسمیت بشناسد با مشکل مواجه است. شکی نیست که نیچه می‌تواند در تدوین این موضوع به ما کمک کند اما، هنوز با صورت‌بندی نظریه‌ای در این باب برای رمان فاصله‌ی بسیار داریم؛ زیرا برای تدوین آن باید «تمام» جهان ادبیات داستانی امروز را نابود کنیم و دیگر جوهر یک اثر را در ساختار آن خلاصه نکنیم بلکه باور داشته باشیم که اثر هنری با «فرو ریختگی» (collaps) است که حرکت می‌کند و زنده و خلّاق می‌ماند. منظورم آن نوع فروریختگی است که در اثر آن بعضی از لحظه‌ها پا برجا می‌مانند، لحظاتی که به عبارت دقیق‌تر نقطه‌ی اوج [اثر هنری] و از لحظه‌های مورد علاقه ما هستند و در موقع بازخوانی اثر به آن‌ها توجه می‌کنیم و در حقیقت افق پیدای متن‌اند. «لحظات حقیقت» دقایقی از متن‌اند که از ارزشی مضاعف برخوردارند.

درس دوم، یا شاید بهتر است بگویم دومین شهامتی که از این تماس

سوزان خود با رمان به دست آورده‌ام این است که انسان تصدیق کند کاری که می‌خواهد نوشته شود («نوشته شود» به این دلیل که من خود را «سوبژه‌ای [فاعلی] که می‌خواهد بنویسد» تعریف می‌کنم) **بی‌این‌که چیزی بگوید** قویاً بر عاطفه‌ای دلالت دارد: احساسی که گرچه پیش‌تر بر آن آگاهی کامل داشتم اما امروز بسیار مشکل می‌توانم آن را توضیح دهم زیرا من نیز اسیر واژگان فرسوده و سستی هستم که بدون توان از آن‌ها به زور استفاده کرده‌اند. آن‌چه که می‌توانم بگویم، چیزی که از گفتنش نمی‌توانم صرف‌نظر کنم، این است که این عاطفه‌ای که باید به اثر جان دهد پیوندی هم با عشق دارد. اما با کدام‌یک از جنبه‌های عشق؟ مهربانی؟ بخشش، انفاق؟ یا شاید شفقت (شفقت به این دلیل ساده که روسو این را لایق شأن «فلسفه‌پردازان» می‌دانست).

یکی از همین روزها تصمیم دارم این قدرت رمان را به محک تجربه‌ای بزنم ـ این قدرت عاشقانه یا نفسانی آن را ـ (برخی از عرفا عشق و نفس را از هم متمایز نمی‌دانند) و این پژوهش را در قالب مقاله یا رمان انجام دهم (مگر نه این‌که از تاریخ ادبیات رمان ترحّم [شفقت] برانگیز صحبت کردیم؟) در این‌جا واژه‌ی رمان را به تسامح به‌کار می‌برم و منظورم آن قالبی است که در مقایسه با آثار و گفتمان گذشته‌ی من جدید است. من از قبل نمی‌دانم این نوع جدید تا چه حدّ به قوانین ساختاری رمان وفادار است. فقط از دید خود انتظار دارم که برایم سه رسالت را انجام دهد. اول: به من امکان دهد تا **بگویم** چه کسی را دوست دارم (**ساد**، بله ساد، همیشه می‌گفت کار رمان یعنی به تصویر کشیدن آن‌هایی است که انسان دوست‌شان دارد)، نه این‌که به خود آن‌ها بگویم که دوست‌شان دارم (که

این در عهده‌ی شعر عاشقانه است). از رمان انتظار نوعی استعلا دارم (استعلای خود). توانایی این‌که بگویی چه کسانی را دوست داری به معنای شهادت دادن بر این هم هست که این‌ها «برای هیچ» زندگی نکردند (و بسیاری از اوقات رنج بردند). فقط در یک نوشته‌ی قَدَر (Sovereign writing) است که بیماری مادر پروست، مرگ شاهزاده‌ی پیر بولکونسکی[1] و غم دخترش ماریا (که همه از اعضای خود خانواده‌ی تولستوی بودند) و دلواپسی **مادلین ژید** (Madeline Gide) در هیچی تاریخ فرو نمی‌رود. این زندگی‌ها، این رنج‌ها همه در کنار هم قرار می‌گیرند، انباشته می‌شوند و همه حقانیت آن‌ها را می‌بینند؛ (به نظر من با این دیدگاه باید موضوع رستاخیز را در نظریه‌ی تاریخ میشله در نظر گرفت). رسالت دوم این نوع رمان را در این می‌دانم که این امکان را برایم فراهم آورد (آرزویی که می‌دانم احتمالاً غیرممکن است) که به‌طور همه‌جانبه، اما غیر مستقیم، شفقت خواننده را برانگیزم. تقریباً همه جا می‌خوانید که می‌گویند از خصایص رمانتیسیسم «مدرن» این است که «شفقت خود را» در زیر بافت نوشتار «پنهان کند». خوب، می‌پرسیم چرا

---

۱. بارت در خاطرات روزانه‌ی خود می‌نویسد: «دارم جنگ و صلح را می‌خوانم. مرگ شاهزاده‌ی پیر بولکونسکی سخت متأثرم کرد: آخرین حرف‌های محبت‌آمیز او به دخترش («عزیزم»، «دوستم»)، وسواس‌های دیشب شاهزاده خانم که نباید مزاحم بولکونسکی شوند در حالی شاهزاده‌ی پیر مرتب او را صدا می‌زد، احساس گناه ماریا زیرا لحظه‌ای آرزو کرده بود پدرش بمیرد تا با مرگ او آزادی خود را به دست آورد. و همه‌ی این‌ها، این همه محبت و شور، در میان خشن‌ترین غوغا رخ می‌دهد: خطر ورود فرانسویان و ضرورت ترک کردن و مانند این‌ها». به نقل از: رولان بارت، **ژرف‌نگری**، ترجمه‌ی احمد اخوّت، زنده رود ویژه‌ی خاطره‌نویسی، صفحه‌ی ۴۱.

باید پنهان کند؟ نکند چون فکر می‌کنیم «خیلی واقعی» و دارای ارزش زیادی است می‌خواهیم آن را پنهان کنیم؟ امروز علم اخلاق اصطلاح ترحّم را [شفقت] (حتی در همین معنای ساده‌ای که مورد نظر من است) مذموم و مردود می‌داند و این موضع‌گیری آن‌ها با توجه به اصل عقلانیت سیاسی یا اعتدال جنسی است. من طالب خواندن یا نوشتن رمانی هستم که بتواند گفتمان تأثیرگذاری را به شخصیت‌هایش انتقال دهد و بگذارد که خود آن‌ها این تأثیر را آشکارا [به خواننده] منتقل کنند. در این‌جا می‌توانیم بگوییم که اصطلاح ترحّم برانگیز برای رمان و نه نویسنده‌ی آن مصداق دارد و از آن‌جا که رمان با دلالت سر و کار دارد نه با اظهار و بیان (expression) بنابراین سوبژه [گوینده] یک گفتمان نیت خوب یا بد ندارد. و سرانجام به آخرین رسالت می‌رسیم، به ویژه‌ترین رسالت این نوع رمان (من هم‌چنان منظورم از رمان آن نوع تغییرپذیر کاملاً فارغ از قانون کلّی است، رمانی که ته مایه‌ای از آن در ذهنم بماند و همیشه آن را به یاد داشته و مشتاق آن باشم): از آن‌جا که رمان احساسات و عقاید را با واسطه‌ی نوشتار به خواننده انتقال می‌دهد، پس هیچ فشاری را به دیگری (به خوانندگان) وارد نمی‌آورد. قدرت آن در صدق تأثیر و نه صدق عقیده است. بنابراین این رمان را با خودبینی و ارعاب کاری نیست. مطابق با طبقه‌بندی نیچه رمان در طبقه‌ی هنر جای دارد نه در حوزه‌ی کهانت.

آیا معنای همه‌ی این حرف‌ها این است که من قصد دارم رمانی بنویسم؟ پاسخ را چگونه بدانم؟ نمی‌دانم آیا هم‌چنان می‌توانم بگویم کار مطلوب خود را نوشتن رمان می‌دانم در حالی که هنوز نتوانسته‌ام از جزمیت آثار پیشین خود فاصله بگیرم؟ (آثاری که ممکن است مقداری از

عناصر داستانی قوی در آن‌ها وجود داشته باشد). برایم مهم است طوری وانمود کنم گویی می‌خواهم این رمان «نیست در جهان» [اوتو پیایی] را بنویسم. در این‌جا فرصت را مغتنم می‌شمارم که در پایان چند کلمه‌ای هم درباره‌ی روش صحبت کنم. من خود را در موقعیت فاعلی قرار دادم که چیزی را می‌سازد و دیگر به آن فاعل معتقد نیستم که درباره‌ی چیزی سخن می‌گوید. من در حال مطالعه درباره‌ی محصولی نیستم، من حاصل این محصول را تقبّل کرده‌ام. من حرف را به خاطر حرف زدن منسوخ می‌دانم. جهان در نظرم نه دیگر یک مصداق بلکه چیزی برای نوشتن است، چیزی برای یک ممارست. به سراغ نوع دیگری از دانش می‌روم، دانشی از آنِ طالب ذوق [آماتور]، زمینه‌ای که در آن صاحب اسلوبی هستم. آیا واژه‌ی «گویی» آن فرمولی نیست که تمام صورت‌بندی‌های علمی را، مثل ریاضیات، با آن رقم می‌زنند؟ به خود جرئت اقامه‌ی فرضیه‌ای را می‌دهم و غنای حاصل از آن را جست‌وجو و کشف می‌کنم. برای این لازم می‌دانم رمانی نوشته شود چون من از این کار چیزهای زیادی یاد می‌گیرم. رمان را چیزی نمی‌دانم که قبلاً دیگری آن را نوشته است. شاید از همه چیز گذشته در قلب این ذهنیت باشد، در این صمیمیت تمام عیاری که از آن سخن گفتم، شاید در این «اوج تشخص ویژه من» است که بی این‌که خود بدانم دارای یک روش علمی هستم و سمتگیری مبهمی به سوی آن روشی دارم که ویکو با عنوان «علم جدید» (Scienza Nuova) از آن سخن گفت. آیا این اصطلاح مبیّن شکوه و رنج جهان با هم نیست، آن‌چه که مرا هم سرگرم می‌کند و هم می‌آزارد؟

پروست و نام‌ها*

رولان بارت

می‌دانیم که در **جست‌وجوی زمان از دست رفته** داستان نوشتن است. اگر بخواهیم چگونگی تشکّل این اثر را بهتر درک کنیم، پیش از هر چیز بد نیست بار دیگر این داستان را مرور کنیم زیرا این کار در نهایت باعث می‌شود بفهمیم چرا نویسنده این رمان را می‌نویسد.

این کتاب را که ما درباره‌ی چگونگی پیدایش‌اش چیزی نمی‌دانیم (اما منادی‌اش خود همین کتاب پروست است) نمایش‌نامه‌ای در سه پرده می‌توانیم بدانیم. موضوع پرده‌ی اول درباره‌ی خواست نوشتن است: راوی جوان با لذتی شهوانی از شنیدن جمله‌های برگو و همین‌طور شعفی که وصف برج‌های کلیسای مارتین ویل در او به وجود می‌آورد متوجه این میل می‌شود. پرده‌ی دوم ـ بخشی بسیار طولانی زیرا قسمت اصلی در

---

*. این اثر ترجمه‌ای است از:

Roland Barthes, "Proust and names", **New Critical Essays**, Trans. by Richard Howard, Hill and wang, 1980, PP. 55-69.

جست‌وجو به همین فصول تعلق دارد ـ درباره‌ی ناتوانی در نوشتن است. تبلور این ناتوانی را در سه صحنه، و یا شاید بتوانم بگوییم سه پریشانی، به خوبی می‌بینیم. اول: آن‌جا که **نورپو** به راوی جوان از ادبیات تصویر ناامید کننده‌ای می‌دهد چهره‌ای مضحک که ممکن است، این تصو ر را به او بدهد که هرگز استعداد نوشتن ندارد. بعد، مدت‌ها بعد از این دیدار، ضربه‌ی دیگری راوی را ناامیدتر از قبل می‌کند. او هنگام خواندن خاطرات روزانه گنکور چیز تازه‌ای را کشف می‌کند. در بخشی از آن گنکور از ناتوانی در نوشتن سخن می‌گوید، قطعه‌ای جذاب و در عین حال خنده‌آور که تأییدی است بر حال و روزگار راوی: می‌بیند که فقط او نیست که نمی‌تواند احساساتش را در قالب کلمات بیان کند. و بالاخره پریشانی سوم: معضلی که دیگر به استعداد او مربوط نیست بلکه از تمام احساسات او سرچشمه می‌گیرد، رخدادی که او را برای همیشه از نوشتن منصرف می‌کند. [منظور] صحنه‌ای است که راوی پس از یک بیماری طولانی سوار بر قطار پاریس در منطقه‌ای روستایی چشمش به سه درخت می‌افتد و در برابر زیبایی آن‌ها جز بی‌تفاوتی چیز دیگری احساس نمی‌کند. پس نتیجه می‌گیرد که هیچ‌وقت نمی‌تواند بنویسد. اندوهناک و رها شده از قید اسارت نوشتنی که به گمانش از عهده‌ی انجامش بر نمی‌آید، تصمیم می‌گیرد به دنیای بیهوده‌ی سرخوشی باز گردد و در مهمانی بعدازظهر **دوشس دوگرمانت** شرکت کند. در این‌جا همه چیز نتیجه‌ی عکس می‌دهد و او سرخوش از درد این رهایی قدرت دست‌ها و نوشتن را دوباره باز می‌یابد. پرده‌ی سوم تمام **گذشته‌ی باز یافته** را در بر می‌گیرد، کتابی که خود از این سه رخداد فرعی [اپیزود] متشکل است و

سه دوّارِ سر (Vertigo) به هم پیوسته اولین آن‌ها را رقم می‌زند: سه خاطره‌ای که یکی پس از دیگری، هنگامی که راوی در هتل گرمانت است، در ذهنش زنده می‌شوند (کلیسای سنت مارک، دیدن درخت‌ها از توی قطار، بلبک) و علت این یادآوری سه رخداد جزیی است (نگاه به سنگفرش ناهموار کف حیاط، صدای خوردن قاشق کوچک به بشقاب و دستمال آهارزده‌ای که پیشخدمت به او می‌دهد)[1]. این خاطرات سبب خیری است که می‌تواند راوی را به گذشته بازگرداند و اگر قرار است این یاد و خاطرات حفظ شوند (و یا به اراده‌ی او زنده شوند) باید آن‌ها را خوب درک کند. در اپیزود دوم (یعنی بخشی که عمده‌ی نظریه‌ی پروست را درباره‌ی ادبیات این‌جا می‌توانیم پیدا کنیم) راوی به شکلی نظام‌مند خود را وقف کشف نشانه‌های دریافتی می‌کند و بدین‌گونه در حرکتی منسجم در جست‌وجوی درک جهان و کتاب است: کتاب به مثابه جهان و جهان به عنوان یک کتاب. اما آخرین تعلیق تعویق توانایی نوشتن را باعث می‌شود. در این‌جا راوی با مشاهده‌ی مهمان‌هایی که مدت‌هاست آن‌ها را ندیده با شگفتی تمام می‌فهمد که سالی بر آن‌ها رفته است. زمان که نوشتن را دوباره به او بازگردانید در عین حال باعث ربودن آن می‌شود: آیا او آن‌قدر زنده خواهد ماند تا کتابش را بنویسد؟ البته که می‌تواند، مشروط به این‌که در به روی دنیا ببندد، زندگی دنیایی را از دست بدهد و خود را یک‌سره وقف نوشتن کند، زیرا فقط بدین‌گونه می‌تواند دنیای نویسندگی

---

۱. برای ترجمه‌ی فارسی آن بنگرید به:
در جست‌وجوی زمان از دست رفته، جلد هشتم، **زمان باز یافته**، ترجمه‌ی مهدی سحابی، نشر مرکز، صفحه‌ی ۲۱۲.

خود را حفظ کند.

بدین‌گونه داستانی که راوی تعریف می‌کند تمام ویژگی‌های آیین پاگشایی[1] (Initiation) را داراست. روایتی مبتنی بر یک تفسیر واقعاً دینی که با این سه حرکت دیالکتیکی بیان می‌شود: خواست (تفسیرگر به کشف و شهود نیازمند است)، شکست (او خطر، تاریکی و نیستی را به جان می‌خرد)، التزام (در نهایتِ شکست پیروزی را به دست می‌آورد). پروست نیز برای نوشتن در جست‌وجو همه‌ی این مراحل را در زندگی خویش تجربه می‌کند و این مراحل پاگشایی را پشت سر می‌گذارد: خواست نابهنگام او به نوشتن (چیزی که در دوران نوجوانی و زندگی در لیسه اتفاق افتاد) و متعاقب آن دوران طولانی نه شکست بلکه در تردید زندگی کردن. گویی او که در طلب کار واقعی و اصیل است دائم باید دست از کار بکشد، دوباره به کار ادامه دهد و هرگز هم به آرزویش نرسد. در مورد پروست نیز (مانند راوی) این آیین به اصطلاح پاگشایی منفی به مدد تجربه‌ی خاص ادبیات به دست می‌آید. آثار نویسندگان بزرگ پروست را ابتدا شیفته‌ی خود و سپس ناامیدش می‌کنند (زیرا می‌بیند نمی‌تواند مانند آن‌ها بنویسد)، درست همان‌گونه که برگو یا گنکور شیفتگی و ناامیدی را در راوی رقم زدند. این تشرف (دگرگونی) ادبی که به آیین پاگشایی شباهت زیادی دارد، تشرّفی آکنده از تاریکی و وهم، به کمک نقیضه و تقلید مسخره (پاستیش) به دست می‌آید (به‌راستی برای بیان شگفتی و اسطوره زدایی از جهان چه چیز بهتر و بالاتر از نقیضه؟)، هجو جهلِ

---

۱. یا: تشرّف، آیین تشرّف. م.

مرکب (کار راسکین) و مباحثه و منازعه (سنت‌بوو)[1]. بدین‌گونه پروست خود را برای نوشتن رمان **در جست‌وجو** آماده می‌کند (اثری که می‌دانیم بخش‌هایی از آن قبلاً در رساله علیه سنت‌بوو آمده است) اما تا نوشتن آن خیلی فاصله دارد و اثر هنوز خودش را «نشان» نداده است. واحدهای (units) اصلی [**در جست‌وجو**] در رساله‌ی علیه سنت‌بوو وجود داشت (ارتباط میان شخصیت‌ها[2] به بلوری شدن رخدادها انجامید[3]) و این‌ها را با صور و ترکیب‌های گوناگون (مانند دستگاه کلایداسکوپ [آشکال‌نما*]) آزمایش کرد. اما هنوز غایب آن کنش هم‌بسته‌ای بود که باعث شد [سال‌ها بعد] پروست **در جست‌وجو** را بدون پژمردگی و دلسردی از سال ۱۹۰۹ تا هنگام مرگ بنویسد، کاری به قیمت چشم‌پوشی از زندگی روزمره، چیزی شبیه به آن‌چه بر سر خود راوی پروست در پایان **گذشته‌ی باز یافته** آمد[4].

در این‌جا نمی‌خواهیم کار پروست را با تحلیل رخدادهای زندگی‌اش توضیح دهیم. توجه خود را فقط به آن کنش‌هایی معطوف می‌کنیم که با گفتمان اثر پیوندی درونی دارند (بنابراین فقط با کنش‌های بوطیقایی و نه زندگی‌نامه‌ای سر و کار خواهیم داشت)، خواه این گفتمان مربوط به راوی و یا مارسل پروست باشد. حال این نکته مطرح می‌شود که این تشابه که با

---

۱. منظور رساله علیه سنت‌بوو است. م.

۲. برای مثال مهمان ناخوانده‌ی عصرهای کومبره که **[در جست‌وجو]** تبدیل به سوان می‌شود. و یا عاشق گروه کوچک موسیقی دختران که در قالب راوی ظاهر خواهد شد.

۳. مثلاً، روزنامه‌ی صبح **فیگارو** که مادر راوی برایش می‌آورد.

*. Kaleidscope؛ کلایداسکوپ، دستگاه اشکال‌نما، چیزی شبیه به شهر فرنگ.

۴. و حتی در مرگ‌های‌شان هم از یکدیگر جدا نبودند. م.

توجه به همه‌ی شواهد موجود دو گفتمان پروست و در جست‌وجو را در حاکمیت خود دارد، باید به یک سرانجام متقارن نیز برسد. [به عبارت دیگر] نوشتن در قالب خاطرات (کاری که راوی می‌کند) باید در مورد پروست نیز به کشف و دستاورد مشابهی برسد و این دو پیوستگی تام با یکدیگر داشته باشند. آخر این کدام رخداد غیر مترقبه‌ای است، منظور رخدادی خلّاق است نه یک رویداد زیستی، که می‌تواند باعث تشکل اثری شود که [نویسنده ـ راوی‌اش] آن را در ذهن مجسم کرده، به محک آزمون‌زده اما هنوز کامل ننوشته است؟ این‌چه ملاط غریبی است که می‌تواند این پاره‌های پراکنده و از هم گسیخته را کنار یکدیگر بگذارد و به آن‌ها وحدت ترکیبی ـ نحوی بدهد؟ در یک کلام، نویسنده چه وجه تشابهی میان خود و خاطرات راوی از مهمانی گرمانت می‌بیند؟

این دو گفتمان، گفتمان راوی و مارسل پروست، به هم شبیه‌اند اما یکسان نیستند. راوی قرار است که بنویسد و این آینده به او سامان وجودی (order of existence) و نه سامان کلامی خواهد داد. مشکل او معضلی روان‌شناختی است نه صناعتی. حال و روزگار مارسل پروست برعکس است. او می‌نویسد. چالش‌اش با مقوله‌های زبانی و نه با مقوله‌های رفتاری است. از آن‌جا که خاطرات به جهان ارجاع [مدلول‌ها] تعلق دارد بنابراین نمی‌تواند گفتمان مطلوب پروست باشد و او به یک عنصر مطلقاً بوطیقایی نیازمند است (بوطیقا در معنای یاکوبسونی آن). اما از سوی دیگر این عنصر زبان‌شناختی باید، مانند خاطرات، دارای این توان باشد که جوهر داستانی را نیز القا کند. طبقه‌ای از اجزای کلام را داریم که به اعلا درجه از چنین قدرتی برخوردار است و البته این طبقه

چیزی جز اسم خاص نیست؛ اسم خاص که برخوردار از این سه ویژگی است که راوی آن‌ها را به خاطرات متعلق می‌داند: قدرت جوهری کردن (از این‌رو که انسان اسم خاص را مانند خاطرات می‌تواند «آشکار» کند [از پوشش بیرون آورد]. به عبارتی اسم خاص را می‌توانیم قالب زبان‌شناختی خاطرات بدانیم. بنابراین، آن رخداد (بوطیقایی) که «سکوی پرش» در **جست‌وجوست** جز انکشاف **نام‌ها** چیز دیگری نیست. شک نداریم که از زمان نوشتن رساله‌ی **علیه سنت‌بوو** پروست نام‌های چندی را در اختیار داشت (برای مثال **کومبره**، **گرمانت**) اما به نظر می‌رسد که از دوره‌ی ۱۹۰۹-۱۹۰۷ به بعد بود که به نظام نامگذاری خاصِ **در جست‌وجو** دست یافت. به محض کشف این دستگاه توانست کتابش را بنویسد[۱].

کتاب پروست شرح تلمذّی (apprenticeship) عظیم و مداوم است[۲]. این شاگردی مداوم (در عشق، در هنر و در روز مرگی‌ها) با دو آنِ (moment) وهم و ناامیدی عجین است. از این دو وهله حقیقت (نوشتن) زاده می‌شود. اما بین رویا و بیداری، پیش از آنکه حقیقت ظاهر شود، راوی پروست باید بسیاری از سوء تفاهم‌ها را پشت سر بگذارد. وظیفه‌ای که در کار زیر سؤال بردن کج فهمی نشانه‌ها خلاصه می‌شود: نشانه‌های منتشر از اثر هنری، معشوق و محیط اجتماعی. اسم خاص نیز نشانه است (آن‌چه که باید آن را از نمایه (index) متمایز بدانیم زیرا نمایه، طبق مباحث مربوطه از زمان پیرس تا راسل، تنها بر چیزها اطلاق می‌کند و به دلالت کاریِ ندارد). اسم خاص به عنوان یک نشانه خود را به کشف و

---

۱. پروست به‌طور مشخص دو جا درباره‌ی نظریه اسم خاص خود صحبت کرده است: ۱. در رساله‌ی **علیه سنت‌بوو** (فصل چهاردهم: **اسم خاص**) و در **راه سوان** (**اسم مکان**: اسم).

۲. این نظریه‌ی **ژیل دولوز** در کتاب ارجمند **پروست و نشانه‌ها**ست.

رمزگشایی عرضه می‌کند.

این اسم هم یک «ساحت» [بومگاه] است (ساحت به معنای زیستی آن)، آن‌چه که انسان باید خود را در آن غوطه‌ور سازد، غرقه در تمام پریشان خیالی‌های آن[1]، و هم موجودی است عزیز، متراکم و خوشبو که باید آن را چون گُل از هم بگشاییم[2]. به کلام دیگر، اگر اسم (که از این پس آن را اسم خاص می‌گوییم) نشانه است، نشانه‌ای حجیم است که پیوسته از بافت معنایی سرشاری باردار است که هیچ فرسایشی نمی‌تواند آن را ساییده و یا کوچک کند (برخلاف اسم عام که چنین قدرتی ندارد و در هر ترکیب فقط یکی از معانی خود را آزاد می‌کند). اسم پروستی به خودی خود و در هر کجا معادل یک ستون کامل یک واژه‌نامه است. اسم **گرمانت** فوراً می‌تواند دربرگیرنده هرچیزی باشد که خاطره، کاربرد (در واژگان) و فرهنگ در آن جای می‌دهد. با هر نوع شرط گزینش بیگانه است. بنابراین، به‌گونه‌ای می‌توانیم آن را یک هیولای معنا شناختی تصور کنیم زیرا علاوه بر این‌که از تمام ویژگی‌های اسم عام برخوردار است می‌تواند کمابیش خارج از هر قانون متصوری به حیات خود ادامه دهد و کاربرد داشته باشد. این بها ـ یا خون بهای ـ پدیده‌ی «معنای بیش از حد داشتن» است، همان که جایگاه اسم خاص[3] است و البته پیوند نزدیکی هم با

---

۱. «اسم‌ها را بدیلی دست نیافتنی نمی‌دانم بلکه آن‌ها را بومگاهی برای غرقه شدن می‌بینم» **(راه سوان)**.

۲. «... با ظرافت تمام پوسته‌ی عادت را کنار زدن و دوباره تازگی این اسم **گرمانت** را دیدن...» **(علیه سنت‌بوو)**.

۳. در این‌باره رجوع کنید به:
یو. واینریش، «درباره‌ی ساختار معنی‌شناختی زبان»، **گرینبرگ، جهانی‌های زبان**.

واژه‌ی شعری دارد.

اسم پروستی با آن فشردگی معنایی خود (چیزی که انسان دلش می‌خواهد می‌توانست بگوید «چند لایه‌ای معنایی») به تحلیل‌های معناشناختی متعددی تن در می‌دهد، چیزی که از دید خود راوی هم دور نمی‌ماند و آن را مطرح می‌کند، آن‌چه که او نشانه‌های رمزی (figure) مختلف اسم[1] می‌نامد و عبارت است از مولفه‌های معنایی (seme) متفاوت که علیرغم ویژگی فرضی [خیالی] آن از اعتبار کامل معناشناختی برخوردار است (و این امر بار دیگر مؤید این نکته است که چه‌قدر مهم است که مدلول را از مصداق متمایز بدانیم).[2] بنابراین اسم گرمانت دارای چندین مفهوم «بدوی» (به وام از لایب نیتز) است، [مفاهیمی از قبیل]: «قلعه‌ای است افراشته، عاری از هر چگالی، ساحتی که جز رشته‌ای از نور نارنجی رنگ چیز دیگری نیست که برفراز آن ارباب و بانویش درباره‌ی زندگی و مرگ بندگان خود تصمیم می‌گیرند»؛ «برجی زرد و صورتی رنگ، گذرگاه ایام»؛ خانهٔ اربابیِ پاریسیِ گرما. «درخشان و روشن مانند اسم آن»؛ یک قلعه‌ی اربابی وسط پاریس. و نظایر این‌ها. این مولفه‌های معنایی جز صورت خیالیه (image) چیز دیگری نیستند. اما در زبان متعالی ادبیات جایگاه آن‌ها از مدلول کم‌تر نیست و در دستگاه دلالت معنایی وظیفه‌ی انتقال معنا را به عهده دارند. برخی از این

---

۱. «اما بعداً با فکر کردن به این اسم هفت یا هشت نشانه‌ی رمزی در آن پیدا کردم...» راه (گرمانت).

۲. در مصداق (referent) معمولاً با یک معنا سروکار داریم در صورتی که مدلول (signified) می‌تواند چند لایه‌ی معنایی داشته باشد. م.

مولفه‌های معنایی ریشه در سنت و فرهنگ دارد. **پارما** (parma) [پارم] شهری رومی واقع در کناره‌ی پو نیست که **اتروسک**‌ها آن را ساختند و ۱۳۸۰۰۰ سکنه دارد. معنای واقعی این کلمه‌ی دو هجائی از این دو مولفه‌ی معنایی متشکل است: ملاحت خاص استاندالی و دیگر انعکاس رنگ بنفش (**راه سوان**). معناهای دیگر معانی شخصی و خاطره‌انگیزند. **بلبک** دارای دو مؤلفه‌ی معنایی است، متأثر از دو تعریف درباره‌ی این مکان که راوی سال‌ها پیش آن‌ها را شنیده است: گوینده یکی از این دو **لانگرنده** («بلبک جایی است توفانی در انتهای زمین») و دیگری **سوان** است («معماری کلیسایش ترکیبی است از سبک گوتیک نرماندی و رومی»). بنابراین این اسم دارای دو معنای توأمان است: «معماری گوتیک و توفان در کنار دریا» (**راه سوان**). هر اسم دارای طیف معنایی مخصوص به خود است، چیزی متغیّر در طول زمان که مطابق با زمان‌سنج خوانندگان تغییر می‌کند: درست مانند زبان که در سیر تحوّل تاریخی خود اجزایی را حذف و اضافه می‌کند. اسم، به تعبیری، خاصیت کاتالیزوری دارد؛ می‌توان آن را از چیزی انباشت، بر حجمش افزود و دائماً به خلل و فُرج آن چیزی اضافه کرد. این ویژگی توسّع معنایی اسم خاص را می‌توان به صورت دیگری تعریف کرد: هر اسم دارای چندین «پرده‌ی نمایش» (scene) است، پرده‌هایی که ابتدا دور از هم و بدون پیوند با یکدیگر به نظر می‌رسند و فقط طالب اینند که در زیر یک پوشش قرار گیرند تا بتوانند روایت کوتاهی را برای‌مان تعریف کنند، زیرا نقل کردن پیوسته عبارت است از پیوند دادن تعداد محدودی از عناصر کاملاً پراکنده از هم به یکدیگر [فرایند متو نیمیک]. بنابراین **بلبک** نه تنها چندین پرده‌ی نمایش

را پنهان می‌کند بلکه آن حرکتی را که می‌تواند این‌ها را به صورت واحد و یا اشکال گوناگون به یکدیگر پیوند دهد مخفی می‌سازد زیرا هجاهای ناآشنای آن بدون شک متأثر از طرز تلفظی غیرمتداول و قدیمی است «که اصلاً انتظار نداشتم تا زمان ورود خود با آن مواجه شوم یعنی زمانی که مهمانخانه‌چی شیرقهوه را برایم بیاورد و بعد مرا به تماشای دریا ببرد که موج‌هایش بر دیواره‌های کلیسا[1] می‌کوبد و من، متأثر از داستان‌های عاشقانه‌ی قدیمی فرانسه مهمانخانه‌چی را در قالب فردی نکته‌سنج، سنگین و موقّر تجسم می‌کنم» (**راه سوان**). سبب این است که اسم پیوسته به یک فرایند کاتالیزوری [فراگشایی] غنی تن در می‌دهد و می‌توان گفت از لحاظ بوطیقایی تمام رمان **در جست‌وجو** از چند اسم پدیدار می‌شود («این گرمانت چیزی بود تقریباً به مانند طرح یک رمان». **راه گرمانت**).

با این همه در انتخاب و یا در تشخیص آن‌ها باید دقت کنیم. در این‌جا در نظریه‌ی پروست درباره‌ی اسم مشکلی پدیدار می‌شود، مشکلی که اگر زبان‌شناختی نباشد حتماً نشانه‌شناختی است: معضل تمایل استفاده از نشانه. بدون شک این مشکل تا حدودی مصنوعی است زیرا فقط برای رمان نویس پیش می‌آید، یعنی کسی که آزادی (و در عین حال التزام) دارد که اسم خاصی بیافریند که جدید و دقیق باشد اما در عمل چیز دیگری اتفاق می‌افتد، یعنی راوی و نویسنده این مسیر را از دو جهت متضاد

---

۱. «بله که بلبک را می‌شناسم. کلیسای بلبک که مال قرن‌های دوازدهم و سیزدهم و هنوز نیمی به سبک رومان است، شاید عجیب‌ترین نمونه‌ی گوتیک نورماندی باشد و چنان استثنایی که انگار یک اثر هنری ایرانی است». م. به نقل از: **طرف خانه‌ی سوان**، صفحه‌ی ۵۰۴، به ترجمه‌ی مهدی سحابی.

می‌پیمایند. راوی معتقد است در اسم‌هایی که به او داده‌اند می‌تواند میان دال و مدلول، بین رنگ آوای (vocalic color) **پارما** و زیبایی ارغوانی مضمون آن پیوندی طبیعی پیدا کند. رمان‌نویس، که منظره‌ای وهم‌آلود، توفانی آفریده حالا باید فضای صوتی هم خلق کند، فضایی مرکب از چند صدای مناسب که ترکیب آن‌ها برای آن فضای گوتیک مناسب باشد. یکی رمزگشایی می‌کند، آن دیگری به رمز در می‌آورد اما بر هر دو یک نظام حاکم است و این سامانه به هر شکل که عمل کند نظامی است هدفمند که براساس رابطه‌ی همانندی میان دال و مدلول عمل می‌کند. در این‌جا رمزگذار و رمزگشا معمولاً مطابق با نصّ **رساله‌ی کراتیلوس** [افلاطون] عمل می‌کنند: «ویژگی اسم در چیزی نهفته است که بر آن دلالت می‌کند.» به نظر پروست که به عنوان نویسنده و در ارتباط با کار داستان‌نویسی به نظریه‌پردازی درباره‌ی دلالت می‌پردازد، اسم خاص یعنی همانندسازی و یا به کلام افلاطون (که با بدگمانی باز هم درست است) «فانوس جادو»[1].

خواستی [انگیزه‌ای] که پروست به دنبال آن است از دو نوع طبیعی و فرهنگی است. انگیزه‌ی اول از آواشناسی نمادین سرچشمه می‌گیرد (**واینریش** گفته است که آواشناسی نمادین از بیش معنایی نشانه سرچشمه می‌گیرد). این‌جا جای مناسبی نیست که بیش از این درباره‌ی این موضوع صحبت کنیم (مبحثی که زمانی با عنوان **همسازی تقلیدی** imitative harmony معروف بود)، موضوعی که صاحب‌نظران بسیار از جمله **افلاطون، لایب نیتز، دیدرو و یاکوبسون** درباره‌ی آن بحث کرده‌اند. در

۱. آن‌چه که می‌تواند خواب‌ها و تخیلات انسان را بازتاباند. م.

این‌جا از یکی از متن‌های پروست چند بخشی را نقل می‌کنیم که گرچه در زمینه‌ی بحث ما چندان شهرتی ندارد اما مانند **سونات آواهای** رمبو متن برجسته‌ای است: «...بایو بلند افراشته در توری فاخر سرخ‌گونش، طلای کهنه‌ی آخرین هجه بر تارکش فروزان؛ **ویتره** که کسره‌ی آخر، ویترای کهنه‌اش را به لوزی‌هایی از چوب سیاه می‌آراست؛ **لامبل** شیرین، که سفیدی‌اش از زرد پوسته‌ی تخم‌مرغ تا خاکستری مروارید می‌رود؛ **کوتانس**، کلیسای [جامع] نورمان، که واپسین هجایش، چرب و زردگون، برجی از کَره بر بلندایش می‌افزاید؛ و...».[1] (در این‌جا باید بر این نکته تأکید کنیم که پروست نه تنها به حس‌آمیزی آوایی کلمه توجه دارد بلکه گاهی به شکل ظاهری کلمه نیز دقت می‌کند). نمونه‌هایی که از پروست شاهد آوردیم با تنوّع و پرمایگی خود (این نکته را به خاطر داشته باشیم که در این‌جا دیگر صرفاً تضاد سنتی میان i و o، تضاد میان آواهای نازک و گرد مطرح نیست، بلکه تمامی تحلیل‌های آوایی پروست مورد نظر است) بر این نکته دلالت می‌کنند که در بسیاری از موارد پروست هدف حس‌آمیزی آوایی خود را به صورت مستقیم انجام نمی‌دهد. رمزگر میان صوت و معنا یک مفهوم بینابینی را قرار می‌دهد، چیزی نیمی متشکل از ماده [ملموس] و نیم دیگر آبستره [مجرد]، که نقش کلید را به عهده دارد و گذرگاه «تنگ شده» میان دال و مدلول را می‌گشاید. اگر از حس‌آمیزی بلبک چنین برمی‌آید که جایی است صخره‌ای و پرچین و شکن که موج‌های بلند بر آن می‌کوبد به این دلیل است که ما رابط مفهومی

---

۱. **طرف خانه‌ی سوان**، ترجمه مهدی سحابی، صفحه‌ی ۵۰۸.

rugueux [موّاج] را در اختیار داریم که با سه حس لامسه، شنوایی و بینایی ما «کار» می‌کند. به عبارت دیگر حس‌آمیزی آوایی به یک نامگذاری درونی نیاز دارد. زبان به شکلی غیرآشکار دارای آن پیوندی است که اسطوره عیان و بی‌واسطه به آن توسل می‌جوید. روشن‌ترین نمونه را می‌توانیم از استعاره‌های سنتی مثال آوریم (مثلاً پیوند میان شکل و صوت rugueux) که وقتی کلمه در زمره‌ی واژگان روزمره در می‌آید معنایی صریح [مرده] پیدا می‌کند و پیوندهای اولیه‌ی خود را از دست می‌دهد. با همه‌ی این‌ها، علاقه‌ی ما [به ریشه‌یابی و تحلیل‌آوایی واژه‌ها] به قیمت [برچسب] بی‌نظمی معنایی و انحراف معنایی به‌دست می‌آید زیرا واضح است که در بررسی کلمات باید پدیده‌ی آواشناسی نمادین را دوباره بازگردانیم و هیچ فایده‌ای ندارد اگر بخواهیم یکی را بدون دیگری مطالعه کنیم. کتاب پروست ماده‌ی خام خوبی را برای این مطالعه‌ی ترکیبی در اختیارمان می‌گذارد و هدف‌های حس‌آمیزی او را در تقریباً همه جا می‌بینیم (بجز شاید در **بلبک**) و شاهد ارتباط میان صوت و رنگ نیز هستیم: ieu رنگ طلایی کهنه‌ای دارد، é سیاه است، an متمایل به زرد، بلوند و طلایی است (در **کونتاس و گرمانت**)؛ i بنفش است[1]. واضح است که ما در این‌جا با تمایل کلی پروست [به رنگ] روبه‌رو هستیم و او به صوت خصایصی را منتسب می‌کند که نه به صدا بل به بینایی مربوط است (یعنی به‌طور مشخص به رنگ به این دلیل که رنگ هم‌زمان از دو ویژگی

---

۱. «سیلوی به رنگ بنفش است: قرمز متمایل به بنفش، نوعی بنفش مخملی... و خود این اسم که به علت وجود دو i موجود در آن ـ sylvie ـ دختر واقعی آتش به حساب می‌آید» (رساله **علیه سنت‌بوو**).

صوتی (ارتعاشی) و بصری (تغییر مایه) برخوردار است). خلاصه کلام این‌که، پروست بدین صورت آن تضادی را که نتیجه‌ی جدایی حس‌های چندگانه از یکدیگر است خنثی می‌کند. (اما به‌راستی آیا این جدایی امری تاریخی یا انسان‌شناختی است؟ از چه دوره و از کجا «حواس پنجگانه» ما به وجود آمدند؟ می‌بینید که مطالعه‌ی جدیدی در این‌باره ضروری است، ارزیابی تازه‌ای از طبقات اسمی براساس نظریه‌ی زبان‌شناسی). با عنایت به همه‌ی این نکات اگر مطالعه‌ی پیوند آوایی [میان دال و مدلول] به یک فرایند استعاری نیازمند است و لاجرم نوعی تخطی محسوب می‌شود اما این سرپیچی می‌تواند لحظات مهم جدایی میان رنگ و صوت و تفکیک حواس را از یکدیگر به ما نشان دهد. به همین دلیل (و در این نکته شکی نیست) آن‌چه که پروست در جست‌وجوی آن است نه تنها کاری بس پیشرفته بلکه کاملاً «صحیح» به نظر می‌رسد.

درباره‌ی انگیزه‌ی دیگری هم باید صحبت کنیم، چیزی که عمدتاً فرهنگی است و بنابراین قابل قیاس است با آن‌چه که در مورد زبان بحث کردیم. این سازوکار، ابداع واژگان جدید (البته با تبعیت از الگوهای واژگانی) و ساختن اسامی خاص را، که خود از الگوهای آوایی «ملهم»اند، به عهده دارند. وقتی نویسنده‌ای اسم خاصی ابداع می‌کند متأثر از همان قوانین انگیزشی است که دستگاه نامگذاری افلاطون از آن تأثیر می‌گرفت هنگامی که می‌خواست اسم عامی را رقم زند. نویسنده در حقیقت باید آن «چیز» را «کُپی» [تقلید] کند و چون مسلماً این کار غیرممکن است دست کم باید از همان شیوه‌ای تقلید کند که زبان خود برخی از اسم‌ها را بدین‌گونه آفریده است. پروست یکسانی اسم خاص و

عام را پیش از ابداع با یک نمونه بارز به خوبی نشان داده است، یعنی آن‌جا که نویسنده‌ی ما وانمود می‌کند دارد از واژگان رایج استفاده می‌کند اما این‌ها ساخته‌ی خود اوست و همه از کیسه‌ی او بیرون آمده‌اند. این کار در مورد **جویس** و **میشو** نیز صادق است. در رمان هانری میشو[1] واژه‌ای مانند arpette بی‌معناست ـ و البته نویسنده برای این کار دلیل خوبی دارد ـ اما این بی‌معنایی با توجه به بافت جمله و با تبعیت از الگوی آواشناسی رایج زبان فرانسه صورت می‌پذیرد.[2] همین قاعده در مورد اسم‌های پروست صادق است. مهم نیست آیا واژه‌هایی مانند Laumes، Argencourt، Villeparisis، Combray و یا Doncieres در زبان فرانسه وجود داشته‌اند یا نه، این‌ها به هر حال دارای یک ساختار آوایی‌اند (و این نکته اهمیت دارد) و از «توجیه‌پذیری آوایی زبان فرانسه» برخوردار می‌باشند. مدلول حقیقی آن‌ها زبان فرانسه و یا به کلام بهتر «فرانسویت» است. ساختار آوایی آن‌ها و همین‌طور شکل ظاهری و خطی‌شان هم‌خوانی تامی دارد با برخی از آواها و مجموعه‌ای از حروف که مخصوص اسم‌های مکان در زبان فرانسه است. در این‌جا فرهنگ است (فرهنگ فرانسوی) که انگیزه [موجب] طبیعی را به اسم تحمیل می‌کند. واضح است آن‌چه که مورد تقلید قرار می‌گیرد نه در طبیعت بلکه در تاریخ وجود دارد. اما این تاریخی است بس کهن، دربرگیرنده زبان که

1. Voyage en Grande Garabagne

۲. این واژگان ساختگی را **دلفین پره** در تز خود در دانشگاه سوربن (سال ۱۹۶۶) خیلی خوب از دیدگاه زبان‌شناسی بررسی کرده است. عنوان تز دکترای او چنین است:
Delphine Perret, Etude de la langue litteraire d'apres le voyage en Grande Garabagne d'Henri Michaux.

همه چیزش را (طبیعت، الگو و استنتاج) از آن گرفته است. بنابراین اسم خاص، به‌طور مشخص اسم پروستی، ویژگی عام دارد که نه تنها می‌تواند ملیت و همه‌ی ویژگی‌های وابسته به آن را نشان دهد بل قادر است بر چیزهای خیلی خاص‌تری دلالت کند، بر موضوع مشخصی مانند «استان» (منظورم از این واژه بیش‌تر محیط خاص است تا یک منطقه [جغرافیایی] در آثار بالزاک و یا بر طبقه‌ی اجتماعی در نوشته‌های پروست. این مهم نه توسط ادات ترفیع (ennobling particle)، که ابزار ناقصی است بل به وسیله‌ی نهاد گسترده‌ای از نظام نامگذاری صورت می‌پذیرد، نظامی مبتنی برتضاد میان اشرافیت و توده‌ی مردم از یک سو و در طرف دیگر تضاد میان هجاهای بلند با e صامت پایانی (و یا به کلام دیگر هجاهای پایانی که دارای امتداد کشیده‌اند و [در سوی دیگر] هجاهای کوتاه مقطع). در یک طرف واژگانی مانند Guermant، Laumes، Agrigente را داریم در سوی مقابل Verdurin، Morel، Jupien، Sazerat، Cottard، Brichot و نظایر این‌ها را.[1]

---

۱. البته آن‌چه که در این‌جا گفتیم بیش‌تر یک تمایل است تا قانون. علاوه بر این هجاهای بلند و کوتاه را نه با دقت آواشناختی بل در معنای متداول آن‌ها، براساس شکل نوشتاری‌شان، به کار برده‌ام. فرانسویان متأثر از محیط آموزشی خود که عمدتاً فرهنگی نوشتاری است، تضاد جابرانه‌ای میان قافیه‌های مذکّر* [یا کلمات یک هجایی] و قافیه‌های مؤنث قائل‌اند: اولی کلمه‌ای است کوتاه و دومی بلند.

* قافیه مذکر Masculine rhyme آن است که کلمات قافیه هر یک تنها از یک هجای تکیه‌دار محکم تشکیل شده باشد مثل کلمات hat، cat و نظایر این‌ها... در قافیه‌ی مؤنث کلمات هم قافیه هر یک از دو هجا یا بیش‌تر تشکیل شده است، هجای اول تکیه‌دار و هجا یا هجاهای بعد بدون تکیه است مثل کلمات being، ending یا کلمات sinner، dinner و...» (**فرهنگ اصطلاحات ادبی**، سیما داد، مروارید، ۱۳۷۱ صفحه‌ی ۲۳۰).

نام‌شناسی پروستی آن‌قدر متشکل به نظر می‌رسد که واقعاً تأثیر قاطعی بر شکل شروع **در جست‌وجو** داشته است. برای پروست ـ و همین‌طور برای ما ـ نظام نامگذاری و اسم‌های مخصوص به خود معنایی بنیادین برای کتاب دارد، موجب تشکل نشانه‌های آن و تعمیق هرچه بیش‌تر نحو می‌شود. بنابراین می‌بینیم که اسم پروستی دو ساحت عمده‌ی نشانه‌ها را کاملاً زیر نفوذ و اراده دارد، یعنی از یک سو می‌تواند به خودی خود به عنوان مجموعه‌ای از دلالات خوانده شود (گرمانت حاوی چندین شکل قیاسی (figureاست)، یعنی ملخص کلام به این [نوع] اسم به مثابه جوهر نگاه کنیم (پروست می‌گوید «وجود نخستین») و یا اگر ترجیح می‌دهید یک غیبت زیرا نشانه دلالت بر آن چیزی می‌کند که دیگر وجود ندارد[1] و از سوی دیگر به همراه دیگر هم‌جنسان خود پیوند مجازی خاصی برقرار می‌کند و **روایتی** را رقم می‌زند: **سوان** و **گرمانت** نه فقط دو جاده و دو راه بلکه مانند **وردورین** و **لومز** دو جریان آوایی متفاوتند. اسم خاص در رمان پروست دارای این قدرت است که می‌تواند تمام ساحت‌های زبان را خلاصه و آن‌ها را با یکدیگر متحد کند و این نیست مگر به این دلیل که ساختارش با خود اثر انطباق کامل دارد. آرام آرام به دلالت اسم راه یافتن (کاری که راوی پیوسته انجام می‌دهد) برابر است با قدم گذاشتن به جهان و این‌که بیاموزی چگونه درون‌مایه‌هایش را رمزگشایی کنی زیرا نشانه‌های جهان (نشانه‌ی عشق و دنیاداری) نیز همان مراحلی را پشت سر می‌گذارد که اسم‌ها [ی جهان] طی کرده‌اند. بین شیء

---

۱. «ما فقط آن‌چه را که غایب است می‌توانیم تجسّم کنیم» (**گذشته‌ی باز یافته**). هم‌چنین بد نیست به یاد بیاوریم که از نظر پروست تجسّم کردن یعنی بازگشایی یک نشانه.

و ظهور آن رویایی حادث می‌شود، درست بدان‌گونه که میان مصداق و لفظ [مدلول و دال] مدلول دیگری مداخله کند. اسم چیزی نیست؛ آخر چه‌قدر باید درمانده باشیم که ماهیت نشانه‌ای‌اش را نادیده بگیریم و با مُسَمّی یکی بدانیم (**در واقعیت دوشس دوگرمانت** چیست؟). بنابراین مدلول ساحت [موجودات] خیالی است. در این‌جا، بدون شک، با نظریه‌ی جدید پروست روبه‌رو هستیم و می‌فهمیم چرا از لحاظ تاریخی مجبور شد معضل قدیمی واقعیت‌گرایی را کنار بگذارد، موضوعی که تا دوره‌ی او با عنوان مصداق مطرح می‌شد. به اعتقاد او کار نویسنده را نه در پیوند با موضوع و شکل [فرم و محتوا] (چیزی که در دوره‌ی کلاسیک «نگاره» Painting ـ و در دوره‌های متأخر «بیان» نویسنده می‌گفتند) بل در ارتباط با دال و مدلول، یعنی در پیوند با نشانه ارزیابی می‌کنیم. هنگامی که پروست درباره‌ی اسم صحبت می‌کند و همین‌طور در مباحث ریشه‌شناسی که معمولاً آن‌ها را به **بیریشو** محول می‌کرد، با این دید و نظریه‌ی زبان‌شناسی به اسم‌ها می‌نگرد و اگر چنین نبود [و منظری نشانه‌شناختی نمی‌داشت] این بحث‌هایش چندان دستاورد و معنا نمی‌توانست داشته باشد.

این ملاحظات را بیش‌تر به این خاطر مطرح می‌کنم که دلبستگی خود را به نقش دلالتی و نمایه‌ای اسم خاص نشان دهم، بحثی که پیش‌تر از این **کلودلوی استروس** آن را مطرح کرد. هم‌چنین می‌خواهم بر صفت مشخصه‌ی **کراتیلوسی**[1] اسم (و همین‌طور نشانه) از نظر پروست تأکید

---

۱. کراتیلوس (Cratylus) فیلسوف قرن چهارم، شاگرد **هراکلیت**. یکی از افراد طرف مباحثه ←

کنم: نه فقط به این دلیل که پروست ارتباط میان دال و مدلول را هدفمند می‌بیند (یکی آن دیگری را تقلید و در شکل خودگوهر دلالتی آن شیء و نه خود آن شیء را باز تولید می‌کند) بل نیز به این خاطر که از دید پروست و همین‌طور کراتیلوس «فضیلت اسم‌ها در جنبه‌ی آموزشی آن‌هاست». اسم از یک ویژگی تعلیماتی برخوردار است و می‌تواند در مسیری اغلب طولانی، پر پیچ و خم و غیرمستقیم به گوهر اشیا دست یابد. به همین دلیل هیچ‌کس به کراتیلوس، این ریخته‌گر شایسته‌ی اسم‌ها، نزدیک‌تر از پروست نویسنده نیست؛ نه به این دلیل که او در ابداع اسم‌های مورد علاقه‌اش آزاد است بل از این‌رو که خود را موظف می‌داند آن‌ها را «آن‌طور که باید» رقم زند. این واقعیت‌گرایی (در معنای مدرسی آن) معتقد است اسم باید «بازتاب» صورت ذهنی (idea) [اندیشه] باشد (و این عقیده در نزد پروست صورتی بنیادی‌تر پیدا می‌کند) اما ما همین‌جا باید از خود بپرسیم مگر نه این‌که همین اندیشه کم و بیش آگاهانه در هر عمل نوشتن وجود دارد و آیا به‌راستی امکان دارد بدون ذره‌ای اعتقاد به پیوند طبیعی اسم به نوشتن دست زد؟ بنابراین کارکرد شعری را، در وسیع‌ترین معنای آن، می‌توانیم آگاهی کراتیلوسی درباره‌ی نشانه تعریف کنیم. از این منظر نویسنده کسی نیست مگر سخنگوی آن کهنه اسطوره‌ای که معتقد است زبان مقلّد صورت ذهنی است و برعکس تبیین‌های علم زبان‌شناسی به هدفمند بودن نشانه اعتقاد دارد. این سخن باید هرچه

→

در رساله‌ی کراتیلوس افلاطون، رساله‌ای که عمده‌ی مباحث آن درباره‌ی نقش دلالتی اسم و اسم خاص است. م.

بیش‌تر ناقدان را به این امر ترغیب کند که ادبیات را از این منظر اسطوره‌ای بخوانند که زبان خود را برپا می‌دارد [طرح می‌افکند] و واژه‌ی ادبی را (که هرگز واژه در معنای کاربرد عام نیست) نه در معنای قاموسی بل آن‌گونه که نویسنده به کار می‌برد رمزگشایی کنند.

طرحی برای تحقیق[1]

رولان بارت

در قطار کوچک بلبک خانم تنهایی دارد روزنامه‌ی **Revue des deux mondes** [**بررسی جهان دوم**] را می‌خواند. او قیافه‌ی زشت و جلفی دارد. راوی ابتدا تصور می‌کند او خانم رییس فاحشه‌خانه است اما در قطار بعدی که قبیله‌ی کوچک «خانم» به قطار هجوم می‌آورند راوی می‌فهمد که او شاهزاده خانم شرباتوف است: نجیب‌زاده و گل سر سبد محفل وردورن.

این الگو که دو وضعیت کاملاً متضاد و دو شکل دقیقاً متفاوت را به هم پیوند می‌دهد و آن‌ها را با هم می‌آورد در رمان پروست بسیار معمول است. در این‌جا به چند نمونه‌ی آن‌ها اشاره می‌کنم، مثال‌هایی که به هنگام خواندن جلد اول رمان **در جست‌وجوی زمان از دست رفته** آن‌ها را یادداشت کردم: ۱ـ از دو عموزاده‌ی گرمانت آن‌که خوش برخوردتر

1. Roland Barthes, "An idea of research", **The Rustle of Language,** Blackwell, 1986, PP. 271-276.

می‌نماید نفرت‌بارتر است (دوک) و دومی که سردتر به نظر می‌رسد اخلاص بیش‌تری دارد (شاهزاده). ۲ـ **اودت سوان** را که در حلقه‌ی دوستان همه زنی برجسته می‌دانند از نظر اعضای محفل وردورن احمقی بیش نیست. ۳ـ **نورپویی** که برای والدین راوی بسیار داد سخن می‌دهد و آن‌ها را به هراس می‌اندازد که پسرشان فاقد استعداد است با یک جمله‌ی **برگوت** («اما او پیرمرد احمقی است») کاملاً ضایع می‌شود. ۴ـ به همین آقای نورپو که اشرافی سلطنت‌طلبی است کابینه‌ی دولت انقلابی مأموریت‌های سیاسی بسیار حسّاسی می‌دهد که «حتی ارتجاعی‌ترین حکومت‌های بورژوایی هم مرتکب چنین خطایی نمی‌شد و دولت انقلابی با توجه به پیشینه، پیوندها و عقاید آقای **نورپو** باید به او مشکوک می‌بود و این وظایف را به او محوّل نمی‌کرد.» ۵ـ **سوان** و **اودت** راوی را دائم نوازش می‌کنند اما زمانی هم فرا می‌رسد که همین سوان حتی حاضر نمی‌شود «نامه‌ی مشروح و اقناع کننده‌ی» مارسل را جواب دهد اما در عوض سرایدار آپارتمان سوان [که همه او را فردی بی‌تفاوت و بی‌خیر می‌پندارند] **او** منید خیرخواه از کار در می‌آید. ۶ـ آقای وردورن از **کوتار** به این دو صورت صحبت می‌کند: وقتی می‌بیند او را طرف گفت‌وگو چندان خوب نمی‌شناسد وی را بالا می‌برد و از نبوغش می‌گوید اما عکس این کار را می‌کند و چندان از استادی کوتار حرف نمی‌زند هنگامی که متوجه می‌شود مخاطب او را می‌شناسد. ۷ـ راوی که به تازگی در کتاب پزشکی خیلی معروفی خوانده است تعریق برای کلیه‌ها مضر است با دکتر **ای** (E) مواجه می‌شود و این پزشک مجرّب به او می‌گوید: «قدر این روزهای گرم را که انسان زیاد عرق می‌کند باید دانست زیرا کلیه‌ها بدین‌گونه تسکین

می‌یابند.» همین مثال‌ها کفایت می‌کند.

نمونه‌هایی از این دست آن‌قدر فراوان است و این گفتمان‌ها را می‌توانیم برای موضوع‌های گوناگون، شرایط و زبان‌های متفاوت صادق بدانیم و همخوانی این‌ها با موقعیت‌های مختلف انسان را به تعجب وا می‌دارد. بیایید این شکل را، دست کم به‌طور موقت، صناعت عکس (inversion) بنامیم و چگونگی شکل گرفتن و رخدادش را پیش‌بینی کنیم (واضح است که فعلاً انجام این کار میسّر نیست)، این عناصر را تجزیه و تحلیل نماییم و ببینیم از چه اجزایی متشکل است و چگونه می‌تواند در سطوح مختلف رمان پروست عمل کند. این است هدف «طرح پژوهشی» مورد نظر ما. البته در این کار باید خود را از هر گونه ساده‌انگاری دور بداریم زیرا رمان پروست دارای همان کیهان‌شناسی ویژه‌ی قرن نوزدهم است (آن‌چه که در آثار **بالزاک، واگنر، دیکنز و زولا** هم دیده می‌شود، چیزی که رنگ قانونی و تاریخی دارد و از ویژگی‌هایش آن است که آن‌ها فضاهایی (کهکشان‌هایی) هستند که همیشه می‌توان چیزهایی را در آن‌ها کشف کرد). بنابراین کار پژوهشی ما به‌جای این‌که به دنبال «توهم» نتیجه باشد در طلب تولید نوشته‌ای تدریجی درباره‌ی متنی است که قیمومیتش را به عهده دارد (رمان پروست)، کاری که اگر پژوهش‌مان را به انجام برسانیم، جز یک پیش متن چیز دیگری نیست.

بنابراین در این‌جا ما با دو هویت از یک شخص روبه‌رو هستیم: از یک طرف خانم رییس فاحشه‌خانه را داریم و از سوی دیگر شاهزاده خانم

شرباتوف، زنی در انتظار جانشینی دوشس اعظم او دوکسیا. شاید هم وسوسه شویم او را شخصیتی بدانیم که در بازی پیش پا افتاده‌ی ظاهر و واقعیت گرفتار شده است. شاهزاده خانم روسِ مایه‌ی مباهات محفل وردورن فقط یک زن جلف سبک‌سر است (این اصطلاح فقط یک نیز از تکیه‌کلام‌های افرادی از نوع لاروشفوکو است). البته چنین تعبیری مطلقاً برخوردی اخلاقی است. بنابراین نگاه ما به کتاب پروست (آن‌گونه که گاه‌گاهی به این اثر با این دید نگریسته‌اند) بدین‌گونه است که این را اثری حقیقت‌مدار می‌بینیم. کاری برای کشف حقیقت، جست‌وجویی در طلب آن گوهر که همه‌ی تلاشش مصروف رهایی حقیقت انسانی از ظواهر دنیایی، غرور و کبری است که خود را به زندگی تحمیل کرده‌اند. اما ما در این خوانش خود از رمان پروست با توجه به صناعت معکوس‌سازی ممکن است در دام خلاصه کردن مطلب افتیم و شکوفایی فرم را زیر پا گذاریم و متن را تحریف کنیم. این فرم‌های شکوفا (که در حقیقت صدق گفتمان‌اند و نه صدق طرح تحقیقاتی ما[1]) بر سه نوع هستند:

۱ـ زمان‌مندی (Temporality)، یا به عبارت دقیق‌تر تأثیر زمان: دو وضعیت متضاد را برشی از زمان و یا حادثه‌ای از هم جدا می‌کند. در حقیقت این دیگر همان راوی نیست که شاهد خوانش او درباره‌ی خانم رییس فاحشه‌خانه و بزرگ بانوی روس هستیم و دو قطار این دو را از هم جدا می‌کند.

۲ـ اوج (climax): معکوس‌سازی براساس طرحی از پیش تعیین شده

---

۱. به این لحاظ که در این طرح تحقیقاتی پیشنهادی بارت فقط به صناعت معکوس‌سازی توجه دارد و گرچه از این فرم سخن می‌گوید اما این‌ها از عناصر تحقیق او نیستند. م.

انجام می‌شود، گویی ایزدی (رب‌النوعی)، با کینه‌توزی تمام بر مسیری نظارت دارد که باید این شاهزاده خانم را با چهره‌ی متضادش مواجه سازد. درست مانند یکی از همان معماهایی که پروست بسیار دلبسته‌اش بود: الوهیت خانم رییس تا کجاست؟ آیا بانویی است در انتظار جانشینی دوشس اعظم اودوکسیا و یا فردی است با شخصیتی معکوس؟

۳ـ **حیرت** (surprise) عکس ظواهر (بیایید دیگر نگوییم ظاهر واقعیت) همیشه برای راوی شگفتی لذت‌بخشی فراهم می‌آورد، چیزی که می‌توان آن را گوهر شگفتی، و نه گوهر حقیقت نامید (موضوعی که بعداً به آن خواهیم پرداخت)، یعنی نوعی شعف تمام عیار، آن‌قدر کامل، خالص و پیروزمند (به‌راستی که چه‌قدر واژه‌ی با مسمّایی است) که این حالت معکوس‌سازی فقط می‌تواند از گفتمانی اروتیک [شهوانی] سرچشمه گرفته باشد؛ گویی این فرصت مناسب درست همان لحظه‌ای بود که پروست شادی نوشتن را باز می‌یافت: فرصتی که سراسر در جست‌وجو خلاصه می‌شد و برای روایت و زبان چیزی بهجت اثر و سبب برکت بود.

لذت همین که رقم خورْد دیگر قرار نداری تا دوباره تکرارش کنی. معکوس‌سازی ـ به عنوان یک فرم ـ تمام ساختار رمان **در جست‌وجو** را زیر نفوذ دارد. آغاز روایت توسط آن صورت می‌گیرد، از همان اولین صحنه که از طریق **سوان** تمام رمان تشکل می‌یابد همه چیز پیرامون معکوس‌سازی حرکت می‌کند؛ [مثلاً] ناامیدی (این‌که راوی باید بدون

بوسه‌ی مادر به بستر برود) به شادی (این‌که می‌تواند شب را نزد مادر بماند) تبدیل می‌شود. این‌جا در حقیقت نمونه‌ی خوبی از معکوس‌سازی پروستی را شاهد هستیم: مادر سرانجام (**زمان‌مندی**) برخلاف همه‌ی انتظارها نه تنها پسرش را در آغوش می‌گیرد (**حیرت**) بلکه علاوه بر آن (**اوج**) از میان سیاهی‌ها و ناامیدی‌ها شادی همه جانبه‌ای سر بر می‌کشد و **پدر** عبوس سخت‌گیر به صورتی نامنتظر به **پدر** مهربان تبدیل می‌شود («و به **فرانسوا** بگو تا رختخواب بزرگی برایت بیندازد و امشب را با او بخواب»). معکوس‌سازی محدود به این هزاران جزئیات نمی‌شود که ما فقط به چند تا از آن‌ها اشاره کردیم. این فرم که تمام گستره‌ی تکاملی شخصیت‌های اصلی را در پوشش خود دارد پیرو فراز و نشیب‌های «دقیقی» است. در محفل وردورن کارلوس از اوج اشرافیت به مرتبه‌ی یک خرده بورژوا تنزّل می‌یابد. سوان، همدم همیشگی شاهزادگان در نظر عمه بزرگ راوی شخصیت بی‌روح و بی‌منزلتی بیش نیست. **اودت** جلفِ هرزه به خانم سوان تبدیل می‌شود. خانم **وردورن** سرانجام به شاهزاده خانم دوگرمانت ترفیع منزلت می‌یابد؛ و مثال‌هایی مانند این‌ها. تعامل‌های اجتماعی را تبدیلی بی‌پایان زیر نفوذ دارد و به آن‌ها تحرّک و زندگی می‌دهد و این فرایند آن‌قدر اثرگذار است که فرایندهای دنیوی را می‌توان با فرم معکوس‌سازی (موقعیت‌ها، عقاید، ارزش‌ها، احساسات و زبان‌ها) تعریف کرد و توضیح داد (رمان پروست بیش از آن‌چه که توجه کرده‌اند اثری جامه‌شناختی است. این اثر با دقتی بی‌مانند دستور زبان ارتقا و تحرّک طبقاتی را ترسیم می‌کند). در این زمینه، معکوس‌سازی جنسی نمونه‌ی خوبی است (اما الزاماً مقدم بر بقیه نیست) زیرا در این‌جا ما

می‌توانیم یک بدن را به مثابه موجودی در نظر آوریم که می‌تواند از دو قطب کاملاً متضاد نشانه‌هایی داشته باشد. [برای مثال] از زن و مرد (موجوداتی که پروست آن‌ها را از نظر زیست‌شناختی و نه نمادین [فرهنگی] متضاد می‌داند و به‌طور مسلّم در نظر او این یک وجه ممیّز است. **ژید** هم برای توان‌بخشی [و توجیه] همجنس‌گرایی از زندگی کبوترها و سگ‌ها مثال می‌آورد). صحنه‌ای که در آن راوی در وجود بارون دوکارلوس **زن** را کشف می‌کند از لحاظ نظری می‌تواند برای همه خوانش‌هایی که به دنبال یافتن دو وجود متضاد در یک بدن‌اند مفید باشد. این موضوع در رمان **در جست‌وجو** بدان جا می‌رسد که همجنس‌گرایی، پاد همسانه (enantiology) یا گفتمان معکوس خود را می‌آفریند. این گفتمان از یک سو باعث می‌شود که در جهان وضعیت‌های بی‌شماری به وجود آید (یعنی همه‌ی آن سوء تفاهم‌ها، حیرت‌ها، اوج‌ها و ترفندهایی که همه را رمان با وسواس تمام جمع‌آوری می‌کند) و از سوی دیگر نمونه‌ی خوبی است بر فرایند معکوس‌سازی، چیزی که حرکتی سرکش و مقاومت‌ناپذیر، با هجومی همه جانبه که تمام اثر را دربر می‌گیرد، آن را رقم می‌زند؛ موجی ضعیف اما پایدار و مطمئن، جمعیتی نوظهور که در بدو امر ناهمجنس خواه است سرانجام در جبهه‌ی کاملاً مخالفش، همجنس‌خواهی، کشف می‌شود. (افرادی مانند **سن لوپ**، **پرنس دوگرمانت** و مانند این‌ها). همه جا همه‌گیری معکوس و وارونه‌سازی دیده می‌شود.

معکوس‌سازی یک قانون است. هر موجود نیازمند آن است که با یک چرخش دورانی سهمناک معکوس شود. سوان که به زبان اشرافی

خو گرفته فقط در بعضی لحظات می‌تواند معکوس این زبان، زبان بورژوایی، را به کار ببرد. این الزام آن‌قدر نهادینه شده که به قول پروست دیگر نیاز به مشاهده‌ی رفتار را منتفی کرده و خود انسان می‌تواند با توجه به قانون معکوس‌سازی آن‌ها را استنباط کند. بنابراین، خوانش با توجه به معکوس‌سازی برابر با دانش است. اما در این زمینه باید محتاط باشیم زیرا این دانش از مضمون اطلاعاتی به ما نمی‌دهد، یا دست کم آگاهی دقیقی از آن نمی‌توانیم به دست آوریم. در این‌جا نکته حائز اهمیت (مقرّر) این نیست که بزرگ بانوی روسی آدم جلفی است و یا آقای وردورن هنگام صحبت با مخاطب خود توصیف‌های مخصوص به خودش را برای کوتار به کار می‌برد. فرم این خوانش و منطق معکوس‌سازی است که به جهان و به امور دنیوی سامان می‌دهد. این وارونه‌سازی به خودی خود فاقد معناست و از آن چیزی حاصل نمی‌شود. تغییر صفات کسی را «حقیقی‌تر» از دیگران نخواهد کرد. کوتار نه واقعاً «بزرگ» است و نه «کوچک». حقیقت او، اگر اصلاً چنین چیزی داشته باشد همانا حقیقت گفتمان است: گفتمانی سراسر متغیر و متأثر از سخن دیگران، آن‌چه که دیگری او را می‌نامد (در این مورد سخن آقای وردورن). در برابر نحو کلاسیک [تک وجه‌ای] که می‌گوید شاهزاده خانم شرباتواف فقط یک خانم رییس است، پروست نحو انضمامی (concomitant) [چند وجه] را قرار می‌دهد: شاهزاده خانم علاوه بر شاهزادگی خانم رییس هم هست. این نحو جدید را باید استعاری بخوانیم زیرا برخلاف آن‌چه که سالیان است علمای معانی و بیان تصور می‌کنند این نوع استعاره از هر گونه بُرداری شدن عاری است و حاصل کار زبان

است و از واژه‌ای به واژه‌ی دیگر فقط به صورت حلقوی و نامحدود عمل می‌کند. بنابراین حالا می‌فهمیم چرا روح معکوس‌سازی پروستی حیرت است. شگفتی از **بازگشت**، **پیوند** و **تشخیص** (و تلخیص). بیان تضادها سرانجام باعث **وحدت** آن‌ها در تمامیت یک‌پارچگی متن و در مسیر نوشتن خواهد شد. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت آن تضادهای عمده‌ای که به نظر می‌رسد در بدو امر باعث به وجود آمدن گشت‌وگذارهای کومبره و همین‌طور تقسیم‌بندی رمان (**راه سوان**، **راه گرمانت**) شدند اگر همه خطا نباشد (در این‌جا ما در نظام صدق قرار نداریم) دست‌کم قابل فسخ است. راوی با حیرت (شگفتی شبیه به وقتی که فهمید بارون دوکارلوس یک زن است، شاهزاده خانم شرباتواف خانم رییس است و مانند این‌ها) متوجه می‌شود دو راهی که از خانه‌ی پدری از هم دور می‌شدند با هم تلاقی می‌یابند و دنیای سوان و دنیای گرمان توسط هزاران رگ و ریشه در نهایت در وجود ژیلبرت، دختر سوان و همسر **روبرت دو سن‌لوپ** به هم می‌پیوندند.

با همه‌ی این‌ها، در رمان لحظه‌ای هم وجود دارد که دیگر این معکوس‌سازی کارایی ندارد. چه می‌تواند مانع این ناکارایی شود؟ هیچ چیز مگر مرگ. می‌دانیم همه‌ی شخصیت‌های رمان در جلد آخر دور هم جمع می‌شوند (**در زمان باز یافته**). در چه شرایط؟ نه در وضعیت حداقلِ وارونگی (آن‌گونه که از گذر زمان طولانی بر می‌آید و این جدایی باعث شده آن‌ها در مهمانی شاهزاده گرمانت دوباره دور هم جمع شوند) بلکه بعکس در یک وارونگی کش‌دار، مفلوج (چیزی حادّتر از سالخوردگی) و

کنسرو شده. شاید هم جان سخت اصطلاح بدی نباشد.[1] در زندگی تعلیقی، معکوس‌سازی جایی ندارد. روایت کار دیگری جز این ندارد که به پایان برسد. برای کتاب کار دیگری باقی نمانده جز آن‌که آغاز شود.

۱. در این‌جا بارت از جناس ناقص preserved (کنسرو شده) و persevered (جان سخت) استفاده کرده که حرف دیگری نمی‌توان زد جز آن‌که بگوییم بازتابش در فارسی (دست کم با این عبارت) به نظر غیرممکن می‌رسد (مترجم!).

از لابه‌لای نوشته‌ها

نمایشگاه بارت

بارت می‌نویسد: «اگر من نویسنده باشم وقتی می‌میرم دوست دارم زندگی‌ام، به لطف زندگی‌نامه‌نویسان مهربان، در چند نکته‌ی جزیی، تعدادی موضوع ظریف «خوش‌مزه»، معدودی وندتصریفی (inflections) خلاصه شود. اجازه بدهید این‌ها را **اجزای زندگی‌نامه‌ای** (biographeme) بنامیم.»[1]

حالا بیست و چند سالی است که از مرگ رولان بارت می‌گذرد، نویسنده‌ی بزرگی که در ۶۴ سالگی درگذشت. نویسنده‌ی مرده. نه، نویسنده مرده خوب نیست (کاری ندارم که خودش چنین می‌خواست). شاید نویسنده‌ی از میان [جمع] رفته، ناپدید شده و یا سفرکرده بد نباشد. روی در نقاب خاک هم کشیده دیگر خیلی کلیشه‌ای و این طرف دنیایی

---

۱. به نقل از این مقاله:
Stuart Jeffries, "But what does it mean?" **The Guardian**, saturday February 22, 2003.

شده، بگذریم. امروز در مرکز فرهنگی ژرژ پمپیدو در پاریس «اجزای زندگی‌نامه‌ای»اش را نگهداری می‌کنند. عکس‌ها، وسایل شخصی، ابزار نوشتن، نقاشی‌هایش، بخش‌هایی از یادداشت‌های روزانه‌ی او و تعداد زیادی فیش مربوط به کتابی که می‌خواست درباره‌ی پروست بنویسد و افسوس که مجال نیافت. خیلی دلم می‌خواهد فیش‌های او را درباره‌ی پروست بخوانم اما متأسفانه باز هم خرما بر نخیل است و دست من (مثل همیشه) کوتاه. بماند که ظاهراً این‌ها هنوز «ترخیص نشده»اند! و عموم به این یادداشت‌های زندانی دسترسی مستقیم ندارند. لابد فقط باید آن‌ها را تماشا کنند.

من هم کوشیدم نمایشگاه خودم را (هر چند بسیار کوچک و ناقص) درست کنم؛ به این صورت که تکّه‌هایی را که در کتابی، یا مقاله‌ای درباره‌ی پروست نوشته گرد آورم. چیزهایی که از لابه‌لای نوشته‌ها به دست می‌آید. این‌ها را با مطالبی که اصلاً درباره‌ی پروست نوشته نباید اشتباه کنیم. چندتایی بیش‌تر نیستند اما خواندنی‌اند. متأسفانه به کتاب آخرش Incidents [**رخدادها یا: حوادث روزگار**] دسترسی ندارم. شنیده‌ام آن‌جا هم حرف‌هایی درباره‌ی پروست زده است. کاشکی فرصت می‌یافت مهم‌ترین اثر خود، کتاب پروست، را می‌نوشت. یقین بدانید شاهکاری می‌شد.

نخوانده گذشتن*

رولان بارت

با این همه کلاسیک‌ترین روایت‌ها (رمانی از زولا، بالزاک، دیکنز و یا تولستوی) در درون خود حاوی نوعی حذف است: ما همه چیز را با شوقی یکسان نمی‌خوانیم بلکه این کار ما با ضرباهنگی بی‌تکلّف و فارغ از یک‌پارچگی متن همراه است. اشتیاق شدید به دانستن ما را بر آن می‌دارد که بخش‌هایی از کتاب را نخوانده رها کنیم و یا آن‌ها را مروری اجم الی کنیم (آن‌ها راکه فکر می‌کنیم «خسته کننده» است) با این امید که به قسمت‌های شیرین‌تر قصه برسیم (به مفصل‌های اصلی ماجرا: هر آن‌چه که به حل معما و افشای سرنوشت داستان کمک می‌کند). ما با جسارت تمام (حالا که کسی ما را نمی‌بیند) توصیف‌ها، توضیحات،

---

*. برگرفته‌ای است از بخش دهم کتاب:

Pleasure of the text, Hill wang, Newyork, 1975, PP.10-11.

هیچ‌کدام از پاره‌های کتاب **لذت متن** عنوان ندارد و **نخوانده گذشتن** معادل Tmesis است، به معنای حذف کردن، بریدن؛ معانی و بیان «پریدن» از روی بخش‌های تکراری و یا خسته کننده‌ی یک متن. عناوین سه برگرفته از لذت متن از من است. با عرض پوزش. م.

تحلیل‌ها و گفت‌وگوهای اثر را نادیده می‌گیریم. و بدین‌گونه به تماشاگری در باشگاهی شبانه می‌مانیم که روی صحنه می‌پرد تا به تسریع رقص استریپتیز رقاصه‌ای کمک کند تا هرچه زودتر عریان شود. اما این کار جنبه‌ی دیگری نیز دارد: از یک سو احترام است و از طرف دیگر تسریع در انجام مراحل یک آیین (مانند کشیشی که عشاءربانی را فرو بلعد).

در این‌جا نخوانده گذشتن، سرچشمه یا صناعت لذت، دو لبه‌ی متن را در برابر یکدیگر قرار می‌دهد: آن دانشی را که برای کشف ماجرا مهم است در برابر آن اطلاعاتی می‌گذارد که کارایی ندارد. این صناعت لایه و رخنه‌ای است حاصل یک اصل ساده‌ی کارکردی که نه در سطح ساختار زبان بل تنها در لحظه‌ی مصرف آن رخ می‌نماید. نویسنده نمی‌تواند آن را پیش‌بینی کند. او نمی‌تواند چیزهایی را برای نوشتن انتخاب کند که خواننده نمی‌خواهد بخواند. اما با این حال همین ضرباهنگ آن‌چه که می‌خوانیم با آن‌چه که نمی‌خوانیم است که لذت روایت‌های درخشان را رقم می‌زند. آیا تا به حال کسی آثار پروست، بالزاک و جنگ و صلح را واژه به واژه خوانده است؟ (بخت بلند پروست این است که هر بار بخواهیم اثرش را بخوانیم همیشه بخش‌های متفاوتی را حذف می‌کنیم).

لذت متن [1]

رولان بارت

لذت متن یک ایدئولوژی را به ایدئولوژی دیگر ترجیح نمی‌دهد. اما این بی‌نزاکتی نه ناشی از آزادمنشی بل متأثر از انحراف است. متن و خوانش آن از هم گسیخته می‌شود. برطرف کننده‌ی این انشقاق یک‌پارچگی اخلاقی جامعه است که می‌خواهد فرآورده‌ی انسانی را یک‌دست ببیند. ما به گونه‌ی مگسی که در اطراف اتاق وزوزکنان بچرخد متنی را با لذت می‌خوانیم: ناگهانی، فریبا و با پیچ و تاب‌هایی مصمّم: با عشقی آتشین اما بی‌حاصل. ایدئولوژی از متن و خوانش آن با اغماض می‌گذرد، مانند آن سرخی کم‌رنگ که برگونه باقی بماند (گونه‌ی عاشق: بعضی لذت شهوانی را به این رنگ می‌بینند). همه‌ی نویسنده‌هایی که برای لذت می‌نویسند دارای این سرخی ابلهانه‌اند (بالزاک، زولا، فلوبر، پروست. شاید فقط مالارمه باشد که بتواند رنگش را کنترل کند). در لذت متن نیروهای

---

۱. همان مأخذ متن پیشین.

متخاصم نه دیگر سرکوب بل در وضعیت شدن باقی می‌مانند. هیچ چیز نه کاملاً دشمنانه بلکه به صورت جمعی است.

استاندال و پروست*

رولان بارت

هنگام خواندن متنی به نقل از استاندال (که البته نویسنده‌ی آن او نیست)[1] در یک جزءنگاری حضور پروست را احساس می‌کنم. اسقف لوکار به دختر برادرِ دستیارش با جمله‌های تأثیرگذاری مانند این‌ها سخن می‌گوید: **دختر برادر کوچک من، دوست کوچکم، مو مشکی محبوبم، اِی تکّه‌ی کوچک لذیذم!** این جمله‌ها مرا به یاد **ماری ژنست** و کلست آلباره می‌اندازد، دو دربان دختر گراندهتل بالبک که با این جمله‌ها با راوی حرف می‌زدند: **اِی وروجک مو مشکی! اِی وروجک شیطان! عجب جوونی! عجب پوست قشنگی!** در جایی دیگر و به همین جزءنگارانه، این‌بار در نوشته‌ای از فلوبر، من درختان سیب شکوفا را در نور ماندی با عنایت به

---

*. همان مأخذ متن پیشین.

1. "Episodes de la vie d' Athanase Auger, Publies Par se niece", In Memoires d'un touriste, I, PP. 238-245 (Stendhal, complete works, Calmann-Levy, 1981).

پروست می‌خوانم. طعم پیچ‌وتاب دستورالعمل‌ها و زیر و رو شدن علل را حس می‌کنم، آن سهولتی را که متن پیشین را از متن قبل از آن بیرون می‌کشد. من بر این اعتقادم که کار پروست، دست کم برای من، یک اثر مرجع است: نظامی فکری که همه چیز را با آن می‌سنجم، دایره‌ای دربرگیرنده‌ی کل کیهان‌شناسی ادبی (برایم همان دستاوردی را دارد که نامه‌های خانم سوینی برای مادربزرگ راوی [**در جست‌وجو**] و یا قصه‌های شوالیه‌گری برای دُن کیشوت داشت). منظور از این حرف اصلاً این نیست که خود را «متخصص» پروست می‌دانم. نه! آن‌چه که به سراغم می‌آید پروست است، نه این‌که من دائم بخواهم احضارش کنم. [آثار] او «مقتدر» نیست، **خاطره‌ی دوّار** است. چیزی مثل بینا متن که محال بتوان خارج از قلمرو نامحدودش زندگی کرد: خواه این متن نوشته‌ای از پروست، روزنامه و یا صفحه‌ی تلویزیون باشد. کتاب معنا را خلق می‌کند، معنا آفریننده‌ی زندگی است.

بوها*

رولان بارت

در پروست سه حس از حواس پنجگانه خاطره را رهبری می‌کند. اما برای من صرف‌نظر از صدا (کم‌تر به خاطر خود صدا بلکه واقعاً به واسطه‌ی بافت **عطر** آگین‌اش) خاطره، اشتیاق مرگ و بازگشت ناممکن نمی‌توانند چیزی را در من زنده کنند. بدن من به داستان نان شیرمال، سنگفرش خیابان و دستمال سفره‌ی **بالبِک** پاسخی نمی‌دهد. از میان آن چیزهایی که هرگز باز نمی‌گردد، برایم این بو است که دوباره برمی‌گردد. مانند آن بوی دوران کودکی در **بایون**: چونان جهانی پیچیده در مندالا[1]، تمام بایون آکنده از بویی مختلط، همه‌ی **پتی بایون** (محله‌ای میان **نایو** و آدور): ریسمان دوزندگان صندل، نور ضعیف دکان سبزی فروشی، روغن جلا بر چوب

---

*. **Roland Barthes by Roland Barthes**, MacMillan Press, 1977, PP. 135-136.

۱. Mandala ؛ در آیین هندوها و بودایی: دایره‌ای که حاوی پیکره‌ی خدایان و اشکال هندسی است (فرهنگ وبستر).

قدیمی، پلکان‌های خفه، سیاهی زنان **باسک**: سرتاسر سیاه تا آن کلاه پارچه‌ای که موی بافته‌شان را دربر می‌گرفت، روغن اسپانیایی، رطوبت کارگاه‌های صنعت‌کاران (صحافان و ابزارفروشان)، غبار در کتابخانه‌ی شهرداری (آن‌جا که چیزهایی درباره‌ی امیال جنسی از **سوتونیوس** و **مارتیال** آموختم)، چسب پیانوهای تعمیری در مغازه‌ی **بوزیه**، رایحه‌ی مخصوص شکلات: فراورده‌ای از شهر؛ این‌ها همه یک‌دست، تاریخی، محلی وجنوبی.

(بوها را واضح و شدید به یاد می‌آورم زیرا دارم پیر می‌شوم).

گوناگونی زبانیِ کتاب در جست‌وجو*

رولان بارت

[...] در بحث تقسیم‌بندی زبانی پس از فلوبر و بالزاک ـ اگر فقط بخواهیم از بهترین‌ها اسم ببریم ـ می‌توان از پروست سخن گفت زیرا در **جست‌وجوی** او یک‌دایرةالمعارف‌واقعی‌است. بی‌این‌که‌بخواهیم‌خود رادرگیر مشکلات عمومی نشانه‌ها در کار پروست کنیم ـ که **دولوز** به شکلی برجسته به آن پرداخت ـ و فقط در سطح زبان ناطق (articulated languages) باقی بمانیم می‌توانیم در رمان او حالت‌های مختلفی از **تقلید** زبانی را [محاکات کلامی] (verbal mimesis) مشاهده کنیم. برای نمونه این‌ها:

اقتباس متشخص [اقتباس زبان یک فرد متشخّص] (نامه‌ای از **ژیزل** که اقتباسی است از زبان صاحبان علم و ادب، تقلیدی از خاطرات

---

*. این نوشته‌ی کوتاه برگرفته‌ای است از مقاله‌ی درخشان بارت با عنوان **تقسیم‌بندی زبان‌ها** که فقط همین بخش آن مربوط به پروست و مشخصاتش چنین است:

Roland Barthes, "The Division Of Languages", **The Rustle of languages**, Basil Blackwell, 1986, PP. 114-115.

عنوان این برگرفته از من است. امیدوارم بارت مرا ببخشد!

روزانه گنکور).

گفتار فردی شخصیت‌ها: هر یک از شرکت‌کنندگان در رمان **در جست‌وجو** از دو زبان شخصی و اجتماعی برخوردار است (**کارلوس** یک نجیب‌زاده‌ی قرون وسطایی و **لگرادین** آقامنشی متفرعن است).

زبان قبیله‌ای (واژگان خاص **گرمانت‌ها**).

زبان یک طبقه‌ی خاص (مثلاً زبان فرانسوا و یا زبان «توده‌ها»؛ بماند که در این‌جا نویسنده یکی از این دو زبان را به دلیل پیوندش با گذشته [و بازسازی این گذشته‌ی خاص] تقلید کرده است.

مجموعه‌ای از ناهنجاری زبانی (زبان مقلوب و «عجیب و غریب» مدیر گراند هتل بالبِک).

فهرست دقیقی از پدیده‌ی فرهنگ‌پذیری زبانی (زبان «مدرن» دختر فرانسوا زبان پدر را آلوده می‌کند).

آوارگی زبانی* (Linguistic diaspora) («هجوم» زبان گرمانت‌ها [به زبان مردم دیگر و آواره کردن آن‌ها]).

و سرانجام: **نظریه‌ی ریشه‌شناسی اسم** و قدرت بنیادگر آن به عنوان دال.

حتی در این شهر فرنگ دقیق و زیبای گفتمان‌های گوناگون می‌توان **فقدان** (عمدی) برخی از زبان‌ها را شاهد بود. برای مثال راوی، پدر و مادر او، و آلبرتین فاقد زبانی مخصوص به خوداند. هرچه‌قدر ادبیات پیشرفته

---

*. بارت برای بیان نظریه‌ها خود بارها دست به واژه‌سازی زده است. نمونه‌ی آن همین اصطلاح جالب آوارگی زبانی است که تا آن‌جاکه اطلاع دارم در زبان‌شناسی هرگز به کار نرفته است. Diaspora اصلاً برای آوارگی قوم یهود به کار رفته و مقصود از آوارگی زبانی یعنی فشار یک زبان پرقدرت بر زبان‌های دیگر و «سرکوب» کردن آن‌ها.م.

در شرح طبقه‌بندی زبانی نقش عمده‌ای داشته به همان نسبت در زمینه‌ی **تقلید زبانی** کم‌کاری کرده است. از یک سو زبان مورد نظر [زبان به اصطلاح «بومی»] قادر نیست که با توجه به دیدگاه فلکلور شناسانه‌ی غالب (شاید بتوانیم بگوییم دیدگاه استعمارگرایانه) خود را نشان بدهد (نظری که «زبان‌های محلی» را استثنایی می‌داند) و زبان **دیگری** را برجسته می‌کند. نویسنده (شاید به استثنای فلوبر) به هنگام مسافرت به خارج به این زبان تکلّم می‌کند. این نویسندگان به اصطلاح عینی‌گرای بی‌طرف اغلب تنوع زبانی را به رسمیت می‌شناسند و آن را آن‌قدر خوب توجیه می‌کنند که به‌راستی باید مورد حسد زبان‌شناسان اجتماعی واقع شوند. اما طرح طبقه‌بندی آن‌ها پیوسته چیزی است خارج از فردی که آن را توصیف می‌کند. به سخن دیگر گرچه علم نسبی‌گرا و مدرن است اما پژوهشگر درباره‌ی جایگاه خود در فرایند مشاهده سخنی نمی‌گوید. تنوع زبانی [و طبقه‌بندی آن] در سطح آن کس که آن را توصیف می‌کند **متوقف** می‌شود (تازه اگر تنوع زبانی را تقبیح نکند). و از دیگر سو آن زبان اجتماعی که ادبیات آن را باز تولید و تقلید می‌کند زبانی تک صدا باقی می‌ماند (و در حقیقت هم‌چنان با تقبیح آن گوناگونی زبانی سر و کار داریم که پیش‌تر درباره‌اش سخن گفتیم): **فرانسوا** با خودش حرف می‌زند، ما او را درک می‌کنیم اما در رمان هیچ‌کس جوابش را نمی‌دهد. زبان او تک‌گو است و هرگز در یک فرایند دیالکتیکی (در معنای دقیق آن) شرکت نمی‌کند. نتیجه این‌که به پاره‌های یک زبان به صورت اجزای پراکنده‌ای می‌نگرند که در حقیقت باید آن‌ها را گویش‌های فردی در نظر بگیریم نه به عنوان نظامی کامل و پیچیده از **تولید** زبان‌ها.

قطعه‌هایی از سخن عاشقانه

قطعه‌هایی از سخن عاشقانه

رولان بارت

سخن مترجم

داستان ترجمه برایم داستان جالبی است. منظورم ماجراهای ترجمه‌ی یک اثر است. این‌که چرا مترجمی سراغ ترجمه‌ی اثری می‌رود، متن اصلی چگونه به دستش می‌رسد و در چه شرایطی آن را ترجمه می‌کند و پدیدارشناسی برخورد با متن ترجمه‌ای چگونه است. تعجب می‌کنم چه‌طور بعضی از مترجم‌ها حتی کلمه‌ای هم درباره‌ی متنی که ترجمه می‌کنند نمی‌نویسند. نه پیش‌گفتاری، مقدمه‌ای، یادداشت مترجمی، هیچ. از همان صفحه‌ی اول وارد متن اصلی می‌شوند. انگار فقط قرارداد بسته‌اند که متنی را ترجمه کنند. همین فقط. درست است که وظیفه‌ی مترجم انتقال یک متن از زبانی به زبان دیگر است اما این کار او مکانیکی نیست. من با آن‌ها که معتقدند مترجم فقط نقش واسطه را دارد موافق نیستم. چگونه می‌توانیم متنی را که با آن همدلی نداریم ترجمه کنیم؟ مگر نه این است که مترجم، دستِ‌کم در دورانی که دارد اثری را ترجمه

می‌کند. با آن زندگی می‌کند؟ مگر نفس‌های مترجم و عرق‌ریزی او را نمی‌بینیم؟

اگر روزگاری مجموعه(هایی) از خاطرات مترجمان از آثاری که ترجمه کرده‌اند فراهم آید حتماً آثاری دل‌نشین و خواندنی خواهد بود. بماند که این کار را به صورت پراکنده انجام داده‌اند. نمونه‌ی آن در زبان فارسی کتاب سرگذشت ترجمه‌های من اثر زنده یاد محمد قاضی است. یک وقت دیدید من هم به آرزویم رسیدم و از خاطرات مترجمان مورد علاقه‌ام کتابی فراهم آوردم.

متنی را که بعد از این مقدمه خواهید خواند ترجمه‌ی بخشی از کتاب *قطعه‌هایی از سخن عاشقانه* (یا به ترجمه‌ی دقیق‌تر *سخن عاشق*) نوشته‌ی رولان بارت است. بارت این را در سال ۱۹۷۷ به زبان فرانسه نوشت (Fragments d'un discours amoureux) و ریچارد هوارد در سال ۱۹۷۹ آن را به زبان انگلیسی ترجمه کرد (A lover's discourse). سال‌ها دلم می‌خواست این کتاب را بخوانم، اما به آن دسترسی نداشتم. دوستان نیز آن را نداشتند. چاپ ترجمه‌ی انگلیسی آن هم تمام شده بود. دو سال پیش، از دوستی که از ایران می‌رفت خواستم زیراکسی از این کتاب برایم بفرستد. دوستم نمی‌دانم چرا فقط دوازده صفحه از آن را برایم فرستاد. مقدمه‌ی کتاب و چند صفحه‌ای از وسط و آخر کتاب. شاید همه‌ی آن را برایم فرستاده اما در راه گم شده بود. به هر حالت، دیگر خجالت کشیدم موضوع را پی‌گیری کنم و با خود گفتم شاید زیراکس کامل آن برای دوستم مشکل بوده است. این دوازده صفحه را در پوشه‌ای گذاشتم، روی آن نوشتم گفتار عاشقانه نوشته‌ی رولان بارت و آن را کنار

دیگر کتاب‌های بارت گذاشتم. از این ماجرا مدت‌ها گذشت. بعد، حدود سه هفته پیش یک روز بعدازظهر داشتم دنبال دفترچه خاطرات مادرم می‌گشتم. خاطرات سفر او به کربلاست. مربوط به پنجاه سال پیش. این دفترچه برایم خیلی ارزشمند است. هرچه گشتم آن را پیدا نکردم. می‌دانم گم نشده اما آن را پیدا نکردم. هنوز هم پیدا نکرده‌ام. مادرم در لابه‌لای صفحات این دفتر یادداشت‌هایی را که پدرم زمانی برای او می‌گذاشت چسبانده است. از آن دست‌خط‌هایی که زن و شوهرها در غیاب هم برای یکدیگر می‌گذارند. مثلاً می‌نویسند: «من رفتم خانه‌ی دایی جان» یا «ظهر دیر می‌آیم». یادداشت‌های خیلی جالبی است. کاغذهای کوچکی با یک دنیا خاطره. این دست‌خط‌ها مربوط به زمانی است که من هنوز به دنیا نیامده بودم. این دفترچه را پیدا نکردم اما وسط دفتر دیگری عکس رنگ رفته‌ی مادربزرگم را پیدا کردم. هنوز هم نمی‌دانم این عکس چگونه از این دفتر سر در آورده بود. عکسی که چند سال دیگر حتماً رنگش می‌پرد و کاملاً محو می‌شود. اما صدای مادربزرگ هم‌چنان در ذهنم است. من او را همه جا با خود می‌برم. بعد یادم افتاد به آخرین باری که صدایش را شنیدم، تنها دفعه‌ای که صدای او از پشت تلفن به گوشم رسید.

در آن موقع در ایران نبودم. یک روز عصر به مادرم تلفن زدم. مادرم گفت بی‌بی‌جانت این‌جا هستند و می‌خواهند با تو صحبت کنند. دو جمله‌ای بیش‌تر حرف نزدم که تلفن قطع شد و دیگر نتوانستم شماره‌ی مادرم را بگیرم. کم‌تر از یک سال بعد بی‌بی‌جان، مادربزرگم، به دنیای سایه‌ها رفت. عکس را که دیدم با خود گفتم حیف، مادربزرگ دارد محو

می‌شود. به یاد پروست و کتاب در جست‌وجوی *زمان از دست رفته* افتادم. یعنی آن جایی که در کتابِ گرمانت راوی به مادربزرگش تلفن می‌زند، مادربزرگی که راوی می‌داند حالش بد است و به پایان عمرش چیزی نمانده. می‌بینید که سنگی را که توی آب بیندازید چه‌قدر موج بر می‌دارد و دایره‌های متحدالمرکز درست می‌کند. بعد یادم آمد بخشی از کتاب گفتار عاشقانه‌ی بارت درباره‌ی محو شدن تدریجی است، درباره‌ی (fading out) یعنی تصویری که آرام آرام تاریک می‌شود و تصویر دوم از درون تاریکی سر بر می‌کشد. رفتم سراغ آن پوشه‌ی گفتار عاشقانه. تنها و یتیم مانده بود. آن را به دقت و به چشم مترجمی که می‌خواهد اثری را ترجمه کند خواندم. دیدم تمام این دایره‌هایی را که از آن صحبت کردم در خود دارد. یکی دو جا هم بارت به چیزهایی بیرون از متن اشاره می‌کند و می‌گذرد. مرجع این اشاره‌ها را پیدا کردم. در ترجمه، این ارجاع‌ها را در متن و میان [ ] خواهم آورد. متنی به این کوچکی با این همه دایره. مثل سنگی که در آب بیندازید. حیفم آمد شما هم آن را نخوانید.

سخن عاشقانه

ضرورت وجود این کتاب مرهون این نکته است که امروزه سخن عاشقانه در انزوای محض است. شاید هزاران نفر (کی می‌داند چند نفر؟) از این زبان استفاده می‌کنند، اما کسی متولی آن نیست. این سخن کاملاً در محاصره‌ی زبان‌های پیرامون خود است: همه نادیده‌اش می‌گیرند، ارزشی برایش قایل نیستند و یا او را مسخره می‌کنند. نه تنها اولیای امور او را به شدت می‌کوبند بلکه از سوی ساز و کارهای زبانی (علوم، فن‌آوری و

هنر) هم، در معرض حمله است. وقتی سخنی را نیروی جنبشی آن به مرداب «غیرواقعی» فرستد و محکوم شود که بی‌یار و یاور بماند، راه دیگری ندارد که به اثبات خویش بپردازد، حقانیتی هر چند خرد و ناچیز. سخن کوتاه، کتابی را که می‌خوانید موضوع آن درباره‌ی همین حقانیت است.

محو شدن تدریجی (Fading out)

رفتار دردناکی که در آن محبوب رو نشان نمی‌دهد، حاضر به مراوده با کسی نیست و این دل‌زدگی مرموز نه فقط نسبت به عاشق بلکه با همه چیز است. دل در گرو رقیب ما و یا فرد دیگری هم ندارد.

۱ـ در متن، محو شدن تدریجی صداها چیز خوبی است. صداهای روایت می‌آیند، می‌روند، ناپدید می‌شوند و در هم می‌آمیزند. نمی‌دانیم چه کسی دارد صحبت می‌کند. متن حرف می‌زند. همین فقط. نه تصویری، نه چیزی، هیچ. جز زبان چیز دیگری وجود ندارد. اما آن دیگری متن نیست. این یک تصویر است، تصویری منفرد و به هم آمیخته. اگر صدا گم شود تمام تصویر هم با آن محو می‌شود (عشق یک صدایی است، شیدایی است. متن چند صدایی و متمردانه). محو تدریجی آن دیگری که شروع می‌شود دلم را می‌رباید زیرا بدون دلیل و بی‌مؤخره است. هم‌چون سرابی مالیخولیایی آن دیگری به ابدیت می‌پیوندد و من خرد و خراب می‌کوشم به او برسم.

(وقتی لباس جین آبی رنگ در اوج معروفیت و همه جا مُد بود، یک شرکت آمریکایی این جین بشور و بپوش آبی را این‌گونه تبلیغ کرد: «رنگ

می‌بازد، رنگ می‌بازد، رنگ می‌بازد [تا سفید شود]».محبوب هم به همین صورت آرام‌آرام رنگ می‌بازد تا به کلی محو شود. این حالتی غریب است، نوعی احساس دیوانگی، ناب‌تر از یک دیوانگی کامل).

(محو شدن خون‌چکان: مادربزرگ راوی، کمی قبل از مردن، دقایقی نه می‌بیند و نه می‌شنود. نوه‌اش را هم دیگر نمی‌شناسد، فقط به او خیره می‌شود: «نگاهی متعجب، مشکوک و منزجر».)

[این نگاه برایم آشناست و مانند نگاه مادربزرگ خودم است. اما منظور بارت از مادربزرگ راوی کیست؟ او در حاشیه‌ی عمومی متن، کنار این جمله می‌نویسد پروست و زیر جمله‌ی نقل قول، در قسمت افقی متن نوشته راهِ گرمانت. همین فقط. این نشانی هم کافی است. کوچه‌ای که برای‌مان آشنا باشد پیدا کردن خانه‌ی مورد نظر مشکل نیست. به دنبال مهدی سحابی به اتاق مادربزرگ می‌رویم: (طرف گرمانت ۲، صفحه‌ی ۵۹ به بعد):

«اکنون به ساعت‌های دم مرگ برگردیم:

مادرم گفت: «نکند دوباره نفس مامان بگیرد.»

پزشک گفت: «نخیر. اثر اکسیژن هنوز ادامه دارد. چند دقیقه‌ی دیگر دوباره شروع می‌کنیم.»

به نظرم می‌آمد که چنین چیزی درباره‌ی یک بیمار پا به مرگ گفته نمی‌شود، و اگر اثر اکسیژن ادامه داشته باشد به این معنی است که هنوز امیدی به نجات او هست. زمزمه‌ی اکسیژن چند لحظه‌ای قطع شد. اما ناله‌ی کیف‌آمیز تنفس هم‌چنان بر می‌آمد و سبک، بی‌تاب، ناتمام، پیاپی از سر گرفته می‌شد... در پایین تخت، مادرم، که دمه‌های آن احتضار از درون

می‌لرزانیدش، و گریه نمی‌کرد اما گه گاهی خیس اشک بود، اندوه بی‌اندیشه‌ی شاخ و برگی را داشت که باران بر آن بکوبد و باد زیر و زَبَرش کند، پیش از آن‌که بروم و مادربزرگم را ببوسم، به من گفته شد که اشکم را پاک کنم.

پدرم گفت: «اما من فکر می‌کردم چشم‌هایش دیگر نمی‌بیند.»

پزشک گفت: «هیچ‌وقت نمی‌شود مطمئن بود.»

چون لب‌هایم به او رسید دو دستش، به تکان افتاد، لرزه‌ای طولانی در همه‌ی تنش دوید، شاید واکنشی بود، یا شاید برخی مهربانی‌های آدمی را حساسیتی غایی است که از ورای حجاب بی‌هوشی آن‌چه را که او بی‌چندان نیازی به حواس عزیز می‌دارد باز می‌شناسد. ناگهان مادربزرگم تا نیمه بر جا بلند شد، به تندی دست و پایی زد آن‌چنان‌که کسی از زندگی خود دفاع کند. فرانسواز این صحنه را تاب نیاورد و به هق‌هق گریه افتاد. با یادآوری آن‌چه از پزشک شنیده بودم خواستم از اتاق بیرونش کنم. در آن لحظه مادربزرگم چشم باز کرد. با جستی به سوی فرانسواز رفتم تا گریه‌اش را از او پنهان کنم، تا پدر و مادرم با بیمار حرف بزنند. صدای اکسیژن قطع شده بود، پزشک از تخت دور شد. مادربزرگم مرده بود].

۲ـ در کابوس‌هایت *مادر* ظاهر می‌شود. چهره‌اش حالتی سرد و خشن دارد. محو تدریجی محبوب جای خود را به بازگشت ترسناک آن *مادر* شریر می‌دهد: عقب‌نشینی عشق را به چشم می‌بینی: همان ترک و تبعیدی که شهره‌ی آفاق است و عرفا آن‌قدر از آن نالیده‌اند: خدا وجود دارد، *مادر*

حضور دارد، اما آن‌ها دیگر عشقی به هم ندارند. من نابود نشده‌ام اما او مرا این‌جا تنها به حال خود رها کرد.

۳ـ حسادت با رنج کم‌تری همراه است زیرا دست کم طرف مقابل زنده، روشن و ملموس است. در محو تدریجی محبوب ما انگار همه‌ی خواست‌هایش را از دست می‌دهد و شب او را دربرمی‌گیرد*. ترکم کرد مرا دیگری، اما این ترک با ترک دیگری تشدید می‌شود: این‌که خود دیگری نیز رنج می‌کشد. و بدین‌گونه تصویرش شسته و آب می‌شود. دیگر نمی‌توانم خود را محکم نگه دارم و به چیزی اتکا کنم، حتی این اشتیاق که دیگری ممکن است جای دیگری شاد باشد [برایم مهم نیست]. من برای چیزی مویه می‌کنم که خود در حال مویه کردن است (این موید این است که انسان چه‌قدر به اشتیاق دیگری نیازمند است حتی اگر مخاطب این اشتیاق خود او نباشد).

۴ـ وقتی محو تدریجی بر دیگری تأثیر می‌گذارد، وقتی او بی‌هیچ دلیل خاصی از همه چیز روبه‌رو می‌گرداند و فقط به اضطراب او، از طرز حرف زدن نزارش می‌توان پی برد، «احساس چندان خوبی ندارم»، انگار دارد در مه قدم برمی‌دارد. او مرده نیست؛ بلکه در محیطی نامریی زندگی می‌کند،

*. یوحنای مصلوب: «ما شب را محرومیت از رغبت تعریف می‌کنیم، در دنیایی که باید به همه چیز اشتیاق داشته باشی.»

در سرزمین سایه‌ها. اولیس به آن‌ها سر می‌زند، آن‌ها را صدا می‌کند و در میان آن‌ها سایه‌ی مادرش را می‌یابد. من نیز چنین خواهم کرد و آن دیگری، *مادرم* را، احضار می‌کنم اما آن‌چه که بیرون می‌آید فقط یک سایه است و بس.

[اولیس و سرزمین سایه‌ها؟ خوب، اولیس که خیلی راحت می‌تواند هر جا دلش می‌خواهد برود. مرتب می‌رود به جهان مردگان. به جهان سایه‌ها نیز چند بار رفته است. اما این یک مربوط است به سفر او در کتاب یازدهم اودیسه. این‌بار با راهنمایی سعید نفیسی به دنبال اولیس می‌رویم:

«کشتی به آن سوی زمین به ژرفای اقیانوس رسید. در آن‌جا سرزمین و شهر سیمریان بود که پوشیده از مه و ابرند؛ هرگز آفتاب نه هنگامی که می‌درخشد، نه هنگامی که به سوی آسمان پرستاره پیش می‌رود، نه هنگامی که از آسمان به سوی زمین باز می‌گردد، پرتو خود را به آن‌جا نمی‌فرستد. شبی نفرین شده بر سر جایگاه این آدمی‌زادگان تیره‌بخت گسترده است. چون به آن‌جا رسیدیم، کشتی را به خشکی بردیم، جانوران را پیاده کردیم و در سراسر بستر اقیانوس خود بدان‌جایی رسیدیم که سیرسه به من گفته بود.

...روان‌های مردگان از آن سوی ارب گرد آمدند: تازه عروسان، مردان جوان، پیران روزگار آزموده، دوشیزگان نوخاسته که دل‌های تازه‌کارشان هنوز درد دیگری نکشیده بود، و چندان جنگ‌جویان که زوبین‌های رویینه‌دار ایشان را زخمی کرده بود، *قربانیان آرس با سلاح‌های* خون‌آلود بودند! دسته‌دسته از هر سوی به کنار گودال می‌آمدند، هیاهویی شگرف می‌کردند و ترس جان‌کاه مرا فرا می‌گرفت... آن‌گاه روان مادر جان

سپرده‌ام پدیدار شد، آنتیکله دختر اوتولیکوس جوان‌مرد که هنگام رهسپار شدن به سوی ایلوس مقدس در آن‌جا زنده گذاشته بودم...»].

۵ـ جایگاه محو تدریجی آن دیگری در صدایش است. صدا به این رنگ باختن کمک می‌کند و با آن ابراز می‌شود و می‌توانیم بگوییم اوست که دلبر را ناپدید می‌کند زیرا این ویژگی صداست که بمیرد. صدا متشکل از چیزی است که در خود قوه‌ی قهریه‌ی مرگ را دارد و با آن مرگ را تجربه می‌کنیم. گویی صدا فقط یک خاطره است و چیز دیگری نمی‌تواند باشد. صدا، این موجود خیالی، مرگ تدریجی است، بافت پرطنینی که ما را تجزیه و ناپدید می‌کند. من هرگز نمی‌توانم صدای کسی را که دوستش دارم تشخیص دهم مگر وقتی که مرده است و یا وقتی به یاد صدایش می‌افتم، آنگاه که صدای او در سرم طنین می‌اندازد و خیلی دورتر از گوشم است. صدایی ظریف اما عظیم و ماندگار، زیرا صدا در زمره‌ی آن چیزهایی است که فقط وقتی ناپدید می‌شود وجود دارد.

(صدایی خفته، صدایی بی‌آشیان، صدایی که از فاصله‌ای دور بر جای خالی فردی از دست رفته اشاره می‌کند).

۶ـ چیزی آزاردهنده‌تر از صدایی نیست که هم برای‌مان عزیز است و

هم خسته است: صدایی بریده، بریده، ضعیف، بی‌خون که گویی از انتهای جهان به گوش می‌رسد، صدایی که ورطه‌های سرد آن را خواهند بلعید. این صدا در آستانه‌ی محو شدن است، همان‌طور که محبوب خسته‌ی ما در آستانه‌ی مردن است. خستگی را نهایتی نیست: چیزی که هرگز نمی‌توان به آن پایان داد. آن صدای مختصر و لحظه‌ای، آن طرفه‌ی ناخوشایند، آن صدای دور که از صدای محبوب من تقریباً هیچ چیز در خود ندارد در من به چوب‌پنبه‌ی عظیمی تبدیل می‌شود، گویی جراحی دارد یک درپوش عظیم نمدی را در سرم فرو می‌کند.

۷ـ فروید ظاهراً تلفن را دوست نداشت گرچه حتماً عاشق گوش *دادن* بود. شاید احساس می‌کرد، شاید به فراست می‌دید که تلفن همواره چیزی مصنوعی و بدصدا خواهد بود و آن‌چه را که انتقال می‌دهد *صدایی* عوضی و ارتباطی مصنوعی است... شکی نیست که من می‌خواهم آن جدایی را که با تلفن ایجاد می‌شود نفی کنم، درست مانند آن کودک که می‌ترسد مادرش را از دست دهد مرتب به سیم تلفن چنگ می‌زند*. اما سیم تلفن وسیله‌ی انتقالی خوبی نیست؛ زیرا نباید آن را فقط یک سیم *بی‌جان* بدانیم. آن سرشار از معنا است، معنای آن نه در وصل، بلکه در

*. وینی کوت: «برای مادری که فرزندش مرتب به سیم تلفن چنگ می‌زد و آن را محکم می‌گرفت توضیح دادم که فرزندش چون می‌ترسد نکند از او جدا شوی سیم را محکم می‌چسبد همان‌طور که ما جدایی از دوست‌مان را با تلفن زدن به او نفی می‌کنیم.» (از کتاب: *بازی و واقعیت*).

فصل و فاصله است، صدای دلپذیر و خسته‌ای را که از پشت تلفن می‌شنویم صدایی محو شونده و سراسر مضطرب است. از همه‌ی این‌ها گذشته، صدا که به من می‌رسد، وقتی این‌جا در گوشم است (وقتی با تقلای زیاد) زنده می‌ماند تازه صدایی است که درست نمی‌توانم آن را تشخیص دهم. انگار از زیر نقابی به گوشم می‌رسد (به همین دلیل می‌گویند نقاب‌هایی که در تراژدی‌های یونانی به کار می‌رفت دارای نقشی جادویی بود، زیرا می‌خواستند به صدا ماهیتی بدهند که منشأ آن عالم اسفل باشد، صدایی تحریف شده و بیگانه با شنونده، صدایی که انگار از زیرزمین به گوش می‌رسد). بنابراین صدایی که از پشت تلفن می‌شنویم همیشه در حال عزیمت است. این صدا ما را دوبار تنها می‌گذارد: یک بار با آوایش و بار دوم با سکوتش: حالا نوبت کی است که صحبت کند؟ هم‌آهنگ با هم سکوت می‌کنیم: تجمع دو خلاء. صدای پشت تلفن هر لحظه می‌گوید: می‌خواهم *تو را تنها بگذارم*.

(آن اضطرابی که راوی پروستی وقتی به مادربزرگش تلفن می‌زند تجربه می‌کند: آن اضطراب که با تلفن به او انتقال می‌یابد: نشانه‌ی واقعی عشق).

[و برای این‌که نشانه‌ی واقعی عشق را خود به چشم ببینیم نشانی را از بارت می‌گیریم و به سراغ *طرف گرمانت* یکم می‌رویم و روایت راوی

پروست را با ترجمه‌ی پرمایه مهدی سحابی می‌خوانیم (صفحه‌ی ۱۵۹ به بعد):

«یک روز صبح سن‌لو به من گفت که نامه‌ای به مادربزرگم نوشته است تا از من به او خبر دهد، و پیشنهاد کند که چون خط تلفنی میان دونسیر و پاریس برقرار است با من حرف بزنند. خلاصه این‌که در همان روز مادربزرگم به من تلفن می‌کرد و به سفارش سن‌لو باید در ساعت یک ربع به چهار در تلفن‌خانه می‌بودم... خودش است، این صدای اوست که این‌جا با تو حرف می‌زند. اما چه‌قدر دور است! چه بارها که نشد که شنیدنش دچار دل‌شوره‌ام نکند، انگار که در برابر این محال، این‌که نمی‌توانستم بدون چندین ساعت سفر، عزیزی را ببینم که صدایش آن‌چنان به گوشم نزدیک بود، بهتر حس می‌کردم که در پس ظاهرِ شیرین‌ترین نزدیکی‌ها چه مایه‌ی سرخوردگی نهفته است، و چه اندازه دوریم از آنان که دوست می‌داریم در این لحظه‌ای که به نظر می‌آید با دراز کردن دستی می‌توان نگاه‌شان داشت. حضوری راستین است این صدای به این نزدیکی ـ در عین جدایی! اما پیش‌گویی جدایی ابدی هم هست! اغلب، هنگامی که این‌چنین صدای کسی را از بسیار دور می‌شنوم بی‌آن‌که او را ببینم، به نظرم می‌آمد که آن صدا مرا از ژرفایی فرا می‌خواند که از آن‌ها بالا نمی‌توان آمد، و اضطرابی را باز می‌شناختم که روزی بر من چیره می‌شد آن‌گاه که صدایی این‌چنین (تنها، بی‌پیوندی با تنی که دیگر هرگز نباید می‌دیدم) فراز می‌آمد و در گوشم واژه‌هایی را زمزمه می‌کرد که دلم می‌خواست بر پروازشان روی لبانی برای همیشه خاک شده بوسه زنم].

۸ـ هر آن‌چه که بخواهد تصویری را تغییر دهد مرا به هراس وا می‌دارد. بنابراین، فتور دیگری به هراسم می‌اندازد: آن بی‌رحم‌ترین دشمنان انسان. دیگری را می‌بینم خسته و نزار که تکه‌ای از این خستگی را می‌کند تا *آن را* به من بدهد. اما من چه باید بکنم با این مجموعه‌ای از خستگی که در برابرم گذاشته است؟ معنای این هدیه چیست؟ «تنهایم بگذار؟»، «مواظبم باش؟» کسی جوابی نمی‌دهد. به ما هدیه‌ای داده‌اند که هرگز پاسخی نمی‌دهد.

(بلانشو می‌گوید: در تمام داستان‌های عاشقانه‌ای که خوانده‌ام هرگز سابقه نداشته شخصیتی خسته شود. باید منتظر بلانشو بمانم زیرا کسی باید به من بگوید که خستگی کدام است).

برشی از خاطرات

برشی از خاطرات

رولان بارت

مقدمه‌ی مترجم

باز هم از متفکر و نویسنده‌ی («شکست خورده‌ای») باید سخن بگوییم که همیشه آرزو داشت «رمان» بنویسد (خودش همه‌جا از اثر سترگ پروست، **در جست‌وجوی زمان از دست رفته** با عنوان کوتاه و صمیمانه‌ی «رمان» یاد می‌کرد) اما روزگار بازی دیگری برایش رقم‌زده بود. فاکنر می‌گفت شاعر شکست خورده‌ای است که به داستان‌نویسی روی آورده. شاید هم بارت نشانه‌شناسی را پوششی بیش نمی‌دانست برای آن شور درونی که در داستان‌نویسی خلاصه می‌شد و مجال چندانی برای ظهور نیافت. نوشته‌های دهه‌ی آخر (۱۹۸۰-۱۹۷۰) عمر کوتاه اما پربار بارت در آثاری خلاصه شد که بیش‌تر حال و فضا و رنگ داستانی دارند. از میان این‌ها این سه اثر برجسته‌تر از بقیه‌اند: **سخن عاشق** (یا **گفتار عاشقانه**)، **اتاق روشن** و **رخدادها** (Incidents، اثری که پس از مرگ نویسنده منتشر شد): آثاری که درونمایه‌ی اصلی آن‌ها دلدادگی و مرگ است. داستان عشق به

«مادر»، مادری گمشده، مادری از دست رفته. حسرت جای خالی آن‌که دوستش داری. **سخن عاشق** درباره‌ی غیبت این بانوی ازلی است و **اتاق روشن** (به‌طور مشخص فصول بیست و پنج تا سی و دوم، بخش معروف به عکس باغ زمستانی) مرثیه‌ای است بر از دست رفتن او و در **رخدادها** (در قالب خاطرات روزانه) محو شدن تدریجی‌اش را شاهد هستیم. آن‌چه که این آثار را برجسته می‌کند پرداختن به آن چیزی است که بارت خود آن را **لحظه‌ی حقیقت** (moment of truth) («شبانانم وجد خواهند نمود هنگامی که لب‌های تو به‌راستی متکلم شود»، **امثال سلیمان**) به همراه pathos می‌خواند: چیزی اندوهناک، پرشور و پردرد. اما مشکل این‌جاست که از این مرگ، مرگ واقعی، لحظه‌ی حقیقت نمی‌توان مستقیم سخن گفت. همه چیز را باید پاره، پاره و غیرمستقیم بیان کنی و بسازی. بارت نمی‌گوید «دوستت دارم»، این را ذره ذره به ما نشان می‌دهد (خودش از چشاندن سخن می‌گوید). به قول خود او (در این آثار) می‌خواهد نشان بدهد زندگی افرادی که دوست‌شان داشته و از میان رفته‌اند بیهوده نبوده و برای هیچ زندگی نکرده‌اند. بارت حرف‌هایش را غیرمستقیم می‌زند. می‌رود سراغ راوی «رمان» پروست زیرا حرف‌های او زبان حال خود بارت است. مرگ مادربزرگ پروست در حقیقت روایت مرگ مادر بارت است (برای تحلیل او از مرگ مادربزرگ راوی پروست مراجعه کنید به **قطعه‌هایی از سخن عاشقانه** در همین کتاب). او از عشق‌هایی حرف می‌زند که وجود دارند اما بر زبان آورده نمی‌شوند: حدیث دل‌دادگی شاهزاده بولکونسکی **جنگ و صلح** به دخترش ماریا که مانند عشق راوی در **جست‌وجو** به مادربزرگش در لحظه‌ی مرگ ظاهر

می‌شود: درست مانند عشق (پنهان) بارت به مادرش. آن‌که همه‌ی عمر با او زندگی کرد.

مضمون رمان ـ مقاله‌ی بارت عشق است، عشقی همزاد جدایی و مرگ. گریستن بر «جای خالی آن‌که رفت». در این‌جا با شخصیتی جالب و تأثیرگذار روبه‌رو می‌شویم به اسم **مادر ـ صنم** (Nut-mother): صورتکی در قالب مادر، عروسک (صنمی) که دوستش داری. کهن بانویی که از ورای مه با تو سخن می‌گوید و هم هست و هم نیست:

«گاهی اوقات از روی این عکس‌ها، بخشی از چهره‌ی او را، ارتباط خاص بینی و پیشانی، حرکت بازوان، و دست‌های او را باز شناختم. من او را فقط در اجزاء باز شناختم. به عبارت دیگر هستی او را از دست دادم؛ و بنابراین او را در مجموع از دست دادم. آن عکس، او نبود. با وجود این کس دیگری هم نبود. او را در بین هزاران زن دیگر باز می‌شناختم اما او را «نیافتم.»[1]

و یا این تصویر:

«تقلا می‌کردم تا به گوهر هویت او دست یابم. در برابر یک عکس خاص، گفتن «این عکس تقریباً شبیه خود اوست!» ناگوارتر بود از این‌که در برابر عکسی دیگر بگوییم «این عکس اصلاً هم شبیه او نیست». این تقریباً یعنی: حکومت هولناک عشق، و هم‌چنین وضعیت مأیوس‌کننده‌ی خواب ـ که به همین دلیل من از خواب‌ها متنفرم. زیرا اغلب خواب او را می‌بینم (من فقط خواب او را می‌بینم) اما آن واقعاً مادر من نیست. [...] به

---

۱. رولان بارت، **اتاق روشن**، ترجمه‌ی فرشید آذرنگ، نشر ماه ریز، ۱۳۸۰، صفحه‌ی ۹۸. از این پس در خود متن و فقط با شماره‌ی صفحه مشخص خواهد شد.

عبارتی من خواب او را می‌بینم، او را در خواب نمی‌بینم.» (صفحه‌ی ۹۹).

رولان بارت و راوی رمان پروست (آنکه ویژگی‌های مشترک بسیار با خود پروست دارد) با مادر ـ صنم خود ازدواج کردند، آنکه زیبایی‌های خیال‌انگیزی دارد و مانند همه‌ی زیبایی‌ها زود از میان می‌رود و دلداده‌اش را با «زخمی باز» تنها می‌گذارد. «من همانند راوی پروست در مرگ مادربزرگش می‌توانم بگویم: من نه تنها اصرار داشتم که رنج ببرم، بلکه اصرار داشتم که به اصالت رنجم احترام بگذارم» (صفحه‌ی ۱۱۰)؛ زیرا «آن‌چه من از دست داده‌ام یک پیکر و شخص (مادر) نیست، بلکه یک هستی است؛ و نه یک هستی، بلکه یک کیفیت (یک روح)؛ نه یک امر ضروری، بلکه یک امر بدون جانشین» (همان). این عروسک بدون جانشین («خانواده برای من مادرم بود ـ و در کنارم نیز برادرم» ـ صفحه ۱۰۹) وقتی در پس مه ناپدید می‌شود بارت ـ پروستِ دل‌داده تنها می‌ماند، او که فرزندی به دنیا نیاورده در همان بیماری مادر ـ مادربزرگ او را تولید نسل می‌کند. «هنگامی که او مرد من دیگر هیچ دلیلی نداشتم تا خودم را با روند نیروی حیاتی والاتر (نسل، نوع) وفق دهم. جزیی بودنم هیچ‌گاه نتوانست بار دیگر خودش را کلی نماید. [...] از آن به بعد من فقط می‌توانستم درانتظار مرگ کامل و غیردیالکتیکی خودم باشم» (صفحه‌ی ۱۰۶). و تا این مرگ کامل از راه برسد چه باید کرد؟ بارت پاسخ می‌دهد: فقط باید بنویسیم. «از این پس یگانه هدف زندگی‌ام همین است».

در آن‌چه بعد از این می‌خوانید برشی است از خاطرات روزانه‌ی بارت در زمانی که مادرش داشت می‌مرد و او سخت اندوهگین بود. می‌نوشت زیرا می‌خواست اضطرابش را از بین ببرد، همان‌طور که پروست پس از

مرگ مادر ـ صنم‌اش به فکر نوشتن در **جست‌وجو** افتاد. در این‌جا نیز بارت همان کار پروست را دنبال کرد.

برشی از خاطرات، بخشی است از مقاله‌ی خواندنی بارت درباره‌ی خاطره‌نویسی با عنوان **ژرف‌نگری** (متن کاملش را می‌توانید در فصل‌نامه‌ی **زنده رود** ویژه‌ی خاطره‌نویسی شماره‌ی ۱۰، ۱۱، بهار ۱۳۷۴ به ترجمه‌ی بنده بخوانید) که ترجمه‌ی Deliberation است، واژه‌ای با چندین معنا از جمله: تصمیم‌گیری، مشورت‌خواهی، ژرف‌نگری، تأمّل، شور و ذره‌ای از مزه‌ی چیزی را به کسی چشاندن؛ شیرینی به قول بارت پخش شدنِ هم‌چون غبارِ از روزی به روز دیگر رفتن. بیایید این خاطرات را به همراه سه مطلبِ (**آدم غایب، حقیقت چهره و لحظه‌ی حقیقت**) پیوست آن با هم بخوانیم:

برشی از خاطرات

متن

علی‌رغم همه‌ی بدبینی‌ها، آرزوی داشتن دفتر خاطرات خواستی قابل تصور است. می‌توانم بپذیرم که این خواست ممکن است، به‌خصوص اگر بافت بالفعل خاطرات را در نظر بگیرم: یعنی فرایندی که مرا از آن‌چه که در وحله‌ی اول به نظرم چیزی نامناسب در ادبیات می‌آمد به آن‌چه می‌رساند که از ارزش‌های کیفی خود برخوردار است: بیان فردیت نویسنده، نشانه‌های یک دوران، فریب، و پرستش زبان. در سال‌های اخیر من سه بار به چنین کوششی دست زده‌ام. اولین و جدیدترین آن‌ها از آن دو طولانی‌تر است (خاطرات دوران بیماری آخر مادرم)، طولانی‌تر به این

دلیل که شاید تا حدودی با هدف کافکا که می‌نویسد تا اضطراب را از بین ببرد همخوانی دارد. آن دو دیگر فقط خاطرات یک روزند. آن‌ها تجربی‌ترند گرچه وقتی آن‌ها را دوباره می‌خوانم نمی‌توانم به غم غربت آن روز گرفتار نشوم (من فقط یکی از این دو را در این‌جا [بخش ۲] می‌آورم، دومین آن مربوط به افرادی جز خودم است).

[۱]

۱۳ژوئیه‌ی ۱۹۷۷

خانم نظافتچی جدید پسر بچه‌ای دارد که نوه‌ی اوست و مرض قند دارد و به ما گفته‌اند که با مهارت و فداکاری از او مراقبت می‌کند. دیدگاه این خانم نسبت به بیماری مغشوش است: از یک سو نمی‌پذیرد که مرض قند ارثی است (در نظر او چنین چیزی نشانه‌ی پستی است) و از دیگر سو اصرار دارد که این بیماری لاعلاج و مقدّر است و هیچ ریشه‌ای ندارد. او به بیماری به عنوان یک نشانه‌ی اجتماعی می‌نگرد، نشانه‌ای گرفتار در یک دام. این نشانه مسلماً در افتخار و درد ریشه دارد: درست همان‌گونه که برای یعقوب اسرائیل بود، یعقوبی که فرشته‌ای کف رانش را فشرد و او را از زمین جدا کرد: شادی و شرم از این‌که او را التفات [لمس] کرده‌اند.

افسردگی، ترس و اضطراب: مرگ عزیزی را می‌بینم و هراسم گرفته است. این پندار نقطه‌ی مقابل ایمان است. زیرا این‌که پیوسته تصور کنیم بلا را گریزی نیست پذیرش پیوسته‌ی آن است: گفتن آن به منزله‌ی

تصدیق آن است (باز هم فاشیسم زبان). با تصور مرگ از معجزه دل‌سرد می‌شوم. در Ordet مرد دیوانه سخن نمی‌گوید، اجتناب می‌کند از این‌که به این زبان ذاتاً ورّاج تحکم‌آمیز سخن گوید. پس این سلب صلاحیت از ایمان چیست؟ شاید داشتن عشقی انسانی است؟ بنابراین، آیا عشق ایمان را بیرون می‌کند و یا برعکس؟

بر روزگار پیری و مرگ ژید (که من در **دفترچه‌های بانوی کوچک** خانم وان ریسلبرگ مطالبی درباره‌ی آن خوانده‌ام) شاهدانی شهادت داده‌اند. اما نمی‌دانم بر خود این شاهدان چه آمده است. شکی نیست که بسیاری از آن‌ها نیز مرده‌اند. زمانی می‌رسد که خود شاهدان بی‌این‌که شاهدی داشته باشند می‌میرند. بنابراین، تاریخ متشکل از انفجارهای کوچکی از زندگی است: از مرگ‌های بدون عوض. ناتوانی بشر را در ارتباط با گذار باید با علم مراتب سنجید. برعکس، می‌توان به خدای کلاسیک توانایی دیدن مراتب نامحدود را منتسب کرد، «خدا» به عنوان نمود مطلق.

(مرگ، مرگ واقعی، وقتی است که خود شاهد هم بمیرد. **شاتو بریان** درباره‌ی مادربزرگ و عمه بزرگش می‌نویسد: «در این دنیا من ممکن است تنها کسی باشم که بدانم چنین افرادی اصلاً وجود داشته‌اند.» آری، اما از آن‌جا که او چنین چیزی نوشته است، و چه خوب هم نوشته، ما هم تا زمانی که آثار شاتو بریان را می‌خوانیم از این واقعه خبر داریم.

۱۴ ژوئیه‌ی ۱۹۷۷

پسری کوچک، عصبی و هیجان‌زده، مانند بسیاری از کودکان فرانسوی، که خیلی زود وانمود می‌کنند بزرگ شده‌اند مانند سربازان

رسته‌ی موزیک گارد سلطنتی لباس پوشیده است (قرمز و سفید). بدون شک او جلوتر از گروه موزیک رژه خواهد رفت.

چرا این‌جا نگرانی را سخت‌تر از پاریس می‌توان تحمل کرد؟ این دهکده جهانی است آن‌قدر طبیعی و از هر افراطی به دور که گویی انسان مطلقاً طپش هیچ چیز محسوسی را حس نمی‌کند. من نیز فزونم و لاجرم تک افتاده.

به نظرم می‌رسد اگر قدمی در دهکده بزنم چیزهای بیش‌تری درباره‌ی فرانسه خواهم آموخت تا یک هفته در پاریس باشم. شاید این وهم است؟ وهمِ رئالیستی؟ محیط یک روستا، دهکده و یا شهرستان مواد خامی برای رئالیسم سنتی است. معنای نویسنده در قرن نوزدهم این بود که از پاریس درباره‌ی شهرستان بنویسد. فاصله باعث می‌شد که هر چیز دارای دلالت باشد. در پاریس، در خیابان، من با اطلاعات بمباران می‌شوم نه با دلالت.

۱۵ ژوئیه‌ی ۱۹۷۷

این‌جا در دهکده در ساعت پنج بعدازظهر خانه چه ساکت است. مگس‌ها. پاهایم کمی درد می‌کند، درست مثل درد دوران کودکی که به آن درد قد کشیدن می‌گفتند و یا وقتی آنفولانزا می‌گرفتم. همه چیز آرام، ساکت و خواب‌آلوده است. و مثل همیشه آگاهی مشخص خود را می‌بینم

بر سر زندگی و «بالندگی» خویش (تضاد مفاهیم).

X به دیدارمان می‌آید. در اتاق دیگر بی‌پایان حرف می‌زند. جرئت نمی‌کنم در را ببندم. صدا ناراحتم نمی‌کند بلکه حرف‌های پوچش عصبی‌ام می‌کند. (دست‌کم اگر به زبانی که من نمی‌فهمیدم حرف می‌زد، یک زبان موسیقایی!، خوب بود) من همیشه از مقاومت دیگران تعجب می‌کنم. حتی مبهوت می‌شوم. برای من دیگری خستگی‌ناپذیر است. انرژی ـ به‌خصوص انرژی کلامی ـ مرا کودن می‌کند. این شاید تنها باری باشد (البته به‌جز خشونت و تعدی) که من به دیوانگی اعتقاد دارم.

۱۶ ژوئیه‌ی ۱۹۷۷

دوباره بعد از چند روز ابری یک صبح دلکش است با جوی روشن و شفاف: ابریشمی خنک و درخشان. این لحظه‌ی خالی (عاری از معنا) بر چیزهای بسیاری گواهی می‌دهد و همین است که زنده ماندن ارزش دارد. جنبش صبحگاهی (در مغازه‌ی بقالی و نانوایی در حالی که دهکده هنوز تقریباً از مردم خالی است) چیزی است که من نمی‌توانم با هیچ چیز جهان عوض کنم.

حال مادر امروز بهتر است. در باغ نشسته و یک کلاه آفتابی بزرگ سرش گذاشته. همین که اندکی احساس کند حالش کمی بهتر است در

خانه راه می‌افتد و وجودش را این خواست پر می‌کند که در امور خانه شرکت کند. خانه را مرتب می‌کند و بخاری را در طول روز خاموش می‌کند (کاری که من هرگز نمی‌کنم).

امروز بعدازظهر روزی آفتابی و بادی است. خورشید دیگر غروب کرده است. زباله‌ها را در انتهای باغ سوزاندم. یک دوره‌ی کامل فیزیک را می‌بایست طی کنم. مسلح به چوب بلندی از خیزران توده‌های کاغذ را بر هم می‌زنم. آهسته می‌سوزند. حوصله می‌خواهد. کسی چه می‌تواند حدس بزند کاغذ چه‌قدر در برابر آتش مقاومت می‌کند؟ اما کیسه‌ی پلاستیکی سبز زمردین (و خود ظرف زباله) خیلی سریع می‌سوزد و از خود هیچ نشانی باقی نمی‌گذارد: عملاً ناپدید می‌شود. این پدیده، در بسیاری موارد، می‌تواند به عنوان استعاره‌ای به کار رود.

.....

۱۷ ژوئیه‌ی ۱۹۷۷

گویی صبح یکشنبه هوای خوب را تقویت می‌کند. دو چیز غیر یک جنس یکدیگر را تشدید و تقویت می‌کنند.

من هیچ‌وقت از آشپزی بدم نمی‌آمده است. از عملیات آشپزی خوشم می‌آید، از مشاهده‌ی تغییر شکل غذا لذت می‌برم. (رنگ به رنگ شدن،

غلیظ شدن، جمع‌شدگی، بلورین شدن، قطبی شدن و مانند این‌ها). عملیات آشپزی مرا نقصان کوچکی مغشوش می‌کند. به عبارت دیگر، آن‌چه که من از عهده‌اش بر نمی‌آیم و همیشه بد انجام می‌دهم نسبت‌ها و زمان‌بندی است: روغن زیاد می‌ریزم نکند غذا بسوزد. غذا را روی آتش زیاد می‌گذارم می‌ترسم خوب پخته نشود. خلاصه، می‌ترسم زیرا نمی‌دانم (چه مقدار و چه زمان). جایی که امنیت رمز [نشانه] (نوعی دانش تضمینی) وجود داشته باشد ترسی نیست: [مثلاً] بیش‌تر دوست دارم برنج بپزم تا سیب‌زمینی زیرا می‌دانم هفده دقیقه طول می‌کشد. از آن‌جا که این عددی دقیق است از آن خوشم می‌آید (زیرا عددی غیرمعمول است). عدد صحیح به نظر مصنوعی می‌رسد و برای اطمینان بیش‌تر به آن عددی اضافه می‌کنم.

۱۸ ژوئیه‌ی ۱۹۷۷

روز تولد مادر. تنها چیزی که می‌توانم به او هدیه کنم غنچه‌ی گل سرخی از باغ است. دست‌کم این تنها هدیه است و اولین آن زیرا ما این‌جا هستیم. امشب م. برای شام این‌جا می‌آید و خودش آشپزی خواهد کرد: سوپ و املت فلفل سبز. با خودش شامپاین و نان شیرینی بادامی از پیره‌ی راد می‌آورد. خانم ل. از باغش گل فرستاده است. آن‌ها را یکی از دخترانش آورد.

کج‌خلق و گرفته‌ام، کج‌خلقی شومان‌وار: توالی شکسته‌ای از حالت‌های عصبی متضاد، موج‌هایی از اضطراب، تصور بدترین وضعیت، و سرخوشی نابه‌هنگام، امروز صبح در اوج دلواپسی بلوری از شادکامی

آمد: هوا (بسیار عالی، خیلی صاف و خشک)، موسیقی (هایدن)، قهوه، یک سیگار، یک قلم خوب، صدای اهل خانه. (دمدمی مزاجی بشر: چنین انفصالی هشدار می‌دهد، خسته می‌کند).

۱۹ ژوئیه‌ی ۱۹۷۷

امروز صبح زود شیر گرفته بودم و می‌آمدم خانه. دم کلیسا ایستادم تا نگاهی به آن بیندازم. آن را طبق برنامه‌ی تجویزی New look تغییر مدل داده‌اند. دیگر چندان شباهتی به یک مؤسسه‌ی پروتستانی ندارد فقط راهروهای چوبی آن نشان از سنت باسکی[1] دارد. نه تصویری نه شمایلی، محراب را هم به یک میز ساده تبدیل کرده‌اند. و البته نه شمعی. خیلی بد است. نیست؟

حدود ساعت شش بعدازظهر در بسترم چرت می‌زنم. پنجره کاملاً باز است. روز خاکستری اکنون پریده است. سرخوشی خاصی تجربه می‌کنم. انگار شناورم. همه‌چیز سیال‌است، به‌صورت‌گاز درمی‌آید وقابل آشامیدن است. (هوا، لحظه و باغ را می‌نوشم). از آن‌جاکه این مدت آثار سوزوکی را می‌خوانده‌ام به نظرم می‌آید کاملاً به آن حالتی نزدیکم که ذن بودیسم آن را Sabi [سیالیّت] می‌خواند. و یا (چون آثار موریس بلانشو را هم می‌خوانم) به قول بلانشو (که در مورد پروست گفته است): «ثقل سیال».

---

۱. Bashue؛ مقصود اقلیت قومی است که در غرب پیرنه‌ی فرانسه زندگی می‌کنند و نباید آن‌ها را با مردم باسک اسپانیا اشتباه کرد (گرچه احتمالاً ریشه‌ی آن‌ها یکی است). م.

۲۱ ژوئیه‌ی ۱۹۷۷

مقداری ژامبون، پیاز، سوسنبر و... دارند می‌جوشند و بوی آن‌ها فوق‌العاده است. این بوی خوش آن بوی غذایی نیست که سر میز می‌خوریم. بوی چیزی که می‌خوریم و بوی چیزی که می‌پزیم با هم تفاوت دارند. (قابل توجه «علم ترکیب‌شناسی» و «تقطیر»).

۲۲ ژوئیه‌ی ۱۹۷۷

چند سالی است که پژوهش طرفه‌ای ذهنم را به خود مشغول کرده: این‌که حماقت خویش را کشف کنم و یا بهتر از این: آن را بیان کنم و موضوع کتاب‌های خویش نمایم. البته تاکنون حماقت «خودپرستی» و حماقت «خاطرخواهی» خویش را بیان کرده‌ام. فقط نوع سومی باقی می‌ماند که باید روزی آن را روی کاغذ بیاورم: حماقت سیاسی را. وقتی هر روز از لحاظ سیاسی به رویدادها فکر می‌کنم (و من هرگز از فکر کردن نمی‌گذرم) فقط حماقت می‌بینم. اکنون باید این نوع حماقت را در کتاب سوم خویش (جزو این تریلوژی کوچک) بیان کنم، اثری که نوعی **خاطرات سیاسی** است. نگارش این اثر شهامت عظیم می‌خواهد اما شاید بتواند آن روح پلیدی را که سیاستمداران با ترکیبی از کسالت، ترس و خشم برایم ساخته‌اند از من دور کند.

«من» را مشکل‌تر می‌توان نوشت تا خواند.

شب گذشته با ای. ام. به سوپرمارکت **آنژل** رفته بودیم. از برج بابل

کالاها شگفت‌زده شدیم. واقعاً خود **گوساله‌ی طلایی** است: انبوهی از ثروت (بی‌مقدار)، فراخوانی از انواع (همه طبقه‌بندی شده)، کشتی نوحی از اشیا (از کفش‌های چوبی سوئدی تا بادمجان)، تجمعی از چرخ‌دستی‌های غارتگر. ناگهان می‌پذیریم که مردم (و از جمله خود من) هر چیز را خواهند خرید. هر چرخ، در حالی که مقابل صندوق پارک شده چارچرخه‌ی بی‌شرمی است از جنون، تحریک، تباهی و اشتیاق. همان‌طور که چارچرخه‌ای با غرور از برابرمان می‌گذرد می‌بینیم که هیچ **نیازی** به خرید پیتزایی که آن را در نایلون فریزر پیچیده‌اند نیست.

دوست دارم کتاب **تاریخ فروشگاه** را بخوانم (اگر چنین کتابی وجود داشته باشد). قبل از **زولا** و کتاب به **سلامتی خانم‌ها** روزگار چگونه بود؟

۵ آگوست، ۱۹۷۷

دارم **جنگ و صلح** را می‌خوانم. مرگ شاهزاده‌ی پیر **بولکونسکی** سخت متأثرم کرد: آخرین حرف‌های محبت‌آمیز او به دخترش («عزیزم»، «دوستم»)، وسواس‌های دیشب شاهزاده خانم که نباید مزاحم بولکونسکی شوند در حالی که شاهزاده‌ی پیر مرتب او را صدا می‌زد، احساس گناه ماریا زیرا لحظه‌ای آرزو کرده بود پدرش بمیرد تا با مرگ او آزادی خود را به دست آورد. و همه‌ی این‌ها، محبت، تندی، در میان خشن‌ترین غوغا رخ می‌دهد: خطر ورود فرانسویان و ضرورت ترک کردن و مانند این‌ها.

تأثیر صدق ادبیات بر من بسیار شدیدتر از مذهب است. منظورم از این جمله، خیلی ساده، این است که ادبیات مانند مذهب است. با این همه در شماره‌ی این هفته کنزن، لَکَسن (Lacassin) با قاطعیت اعلام کرده: «ادبیات مگر در کتاب‌های درسی دیگر وجود ندارد». و بدین‌گونه به نام این... فکاهیات من دیگر مرخصم.

۱۳ آگوست ۱۹۷۷

امروز صبح، حدود ساعت هشت، هوا عالی بود. وسوسه شدم سوار دوچرخه‌ام بشوم و به مغازه‌ی نانوایی بروم. از دوران کودکی تا به حال سوار دوچرخه نشده بودم. دوچرخه‌سواری برای بدنم خیلی غریب و مشکل بود و از (سوار شدن و پیاده شدن) می‌ترسیدم. همه‌ی این‌ها را به نانوا گفتم و همان‌طور که از مغازه بیرون می‌آمدم خواستم سوار دوچرخه شوم که افتادم. از روی غریزه خودم را کاملاً روی زمین انداختم. پاهایم هوا رفت، به احمقانه‌ترین شکل که بتوان تصور کرد. بعد متوجه شدم این حماقت بود که مرا نجات داد (از این‌که خیلی دردم بیاید). به سقوط خویش همراهی کردم و از خود نمایشی ساختم. خود را مضحکه کردم اما تأثیر درد را هم از میان بردم.

ناگهان دیگر این موضوع برایم بی‌اهمیت است که مدرن هستم یا نه.

(...و مانند نابینایی که انگشتان خویش را به متن زندگی می‌کشد این‌جا و آن‌جا چیزهایی می‌بینم که «قبلاً گفته‌اند».)

[۲]

پاریس، ۲۵ آوریل ۱۹۷۹

عصر مزخرف

دیروز، حدود ساعت هفت بعدازظهر در زیر باران سردی در یک بهار بد، دویدم تا به اتوبوس خط ۵۸ برسم. عجیب این‌که همه در اتوبوس پیر بودند. زوجی داشتند خیلی بلند درباره‌ی تاریخ یک جنگ صحبت می‌کردند (کدام جنگ؟ دیگر نمی‌توان گفت). مرد با تحسین می‌گفت: «نه فاصله‌ای، نه پرسپکتیوی، فقط جزئیات». در **بون‌نوف** پیاده شدم. چون هنوز زود بود کمی در اطراف راسته‌ی دباغان پرسه زدم. کارگران با روپوش‌های آبی (که از بویی که می‌دادند معلوم بود چه‌قدر به آن‌ها بد پول می‌دهند) داشتند با خشونت قفس‌های بزرگ را روی چرخ‌دستی می‌گذاشتند جایی که اردک‌ها و کبوتران با هیجان زیاد پرپر می‌زدند. (همه‌ی ماکیان این‌قدر احمقند) و دسته دسته این سو و آن سو می‌پریدند. مغازه‌ها داشتند می‌بستند. از میان در مغازه‌ای چشمم به دو توله‌سگ افتاد. یکی از آن‌ها داشت سر به سر دیگری می‌گذاشت و همبازیش خیلی زیبا مانند آدم‌ها او را پس می‌زد. یک بار دیگر شوق داشتن سگ به سرم زد: می‌توانستم یکی از این‌ها را داشته باشم (یک‌جور توله‌ی شکاری)، که گرچه عصبانی بود اما قیافه‌ای به خود گرفته بود انگار برایش بی‌تفاوت بود اما نه بی‌تفاوتی همراه با کبر. هم‌چنین در آن‌جا گیاهان و کوزه‌های گلی برای فروش گذاشته بودند. در ذهنم مجسم کردم (با اشتیاق و با وحشت) که دارم در آن‌جا گل می‌کارم پیش از این‌که به دهکده بازگردم، مکانی که تا آخر عمر آن‌جا زندگی خواهم کرد و فقط برای «کار»

و خرید به پاریس باز خواهم گشت. سپس پیاده از خیابان خلوت و بد شکل بوردونه گذشتم. راننده‌ای از من پرسید BHV کجاست. غریب این‌که انگار فقط اختصارات را بلد بود و اصلاً نمی‌دانست هتل دو ویل چیست و کجاست. در گالری (نیمه خراب) دولومپس ناامید شدم: نه از عکس‌های د. ب. (از پنجره‌ها و پرده‌های آبی با دوربین پولاروید عکس گرفته بود) بلکه از فضای سرد مراسم افتتاحیه. نه دبلیو آن‌جا بود (احتمالاً هنوز هم آمریکاست) و نه آر (یادم نبود که آن‌ها با هم دعوا کرده بودند). دی. اس قشنگ و با احتیاط گفت: «عکس‌های زیبایی هستند؟ نه؟» «چرا، خیلی زیبا.» (اما زیر لب اضافه کردم «فقط کم رمق‌اند. مایه‌ی کافی ندارند»). همه چیز به اندازه‌ی کافی مأیوس کننده بود. و چون از وقتی پا به سن گذاشته‌ام شهامتم در انجام آن‌چه که دوست دارم بیش‌تر شده است بعد از این‌که یکی دو دور سریع عکس‌ها را نگاه کردم (دیگر حال و حوصله این را که بیش‌تر به عکس‌ها خیره شوم نداشتم) بدون خداحافظی رفتم و خود را با سرخوشی‌های بیهوده سرگرم کردم: از اتوبوسی به اتوبوس دیگر و از سینمایی به سینمای دیگر. یخ‌زده بودم. می‌ترسیدم نکند برونشیت گرفته باشم. (تا به حال چند بار به این فکر افتاده‌ام). بالاخره در فلوره کمی گرم شدم (کمی تخم‌مرغ و یک لیوان بوردو سفارش دادم). روز خیلی بدی بود: حضاری ملال‌آور و متکبر. نه چهره‌ای که برایت جالب باشد تا درباره‌اش خیالبافی کنی و یا دست کم کمی به او فکر کنی. این شکست رقت‌انگیز مرا بر آن داشت که آن اصلاحاتی را که الان مدت‌هاست در مورد زندگیم در سر دارم شروع کنم. این یادداشت اولین نشانه‌ی آن است.

(بازخوانی این یادداشت لذت خاصی به من داد و خیلی طبیعی احساسات آن روز عصر را در من زنده کرد. اما غریب این‌جاست که هر وقت این متن را می‌خوانم می‌بینم چیزی را که آن روز عصر خوب به یاد می‌آوردم ننوشته‌ام: فراموشی و وقفه‌هایی که در نوشتن اتفاق می‌افتد. برای مثال، رنگ خاکستری خیابان **ریوولی** وقتی منتظر اتوبوس بودم. به هر حال، حالا دیگر فایده‌ای ندارد آن را توصیف کنم زیرا وقتی دارم می‌نویسم ممکن است آن را به جای صورت حسی (Sensation) خاموش دیگری از دست دهم و همین‌طور تا آخر. گویی همیشه احیای [یک خاطره] همراه با خود آن رخ می‌نماید، مانند ارتباط میان تصویر ذهنی و یا سایه [با شیء]).

آدم غایب*

رولان بارت

غیبت فقط در اثر دیگری می‌تواند وجود داشته باشد: دیگری است که می‌رود، منم که می‌مانم. او در حال جدایی ابدی، در سفر است. من، منِ عاشق کارم بعکس اوست: ساکنم، بی‌جنب و جوش؛ هر وقت بخواهیدم در دسترسم: بلاتکلیف و میخکوب، مانند بسته‌ای مانده در گوشه‌ای فراموش شده در ایستگاه راه‌آهن. غیبت عاشقانه (Amorous Absence) ارتباطی یک‌سویه است و آنکه می‌ماند احساسش می‌کند، نه کسی که می‌رود. من همیشه حاضر در تقابلم با توی پیوسته غایب. از این غیبت سخن گفتن اساساً طرح این موضوع است که جای فاعل [مسندٌالیه] و جای دیگری نمی‌تواند عوض شود. می‌توان گفت: دوستم کم‌تر از آن دوستم دارد که دوستش دارم.

از لحاظ تاریخی هدایت گفتمان غیبت را زن به عهده دارد. زن ساکن

---

*. Roland Barthes, "The Absent One", **A Lover Discourse: Fragments,** 1979, P. 12.

است، مرد به شکار و سفر می‌رود. زن وفادار است (انتظار می‌کشد)، مرد موجودی هر دم خیال (سوار بر کشتی راهی سفری دریایی). اگر زن می‌تواند به غیبت شکل دهد و قصه‌اش را ساز کند برای این است که فرصتش را دارد. اوست که می‌بافد و آواز می‌خواند.

اما مگر این نیست که اشتیاق، خواه معبود حاضر باشد و یا غایب یکسان است؟ معبود مگر همیشه غایب نیست؟

پیوسته دلبند غایب و گفتمان‌اش را استمرار می‌بخشم: آن هم در چه شرایط مُهملی، زیرا دیگری به عنوان مدلول غایب و به لحاظ خطابی (allocutory) حاضر است. این پریشانی غریب باعث تشکل [زمان] حال دشواری می‌شود. من میان دو زمان، شقه شده میان ارجاع و خطاب گرفتارم. تو رفته‌ای (و من مویه می‌کنم)، تو این‌جایی (زیرا دارم با تو سخن می‌گویم). به همین دلیل است که زمان حال، این زمان دشوار را می‌شناسم: تکّه‌ی نابی از اضطراب. غیبت ادامه می‌یابد. باید آن را تحمل کنم. از این پس اداره‌اش خواهم کرد. در انحراف زمانی نوسانی به وجود می‌آورم، ضرباهنگی که بتواند در اندام [شکل] زبان رخنه‌ای باز کند. (زبان مولود غیبت است: کودک برای خود از قرقره بازیچه‌ای می‌سازد، به گوشه‌ای پرتابش می‌کند و دوباره آن را برمی‌دارد. رفت و بازگشت مادرش را تقلید می‌کند و بدین‌گونه نمونه‌ای اعلی [پارادایم] خلق می‌شود.) غیبت به صورت کار خلاقی در می‌آید (که نمی‌گذارد به کار دیگری بپردازم). خالق داستانی با نقش‌های بسیار (مثلاً ایجاد شک، رسوایی، اشتیاق و سودایی). این نمایش زبانی مرگ دیگری را به تأخیر می‌اندازد. به ما می‌گویند مدت زمانش چندان طولانی نیست، فاصله‌ی میان وقتی کودک

هم‌چنان تصور می‌کند که مادر غایبش می‌آید تا زمانی که می‌فهمد مادرش مرده است. اداره کردن غیبت یعنی به تأخیر انداختن این فاصله‌ی زمانی، تأخیر هرچه بیش‌تر لحظه‌ای که دیگری ممکن است خیلی سریع فاصله‌ی میان غیبت و مرگ را بپیماید.

حقیقتِ چهره

مادر مرده است و پسر در جست‌وجوی چهره‌ای است که او را عاشقانه دوست مـی‌داشت. آلبـوم عکس‌هـای مـادر مـرده را ورق مـی‌زند و بـه هزارتوی عکس‌ها پا می‌گذارد. او خوب می‌داند «در مرکز این هزارتو جز

یک تصویر چیز دیگری نمی‌یابد. مگر نه این‌که نیچه پیش‌بینی کرده بود انسان گرفتار در هزارتو نه در جست‌وجوی حقیقت بل تنها در طلب یافتن **آریان**[1] خویش است. **عکس باغ زمستانی** آریان من بود، نه به این سبب که یاریم می‌کرد تا آن چیز پنهان را (هیولا یا گنج) پیداکنم بل به این دلیل که به من می‌گفت آن رشته‌ای که مرا به سوی عکاسی می‌کشید از چه بافته شده است. باید از این شاهد عکاسی بازجویی می‌کردم: نه از منظر لذت بصری بل در ارتباط با آن‌چه که آن را عاشقانه عشق و مرگ می‌نامیم»[2].

---

۱. Ariane «آریان، دختر مینوس و پازیفه. هنگامی که تزه، برای جنگ با مینوتور به کرت آمد، آریان گرفتار عشق او شد و برای آن‌که تزه بتواند از لابیرنت [هزارتو]، زندان مینوتور خارج شود کلاف نخی را به او سپرد تا با باز کردن آن بتواند به آسانی راه بازگشت خود را پیدا کند و سپس با او گریخت تا دچار خشم مینوس نشود. اما نتوانست خود را به آتن برساند چون در یکی از منازل میان راه. در جزیره‌ی ناکسوس، هنگامی که به خواب رفته بود، تزه او را ترک گفت.»

پیر گریمال، **فرهنگ اساطیر یونان و روم**، ترجمه‌ی دکتر احمد بهمنش، امیرکبیر، ۱۳۶۷، صفحه‌ی ۱۰۷.

2. Roland Barthes, **Camera Lucida**, Hill and wall, P. 73.

لحظه‌ی حقیقت

پروست، پروستِ جوان افسرده از مرگ مادر (مادری که نویسنده‌ی جوان عاشقانه دوستش می‌داشت)، او که می‌خواست راهی بیابد تا مگر ذره‌ای از دلتنگی‌اش بکاهد نوشتن را یگانه پناهگاه خویش یافت. می‌خواست گذشته را احیا کند و همه «آدم‌های مرده» زنده شوند. عجب کار دشواری! دشوار بود اما غیرممکن نمی‌نمود. یکی دو راه پیش پایش باز بود. اول بر هم زدن ساختار زمان و یا حذف کامل آن بود. اما این کار نه با «رمان» میسّر بود و نه مقاله. با شکل سومی میسر شد که خود آن را خیلی مختصر «کار» می‌نامید. این اثر (این نوع سوم) بر اصلی آشوبگر بنیاد دارد، بر آن‌چه که کارش بر هم زدن زمان و توالی زمانی است. باشلار ریتم را نیرویی می‌داند که هدفش نجات روح از ماندگی کاذب است. همان که از استمرار ناقص به وجود می‌آید. این تعریف خیلی خوب می‌تواند برای رمان پروست هم صادق باشد. اثری که فتح نمایانش عبارت است از افتراق **زمان به خاطر آورده** از آن ماندگی کاذب زندگی.

راه دیگر انتخاب راوی مناسب بود، کسی که در عین نزدیک بودن به پروست با او تفاوت داشته باشد. راوی در **جست‌وجو** شباهت‌های زیادی به مارسل پروست دارد اما مسلماً خود او نیست. نتیجه این‌که نوشته‌ای که ابتدا قرار بود «درد دل‌های» پروست باشد در از دست دادن مادرش (کاری حداکثر در حدّ یک زندگی‌نامه‌ی خود نوشت) به رمانی درخشان تبدیل شد که هم روایتی از زندگی پروست بود و هم نبود و توانست شهر فرنگ گذشته را در حال به حرکت درآورد. این‌جا هم (مثل مورد بارت) پیش‌گویی نیچه درست از کار در آمد: «انسان گرفتار در هزارتو نه در جست‌وجوی حقیقت بل تنها در طلب یافتن آریان خویش است.» پروست هم «در جست‌وجوی» آریان خویش بود. و همه‌ی این‌ها کی و چگونه میسّر می‌شود؟ در **لحظه‌ی حقیقت**، در نیمه عمر حوادثی که بر انسان تأثیر بنیادی می‌گذارد و او را به جست‌وجوی آریان خویش می‌فرستد. نیمه‌ی عمری که الزاماً نیمه‌ی عمر انسان نیست و نه ارزش طولی بل اهمیتش در تأثیرگذاری آن است. لحظه‌ی حقیقتِ نوشتن.

یک‌بار هم که شده بیا تنبلی کنیم

یک بار هم که شده بیا تنبلی کنیم*

رولان بارت

[کاری نکردن. نشستن و سبز شدن علف را تماشا کردن. این‌که خود را به دست زمان بسپری و از روزگارت یک روز تعطیل طولانی بسازی. لذت بطالت. تنبلی با فضیلت که پروست و مارسل دوشان آن‌قدر درباره‌اش سخن گفته‌اند. «انزوای شیرین» (گفته‌ی بارت) که لازمه‌ی نوشتن و کار خلاقانه است. عرق‌ریزی روح و تنبلی: نقیضه‌ای ازلی ـ ابدی. در این مصاحبه بارت از معانی و بیان کاهلی و پروست سخن می‌گوید. این را با هم بخوانیم:]

---

*. Let's Just be lazy for once.

مشخصات اصل مصاحبه:

Roland Barthes, "osons être paresseux", **Le Monde Dimanche**, sep. 16, 1979.

این مصاحبه را JD Tuyes در سال ۲۰۰۲ از فرانسه به انگلیسی ترجمه کرد و همین متن را من به فارسی ترجمه کرده‌ام.

تنبلی از مبانی اسطوره‌ی آموزشی[1] است. آن را چگونه تحلیل می‌کنید؟

تنبلی اسطوره نیست بلکه پایه و نتیجه‌ی طبیعی وضعیت آموزشی است. چرا؟ به این دلیل که شالوده‌ی مدرسه بر فشار استوار است و تنبلی راهی است برای آن‌که دانش‌آموز این نظام را گول بزند. کلاس‌های درس ماهیتی سرکوب‌گرانه دارند فقط به این بهانه که دانش‌آموزان به آن‌چه که تدریس می‌شود علاقه ندارند. تنبلی را می‌توان پاسخی دانست بر این سرکوب، شگردی ذهنی برای تحمل این کسالت، راهی برای جبهه‌گیری آگاهانه در برابر آن و شاید به گونه‌ای از آن فرآیندی دیالکتیکی به وجود آوردن. این پاسخ متقابل مستقیم و به صورت برخورد آشکار نیست زیرا دانش‌آموز دارای ابزارهای مناسب نیست که بتواند آشکار با آن‌چه که بر سرش می‌آورند مقابله کند. پس شیوه‌ی او پاسخ غیرمستقیم است که می‌خواهد از بحران دوری جوید. به سخن دیگر، تنبلی آموزشی حائز ارزشی معناشناختی و راقم آداب کلاس درس و زبان طبیعی دانش‌آموزان است.

نگاهی به ریشه‌شناسی واژه‌های معادل تنبلی بیانگر این نکته است که

---

۱. «هنگام به کار بردن واژه‌ی اسطوره عموماً به یاد فرهنگ‌های ابتدایی، باستانی و شکل‌های اندیشه‌ی پیش منطقی می‌افتیم و البته در این فرهنگ‌های ایستا و بسته اسطوره‌ها بهتر به چشم می‌خورند. جوامع مدرن ظاهراً به نظر آزادتر و استوارتر بر پایه‌ی خرد می‌آیند. اما چنین نیست. نه تنها اسطوره‌های کهنسال در این جوامع رسوب کرده‌اند بلکه اسطوره‌های معلقی بادوام‌های گوناگون و حتی نیمه عمرهای بسیار ناچیز دائماً ساخته و پرداخته می‌شوند. ذهنیت جوامع امروزی به گونه‌ای حیرت‌انگیز توانایی ساختن اسطوره از رویدادهای روزمره، سیاسی اجتماعی، هنری، ورزشی و غیره دارد». به نقل از کتاب **اسطوره‌ی امروز**. نوشته‌ی رولان بارت به ترجمه‌ی خانم شیرین‌دخت دقیقیان، صفحات ۱۳-۱۴.

در زبان لاتین صفت piger (معادل idleness در زبان انگلیسی [و برابر با بطالت یا کاهلی فارسی]) به معنای «کُند» و کُند کار کردن است. یعنی منفی‌ترین شیوه‌ی رویارویی و بدترین نوع تنبلی که در آن فرد کار را انجام می‌دهد اما خیلی بد و با بی‌میلی. او می‌خواهد به نظام موجود پاسخی بدهد، هر چند کاری فرسایشی باشد.

در عوض در زبان یونانی واژه‌ی معادل تنبلی argos است، مخفف a-ergos یعنی «او، آن‌که کار نمی‌کند». واژه‌ی یونانی به مراتب بی‌پرده‌تر از واژه‌ی لاتین است.

حتی از این بحث مختصر ریشه‌شناسی هم خوب مشخص است که برای تنبلی هم مبانی فلسفی تدوین کرده‌اند.

من فقط یک سال در دبیرستان درس دادم. اما نظریه‌ام درباره‌ی تنبلی آموزشی نه مبتنی بر این تجربه‌ی یک ساله بلکه متأثر از تجربیات دوران دانش‌آموزی خودم است. من بار دیگر این نوع تنبلی را تجربه می‌کنم. این‌بار در زندگی روزمره و به چشم استعاره‌ای به آن می‌نگرم که از لحاظ نظری پیوند چندانی با تنبلی دوران کودکی ندارد؛ بدین معنا که قبل از آغاز کارهایی که حوصله‌ام را سر می‌برند مثل نامه نوشتن و یا خواندن دست‌نویس مقاله‌های افراد دائم مقاومت می‌کنم و به خود می‌گویم محال است بتوانی از عهده‌ی این کارها برآیی، درست مثل شاگرد مدرسه‌ای که نمی‌تواند تکالیفش را انجام دهد. در این شرایط خاص دردناکی تنبلی به درجه‌ای می‌رسد که می‌تواند برای ذهن انسان معضل رنج‌آوری به وجود آورد.

تنبلی در کار و زندگی‌تان چه جایگاهی دارد، و یا چه محلی باید برایش در نظر بگیرید؟

ممکن است وسوسه شوم بگویم در زندگی برای تنبلی هیچ جایی ندارم. البته این اشتباه من است. در این مورد احساس کمبود و خطا می‌کنم. پیوسته خود را در شرایطی قرار می‌دهم که برای انجامش باید سخت تلاش کنم. وقتی از عهده‌ی انجام آن‌ها بر نیایم و یا دست کم در زمان مقرّر نتوانم کار را تمام و مجبور شوم در درازمدت به پایان ببرم در این اوقات بیش‌تر احساس بطالت می‌کنم زیرا این تنبلی اجباری است نه تنبلی خود خواسته.

مسلماً این نوع بطالت شرم‌آور نمی‌تواند شکل «هیچ کاری نکردن» به خود بگیرد و از این شکل متعالی فلسفی بسیار دور است.

در دوره‌ای از زندگی‌ام، پس از چرت بعدازظهر تا ساعت چهار، پنج به خود استراحت می‌دادم و در آن حال تنبلی وجدآور ساکن می‌ماندم. بعد، آرام و راحت نظم بدنم را باز می‌یافتم و از آن کرختی و بی‌میلی به کار بیرون می‌آمدم.

سعی نمی‌کردم کار کنم. خود را رها می‌کردم.

اما این مربوط به تابستان و زندگی در دهکده بود، وقتی مانند بسیاری از فرانسویان که تعطیلات خود را می‌گذرانند کمی نقاشی و در اطراف خانه کار می‌کردم. اما زندگی در پاریس طور دیگری است. این‌جا نیاز به کار و مشکلاتش فرسوده‌ام می‌کند. خود را به این بطالت باطلی می‌سپارم که اسمش سرگرمی است، وقت‌گذرانی‌هایی مکرّر که برای خود می‌تراشیم: قهوه درست کردن، آب خوردن‌های مکرّر، وقت تلف کردن...

البته گاهی بیش‌تر احساس گناه می‌کنم زیرا وقت‌گذرانی‌ها از بیرون به من تحمیل می‌شود. به جای آنکه با آغوش باز به استقبال‌شان بروم معمولاً نسبت به آنکه این را به من تحمیل می‌کند خشمگین می‌شوم. تلفن‌ها و دیدارهای ناخواسته آزرده‌ام می‌کند، مزاحمت‌هایی که نمی‌گذارد کار جلو برود.

جز این وقت‌گذرانی‌ها دچار نوعی تنبلی دردناک هم می‌شوم که زیر مجموعه‌ی چیزی است که فلوبر آن را «در آب نمک خیسیدن» می‌نامید. منظورش آن لحظه‌هایی است که خود را در بستر می‌اندازیم تا کمی به اصطلاح «بخیسیم» و یا: آرام آرام «دَم بکشیم». هیچ کاری نکنیم فقط افکارمان در اطراف بچرخد و کمی افسرده‌مان کند!

من اغلب، تقریباً همیشه‌ی اوقات «آرام دَم می‌کشم». البته حالا دیگر چندان طول نمی‌کشد. فقط پانزده یا بیست دقیقه. بعد دوباره اراده‌ام را باز می‌یابم.

بنابراین معتقدم که (می‌خواهم در این‌جا به موضوع «هیچ کاری نکردن» باز گردم) بیش‌تر از هر چیز از این رنج می‌برم که قدرت ندارم «هیچ کاری نکنم». اما لحظه‌هایی هم هست که واقعاً دلم می‌خواهد استراحت کنم. اما به قول فلوبر باید بگویم «روی چه استراحت کنم؟»

اگر هم می‌خواهید می‌گویم قادر نیستم برای بطالت جایی در زندگی‌ام بیابم. همین‌طور هم (البته با درجه‌ی کم‌تر) برای اوقات فراغت. جز وقت‌هایی که با دوستان می‌گذرانم زندگی‌ام فقط در کار و یا نوعی تنبلی ناخوشایند خلاصه می‌شود.

هرگز از ورزش چندان خوشم نیامد و حالا هم که دیگر سنم از آن

گذشته است. اگر کسی مثل من تصمیم بگیرد «کاری نکند» خوب چه‌کار کند؟

بخوانم؟ اما این‌که کار من است. بنویسم؟ بیش‌تر از خواندن کارم است. به همین دلیل از نقاشی خوشم می‌آمد زیرا به نظرم فعالیت هنری بدنی و کاملاً ذوقی بود. علاوه بر این کاری بود حد فاصل میان استراحت و بطالت و برای کسانی مثل من که تفننی نقاشی می‌کنیم نمی‌توانیم در آن برای ارضای حس خود شیفتگی اصلاً سرمایه‌گذاری کنیم. خواه نقاشی خوب از کار در بیاید و یا خراب و ضعیف باشد هنوز هم همین کارکرد را برایم دارد.

دیگر چه‌کاری می‌ماند؟ روسو، اواخر عمر تور می‌بافت. ما می‌توانیم، بی‌هیچ طنز و تعریض بر بافتنی کردن تأکید کنیم. نمونه‌ی واقعی کاهلی است، مشروط به آن‌که نخواهیم آن را در زمان مشخصی به پایان ببریم.

اما عرف جامعه مردان را از بافتنی کردن منع کرده است.

همیشه وضع به این صورت نبود. حدود صد و پنجاه سال قبل، حتی شاید تا صد سال پیش عادی بود که مردان کوبلن بدوزند. این کار امروز ممکن نیست.

تماشایی و غیرمعمول‌ترین کار و بنابراین احتمالاً شرم‌آورترین همه، شرم‌آور نه از نظر من بلکه از دید آن‌که شاهد این صحنه بود، در قطار زیرزمینی پاریس وقتی اتفاق افتاد که مرد جوانی از کیفش بافتنی بیرون آورد و شروع کرد با شهامت تمام به بافتن. ظاهراً کسی حرفی نزد اما همه نفرت‌شان گرفت.

بافتنی کردن مثال خوبی است بر یک کارِ دستی جمع و جور، ذوقی،

بی‌هیچ پایانی برای آن. هنری در عین حال واقعاً دوست داشتنی و نمونه‌ی موفقی از کاهلی.

بنابراین باید ببینیم در زندگی امروز کجا می‌توان نمونه‌ی خوبی از کاهلی پیدا کرد. نمی‌دانم آیا توجه کرده‌اید که ما همیشه از حق داشتن اوقات فراغت [تعطیلی] صحبت می‌کنیم اما کسی از حق کاهلی سخن نمی‌گوید؟ علاوه بر این از خود می‌پرسم در غرب جدید «هیچ کاری نکردن» واقعاً می‌تواند وجود داشته باشد؟

حتی آن‌ها که زندگی‌شان کاملاً متفاوت‌تر، دشوارتر، پرکارتر و بی‌خویشتن‌تر از من است وقتی که آزاد هستند یک دم راحت نمی‌گیرند. همیشه باید یک کاری بکنند.

از دوران کودکی، تقریباً نوجوانی، صحنه‌ای به یادم می‌آید. موضوع مربوط به قبل از جنگ است. همه قبول دارند (دست کم نظر من چنین است) که در آن زمان تابستان‌ها گرم‌تر از امروز بود. بسیاری اوقات سرایدارهای پاریسی برای تبادل نظر و گپ و گفت عصرها صندلی‌های‌شان را دم خانه‌ها می‌گذاشتند و دور هم بی‌کار می‌نشستند.

البته این تصویر از تنبلی کاملاً از بین رفته و در زندگی امروز نمونه‌ی آن وجود ندارد. در پاریس امروز جلوه‌های چندانی از تنبلی نمی‌بینید. کافه‌ها کمابیش شده مرکز خبررسانی و هم‌چنین محل «جلوه‌گری». این کاهلی واقعی نیست.

خوب حالا که تنبلی عبارت است از «هیچ کاری نکردن» و واضح است که چنین چیزی برای‌مان امکان‌پذیر نیست پس تا آن‌جا که ممکن است باید وقتی را به آن اختصاص بدهیم و چنین چیزی را در زندگی‌مان

بگنجانیم. من در یک مقیاس کوچک که برنامه‌ی زندگی خودم باشد، وقتی می‌خواهم زمانی را به اوقات فراغت اختصاص دهم دقیقاً همین کار را می‌کنم. وقت‌گذرانی می‌کنم. واقعاً به این شکل می‌توانم احساس کاهلی کنم. اما آرزوی نوع دیگری از کاهلی را دارم.

شعری از شاعری ذن بودیست، با همه‌ی سادگی‌اش می‌تواند بیانگر این نوع تنبلی باشد که من در طلب آن هستم:

نشسته آرام، بی‌کار
بهار می‌آید
و علف خود سبز می‌شود.

ترجمه‌ی این شعر به زبان فرانسه [فارسی!] نشان دهنده‌ی نمونه‌ی بارزی از تغییر روند دستوری در وسط جمله است (Anacoluthon). یعنی در ساختار آن گسیختگی به وجود آمده مرد یا زنی که آرام نشسته فاعل (مبتدای) جمله نیست. فصل بهار است که نشسته. این گسیختگی (عمدی یا سهوی) دلالت بر آن می‌کند که در وضعیت کاهلی، فاعل تقریباً از موجودیت (یک‌دستی) فارغ است. وقتی جمله‌ای مرکزیتش را از دست بدهد، سخن گفتن از «من» دیگر امکان ندارد. این است معنای واقعی کاهلی: این‌که در لحظه‌هایی خاص دیگر نتوانی بگویی من.

فکر نمی‌کنید عاشق تنها فردی است که می‌تواند بیش‌ترین دستاورد را از این شرایط تنبلی ببرد؟

تنبلی مطلوب عاشق فقط این نیست که «هیچ کاری نکند» بلکه فراتر از هر چیز «تصمیم نگرفتن» است.

در قطعه‌ای با عنوان «چه کنم؟» گفتم که عاشق در برخی از لحظات می‌کوشد تا برای خود در این تنش مداوم که نامش عشق است «خلوت کوچکی از تنبلی» بیاید.

در حقیقت عاشقی که می‌کوشیدم توصیف کنم در لحظه‌های حساس خود را با مشکل تصمیم‌گیری مواجه می‌بیند: بالاخره تلفن کنم؟ نمی‌دانم به این وعده‌ی ملاقات بروم؟ خوب است اصلاً قیدش را بزنم.

هنگام نوشتن «چه کنم؟» (نوشته‌ای که می‌توان گفت منسوجی است بافته از تردیدها و تصمیم‌های زندگی) به نظرم می‌رسید که [درونمایه‌اش] شباهت زیادی به کارمای بودایی‌ها دارد، یعنی: زنجیره‌ای از علل و تأثیرها که ما را بی‌پایان به تعامل وا می‌دارند. متضاد کارما نیروانا است. وقتی کارما ما را رنج فراوان می‌دهد می‌توانیم نیروانا را بطلبیم و یا آن را تخیل کنیم. اما ناگهان کاهلی، بُعد تخریبی معادله پیدایش می‌شود.

تنبلی واقعی یعنی این‌که مجبور نباشی درباره‌ی چیزی تصمیم بگیری، خواه «آن‌جا باشی یا نه». بسیار شبیه حال و روزگار تنبل کلاس که آن ته می‌نشیند و ویژگی دیگری ندارد جز آن‌که «آن‌جا» باشد.

تنبل‌ها نه در فعالیتی شرکت می‌کنند و نه کنار گذاشته شده‌اند. آن‌ها آن‌جا هستند، نقطه. مثل چیزی شبیه به کُپه.

من گاهی اوقات چنین چیزی را می‌خواهم، این‌که آن‌جا باشم، همین فقط و مجبور نباشم تصمیمی بگیرم. به گمانم تائوئیست‌ها درباره‌ی تنبلی آموزه‌ای دارند، به این صورت که «هیچ کاری نکنی» و «حرکتی ننمایی»؛ یعنی درباره‌ی چیزی تصمیم نگیری.

در این زمینه می‌توانیم برخی از عقاید اخلاقی تولستوی را در نظر

آوریم. و موضوع به حدّی می‌رسد که ممکن است کسی از خود بپرسد آیا در مواجه با شیطان حق داریم تنبل باشیم؟ پاسخ تولستوی مثبت است زیرا اعتقاد دارد این بهترین کاری است که می‌توانیم بکنیم زیرا جواب شیطان را با کاری شیطانی دادن پذیرفتنی نیست.

نیاز به یادآوری ندارد که امروز این‌گونه اخلاقیات دیگر اعتبار ندارد. و اگر موضوع را بیش‌تر گسترش دهیم می‌رسیم به این راه‌حل فلسفی که کاهلی پاسخ و راه‌حلی است به کارهای شیطان: پاسخ ندادن؛ که باید بار دیگر تکرار کنم که جامعه‌ی امروز واقعاً این‌چنین نگرش خنثایی را نمی‌پذیرد. بنابراین تنبلی نه تنها غیرقابل تحمل است بلکه آن را پایه‌ی اعمال شیطانی می‌دانند.

آن‌چه که از تنبلی چیز وحشتناکی می‌سازد این است که کاری است بی‌نهایت پیش پا افتاده (خُنک) و عادی‌ترین موضوع در جهان، آن‌چه که کم‌ترین فکر صرف آن شده، به همان صورت که می‌تواند فکر زیادی معطوف‌اش شده باشد.

می‌تواند چیزی ساده باشد، و یا به همین صورت، کاری دشوار.

می‌توانیم این تنبلی «متفکرانه» را همان چیزی بدانیم که پروست «زمان گمشده» می‌نامید؟

نگرش پروست به عنوان نویسنده در برخورد با این اثرش کاملاً خاص است. اگر نگوییم بنیاد اثر او بر شالوده‌ی نظریه‌ی حافظه‌ی غیرارادی (: ظهور آزادانه‌ی افکار و احساسات) استوار است دست‌کم باید گفت به یاری آن نوشته شده. مسلماً این ظهور آزادانه به نوعی کاهلی نیازمند است. از این منظر، کاهل بودن دقیقاً (اگر بخواهیم از تصویر پروستی

استفاده کنیم) شباهت دارد به وضعیت آن نان‌قندی که در دهان [راوی] آرام‌آرام آب می‌شود و تجسم کامل کاهلی است. سوژه‌ای [فاعل، مبتدا] که خود را به خاطره می‌سپارد تا ذره‌ذره‌اش کند [او را آب کند] کاهل است. اگر نبود، باید به دنبال حافظه‌ی ارادی می‌رفت.

هم‌چنین می‌توانیم سراغ یکی دیگر از تصاویر پروستی برویم: گل کاغذی‌های ژاپنی که آن‌ها را محکم می‌پیچند تا در آب باز و گسترده شوند. کاهلی (: زمان نوشتن، لحظه‌ی خلق اثر) به همین صورت است.

حتی برای پروست هم نوشتن فعالیتی کاهلانه نیست. پروست برای توصیف نویسنده شناسه‌ی دیگری را (کارکردن) به کار می‌برد. می‌گوید آثارش را مثل خیاطی که لباس می‌دوزد خلق می‌کند. لازمه‌ی این کاری است مداوم و دقیق که به جمع‌آوری اطلاعات، حساسیت به موقعیت و نهایتاً کاری خلّاق، نظیر کار پروست، نیازمند است؛ زیرا اگرچه او تا اواسط عمر (و کمی بعد از آن را!) به بطالت گذراند اما وقتی خود را برای نوشتن **در جست‌وجو** در اتاق محبوس کرد او دیگر با بطالت چندان ارتباط نداشت. از آن زمان به بعد دائم فقط کار کرد.

اساساً برای نوشتن باید دو زمان در نظر گرفت. اول زمان گرم شدن: یعنی سلانه‌سلانه رفتنی که به تند رفتن می‌رسد و در آن خاطرات، احساسات و رویدادها برای پرواز محملی می‌یابند. ما هم می‌گذاریم تا آن‌ها شکوفا شوند. بعد زمان دوم، وقت نوشتن و میز تحریر، فرا می‌رسد (و یا در مورد پروست زمان رفتن به بستر و نوشتن).

اما من واقعاً اعتقاد دارم برای نوشتن نباید کاهل بود و این به‌راستی یکی از مشکلات نوشتن است. نوشتن لذت دارد اما در عین حال لذت

سختی است زیرا برای این کار باید مراحل سختی را پشت سر بگذاریم که هر یک با خطرهایی همراه است. مثلاً اول برای نوشتن شوق داری، بعد تهدیدها و خطرها پیدا می‌شوند، تنبلی‌ها، وسوسه‌ی ادامه ندادن، خستگی، انزجار. درست یک ساعت قبل داشتم از خاطرات روزانه‌ی تولستوی یادداشت‌هایی برمی‌داشتم. او مردی بود مبادی آداب و مقررات و طبق بینش زمانه‌اش معتقد بود باید با بطالت خط‌کشی قاطع داشت. او پیوسته نقاط ضعف و خطاهایش را یادداشت می‌کند. این کار را هم با عجب تلاش پیگری انجام می‌دهد. واقعاً چه‌کار مزخرفی! اگر ما به لحاظ خصلت تنبل هستیم، و یا این‌که می‌خواهیم تنبلی پیشه کنیم هر دوی این‌ها می‌توانند فریب‌مان بدهند و یا ما را در موضع تدافعی بگذارند. در این صورت باید با نویسندگی خداحافظی کنیم.

بطالت مناسک دیگری هم دارد؟ مثلاً یکشنبه هم آیا روزی مانند بقیه‌ی روزهاست؟

حالا وقتش رسیده که بگوییم به تعداد حرفه‌های مختلف و طبقات اجتماعی گوناگون بطالت‌های متفاوت وجود دارد. و اگر یکشنبه را نمونه‌ی نوعی بطالت می‌دانند واضح است که یکشنبه استادان دانشگاه با یکشنبه کارگران، کارمندان دولت و یا پزشکان تفاوت دارد. اما صرف‌نظر از این مبحث جامعه‌شناختی باید به نقش تاریخی روز تعطیل هفته نیز توجه کنیم. به یکشنبه، شنبه یا جمعه. بسته به مذهب ما. در این‌جا موضوع بطالت آیینی شده مطرح می‌شود.

در هر جامعه‌ی مقررات مدار، مانند انگلستان دوران ویکتوریا و یا یهودیت امروز، روز تعطیل روزی بود، و هست، که مشخصه‌اش وجود

آیین خاصی است که مطابق آن کار کردن به‌طور کلی ممنوع شده. این سنت مربوط به قبل از دورانی است که این آرزوی «هیچ کاری نکردن» و یا «بی‌کار نشستن» هنوز مطرح نشده بود.

اما به نظر می‌رسد، با کمال تأسف، به مجرد این‌که مردم مجبور می‌شوند خود را با آیین کار نکردن [در روز تعطیل] سازگار کنند گرفتار تبعات «کاری نکردن» می‌شوند. دچار بطالت: زیرا آن از درون نیست، تحمیلی است و تبدیل به شکنجه می‌شود. این شکنجه اسمش کسالت است.

شوپنهاور گفت: «یکشنبه تبلور اجتماعی کسالت است.»

برای من، در دوران کودکی، یکشنبه روز کسالت‌باری بود. درست نمی‌دانم چرا ولی فکر کنم بیش‌تر کودکان همین نظر را دارند. در این روز مدرسه تعطیل است و علیرغم دشواری‌اش برای کودکان، محیطی است اجتماعی و عاطفی... و به اندازه‌ی کافی سرگرم کننده.

حالا که دیگر کودک نیستم برایم یکشنبه بار دیگر روزی شده که همه‌ی فعالیت‌های اجتماعی به حالت تعطیل در می‌آید: نامه‌نگاری، تلفن، وعده‌ی ملاقات: همه‌ی کارهایی که در طول هفته خسته‌ام می‌کنند. روز خوبی است زیرا خالی است، روزی ساکت که می‌توانم به بطالت بگذرانم. یعنی آزاد باشم. مگر نه این‌که شکل ظاهر صلاح بطالت مدرن نهایتاً این است که آزاد باشی؟

بارت، پروست و دیگران

(پدیدارشناسی بارت و پروست از نگاه دیگران)

دفتر خاطرات خانم پروست*

جسیکامان

پاریس: سال ۱۹۴۲. سارا سیگال، دختر یهودی را مخفیانه به محل امنی در کشور کانادا می‌برند. او دیگر از سرنوشت پدر و مادرش اطلاعی نمی‌یابد. قاعدتاً هر دو در آشویتس سر به نیست شدند. این رویداد فجیع مقدّم بر موضوعی است که عنوانش را شباهت و تضاد می‌گذارم و مربوط به سرنوشت سه زن است. زن اول همان سارا سیگال است، دختری تنها با یک زندگی اندوهبار. با پزشکی ازدواج می‌کند و یک سال بعد پسری به دنیا می‌آورد به اسم ماکسیم که عاشقانه دوستش می‌دارد. او که دائم در اضطراب است و از فکر پدر و مادرش بیرون نمی‌آید آشپزی را بسیار دوست دارد و با آن آرامش پیدا می‌کند. تصمیم گرفته سرش را با تدوین یک کتاب آشپزی گرم کند که غذاهایش طبق شریعت یهود طبخ می‌شود. اما این آرامشِ طبّاخانه چندان دوام نمی‌آورد زیرا می‌فهمد که پسرش

*. Jesica Mann, "Mrs. Proust's diary", **Genre**, Vol. XI, No.3, 1979.

همجنس‌گراست.

کشف این موضوع برای زن دوم، ماری: دوست ماکس، هم دردناک است. او نشانه‌شناسی خوانده، شاگرد رولان بارت بوده اما نمی‌تواند از تخصصش استفاده کند. در پاریس هم نمی‌توان با نشانه‌شناسی زندگی کرد. از راه ترجمه کردن روزگار می‌گذراند و از هواداران سر سخت پروست است. پناهگاه همیشگی‌اش کتابخانه ملی پاریس، محل نگهداری دست‌نویس‌های پروست است. روزی در میان آرشیو نویسنده‌ی محبوبش خاطرات روزانه‌ی خانم پروست را پیدا می‌کند. تصمیم می‌گیرد آن را به زبان انگلیسی ترجمه کند.

زن سوم ژان پروست است. مادر مارسل پروست. زنی که بالاخره روزی از تمایل جنسی فرزندش آگاه و بسیار ناراحت می‌شود. او دائم نگران وضع جسمی، تغذیه، «دوستان ناباب»، خودخواهی تحمل‌ناپذیر و آینده‌ی فرزند دوست داشتنی‌اش است.

سرانجام ماری درباره‌ی همه‌ی این‌ها چنین می‌نویسد: «از آن‌جا که ماکس را از دست دادم خواستم مارسل را جایگزین او کنم اما فقط خاطرات مادرش را پیدا کردم. در صفحات خاطرات خانم پروست صدای مادر شوهرم خانم سیگال را می‌شنیدم که به جای خانم پروست، از پشت یک قرن با من درد دل می‌کرد. می‌گفت و می‌گریست.»

ماری مطلبش را با این جمله به پایان می‌برد: «برای دل سوختگان و غم‌دیدگان هیچ دارو و پناهگاهی مثل ادبیات نیست.»

راهِ بارت: عشق به پروست*

لارنس کریتزمان

«فکر نکن هر روز ممکن است با چیزی مواجه شوی که می‌تواند به تو از اشتیاقت تصویر دقیقی را بدهد»

لاکان (به نقل از کتاب **قطعاتی از سخن عاشق** نوشته‌ی رولان بارت)

رولان بارت کمی پس از مرگ مادرش در سال ۱۹۷۸ در کولژ دوفرانس سخنرانی‌ای ایراد کرد [من و پروست] که عنوانش این جمله‌ی رمان پروست بود: **مدت‌ها زود به بستر می‌رفتم**. روایتی درباره‌ی پسری که به واسطه‌ی جدایی از مادر دچار اضطراب شدید شده است. اگر در این‌جا بارت مشخص‌تر از هر جای دیگر برای بیان منظور خود به کتاب پروست استناد می‌کند دلیلش این است که می‌خواهد معنای مبهم

*. Lawrence D. Kritzman, "Barthés way: Un Amour de proust", The Yale Journal of Criticism 14. 2 (2001), PP. 535-543.

عزاداری را که چندان به آن نپرداخته‌اند بیش‌تر باز کند و به آن جلوه‌ی زیادتری بدهد. مقصود از این حرف این نیست که می‌خواهم بر این نکته تأکید کنم که بارت را باید جزو اولین کسانی بدانیم که درباره‌ی موضوعی صحبت کرد که امروز به آن نقدِ مَن مرکز مدار می‌گویند. اتفاقاً بارت در آن سخنرانی اصلاً از مرگ مادرش سخنی به میان نیاورد. فقط به کمک مجموعه‌ای از ارجاع‌های غیرمستقیم به کار پروست می‌خواست بحران شدیدی را نشان دهد که پروست در اثر از دست دادن مادر به آن دچار شده بود. امروز می‌فهمیم که بحران روحی پروست ترجمان حال و روزگار خود بارت بوده است.

بارت می‌گوید پروست چهار سال پیش از آغاز نوشتن **در جست‌وجو** (سال ۱۹۰۹) در مورد این‌که آیا می‌خواهد در آینده نویسنده شود یا نه دچار تردید شده بود. به عبارت روشن‌تر از آن سخنرانی معلوم می‌شود که پروست دچار ناتوانی در تصمیم در انتخاب نوع برای ارائه‌ی کارش شده بود، بدین معنا که نمی‌دانست اثرش را باید به صورت مقاله‌ی نظری استدلالی یا به شکل رمان بنویسد. به نظر بارت بحران روحی پروست از یک هراس وجودی نشان دارد، حالتی که در اثر فقدان مادر به وجود آمده است. هم‌چنین این‌که پروست نمی‌داند اثرش را چگونه ارائه دهد به دلیل اختلالی است که به فقدان مادر مربوط می‌شود. در این‌جا نکته‌ی کنایه‌آمیز این است که برخلاف فروید که حدود هفتاد و پنج سال قبل می‌گفت مرگ پدر از حوادث عمده‌ی زندگی هر فرد است، در این‌جا کسی بر مرگ پدر نمی‌گرید بلکه از دست دادن مادر، و در مورد پروست مرگ مادربزرگ (یک فقدان بسیار دردناک) است که برایش

عزاداری می‌کنند.

بارت در این سخنرانی با اشاره به این جمله‌ی دانته "nel mezzo del camin di nostra vita" («در نیمه‌ی عمر انسان») در معنای مرگ، سوی کاملاً مخالف زندگی، بحث می‌کند و همین‌طور درباره‌ی وحشت حاصل از اندیشه به آن و این‌که از نظر او مرگ دیگر چیزی مجرد نیست. بارت که خود را در سراشیبی عمر و دم پرتگاه «نیمه‌ی عمر» [میان‌سالی] می‌بیند درباره‌ی چیزی اندیشه می‌کند که خود اسمش را **اثری که باید نوشته شود** می‌گذارد؛ کاری که بعداً می‌فهمیم روایت غم از دست دادن عزیزی است. آن‌چه که بارت از رمان در **جست‌وجو** کشف می‌کند پیدایش une tierce forme («یک شکل سوم») است، نوع دیگری از رمان جدید که بافت پیوندی‌اش رمان بحران‌زده‌ی انتقادی را به خطر می‌اندازد. به سخن کوتاه، می‌توان گفت که رمان پروست، همان‌گونه که پیش‌تر بارت در لذت متن گفته بود، نقش ماته‌سیس و ارجاع میان متنی دارد و به کمک متن درباره‌ی زندگی و معانی و تفسیرهای آن می‌توان سخن گفت:

«من با عنایت به پروست می‌خوانم. طعم پیچ و تاب دستورالعمل‌ها و زیر و رو شدن علل را حس می‌کنم، آن سهولتی را که متن پیش را از متن قبل از آن بیرون می‌کشد. بر این اعتقادم که کار پروست، دست کم برای من، اثری مرجع است: نظامی فکری که همه چیز را با آن می‌سنجم، دایره‌ای دربرگیرنده‌ی کل کیهان‌شناسی ادبی [...]. آن‌چه که به سراغم می‌آید پروست است، نه این‌که من دائم بخواهم احضارش کنم. [آثار] او «مقتدر» نیست، **خاطره‌ی دوّار** است. چیزی مثل بینا متن که محال بتوان خارج از قلمرو نامحدودش زندگی کرد» (لذت متن، صفحه‌ی ۳۶).

هنگامی که بارت از کتاب پروست سخن می‌گوید و به آن استناد می‌کند به احتمال بسیار زیاد مقصودش آن بخش بسیار معروف **سدوم و عموره** است که در آن راوی به یاد مادر بزرگ تازه درگذشته‌اش می‌افتد و خود را به خاطر این مرگ بسیار افسرده می‌بیند، رنجی که احتمالاً می‌توان به کمک قدرت خاطره التیامی برایش یافت. باز کردن تکمه‌های کفش مسارسل محرک از سرگیری کار ناتمام عزاداری است. راوی با خودشیفتگی تمام و به مدد فرایند درونی کردن می‌تواند دست کم به صورت گذرا هم که شده به کمک نوعی تفکر جادویی تصویر مادربزرگ از دست رفته‌اش را احیا کند و او را چون شبحی در درون خویش ببیند. «اما تازه داشتم تکمه‌ی بالای کفشم را باز می‌کردم که سینه‌ام را چیزی انباشت و حضوری ناشناخته و مقدس پر کرد. هق‌هق گریه لرزاندم و اشک‌ها از چشمم سرازیر شد.» (صفحه‌ی ۷۸۳ **در جست‌وجو** [متن اصلی]) اما این خاطره‌ی راوی از مادربزرگش را نهایتاً آگاهی درباره‌ی فقدان بر هم می‌زند وقتی معلوم می‌شود که در باز تولید روایت حماسی پروست فقط می‌توان گذشته‌ی ناپیدایی را جذب کرد. پروست در این‌باره چنین می‌گوید:

«بر این سایه‌ای که احساس می‌کردم باید معادلی می‌یافتم [تا بتوانم آن را توصیف کنم]. اما این‌که چگونه باید این کار را انجام داد، تنها راهی که به ذهنم خطور می‌کرد به همه چیز می‌توانست شباهت داشته باشد مگر به کار هنری».

بارت در **اتاق روشن** «طرح تحقیق»[1] پروست را بازنویسی می‌کند و روایت عاشقی را می‌نویسد که به واسطه‌ی فقدان مادر به شدت احساس کمبود می‌کند. در این‌جا نیز مانند رمان پروست عشق به مادر مرده و اشتیاق به نوشتن ریشه در جست‌وجویی دارد که منجر به خلق دوباره‌ی گذشته می‌شود. ما در این اثر با تأملات بارت درباره‌ی عکاسی مواجه هستیم، سخنانی در خدمت الگویی برای بررسی فرایند سوگواری، بدیلی که با آن پسر از جزئیات عکس [مادر] صنمی می‌سازد که جانشینی است بر اشتیاق او به مادرش و همین‌طور بر آورنده‌ی آرزوی اوست بر این‌که بتواند آن‌چه را که از گذشته به یاد می‌آورد به حالت انجماد در آورد[2]. «می‌خواهم عکاسی را نه به عنوان یک موضوع بلکه به مثابه یک زخم بررسی کنم (اتاق روشن، صفحه‌ی ۲۱ [متن انگلیسی]). باری، این خاطره‌ی دو پهلو [عکس] به بارت این توانایی را داد که به‌طور موقت هم که شده درد جدایی را سرکوب کند و برای خلاء روانی خود نیرویی جبرانی بیابد، توانی که بدون شک وظیفه‌اش آن است که مانع از انشقاق پیکر مادر گمشده شود و سرمستی و جذبه را به ارمغان آورد. «در پیچ و تاب برای دست یافتن به گوهر هویت او [مادر]، در میان تصاویری دست و پا می‌زدم که تا حدودی حقیقی و بنابراین کاذب بودند [و نمی‌توانستم به

---

۱. هسته‌ی اولیه‌ی رمان **در جست‌وجوی زمان‌های از دست رفته**. بارت مطلبی با این عنوان دارد که ترجمه‌ی آن را در کتاب حاضر (با همین عنوان) می‌توانید بخوانید.

۲. در ارتباط میان بارت و تصویر مادر می‌توانید به این دو مقاله‌ی من رجوع کنید:

1. "Barthesian Free play", **Yale French Studies** (1984): 189-210.

2. "Roland Barthes: The Discourse of Desire and the Question of Gender", MLN (1988): 848-864.

آن‌ها اتکا کنم]» (صفحه‌ی ۶۶).

از **اتاق روشن** این‌گونه استنباط می‌کنیم که عکاسی برای بارت کارکرد جادویی دارد، شکلی از کیمیاست که حضوری شبح‌گون را برمی‌تاباند. بارت که عکس را «تصویری زنده از موجودات مرده» تعریف می‌کند و در آن چیزی می‌بیند که می‌توان آن را شبح دولایه نامید: حضوری که هم فاتح مرگ است و هم از آن شکست می‌خورد. بیننده‌ی عکس می‌تواند مرده را به وسیله‌ی نیروی **پانکتوم**[1] دوباره زنده کند اما آن‌گونه که از تحلیل‌های بیست و پنج [سی و پنج] سال پیش بارت درباره‌ی مفهوم تاریخ از نظر **میشله** بر می‌آید عکس به مثابه یک سند تاریخی هر نوع پیوستگی زمانی را به خطر می‌اندازد و در حقیقت ورطه‌ای است که نمی‌تواند میان حال و گذشته پل برقرار کند. «عکس غیردیالکتیکی است، نمایشی است که ماهیتش را از دست داده و در آن نمی‌توان درباره‌ی مرگ اندیشه و تأمل و آن را درونی کرد. یا به عبارت دیگر نمایش مرده‌ی مرگ [= عکس] یعنی محرومیت هر امر تراژیک از داشتن حق هرگونه روان‌پالایی (کاتارسیسم) و تصفیه‌ی روح»[2].

اما آیا تأملات بارت درباره‌ی امر خیالی با بینش پروست درباره‌ی زمان باز یافته یکسان است؟ گرچه بارت تصویر غمناک و مویه‌ی پروستی راوی را در مرگ مادربزرگش می‌پذیرد اما آن غم غربتی را که از دیدن

---

۱. Punctum؛ واژه‌ی لاتینی به معنای خال، بریدگی و سوراخ کوچک، آن خصوصیت عکس است که بر بیننده تأثیر بنیادی می‌گذارد، او را دگرگون می‌کند (یا به قول بارت او را سوراخ و کبود می‌کند).

۲. ارسطو معتقد بود که تراژدی تأثیر کاتارسیسم دارد و می‌تواند موجب پالایش روان و برون‌ریزی هیجانات شود.

عکس به انسان دست می‌دهد (بر اثر چیزی که اسمش را پانکتوم می‌گذارد) تنها موجب سکون و جدایی مطلق میان گذشته و حال می‌داند. به نظر بارت «در عکس هیچ چیز پروستی وجود ندارد» (صفحه‌ی ۸۲). سوژه‌ی بارتی که نمی‌تواند به غیبت تفکر اندیشه کند [یک لحظه بدون فکر بماند] فناپذیری خود را در مرگ و جدایی از مادر (و یا دیگری (m)other) می‌داند. «همین که او [مادر یا «دیگری»] مُرد دیگر دلیلی برایم نمانده بود تا خود را با جریان **حیات برتر** تطبیق دهم... از حالا به بعد دیگر کاری ندارم جز آن‌که منتظر مرگ غیردیالکتیکی خود باشم» (صفحه‌ی ۷۲).

اتاق روشن اثری است که خوب می‌تواند بینش بارت را درباره‌ی مرگ (که در اثر مرگ مادر به دست آمد) نشان دهد. هم‌چنین جایگاهی را که او در این کتاب برای دودمان و تولیدمثل قائل است نشان دهنده‌ی بحران خلاقیت اوست. بارت با تفکر درباره‌ی عمه‌ای که هرگز ازدواج نکرد در عکس او چیزی کشف کرد که آن را «حقیقت دودمان» (truth of lineage) خواند، آن‌چه که هم می‌تواند برای انسان تسکین به ارمغان آورد و یا سمّی کشنده باشد. کتاب بارت به شکلی پیچیده بیانگر این نکته است که او چگونه خود را با «سوژه‌ی مورد نظر» (عکس عمه‌اش) شناسایی و هویت‌یابی می‌کند، فردی که هستی‌اش دلالت بر آن آسیب‌پذیری دارد که دودمان او گرفتارش هستند.

بر اساس بینش بارت دودمان می‌تواند به ما آرامش بدهد و ثبات را به ارمغان آورد زیرا «تفکر درباره‌ی اصل و منشأ موجب آرامش دل‌هاست». به هر حال از نظر او ثبات انحراف را به دنبال دارد (انحراف معادل

perversion، برگرفته از perversus به معنای راه اشتباه رفتن و یا از مسیر خارج شدن است) زیرا تصویرگر و منادی چهره‌ی شوم آینده است، یعنی «آن‌چه که ما را می‌آشوبد و از درد و رنج می‌انبارد» (صفحه‌ی ۱۰۵). بارت اشتیاق خود را در قالب این همانی با عمه نشان می‌دهد («خواهر پدرم، آن‌که همه‌ی عمر تنها بود» (کتاب **رولان بارت نوشته رولان بارت**، صفحه‌ی ۱۴). هر موقع بحث زوال‌پذیری دودمان به میان می‌آید بارت فوراً این موضوع را مطرح می‌کند که برخورد انسان با مرگ وارونه است: «آن‌چه که آن‌ها در برابر خود داشتند گذشته‌شان بود» (**اتاق روشن**، صفحه‌ی ۷۱).[1] چنان‌چه از این قسمت متن بر می‌آید سوژه‌ی گرفتار درد سرانجام می‌تواند به این آگاهی برسد که سوژه خود اوست: «فراافکنی می‌کنم آن هستی ناآرام را «هستی دودمانی که من خاتمش هستم» (صفحه‌ی ۹۸).

اگر در کتاب **سخن عاشق** فقدان مادر وسیله‌ای است برای تفکر در باب آرزویی تحقق نیافته، مرگ مادر [در **اتاق روشن**] که پانکتوم عکس باغ زمستانی بیانگر آن است منادی غریب اشتیاق به مرگ است. بارت شب تنها در اتاقی است که مادرش در آن مرد و روایت او شرح درد کشف عکس مادر است، عکسی از پنج سالگی مادر که در شنویر ـ سور ـ مارنه

---

۱. «نمی‌توانستم این مطلب را از اندیشه‌ام حذف کنم: که من این عکس را به واسطه‌ی عقب رفتن در زمان کشف کرده بودم. یونانیان به صورت معکوس، با رجعت به گذشته، درگیر مرگ می‌شدند: یعنی آن‌چه که پیش روی خود داشتند گذشته‌شان بود. به همین نحو من از درون یک زندگی البته نه زندگی خودم بلکه زندگی کسی که دوستش دارم، به عقب برگشتم، با حرکت از آخرین تصویر او...» رولان بارت، **اتاق روشن**، ترجمه‌ی فرشید آذرنگ، ماه‌ریز، ۱۳۸۰، صفحه‌ی ۱۰۴.

زندگی می‌کرد و به گفته‌ی بارت گوهر مادر را در خود حفظ کرده است. تصویر مادر تازه تولد یافته ـ قاب عکس کودکی در آموزشگاه موسیقی ـ ترجمان موجودی تازه تولد یافته است زیرا دختر کوچک در قالب «مادر کاهل» تصویر می‌شود، آنکه در سکوتش («در تمام مدت زندگی مشترک‌مان او هرگز درباره‌ی موضوعی اظهارنظر مشخص نکرد»، صفحه‌ی ۶۹) پیوسته موجودی قبلاً مرده است. علاوه بر این حضور وهم‌آلود مادر در «فضای» [«قیافه»، air] عکس دلالت بر چیزی گذرا و در نهایت از بین رفتنی دارد. «دایره بسته است و هیچ گریزی وجود ندارد، بی‌حرکت درد می‌کشم... اندوهم را نمی‌توانم کاری کنم... نه تنها عکس از لحاظ گوهری هرگز یک خاطره نیست بلکه عملاً سد کننده‌ی آن نیز هست و خیلی سریع به ضدخاطره تبدیل می‌شود» (صفحات ۹۱ ـ ۹۰).

مرگ ـ کار (death-work) بارت، که خود آن را «حقیقت دودمان» تعبیر می‌کند، کارش ترسیم اندوه نویسنده است: نشانه‌ای است جسمانی (که زمانی فروید آن را «زخم باز» توصیف کرده بود) که با خود تمام مرگ سوژه را حمل می‌کند. «از حالا به بعد کار دیگری نمی‌توانم بکنم جز آنکه در انتظار تمامیت مرگ غیردیالکتیکی خود باقی بمانم» (صفحه‌ی ۷۲). جالب است که بارت عزاداری مبتنی بر فرجام‌شناسی فرویدی را نمی‌پذیرد (آنچه که جسیکا بنجامین «تسلیم شدن به غل و زنجیر عشق می‌خواند) و به جای آن به کار عذاب‌آور مکرری روی می‌آورد تا ذره‌ای از اندوه‌اش کاسته نشود و غم پیوسته مستدام بماند.[1] با این همه،

1. Jessica Benjamin, **The bond of love**, Newyork: Pantheon Book, 1988.

همان‌گونه که فیلیپ راجرز گفته، بارت حتی در آثار متأخر خود وارد عرصه‌ی فاعل بیانی (Expressive Subject) نمی‌شود علیرغم این‌که [در نوشته‌هایش] این‌قدر بر «حقیقت عواطف و نه اندیشه‌ها» تأکید می‌کند (**رولان بارت نوشته‌ی رولان بارت**، صفحه‌ی ۲۸۹)[1]. بارت به جای این وارد موضوعی می‌شود که بتواند به هویت یابی دست یابد، زمینه‌ای که برخلاف عکاسی با سند حضور کاری ندارد (**بارت در اتاق روشن**، صفحه‌ی ۸۷، می‌گوید «هر عکس سند حضور است»). به عبارت دقیق‌تر، از این منظر [یعنی نوشتن به عنوان سند] به چیزی تبدیل می‌شود که نمی‌توان به آن اطمینان کرد و بیان خود در نهایت جز یک بیان تقلیدی چیزی بیش نیست و فراافکن وهمی است که می‌پندارد هر آن‌چه که در مخیله‌ی انسان می‌گذرد پایگاه خاطره است. «هیچ زبانی قادر نیست این حتمیت را به من بدهد. مصیبت زبان در این است که نمی‌تواند خودش را تصدیق کند» (صفحه‌ی ۸۵). البته در این‌جا این تفسیر بارت انسان را به یاد حساسیت‌های مدرنیستی پروست می‌اندازد، به‌خصوص ارزیابی منفی او از سنت‌بوو، آن‌جا که می‌گوید هر کتاب محصول خود (های) متفاوتی است[2].

بنابراین متن بارت نمایشی حصولی (discursive performance) را به تماشا می‌گذارد و این را به کمک استعاره‌ی پروستی رستگاری و معکوس کردن ارتباط مادر و پسر انجام می‌دهد. بارت با شگردی رمان‌نویسانه مادرش را به «کودک مونث من» تبدیل می‌کند و بدین‌گونه

1. Phillippe Roger, **Roland Barthes, roman**, Paris: B. Grasset, 1986.
2. Marcel Proust, **Contre Saint-Beuve**, Paris: Gallimard, 1971, P. 219.

یک رمان عاشقانه‌ی خانوادگی می‌آفریند که بقا با تقلید و فرافکنی نقش فاعلی (agency) به دست می‌آید. مرد بدون پدری که بارت نام داشت یک خود حصولی (discursive ego) ابداع می‌کند که در مواجه با مرگ مادر سدهای زمان را پشت سر می‌گذارد و به تعالی می‌رسد و بدین شکل با قصه‌ی «باروری معصومانه» قانون زیست‌شناختی باروری را به چالش می‌طلبد. «من که زاد و ولد نکرده بودم در همان بیماری مادرم او را به وجود آوردم» (صفحه‌ی ۷۲).

بارت مانند سلف خود پروست سوژه [فاعل، فردی] را تجسم می‌کند که گفتمانش از او فردی متفاوت می‌آفریند و این کار را با دستورالعمل پروستی برای احیاء آن زندگی که دیگر جریان ندارد انجام می‌دهد. «مردگان به زنده‌ها می‌پیوندند، آن‌ها که نسخه‌های برابر اصل و جانشینان مرده‌ها هستند، ادامه دهندگان زندگی متوقف شده‌ی آنان (**در جست‌وجوی زمان از دست رفته**، صفحات ۷۹۷-۷۹۶ [متن اصلی]). بنابراین روایت **اتاق روشن** برای آن‌که مرده است جانشینی خلق و ارتباط آسیب دیده‌ی این دو را ترمیم می‌کند زیرا معتقد است این پیوند می‌تواند جای خالی رفتگان را پر کند. آن‌چه که از این جمله‌ی پروست می‌تراود شباهت زیادی دارد به سخن بارت درباره‌ی واقعیت مصداق در عکاسی. او معتقد بود این واقعیت را نور انتشار یافته رقم می‌زند. «عکس به معنای دقیق کلمه عبارت است از جاری شدن، مصداق» (**اتاق روشن**، صفحه‌ی ۸۰)[1]. کاربرد نمایشی این تخیل متنی به زبان این توانایی را می‌دهد تا در

۱. «عکس به معنی واقعی کلمه نوعی انتشار مصداق است. از یک بدن واقعی که در آن‌جا ←

واقعیت انحرافی ایجاد کند و از توصیف به چیزی برسد که به آن التفات (apostrophe)[1] می‌گویند: نوعی صفت بدیعی مبتنی بر فراافکنی و برجسته‌سازی اسم و قدرت بخشیدن به آن.

اگر متن بارت این توهم را به انسان می‌دهد که می‌توان بر فلج مالیخولیا فائق آمد به این دلیل است که کارهایی از این دست در عین حال که نقش ارجاعی زبان را می‌پذیرد می‌خواهند آن را از مصداق آزاد کنند. شاهد این گفته‌ی ما مصاحبه‌ای است با بارت که در اواخر عمرش منتشر شده است و در آن می‌گوید لذت فراوان می‌برد از معنای جمله‌ای که بگذارد زبان مستقل از واقعیت عمل کند. «کاری هست که من از انجامش لذت فراوان می‌برم برقراری ارتباط میان متن و تصویر. در این جمله کلمه‌ی کلیدیِ برقراری، یا برقرار کردن (monter در زبان فرانسه و establish در انگلیسی) به معنای بر پا داشتن و پیوند برقرار کردن است. جالب این‌جاست که بارت در همان اوائل، یعنی سال ۱۹۶۴ در مقاله‌ی **معانی و بیان تصویر** می‌گوید تصویر عکاسی عبارت است از «برقراری پیوند مطلق میان حال و گذشته» و بدین‌گونه مفهوم ارجاعی [عکاسی] را به گونه‌ی

→

بوده، تابش‌هایی جریان می‌یابد که نهایتاً به منی که این‌جا هستم می‌رسد». رولان بارت، **اتاق روشن**، صفحه‌ی ۱۱۷.

۱. «التفات، یا خطاب شاعرانه (التفات در لغت به معنی از گوشه‌ی چشم نگاه کردن و واپس نگریستن است) در اصطلاح ادب صناعتی است که به موجب آن شاعر یا نویسنده در اثنای بیان مطلب، از غیبت به خطاب توجه کند یا از خطاب به غیبت متوجه شود:

مه است این یا ملک یا آدمیزاد تویی یا آفتاب عالم افروز» (سعدی).

سیما داد، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، مروارید، ۱۳۷۱، صفحه‌ی ۳۴.

دیگری به کار می‌برد.[1]

گمشده در باتلاق اندوهی بیان ناشدنی که پیامد احساسات اتوپیایی نسبت به مادری دانای کلّ است، مالیخولیای بارت بر شکست سوژه‌ی [فاعل] غمگینی دلالت دارد که نمی‌تواند خود را با آن چیزی وفق دهد که مطلقاً دیگری، یعنی مرگ، است. آثاری که پس از مرگ بارت منتشر شدند به خوبی این حالت را نشان می‌دهند. دو خاطرات خصوصی‌اش با عناوین **ژرف‌نگری**[2] و **رخدادها** (Incidents)، با حال و فضایی نیمه بودلری، آکنده از ملالی است که بر پوچی زندگی دلالت می‌کنند. در این متون شاهد احساسات بارت افسون‌زده‌ای هستیم که همه جا در خود روحی از تصویر مادرش را احساس می‌کند، احساساتی که دلالت بر افسردگی فردی مالیخولیایی دارد که چشم بسته خود را تسلیم مرده‌ای کرده که نمی‌تواند از یاد برود. «تنها به سوی خانه می‌آیم، از پله‌ها بالا می‌روم و بی‌این‌که متوجه باشم از جلو آپارتمانم می‌گذرم، گویی می‌خواهم به آپارتمان قدیمی‌مان در طبقه‌ی چهارم باز گردم، انگار روزگار گذشته است و مادرم آن‌جا در انتظارم است» (**رخدادها**، صفحه‌ی ۶۵)[3].

---

1. Roland Barthes, "Rhetorique de l'image," communications 4 (1964): 40-51.

۲. برای ترجمه‌ی فارسی آن بنگرید به:
رولان بارت، **ژرف‌نگری**، ترجمه احمد اخوّت، زنده رود (ویژه‌ی خاطره‌نویسی)، شماره‌ی ۱۰ و ۱۱، بهار ۱۳۷۴.

۳. نویسنده در ادامه‌ی مقاله در نیم صفحه به بررسی کتاب **رخدادها** می‌پردازد و از آن نقل قول‌هایی غیرمستقیم می‌آورد و اشاره‌هایی، به آن می‌کند که برای آن‌که آن را نخوانده باشد مفهوم نیست. به همین دلیل این بخش را ترجمه نکردم.

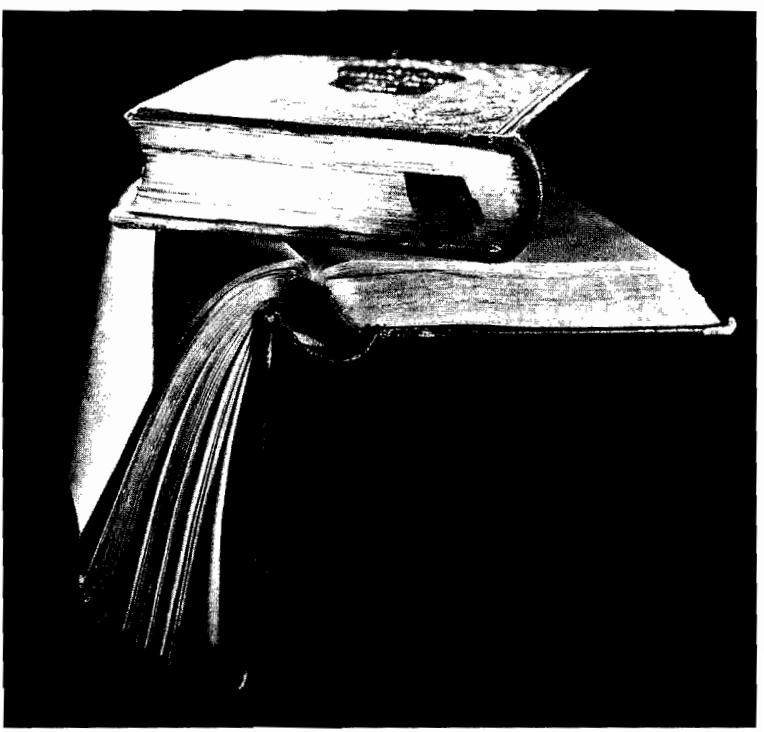
.[ ]

بارت، مثل پروست، کوشید تا سبکی در نوشتن پیدا کند که با آن رنج خود را نشان بدهد، اما در نهایت، برخلاف پروست، او نتوانست در نوشتن رستگاری بیابد. واقعاً به این نتیجه رسید که گوشت و خون را نمی‌توان با واژه بیان کرد:

«قلبم را اندوه، چیزی مثل ناامیدی، انباشته کرد. به یاد مادرم افتادم و گورستانی که در آن خفته بود... فکر کردم این انباشتگی رمانتیک چه‌قدر ارزشمند است و غمگین شدم که چرا هرگز این احساس را بیان نکرده‌ام. همیشه چیزهایی که ننوشته‌ام ارزشمندتر از آن‌ها بوده‌اند که نوشته‌ام» (**رخدادها، صفحه‌ی ۶۰**).

اگر پروست می‌تواند که اشتیاق نوشتنش را روایت کند، همه‌ی آن‌چه که بارت می‌تواند به یاد بیاورد مربوط می‌شود به بحران اعتقادی که ریشه در سوگواری ناموفق و ناتوانی در غلبه بر اندوه دارد. سوگواری بارت نشان دهنده‌ی اضطراب انتظاری (anticipatory anxiety) است و بر این دلالت می‌کند که مرگ اجتناب‌ناپذیر و فقدان ضرورت گریزناپذیر هر پیوند عاشقانه است. قربانی فلج وجودی، یعنی آن‌که درد می‌کشد و در اتاق روشن به خوبی تصویر شده، تجسم شخصیتی گرفتار مالیخولیایی علاج‌ناپذیر دچار داغدیدگی و حرمان است. افسردگی (depression) بر گرفته از ریشه‌های لاتینی de (پایین کشیدن) و presre (فشار دادن)، که در مجموع به معنای زیر فشار گذاشتن و یا زیر فشار قرار داشتن است، دلالت بر حال فردی می‌کند دچار این احساس که فاجعه‌ی مرگ او را تحلیل برده است. بارت در نهایت در سوگواری و داغدیدگی پروست

«لحظه‌های اوج مشخصی» کشف می‌کند، «آن لحظه‌هایی که درمی‌یابی مرگ واقعیت دارد و دیگر برایت فقط دردناک نیست» (**رولان بارت نوشته‌ی رولان بارت**، صفحه‌ی ۲۸۶). عدم این همانی اجباری بارت با مادرش او را مجبور ساخت تا آن‌چه را که دوست دارد رها کند (کاملاً برخلاف پروست که به شکوفایی هنری دست یافت). نقیضه‌ی اساسی و شوربختی عکس این است که «می‌کوشد بافت زندگی را حفظ کند در حالی که مرگ را تولید می‌کند» (**اتاق روشن**، صفحه‌ی ۹۲).



کتاب‌شناسی

کتاب‌شناسی آثار مارسل پروست

Works by Proust*

A la recherche du temps perdu. Ed. Pierre Clarac and André Ferré. 3 vols. Paris: La Pléiade, Gallimard, 1954. (Tr. *Remembrance of Things Past.* Trans. C. K. Scott Moncrieff and Andreas Mayor. 2 vols. New York: Random House, 1934, 1970.)

Jean Santeuil, preceded by *Les Plaisirs et les jours.* Ed. Pierre Clarac and Yves Sandre. Paris: La Pléiade, Gallimard, 1971. (Tr. *Jean Santeuil.* Trans. Gerard Hopkins. New York: Simon & Schuster, 1956. Tr. *Pleasures and Regrets*. Trans. Louise Varèse. New York: Crown, 1948.)

Contre Sainte-Beuve, preceded by *Pastiches et mélanges* and followed by *Essais et articles*. Ed. Pierre Clarac and Yves Sandre. Paris: La Pléiade, Gallimard, 1971. (Tr. [*Contre Sainte-Beuve*] *Marcel Proust on Art and Literature, 1896-1919.* Trans. Sylvia Townsend Warner. New York: Meridian, 1958. Tr. [selections from *Pastiches* and *Essais*] *Marcel Proust: A Selection from His Miscellaneous Writing.* Trans. Gerard Hopkins. London: Allan Wingate, 1948.)

Correspondance générale. Paris: Plon, 1930-1936.

Choix de lettres. Ed. Philip Kolb. Paris: Plon, 1965.

---

*. Gerard Genette, **Narrative Discourse**, Cornell U. 1987, P. 269.

کتاب‌شناسی آثار رولان بارت

Works by Barthes

- LE DEGRÉ ZÉRO DE L'ÉCRITURE, 1953-Writing Degree Zero.
- MICHELET PAR LUI MÊME, 1954-Michele by Himself.
- MYTHOLOGIES, 1957-Mythologies (selected trans. by Annette Lavers).
- SUR RACINE, 1963-On Racine.
- LA TOUR EIFFEL, 1964-The Eiffel Tower and Other Mythologies.
- ESSAIS CRITIQUES, 1964-Critical Essays.
- ELÉMENTS DE SÉMIOLOGIE, 1964-Elements of Semiology.
- CRITIQUE ET VÉRITÉ, 1966-Criticism and Truth.
- SYSTÉME DE LA MODE, 1967-The Fashion System.
- S/Z, 1970.
- L'EMPIRE DES SIGNES, 1970-Empire of Signs.
- SADE, FOURIER, LOYOLA, 1971.
- NOUVEAUX ESSAIS CRITIQUES, 1972-New Critical Essays.
- LE PLAISIR DU TEXTE, 1973-The Pleasure of Text.
- ERTÉ, 1975.

- POURQOI LA CHINE?, 1976.
- ROLAND BARTHES PAR ROLAND BARTHES, 1977-Roland Barthes by Roland Barthes.
- Image-Music-Text, 1977 (essays selected and translated by Stephen Heath).
- FRAGMENTS D'UN DISCOURS AMOUREUX, 1977-A Lover's Discourse: Fragments.
- LEÇON INAUGURALE AU COLLÉGE DE FRANCE, 1978.
- SOLLERS, ÉCRIVAIN, 1979-Sollers, Writer.
- LA CHAMBRE CLAIRE, 1980-Camera. Lucinda.
- Barthes Reader, 1980.
- L'OBVIE ET L'OBTUS, 1982-The Responsibility of Forms.
- LE BRUISSEMENT DE LA LANGUE, 1984-The Rustle of Language.
- L'AVENTURE SÉMIOLOGIQUE, 1985-The Semiotic Challenge.
- INCIDENTS, 1987-Incidents (translated by Richard Howard) 1992.
- EUVRES COMPLÈTES, 1993-95 (3 vols.)
- The Grain of the voice: Interviews, 1962-1980, translated by Linda coverdale, 1993.

کتاب‌شناسی بارت و پروست

گرچه درباره‌ی بارت و پروست به‌طور جداگانه مطالب بسیاری وجود دارد اما تعداد پژوهش‌هایی که به ارتباط میان این دو بپردازد (در حقیقت پیوند بارت با پروست) و پدیدارشناسی‌شان را بررسی کند بسیار اندک است. کتاب‌شناسی زیر اولین کوشش در این زمینه است:

- Bowie, Malcolm. "Barthes on Proust", **Yale Journal Of Criticism**, vol. 14, No. 2, 2001.
- Compagnon, Antoine. "Proust et moi" **Autobiography, Historiography and Rhetoric**, Editedby Mary Donadson-Evans, Rodopoi 1994, PP. 59-73.
- Knight, Diana. "Roland Barthes, or the woman without a shadow", writing the image after Roland Barthes, edited by Jeam Michel Rabate, U. of pennsylvania, 1997, PP. 144-159.
- Kritzman, Lawrence D. "Barthes way: An Amour de Proust", **Yale Journal Of Criticism**, vol. 14, No. 2, 2001.
- Kritzman, Lawrence D. "Barthesian Free play", **Yale French Studies**, 66 (1984): 189-210.
- Kritzman, Lawrence D. "Roland Barthes: The Discourse of Desire and the Question of Gender", **MLN**, 103 (1988): 848-864.

● Perloff, Marjorie "Proust, Barthes and Photography", **Artes**, 1995.

از این مقاله متن دیگری هم منتشر شده که مشخصات آن چنین است:

● "What has occured once: Barthes winter garden/ Boltanski's Archive", The Image After Roland Barthes, U. of Pennsylvania, 1997.

این مقاله را آقای فرشید آذرنگ به زبان فارسی ترجمه کرده‌اند:

مارجوری پرلوف، «آن‌چه تنها یک مرتبه رخ داده است»، حرفه: هنرمند۳، زمستان ۸۱، صفحات ۵۵-۴۸.

● Pfenninger, Ariane. "Food in the writings of Roland Barthes", Women's and Gender Studies Newsletter, october, 1996.

● Roger, phillippe, "Caritas Incarnate: A tale of love and loss", **Yale Journal Of Criticism**, vol. 14, No. 2, 2001.

● Schlossman, Beryl. "The descent of orpheous, on reading Barthes and Proust. **Conference on Roland Barthes**, Philadelphia, 15-17 April 1994.

از این مقاله متن دیگری با این مشخصات منتشر شده است:

● "The Luxury of Language: Reading (Proust) with Barthes, **After Roland Barthes**, edited by Elain Brennan, 1996.

● Schor, Naomi. "Roland Barthes: Necrologies", **Critical**

Inquiry, sep. 1980.

● Unger, Steven. "Doing and not doing things with Barthes", **Enclitic** 2, No. 2 (Fall 1978).

● Unger, steven. "Barthes via proust: Circular Memories" **L'Esprit createur** 22 (spring 1982): 8-19.

● Welish, Marjorie, "The art of being sparse, porous, scattered", **After Roland Barthes**, 1996.