

جدی‌ترین مدرسه زندگی، روز جزای واقعی است. این کتاب، که رمزگشایی‌اش از همه دشوارتر است، همچنین تنها کتابی است که واقعیت را به ما تحمیل می‌کند، تنها کتابی که خود واقعیت آن را در درونمان «چاپ» کرده است. هر تصویری که زندگی در درون ما بجا بگذارد، شکل مادی‌اش، تأثیر حسی که از آن به ما دست داده همواره محک حقیقت ضروری آن است. تصوراتی که هوش صرف به آنها شکل می‌دهد فقط حقیقتی منطقی، حقیقتی ممکن دارند و گزینش‌شان دلبخواهی است. کتابی که حروفش تصویر است، تصویرهایی که خودمان نگاشته‌ایم، تنها کتاب ماست. نه این که این تصوراتی که به آنها شکل می‌دهیم منطقیاً درست نباشد، اما نمی‌دانیم حقیقتی اند یا نه. فقط حس ضابطه حقیقت است، هرچقدر هم که به نظر رسد از ماده سستی ساخته شده است و هر چقدر هم که تأثیرش در نیافتنی بنماید، و به همین دلیل تنها چیزی است که می‌ارزد که ذهن آن را دریابد، زیرا فقط همان توانایی این را دارد که ذهن را (اگر بتواند به حقیقتش پی ببرد) به کمال والاتری برساند و از شادمانی نابی برخوردارش کند. حس برای نویسنده حکم تجربه برای دانشمند را دارد، با این تفاوت که نزد دانشمند هوش اول وارد عمل می‌شود و نزد نویسنده بعد. آنچه نیازمند رمزگشایی ما نبوده و لازم نبوده است که روشنش کنیم، آنچه پیش از ما روشن بوده، از آن ما نیست. فقط آن چیزی از خود ماست که از تاریکی درونمان بیرون می‌کشیم و دیگران آن را نمی‌شناسند. و از آنجا که هنر دقیقاً زندگی را دوباره تصنیف می‌کند، گرد این حقیقت‌هایی که در درون خود یافته‌ایم جوئی شاعرانه و رمزی شیرین شناور است که همان تاریکا روشنی است که پشت سر گذاشته‌ایم.

پرتو موزی از خورشید شامگاهی یکبارہ مرا به یاد زمانی از کودکی ام انداخت که هیچگاه دوباره به آن فکر نکرده بودم، زمانی که عمه لئونی دچار تیبی بود که دکتر پرسپیه ترسید که مبادا حصبه باشد، و مرا یک هفته‌ای به اتاق کوچکی فرستادند که اولالی کنار میدان کلیسا داشت و در

آن فقط بوریایی بود و پرده کتانی، همواره آکنده از تلالو آفتابی که به آن عادت نداشتم. و با دیدن این که خاطره این اتاق کوچک یک کلفت سابق ناگهان چه گستره پهناور بسیار متفاوت و بسیار دل‌انگیزی بر زندگی گذشته‌ام می‌افزاید، به خلافتش یعنی به پوچی احساس‌هایی فکر کردم که در زندگی‌ام از مجلل‌ترین شب‌نشینی‌ها در کاخ‌هایی از همه شاهانه‌تر به من دست داده بود. تنها چیز اندکی غم‌انگیز اتاق اولالی این بود که شبها به دلیل نزدیکی راه آهن صدای غرش قطار شنیده می‌شد. اما چون می‌دانستم که این نعره‌ها از ماشین‌هایی مهار شده برمی‌خیزد، از آنها آن‌چنان نمی‌ترسیدم که آدمی در دوره‌ای پیش از تاریخ از غرش‌های ماموتی می‌ترسید که در نزدیکی اش آزاد و بی‌مهار می‌گشت.

بدین‌گونه به این نتیجه‌گیری رسیده بودم که در برابر اثر هنری به هیچ وجه آزاد نیستیم، به اختیار خودمان به وجودش نمی‌آوریم، بلکه از پیش در درون ما هست و باید آن را به این دلیل که هم ضروری و هم پنهان است کشف کنیم، چنان که این یا آن قانون طبیعت را کشف می‌کنیم. اما این کشفی که هنر می‌تواند امکانش را به ما بدهد آیا در نهایت کشف آن چیزی نیست که باید برای ما از همه چیز ارزشمندتر باشد و معمولاً برایمان تا ابد ناشناخته می‌ماند، یعنی زندگی حقیقی‌مان، یعنی واقعیت به آن صورتی که حسش کرده‌ایم و چنان با آنچه فکر می‌کنیم تفاوت دارد که آکنده از شادکامی می‌شویم هنگامی که اتفاقی خاطره واقعی‌اش را به ذهنمان می‌آورد؟ تایید این حقیقت را در همان حالت جعلی هنر به اصطلاح واقعگرا می‌دیدم که آن قدرها دروغین نمی‌بود اگر در زندگی این عادت را پیشه نکرده بودیم که آنچه را که حس می‌کنیم در صورتی بسیار متفاوت با خودش بیان کنیم و بعد از کوتاه زمانی آن را خود واقعیت بدانیم. حس می‌کردم که نباید خود را گرفتار تئوری‌های ادبی مختلفی کنم که زمانی ذهنم را آشفته کرده بودند - بویژه نظریه‌هایی که نقد ادبی در زمان ماجرای دریفوس پروریده بود و دوباره در زمان جنگ باب شد و خواستش این بود که «هنرمند را از برج عاجش بیرون بکشد» و به

مضمون‌هایی پردازد که نه سطحی و نه احساساتی، بلکه تصویرگر جنبش‌های بزرگ کارگری باشد، و اگر نه توده‌ها دستکم نخبگان روشنفکر یا قهرمانان را توصیف کند، و نه بیکارگانی بی‌اهمیت را (چنان که بلوک می‌گفت: «اعتراف می‌کنم که توصیف این آدم‌های بی‌فایده هیچ برایم جالب نیست»). گو این که این نظریه‌ها، حتی پیش از آن که بحث محتوای منطقی‌شان مطرح باشد، در نظرم مؤید فرودستی کسانی بود که از آنها دفاع می‌کردند، چنان که حتی کودک واقعاً با تربیتی که مهمان کسانی باشد که می‌گویند: «ما رک و صریح‌ایم، همه چیز را بی‌پرده می‌گوییم»، حس می‌کند که این گفته بیانگر فرودستی اخلاقی در مقایسه با عمل درست ساده و بی‌ریاست که نیازی به حرف ندارد. هنر حقیقی از این گونه شعارها مستغنی است و در سکوت عمل می‌کند. از این گذشته، کسانی که این گونه نظریه‌پردازی می‌کردند اصطلاحات پیش ساخته‌ای به کار می‌بردند که شباهت عجیبی به اصطلاحات احمق‌هایی داشت که خود محکومشان می‌کردند. و شاید درجه‌ای را که کار فکری و اخلاقی به آن رسیده است باید بیشتر بر اساس کیفیت بیان سنجید تا نوع زیبایی‌شناسی. اما از جهت مخالفت، این کیفیت بیان\* که نظریه‌پردازان گمان می‌کنند از آن بتوان چشم پوشید، از دیدگاه ستایشگران نظریه‌پردازان هم مؤید ارزش فکری چندانی نیست، و برای دریافت چنین ارزشی نیازمند آن‌اند که ببینند این ارزش مستقیماً بیان شده است و از طریق زیبایی یک تصویر به آن راه نمی‌برند. از اینجاست خطای فاحش نویسندگانی که وسوسه شود آثار روشنفکری بنویسد. چه بی‌ظرافتی بزرگی. اثری که با تئوری همراه است به شیئی می‌ماند که برچسب قیمتش

\* و حتی برای بررسی قوانین مربوط به خلق و خوی آدم‌ها هم می‌توان موضوعی سطحی یا موضوعی جدی را به یک سان به کار گرفت. همچنان که دانشمند می‌تواند قوانین تشریح را روی بدن یک احمق یا یک انسان هوشمند به یک شکل بررسی کند، زیرا قانون‌های عام اخلاق، همانند قانون‌های مربوط به گردش خون یا دفع ادرار به نسبت ارزش فکری افراد چندان فرقی نمی‌کنند.

رویش باقی باشد. هر بار که نتوانیم خود را مجبور به این کنیم که احساسی را از همه مراحل تدریجی که به ثبات و به بیانش می‌انجامد بگذرانیم، دست به استدلال می‌زنیم یعنی به این شاخ و آن شاخ می‌پریم.

حال می‌فهمیدم که واقعیتهایی که باید بیان کرد نه در ظاهر مضمون، بلکه در ژرفایی نهفته است که این ظاهر در آن ژرفا چندان اهمیتی ندارد، و نماد این نکته همان صدای خوردن قاشق به بشقاب یا خشکی آهار حوله بود که ارزش‌شان برای اثتلاهی معنوی من از بسیاری بحث‌های انسانی، میهنی، اترناسیونالیستی و متافیزیکی بیشتر بود. می‌شنیدم که می‌گفتند: «سبک نمی‌خواهیم، ادبیات نمی‌خواهیم، زندگی می‌خواهیم!» می‌توان حدس زد که حتی تئوری‌های ساده آقای دونورپوا علیه «نی‌نوازان» هم بعد از جنگ گل کرده بود. زیرا همه کسانی که حس هنری یعنی توانایی تسلیم شدن به واقعیت درون را ندارند، می‌توانند از زمین تا آسمان درباره هنر دلیل تراشی کنند. کافی است دیپلمات یا سرمایه‌دار هم باشند و دستی هم در «واقعیت‌های روزمره» داشته باشند و آن وقت براحتی باورشان می‌شود که ادبیات یک بازی ذهنی است که با گذشت زمان هرچه بیشتر منسوخ می‌شود.

بعضی‌ها می‌خواستند که زمان نوعی نمایش سینمایی چیزها باشد. این برداشت بی‌معنی است. هیچ چیز به اندازه یک چنین نگرش سینمایی با آنچه از واقعیت حس می‌کنیم فاصله ندارد.

از قضا چون وقت ورود به کتابخانه پرنس دو گرمانت به یاد گفته برادران گنکور درباره کتاب‌های چاپ نفیس و اصیلی افتادم که آنجا یافت می‌شد، هزم داشتم در مدتی که باید در کتابخانه می‌ماندم نگاهی به آنها بیندازم. و همچنان که پیش خود به استدلال‌هایم ادامه می‌دادم این کتابهای نفیس را یکی یکی، البته بدون چندان توجهی، بیرون می‌کشیدم و نگاه می‌کردم. تا این که وقتی یکی از آنها، فرانسوا، پسر صحرا نوشته ژرژساند را سرسری باز کردم یکباره دستخوش حس ناخوشایندی شدم که بیش از اندازه با فکرهایم در آن لحظات ناهمخوانی داشت، اما کمی بعد با

هیجانی که کمابیش به گریه‌ام انداخت متوجه شدم که این حس چقدر با آن افکار همخوان است. در حالی که در اتاقِ مرده مسؤلان تشییع جنازه برای بیرون بردن تابوت آماده می‌شوند و فرزندِ مردِ درگذشته که به میهن خود خدمت‌ها کرده دست آخرین دوستان او را که به تسلیت آمده‌اند می‌فشارد، اگر ناگهان از پای پنجره صدای ارکستری بلند شود این فرزند به خشم می‌آید، چون می‌پندارد کسانی قصد تمسخر و اهانت به مرده را دارند. اما هم‌اویی که تا این لحظه خود را مهار می‌کرده بی‌اختیار به گریه می‌افتد، زیرا می‌فهمد آنچه به گوشش رسیده آوای دسته موسیقی هنگی است که آمده تا به جنازه پدرش ادای احترام کند. من نیز این چنین می‌دیدم حس دردناکی که از خواندن عنوان کتابی در کتابخانه پرنس دو گرمانت به من دست داد چقدر با اندیشه‌هایم سازگاری دارد؛ عنوانی که این فکر را به ذهنم آورد که ادبیات برآستی دنیای پر از اسراری را به ما عرضه می‌کند که من دیگر در آن نمی‌دیدم. در حالی که کتاب فرانسوا، پسر صحرا بود که کتاب خارق‌العاده‌ای نیست. اما این نام، همچون نام گرمانت‌ها برای من همانند نام‌های دیگری نبود که از آن پس شناخته بودم. در حالی که مادرم این کتاب ژرژ ساندر را برایم می‌خواند چیزی در مضمونش به نظرم توضیح‌ناپذیر می‌آمد و حال با خواندن عنوان کتاب این چیز در ذهنم زنده می‌شد (همچنانکه نام گرمانت، در حالی که مدت‌ها می‌شد گرمانت‌ها را ندیده بودم، برایم به همان‌گونه آکنده از مفهوم فتودالیته بود که فرانسوا پسر صحرا جوهرهٔ رمان را در خود داشت)، این چیز در ذهنم زنده می‌شد و یک آن جای تصور بسیار رایجی را می‌گرفت که از رمان‌های «دهاتی» ژرژ ساندر به آدمی دست می‌دهد. در یک شب‌نشینی که فکر همواره در سطح باقی می‌ماند، بدون شک می‌توانستم از فرانسوا پسر صحرا و گرمانت‌ها حرف بزنم بدون آن‌که هیچکدامشان کومبره را برایم تداعی کنند. اما وقتی تنها بودم (چنانکه در آن کتابخانه)، در ژرفای گسترده‌تری غوطه می‌خوردم. در چنین هنگامی، فکر این که فلان کسی که با او در محفلی آشنا شده بودم خویشاوند مادام دو گرمانت،

یعنی یک شخصیت چراغ جادو باشد، به نظرم غیر قابل درک می‌آمد، همچنان‌که این فکر که زیباترین کتاب‌هایی که خوانده بودم نه از کتاب خارق‌العاده فرانسوا پسر صحرا بهتر باشند - که در عمل بودند - بلکه حتی همتای آن باشند.

این برداشتی بسیار قدیمی بود که خاطرات کودکی و خانوادگی‌ام به گونه مهرآمیزی با آن می‌آمیخت، برداشتی که فوراً باز نشناختم. در لحظه اول با خشم از خودم پرسیدم که بینی این غریبه‌ای که آزارم می‌دهد کیست. این غریبه خود من بودم، کتاب کودکی را در درونم زنده کرد که در آن زمان بودم زیرا از من فقط همین کودک را می‌شناخت و بیدرنگ هم او را فراخواند، چون نمی‌خواست چشمانی جز چشمان او نگاهش کند و دلی جز دل او دوستش بدارد، نمی‌خواست جز با او با کس دیگری حرف بزند. بدین‌گونه کتابی که مادرم در کومبره تقریباً تا دم صبح برایم به صدای بلند خوانده بود در نظرم همه شیرینی و زیبایی آن شب را هنوز در خود داشت. شکی نیست که «قلم» ژرژ ساندر (به قول بریشو که خوش داشت بگوید فلان کتاب «با قلم سرزنده‌ای» نوشته شده) به هیچ وجه آن قلم جادویی نبود که مادرم، پیش از آن‌که در زمینه ادبی آهسته آهسته با من هم سلیقه شود، دیرزمانی باور داشت. اما قلمی بود که من بی‌آن‌که خود بخواهم آن را (به حالتی که بچه‌های مدرسه اغلب برای تفریح می‌کنند) مغناطیسی کرده بودم و حال هزاران چیز بی‌اهمیت کومبره که از مدتها پیش دیگر نمی‌دیدمشان خود به خود بلند می‌شدند و می‌آمدند و بی‌نظم و ترتیبی به نوک کهربایی‌اش می‌چسبیدند، و زنجیر لرزان و بی‌پایانی از خاطره می‌شدند.

برخی ذهن‌های دوستدار راز به این باور گرایش دارند که در چیزها اثری از چشمانی که نگاهشان کرده‌اند باقی است و بناهای تاریخی و تابلوها را ما از ورای پرده محسوسی می‌بینیم که بیشمار ستایشگران آنها در طول قرن‌ها با عشق و نظاره بر آنها بافته‌اند. این توهم ایشان حقیقت می‌یافت اگر آن را به حیطة تنها واقعیت موجود برای هر کس، یعنی حیطة

حساسیت فرد، منتقل می‌کردند. بله، به این تعبیر، فقط به این تعبیر (که البته بسیار گسترده است) اگر چیزی را که در گذشته دیده‌ایم دوباره ببینیم، با نگاهی که به آن انداخته‌ایم همه تصویرهایی را که در گذشته آن را می‌آکنند به ما بازمی‌گرداند. زیرا چیزها - مثلاً کتابی با جلد سرخ رنگش و هر چیز دیگری - همین که نگاهشان کنیم در درونمان به صورت چیزی غیر مادی همانند همه نگرانی‌ها و حس‌هایی درمی‌آیند که در زمان دیدنشان داریم، و به نحو جدایی‌ناپذیری با آنها می‌آمیزند. فلان نامی که زمانی در کتابی خوانده‌ایم در لابه‌لای هجاهايش باد تند و خورشید درخشانِ زمانی را حفظ کرده است که آن را می‌خوانده‌ایم. در کوچک‌ترین احساس ناشی از ساده‌ترین خوراکی‌ها، مثلاً بوی قهوه یا شیر، امید گنگ روز خوشی را باز می‌یابیم که اغلب هم به رویمان می‌خندد، امید زمانی که روز هنوز در تردید آسمان بامدادی دست نخورده و کامل بود؛ پرتوی از آفتاب تُنگی پر از عطر و آواست، پر از لحظه‌هاست؛ از حال‌ها و هواهای گونه‌گون. به گونه‌ای که ادبیاتی که به «توصیف چیزها» بسنده کند، و فقط طرح مختصر و فقیرانه‌ای از خط‌ها و سطح‌هایشان را بنمایاند، همانی است که در عین آن که خود را واقع‌گرا می‌نامد بیشتر از همه از واقعیت دور است، آنی که بیشتر از همه فقیر و غمین‌مان می‌کند، زیرا ناگهان هرگونه رابطه «من» کنونی ما را با گذشته و آینده قطع می‌کند: گذشته‌ای که چیزها جوهره‌اش را در خود دارند و آینده‌ای که چیزها ترغیب‌مان می‌کنند این جوهره را دوباره بچشیم. هنر واقعی باید این جوهره را بیان کند و اگر موفق نشود از این ناتوانی‌اش هم می‌توان درسی گرفت (درحالی‌که از موفقیت‌های رئالیسم هم هیچ درسی حاصل نمی‌شود)، و آن درس این که بخشی از این جوهره ذهنی و انتقال‌ناپذیر است.

البته چیزی که زمانی دیده‌ایم یا کتابی که زمانی خوانده‌ایم تا ابد فقط با چیزهایی که در آن زمان در پیرامونمان بوده همراه نیست؛ با همین وفاداری با کسی هم که در آن زمان بودیم همراه است، فقط به یاری

حساسیت و وجود کسی که در آن زمان بوده‌ایم می‌تواند دوباره سربرآورد؛ اگر در کتابخانه (ولو فقط با فکر) به سراغ فرانسوا پسر صحرا بروم بیدرنگ در درونم کودکی سربرمی‌آورد و جای مرا می‌گیرد، فقط او حق دارد این عنوان را بخواند: فرانسوا پسر صحرا، و آن را به همان صورتی می‌خواند که در گذشته خواند، همراه با همان حسی که در آن زمان از هوای باغچه به او دست می‌داد، با همان خیال‌هایی که در آن زمان دربارهٔ سرزمین‌ها و زندگی به سر داشت، با همان دلشوره‌ای که دربارهٔ فردا داشت. همین که چیزی از زمان دیگری را بینم، جوانی در درونم سر برمی‌آورد. و وجود کنونی‌ام چیزی جز معدنی متروک نیست که گمان می‌کند هرآنچه در اوست یکسان و یکنواخت است، حال آن‌که هر خاطره‌ای همانند پیکر تراشی یونانی از این معدن بیشمار پیکره بیرون می‌کشد. می‌گویم: هر چیزی که دوباره بینیم، چون در این مورد کتاب‌ها هم چون چیزها عمل می‌کنند: می‌شود که چگونگی بازشدن جلدشان یا دان‌دان کاغذشان به اندازه جمله‌های خود کتاب خاطره‌ای را زنده و تازه در خود حفظ کرده باشد: خاطرهٔ چگونگی ونیزی که در آن زمان پیش خود مجسم می‌کردم و اشتیاقی که به رفتن و دیدنش داشتم. حتی زنده‌تر، زیرا جمله‌های کتاب گاهی همان‌گونه مزاحم‌اند که عکس‌هایی از کسی، که با دیدنشان او را به خوبی زمانی که فقط به او فکر می‌کنیم به یاد نمی‌آوریم. البته بسیاری از کتابهای زمان کودکی‌ام، و متأسفانه حتی برخی از کتابهای خود برگوت را هم، گاهی که شب هنگام در حالت خستگی آنها را به دست می‌گیرم، این را فقط به همان حالتی می‌کنم که انگار با این امید سوار قطار شده باشم که با دیدن چیزهای متفاوت و با فرو بردن هوای گذشته‌ها احساس آرامش کنم. اما می‌شود که مطالعهٔ طولانی کتاب، برعکس مانع این یادآوری مورد نظر شود. برگوت کتابی دارد (که در کتابخانهٔ پرنس دوگرمانت آنرا با تقدیم‌نامه‌ای بینهایت چاپلوسانه و سخیف دیدم)، من این کتاب را در گذشته در یک روز زمستانی خواندم که نمی‌توانستم ژیلبرت را بینم، و هرچه می‌کنم نمی‌توانم در آن جمله‌هایی



را باز بیایم که آن زمان بسیار دوست می‌داشتم. شاید برخی واژه‌های برخی جمله‌ها به این باورم بیاندازد که اینها همان جمله‌ها هستند، اما محال است. ببینی زیبایی آن جمله‌ها از چه بود؟ اما خود کتاب: برفی که آن روزی که می‌خواندمش شانزله‌لیزه را پوشانده بود هنوز روی کتاب هست، هنوز آن را می‌بینم.

و به همین دلیل است که اگر وسوسه می‌شدم مانند پرنس دوگرمانت کتاب جمع کنم، این کار را به صورتی کاملاً خاص می‌کردم. البته زیبایی مستقل از ارزش خود یک کتاب، که در نظر کتاب بازان ناشی از این است که بدانند از چه کتابخانه‌هایی سردرآورده، در جریان چه رویدادی فلان شاه آن را به فلان شخصیت سرشناس اهدا کرده، و این که آن را در طول زندگی اش از این حراجی تا آن حراجی دنبال کرده باشند، این زیبایی که نوعی تاریخی است برای من هم وجود می‌داشت. اما زیبایی‌ای که با شوق بیشتری، آن هم نه به عنوان یک آدم کنجکاو و معمولی، در آن می‌جُستم ناشی از تاریخچه زندگی خودم بود، و این زیبایی را اغلب نه در نسخه مادی یک کتاب، بلکه در کتابی چون فرانسوا، پسر صحرا می‌دیدم که نخستین بار در اتاق کوچکم در کومبره، در شبی تماشایش کردم که شاید شیرین‌ترین و غم‌انگیزترین شب زندگی‌ام باشد، شبی که متأسفانه - در زمانی که خاندان اسرارآمیز گرمانت به نظرم دست نیافتنی می‌آمدند - پدر و مادرم را به نخستین عقب‌نشینی در برابر خودم واداشتم که می‌توانم آن را تاریخ آغاز زوال سلامت و اراده‌ام بدانم، آغاز بی‌ارادگی روزافزونم در انجام هر کار مشکلی - کتابی که حال در کتابخانه پرنس دوگرمانت، در روزی از همه زیباتر باز می‌یافتم که نه فقط یکبار همه کورمال رفتن‌های اندیشه‌ام در گذشته سر از روشنایی در می‌آورد، بلکه حتی هدف زندگی‌ام و شاید هدف هنر هم برایم روشن می‌شد. به خود نسخه‌های کتاب‌ها هم البته علاقه نشان می‌دادم، اما از دیدگاهی زنده. «چاپ اول» هر کتابی برایم از چاپ‌های دیگر ارزشمندتر می‌بود، اما منظورم از آن نخستین باری بود که خودم کتاب را خوانده بودم. دنبال نسخه‌های اصیل هر کتاب

هم می‌گشتم، که منظورم نسخه‌هایی است که از هر کتابی حس اصیلی به من عرضه می‌کردند. زیرا حس‌های بعدی دیگر اصیل نیستند. از زمان‌ها آن نسخه‌هایی را جمع می‌کردم که صحافی قدیمی داشتند، یعنی صحافی زمانی که نخستین زمان‌های زندگی‌ام را می‌خواندم و چه بسیار بارها می‌شنیدم که پدرم می‌گفت: «راست بنشین». آنها هم، چون پیراهنی که زنی را اولین بار با آن دیده باشی، کمکم می‌کردند تا عشقی را که آن زمان داشتم باز بیابم، و زیبایی‌ای را که چه بسیار تصویرهایی را که کم‌تر و کم‌تر دوست می‌داشتم با آن انطباق می‌دادم تا شاید دوباره به تصویر آغازین برسم، منی که دیگر آن «من»ی نیستم که آنها را دید و اگر بخواهم یاد چیزهایی را زنده کنم که آن «من» دیده است و «من» امروزی‌ام هیچ نمی‌شناسد، باید جایم را به آن «من» بدهم.

کتابخانه‌ای که بدین‌گونه برای خود جمع می‌کردم حتی از این هم باارزش‌تر می‌بود؛ زیرا کتاب‌هایی که در گذشته در کومبره یا ونیز خوانده بودم، اینک که به یاری حافظه‌ام آراسته به طلاکاری‌های شکوهمندی بودند که کلیسای سن تیلر، کرجی‌های ایستاده‌پای کلیسای سن جورجو ماجوره در «کانال بزرگ» را مرصع به یاقوت‌های رخشنده نشان می‌دادند، حالت مجلدات نفیس «تماشایی» چون کتاب‌های دعا و تورات‌های مصوری را می‌یافتند که کتاب دوست هیچگاه آنها را برای خواندن باز نمی‌کند، بلکه تنها برای این که یک بار دیگر از رنگ‌هایی حظّ ببرد که این یا آن پیرو فوکه<sup>۹۷</sup> بر آنها افزوده است و همه ارزش کتاب از آنهاست. با این همه، حتی باز کردن این کتابهای در گذشته خوانده فقط برای تماشای تصویرهایی که در آن زمان در آنها نبود به نظرم باز چنان خطرناک می‌آید که حتی از این دیدگاه (یعنی تنها دیدگاهی که می‌توانم درک کنم) هم هیچگاه وسوسه نخواهم شد که کتاب باز شوم. خیلی خوب می‌دانم که تصویرهایی را که ذهن باقی گذاشته خود ذهن می‌تواند باسانی حذف کند. ذهن به جای تصویرهایی قدیمی تصویرهای تازه‌ای می‌نشانند که همان نیروی بازآفرینی را ندارد. و اگر هنوز همان مجلد فرانسوا، پسر

صحرائی را داشتم که مادرم شبی از بسته کتاب‌هایی بیرون کشید که مادر بزرگم می‌خواست به من هدیه بدهد هیچگاه آن را نگاه نمی‌کردم؛ می‌ترسیدم که احساس‌های کنونی‌ام خرده خرده به آن راه پیدا کنند و احساس‌های آن زمانم را کاملاً بیوشانند، می‌ترسیدم کتاب تا به حدی شیئی امروزی شود که اگر از او بخواهم یک بار دیگر کودکی را برایم زنده کند که آن شب در اتاق کوچک کومبره عنوانش را کشف کرد، آن کودک لهجه کتاب را نفهمد و دیگر به ندای او پاسخ ندهد، و تا ابد در فراموشی مدفون بماند.

فکر هنر «مردمی» هم، چون هنر «میهنی»، اگر هم خطرناک نبود به نظرم مسخره می‌آمد. اگر بحث این باشد که هنر، با فدا کردن ظرافت‌های فرم («که برای بیکاره‌ها خوب‌اند»)، برای «مردم» قابل فهم بشود، من آن اندازه با اشرافیان رفت و آمد کرده‌ام که بدانم بیسوادان واقعی اشراف‌اند و نه کارگران برق کار. از این نظر، هنری که در فرم «مردمی» باشد بیشتر برای اعضای «باشگاه سوارکاران» است تا سندیکای «کنفدراسیون سراسری کار»<sup>۹۸</sup>؛ اما از نظر مضمون، رمان‌های «مردمی» به همان اندازه برای مردم ملال‌آور است که «کتاب‌های کودکان» برای کودکان. با کتاب خواندن در جستجوی چیزهای تازه‌ایم، و کارگران همان اندازه کنجکاو شاهزادگان‌اند که شاهزادگان کنجکاو کارگران. از همان آغاز جنگ آقای بارس گفته بود که هنرمند (در این مورد تیسین) باید پیش از هر چیز در خدمت افتخار میهنش باشد. اما این خدمت فقط در صورتی از او برمی‌آید که هنرمند باشد، یعنی به این شرط که وقتی در زمینه هنر در کار بررسی قانون‌ها و انجام تجربه‌ها و رسیدن به کشف‌هایی است که در ظرافت همه همتای کار علمی‌اند، جز به حقیقتی که در برابر اوست به هیچ چیز دیگری - حتی میهن - فکر نکند. از انقلابیونی تقلید نکنیم که از سر «میهن پرستی» آثار واتو و لاتور را اگر منهدم نکنند تحقیر می‌کنند،

نقاشانی که بیشتر از همه نقاشان «انقلاب» مایه افتخار فرانسه‌اند. آناتومی شاید آن ماده‌ای نباشد که یک انسان دل نازک اگر آزادی انتخاب داشت آن را انتخاب می‌کرد. شودرلو دولاکلو روابط خطرناک را از سر نیکدلی و پارسایی (که می‌دانیم بسیار هم نیکدل بوده) ننوشته است، همچنان که نمی‌توان گفت فلوبر مضمون مادام بوواری و تربیت احساساتی را به خاطر علاقه به بورژوازی - خرده یا کلان - انتخاب کرده باشد. برخی بر آن بودند که هنر یک دوره شتابناک خلاصه و کوتاه است، همچون آنهایی که پیش‌بینی می‌کردند جنگ کوتاه باشد. به همین گونه پیش‌بینی می‌شد که راه آهن لذت تماشا را نابود کند، و گویا حسرت زمان دلیجان را خوردن بیهوده بود؛ اما اینک اتومبیل کار آن را می‌کند و دوباره گردشگران را به تماشای کلیساهای متروک و دورافتاده می‌برد.

تصویری که زندگی به ما ارائه کرده در واقع در آن زمان ما را دستخوش حس‌هایی چندگانه و متفاوت می‌کرده است. مثلاً نگاه به عنوان کتابی که پیش‌تر خوانده‌ایم پرتوهای مهتاب شب تابستانی دوردستی را چون تاربودی با حروف عنوان کتاب آمیخته است. مزه شیر قهوه بامدادی امید گنگ هوای خوشی را همراه می‌آورد که در گذشته اغلب، زمانی که در فنجان چینی سفیدی شیر قهوه می‌خوردیم که خود نیز چون شیر سخت شده چین دار و خامه‌گون بود، زمانی که روز هنوز دست نخورده و کامل بود، در روشنایی گنگ دم صبح به ما لبخند می‌زد. یک ساعت فقط یک ساعت تنها نیست. تنگی پر از عطر و آوا و قصد و هواست. آنچه واقعیت می‌نامیم عبارت از نوعی رابطه میان این حس‌ها و خاطراتی است که همزمان در برمان می‌گیرند - رابطه‌ای که نگرش ساده سینمایی آن را حذف می‌کند، نگرشی که به همین دلیل هرچه بیشتر مدعی محدود کردن خود به حقیقت باشد از حقیقت بیشتر فاصله می‌گیرد - رابطه یگانه‌ای که نویسنده باید دوباره پیدا کند تا بتواند دو طرف آن را در جمله‌اش برای همیشه به هم پیوندد. می‌توان در توصیف جایی از بینهایت اشیایی یک به یک نام برد که در آن مکان یافت می‌شدند، اما حقیقت فقط در لحظه‌ای

آغاز می‌شود که نویسنده دو شیئی متفاوت را بگیرد، رابطه‌شان را مشخص کند، و هر دو شان را در حلقه‌های ضروری یک سبک زیبا ببندد. رابطه‌ای که در جهان هنر همانند رابطه یگانه قانون علت و معلول در جهان دانش است. یا حتی هنگامی که (همچون زندگی)، با مرتبط کردن کیفیتی مشترک در دو حس، جوهره مشترکشان را استخراج کند و به هم پیوندد تا در استعاره‌ای از قید ضرورت‌های زمان آزادشان کند. مگر نه این که از این دیدگاه خود طبیعت مرا به راه هنر کشانده، مگر نه این که خودش نقطه آغاز هنر بود، هم اوایی که درک زیبایی یک چیز را، اغلب مدتها بعد، فقط به یاری چیز دیگری برایم ممکن کرده بود چنان که ظهر کومبره را فقط به یاری آوای ناقوسها و صبح‌های دونسیر را فقط به یاری سکسکه‌های شوفاز. می‌شود که رابطه چندان جالب نباشد، اشیاء پیش پا افتاده باشند و سبک بد باشد، اما تا اینها نباشد هیچ چیزی در کار نیست.

اما بیشتر از اینها مطرح است. اگر واقعیت این چیز شبیه پسمانده تجربه بود که برای همه کمابیش یکسان است (چون وقتی می‌گوییم: هوای خراب، جنگ، ایستگاه ماشین، رستوران روشن، باغ پر گل، همه می‌فهمند منظورمان چیست)، اگر واقعیت این بود، بدون شک نوعی فیلم سینمایی برای بیان آن کافی بود و «سبک» و «ادبیات»ی که از این داده‌های ساده فاصله می‌گرفت چیزی جز زائده‌ای تصنعی نمی‌بود. اما آیا واقعیت این است؟ من اگر می‌کوشیدم این را بفهمم که در واقع چه پدیده‌ای رخ می‌دهد هنگامی که از چیزی دستخوش احساسی می‌شویم، همچون روزی که وقت گذر از روی پل ویوون، با دیدن سایه ابری روی آب از خوشحالی از جا جستم و فریاد زدم: «زکی!»، یا روزی که وقت شنیدن جمله‌ای از برگوت همه برداشتم از آن را در این عبارت خلاصه دیدم که چندان هم برایش مناسب نبود: «فوق‌العاده است!»، یا روزی که بلوک، خشمگین از حرکت ناخوشایندی این کلمات را به زبان آورد که به هیچ رو مناسب آن وضعیت پیش پا افتاده نبود: «چنین اقدامی از نظر من واقعاً خد خارق‌العاده است» یا روزی که مفتخر از روی خوشی که در خانه

گرمانت‌ها به من نشان داده شد، و البته کمی مست از شراب‌هایشان، وقت خداحافظی بی‌اختیار به خودم زیر لب می‌گفتم: «واقعاً مردمان خیلی دلنشینی‌اند و زندگی با آنها باید خیلی شیرین باشد» - اگر می‌کوشیدم این همه را بفهمم متوجه می‌شدم که یک نویسنده بزرگ نیاز ندارد این کتاب اساسی، این تنها کتاب واقعی را به مفهوم رایجش ابداع کند زیرا پیشاپیش در وجود یکایک ما موجود است، بلکه فقط باید ترجمه‌اش کند. وظیفه و کار نویسنده همانی است که مترجم دارد.

اما در حالی که مثلاً در بحث زبان غیر دقیق خودستایی، کار تصحیح گفتار اعوجاج‌آمیز درونی (که مدام از برداشت بنیادی آغازین دورتر و دورتر می‌شود) و کار رساندنش به جایی که با گفتار درستی همخوان شود که می‌بایستی از آن برداشت آغازین ناشی می‌شد کار دشواری است و تنبلی مان از عهده‌اش بر نمی‌آید، موارد دیگری، مثلاً مورد دلدادگی، نیز هست که چنان تصحیحی بسیار دردناک می‌شود. همه بی‌اعتنایی و انمودی مان، همه انزجار مان از دروغ‌هایی که بسیار طبیعی و سخت شبیه آنهایی‌اند که خودمان می‌گوییم، خلاصه همه آن چیزهایی که هر باری که تلخکام بوده‌ایم یا خیانت دیده‌ایم نه فقط مدام به دلدار گفته‌ایم، بلکه در انتظار دیدارش بی‌وقفه به خودمان هم گفته‌ایم و گاهی حتی آنها را در سکوت اتاقمان به صدای بلند با جمله‌هایی از این نوع همراه کرده‌ایم: «نه، واقعاً همچو حرکاتی غیر قابل تحمل است» و «خواستم برای آخرین بار بینمت و انکار نمی‌کنم که برایم دردناک است»، همه اینها را به آن حقیقتی برگرداندن که در آغاز حس شده است و اینها مدام از آن فاصله گرفته‌اند، به معنی پشت پا زدن به همه آن چیزی است که به آن بیش از هر چیز پایبند بوده‌ایم، همه چیزی که در خلوت تنهایی مان، در تب و تاب عزممان به نامه نوشتن‌ها و به این در و آن در زدن‌ها، موضوع گفتگوی شورآمیزمان با خودمان بوده است.

حتی در شادمانی‌های هنری هم، که آنها را به خاطر احساسی که به ما می‌دهند می‌خواهیم، باز هرچه زودتر می‌کوشیم آنچه را که دقیقاً خود

همین احساس است به عنوان بیان نشدنی کنار بگذاریم و به سراغ چیزی برویم که به ما امکان می‌دهد از آن لذت ببریم بی آن‌که آن را تا عمقش بشناسیم و گمان کنیم که آن را با هنر دوستان دیگری که امکان گفتگو با ایشان باشد در میان می‌گذاریم، چون با ایشان درباره چیزی حرف می‌زنیم که برای ایشان هم همان است، به این دلیل که منشأ شخصی احساس خودمان را حذف کرده‌ایم. حتی در زمانی هم که بی‌چشمداشت‌ترین نظاره‌گر طبیعت، جامعه، عشق و خود هنریم - از آنجا که هر احساسی دوگانه است، نیمی از آن در شئی جای دارد و نیم دیگرش در درون ما که تنها همین نیمه را می‌توانیم بشناسیم، براحتی از این نیمه، یعنی فقط همانی که باید پایبندش باشیم، غافل می‌شویم و فقط نیمه دیگر را به حساب می‌آوریم که چون بیرونی است و نمی‌توان در آن عمیق شد، برایمان هیچ زحمتی نخواهد داشت: کوشش برای دیدن شیار نازکی که تماشای یک بوته کویج یا یک کلیسا در ما رقم زده است، به نظرمان بیش از حد دشوار می‌آید. اما «سمفونی را دوباره می‌نوازیم»، دوباره به دیدن کلیسا می‌رویم تا این که سرانجام - در این گریز و دور شدن از زندگی خودمان که جرأت نگاه کردنش را نداریم، گریزی که «دانشمندی» نامیده می‌شود - سرانجام آن را به همان خوبی و به همان شیوه‌ای بشناسیم که «دانشمندترین» دوستدار موسیقی یا باستان‌شناسی می‌شناسد. از همین رو، چه بسیارند کسانی که به همین بسنده می‌کنند و از احساسی که داشته‌اند هیچ چیز به دست نمی‌آورند، بیهوده و ناکام پیر می‌شوند، غزب هنر باقی می‌مانند! اینان همان غصه‌هایی را دارند که باکرگان و تنبل‌ها دارند، که چاره کارشان زاپیدن یا کار کردن است. اینان درباره آثار هنری بیشتر از هنرمندان واقعی شور و هیجان نشان می‌دهند، چه از آنجا که شورشان با کار شاق تعمق همراه نیست گسترده‌تر بیرون می‌زند، گفته‌هایشان را با حرارت همراه می‌کند، خون به چهره‌هایشان می‌آورد؛ به خیال خودشان کاری انجام می‌دهند هنگامی که با شنیدن اجرای اثری که دوست می‌دارند نعره می‌زنند: «براوو، براوو!» اما این ابراز احساسات

اجباری در ایشان نمی‌انگیزد که ماهیت عشقشان را روشن کنند، چون آن را نمی‌شناسند. با این همه این عشق به کار نگرفته حتی در آرام‌ترین گفته‌هایشان هم موج می‌زند، کاری می‌کند که وقت حرف زدن از هنر بشدت سر و دست تکان بدهند، چهره بجنبانند و بی‌تابی نشان بدهند. «به یک کنسرت رفته بودم، قطعه‌ای اجرا می‌کردند که راستش را بخواهید خیلی برایم جالب نبود. بعد نوبت چهار نوازی شد. وای! آقا اگر بدانید، یکدفعه همه چیز فرق کرد (در این لحظه چهره دوستدار هنر حالتی نگران و ترسان به خود می‌گیرد انگار که دارد فکر می‌کند: «این جرقه‌ها چیست که می‌بینم، بوی سوخته می‌آید، آتش سوزی شده»). محشر بود، آدم را کلافه می‌کرد، کار خوبی نبود اما اگر بدانید آدم را چه حالی می‌کرد، کاری نبود که هر کسی ازش سردر بیاورد». اما این کسان را، هرچقدر هم مسخره باشند، نباید یکسره تحقیر کرد. اینان نخستین آزمایش‌های طبیعت برای ساختن هنرمندند، نمونه‌هایی همان‌گونه بی‌شکل و کم‌تنوع که نخستین جانورانی که پیش از انواع کنونی می‌زیستند و چنان ساخته نشده بودند که دوام بیاورند. این هنر دوستان بی‌عمل و سترون باید همان‌گونه برایمان جالب باشند که نخستین وسیله‌هایی که سازندگانشان هنوز رمز پرواز را کشف نکرده بودند و هرگز از زمین بلند نشدند، اما در آنها آرزوی پرواز آشکار است. هنر دوست بازویت را می‌گیرد و همچنان می‌گوید: «بله، قربان، تازه این هشتمین باری بود که آن را می‌شنیدم و مطمئن باشید که بار آخرم نیست». و در واقع، از آنجا که آنچه را که در هنر واقعاً خوراکِ جان است هضم نمی‌کنند همواره ولع خوشی‌های هنری را دارند، دچار جوعی‌اند که هیچگاه به سیری نمی‌رسد. چنین است که بارها و بارها می‌روند و برای اثر واحدی کف می‌زنند و گمان هم می‌کنند که حضورشان انجام وظیفه‌ای است، عمل واجبی است، چنان‌که برای کسان دیگری حضور در جلسه‌ی هیأت مدیره یا در تشییع جنازه. سپس نوبت آثاری متفاوت و حتی متضاد می‌رسد، چه در ایات، چه در نقاشی، چه در موسیقی. زیرا قابلیت باب کردن فکرها و سیستم‌های تازه و بویژه



هضم کردن آنها، که همواره (حتی نزد کسانی که خود تولیدکننده‌اند) بسیار رایج‌تر از سلیقه واقعی بوده است، در پی رواج نشریات هنری و ادبی (و به تبع آنها قریحه‌های کاذب نویسندگی و هنری) بسیار گسترده‌تر شده است. چنین بود که بهترین جوانان، آنهایی که از همه هوشمندتر و منزه‌تر بودند، دیگر فقط آن دسته از آثار ادبی را می‌پسندیدند که مفاهیم برجسته اخلاقی و جامعه‌شناختی، حتی مذهبی داشته باشند. تصورشان این بود که ضابطه ارزش یک اثر این است و بدین‌گونه اشتباه کسانی چون داوید، شوناوار، بروتیر<sup>۹۹</sup> و مانند ایشان را تکرار می‌کردند. به برگوت آدمی که زیباترین جمله‌هایش در حقیقت فرورفتنی بسیار ژرف‌تر در خوشتن را ایجاب کرده بود نویسندگانی را ترجیح می‌دادند که فقط به این دلیل به نظر عمیق‌تر می‌آمدند که به خوبی او نمی‌نوشتند. دموکرات‌هایی بودند که می‌گفتند پیچیدگی نثر او برای این است که فقط اشراف را خوش بیاید و بدین‌گونه از اشراف ستایشی می‌کردند که استحقاقش را نداشتند. اما هوش استدلال‌گر همین که بخواهد به داوری آثار هنری پردازد دیگر هیچ ضابطه و هیچ یقینی در کار نیست، می‌شود هر چیز دلخواهی را اثبات کرد. در حالی که واقعیت استعداد و قریحه نعمت و دستاورد همه شمولی است که باید پیش از هر چیزی حضورش را در اشکال آشکار اندیشه و سبک سراغ کرد، نقد هنری همواره این آخری، یعنی سبک را، مبنای درجه‌بندی هنرمندان می‌کند. در نتیجه، نویسنده‌ای را که هیچ پیام تازه‌ای ندارد تنها به دلیل لحن بی‌چون و چرا و بی‌اعتنایی آشکارش به مکتبی که پیش از او رواج داشته به مقام پیغمبری می‌رساند. این اعوجاج همیشگی نقد هنری چنان است که نویسنده باید کمابیش ترجیح دهد که مردم دربارهاش داوری کنند (اگر البته مردم ناتوان نباشند از درک آنچه یک هنرمند در زمینه جستجوهای تجربه کرده که برایشان ناشناخته است). زیرا زندگی غریزی مردم بیشتر با قریحه یک نویسنده بزرگ شباهت دارد تا با گنده‌گویی سطحی و ضابطه‌های متغیر داوران جاسنگین، قریحه‌ای که همان غریزه‌ای است که نویسنده با تحمیل

سکوت بر هر چیز دیگری مؤمنانه به آن گوش سپرده است، غریزه‌ای که نویسنده آن را به کمال رسانده و درک کرده است. جدال لفظی داوران جا سنگین ده سال به ده سال تازه می‌شود (زیرا کالئیدوسکوپ نه فقط از گروه‌های مختلف محفلی و اشرافی، بلکه همچنین از نظرات اجتماعی، سیاسی و دینی تشکیل یافته است که به دلیل انکسارشان در توده‌های وسیع گسترشی موقتی می‌یابند اما برغم این گسترش، زندگی کوتاه و محدود نظریه‌هایی را دارند که تازگی شان فقط ذهن‌هایی را خوش آمده که چندان در بند شاهد و مدرک نیستند). حزب‌ها و مکتب‌ها این چنین یکی پس از دیگری رواج یافته، همواره همان ذهن‌های همیشگی را به سوی خود جلب کرده بودند، دسته آدم‌هایی با هوش نسبی، همواره آماده گرایش‌های تعصب‌آمیزی که ذهن‌های دقیق‌تر و بیشتر پایبند شاهد و مدرک از آنها می‌پرهیزند. متأسفانه، دسته اول درست به همین دلیل که چیزی جز «نیمه ذهن» نیستند، نیازمند آن‌اند که با عمل خود را کامل کنند، از همین رو بیشتر از ذهن‌های برتر تحرک دارند، توده را به سوی خود جلب می‌کنند و در پیرامون خود نه تنها شهرت‌های اغراق‌آمیز و نفرت‌های ناموجه برمی‌انگیزند، بلکه باعث جنگ‌های داخلی و جنگ‌های بیرونی می‌شوند که باید با اندکی انتقاد از خود به شیوه پورروآیال<sup>۱۰۰</sup> از آن‌ها جان بدر ببرند.

اما لذتی که از اندیشه زیبای یک استاد نصیب یک ذهن کاملاً روشن، یک دل واقعاً زنده می‌شود بدون شک لذتی تماماً پاک و سالم است، اما انسان‌هایی که واقعاً آن را درک می‌کنند (که باید پرسید در هر بیست سال چند نفر این گونه پیدا می‌شوند) - این انسان‌ها هرچقدر هم که ارزشمند باشند آن لذت ایشان را به صورت موجودی درمی‌آورد که چیزی جز شعور کامل یک موجود دیگر نیست. اگر مردی دست به هر کاری زده باشد تا زنی دوستش داشته باشد (که البته از او جز بدبختی چیزی نصیب مرد نمی‌شده است) و برغم کوشش‌های فزاینده چند ساله‌اش حتی موفق نشده باشد از آن زن قرار ملاقاتی بگیرد، به جای آن که بکوشد رنج‌هایی

را که خود کشیده و خطری را که از آن جان بدر برده بیان کند روزی هزار بار این گفته لبرویر را تکرار می‌کند و «یک دریا معنی» و رنجناک‌ترین خاطرات زندگی خودش را در آن مستتر می‌بیند: «مردان اغلب می‌خواهند عاشق باشند و موفق نمی‌شوند، شکست خود را می‌جویند و به آن دست نمی‌یابند، و در نتیجه (اگر این تعبیر مجاز باشد) بناچار آزاد می‌مانند». مستقل از این که منظور لبرویر از گفته‌اش این بوده باشد یا نه (که اگر این بود باید به جای «عاشق باشند» برعکس «کسی عاشقشان باشد» می‌آمد که زیباتر هم بود)، آنچه مسلم است این است که مرد ادیب نازکدل هر چقدر هم که به این گفته جان بدهد و آن را تا حد انفجار آکنده از مفهوم ببیند، هرچقدر هم که آن را زیبا و عین حقیقت بداند و از تکرارش لبریز از شادمانی شود، هیچ چیز بر آن نیفزوده است، گفته‌ای از لبرویر است و چنین باقی می‌ماند.

ادبیات قصار گویی چه ارزشی می‌تواند داشته باشد در حالی که واقعیت (عظمت نهفته در آوای دوردست یک طیاره یا در طرح ناقوسخانه کلیسای سن تیلر، گذشته نهفته در مزه یک کلوچه و...) در پس چیزهای کوچکی چون آنهایی پنهان است که در جملات قصار می‌آیند اما اگر از درون آنها مفهومی بیرون نکشی به خودی خود مفهومی ندارد؟ کم کمک، به یاری حافظه، همین رشته زنجیروار گفته‌های نادقیقی که در آنها دیگر چیزی از آنچه برآستی حس کردیم باقی نمی‌ماند، گذشته ما و زندگی مان و واقعیت را تشکیل می‌دهد، و هنر به اصطلاح «واقع‌گرا»، به سادگی زندگی و بدون زیبایی، کاری جز تصویر کردن این دروغ نمی‌کند، رونوشت سخت ملال‌انگیز و سخت بیهوده آنچه چشمان می‌بینند و ذهن درمی‌یابد، تا آنجا که از خود می‌پرسی کسی که به چنین کاری می‌پردازد اخگر شادی آور حرکت‌انگیزی را که بتواند او را به راه اندازد و پیش ببرد از کجا می‌آورد. حال آن‌که عظمت هنر واقعی، آنی که آقای دونورپوا آن را «تفنن بازی» می‌نامید، برعکس بازیافتن و بازگرفتن و شناساندن واقعیتی است که دور از آن زندگی می‌کنیم، گام به گام از آن دورتر می‌شویم زیرا

شناخت عرفی‌ای که به جای آن می‌نشانیم گام به گام سست‌تر و رخنه‌ناپذیرتر می‌شود، واقعیتی که بسیار این خطر هست که آن را نشناخته بمیریم، واقعیتی که چیزی نیست جز زندگی مان. زندگی واقعی، زندگی سرانجام کشف و روشن شده، در نتیجه تنها زندگی برآستی زیسته، ادبیات است. زندگی‌ای که، به تعبیری، هر آن در درون همه انسان‌ها هم چنان که در درون هنرمند وجود دارد. اما آن را نمی‌بینند، چون برای روشن کردنش کوششی نمی‌کنند و در نتیجه گذشته‌شان آکنده از بیشمار فیلم دست و پا گیر می‌شود که به هیچ کاری نمی‌آید زیرا ذهنشان آنها را «ظاهر» نکرده است. زندگی ما؛ و نیز زندگی دیگران؛ زیرا که سبک برای نویسنده چنان که رنگ برای نقاش، امری نه فنی که نگارشی است. سبک تجلی تفاوت کیفی شیوه ظاهر شدن جهان بر هر یک از ماست، تفاوتی که اگر هنر نبود راز ابدی هر کسی باقی می‌ماند، تجلی‌ای که دست‌یابی به آن از راههای مستقیم و آگاهانه محال است. فقط به یاری هنر می‌توانیم از خود بیرون آییم، و بدانیم دیگران چگونه می‌بینند این عالمی را که همان عالم ما نیست و اگر هنر نبود چشم‌اندازهایش همانند آنهایی که در ماه هست برایمان ناشناخته می‌ماند. به یاری هنر، به جای آن که فقط یک جهان، جهان شخص خودمان را ببینیم، جهان‌هایی بسیار می‌بینیم، و به تعداد هنرمندان نوآور جهان‌هایی در برابر ماست که هر یک با دیگری به اندازه جهان‌های گردان در بینهایت با هم متفاوت‌اند، و قرن‌ها پس از آن‌که کانون تابنده‌شان (بگو رمبراند، بگو ورمیر) خاموش شده باشد نور یگانه‌شان هنوز به ما می‌رسد.

این کار هنرمند، کار جستجو برای آن که در پس ماده، در پس تجربه، در پس واژه‌ها چیزی متفاوت ببیند دقیقاً عکس کاری است که خودستایی و شور و عقل و نیز عادت در دقیقه به دقیقه زمانی که دور از خویشتن زندگی می‌کنیم در درون ما انجام می‌دهند، و احساس‌های واقعی مان را زیر تل تعبیرهای قراردادی و هدف‌هایی عملی که بنا درستی زندگی می‌نامیم کاملاً پنهان می‌کنند. خلاصه، این هنر بسیار پیچیده بدرستی تنها

هنر زنده است. تنها همین هنر زندگی ما را برای دیگران بیان می‌کند و به خودمان هم نشان می‌دهد، این زندگی‌ای که نمی‌توان «مشاهده» اش کرد و ظاهری را که از آن مشاهده می‌شود باید ترجمه کرد و اغلب وارونه خواند و با زحمت بسیار رمزگشایی کرد. آن کاری را که خودستایی مان، شورمان، روحیه تقلید، هوش انتزاعی و عادت‌هایمان انجام داده بودند هنر باطل می‌کند، ما را به حرکت در جهت عکس و به بازگشت به ژرفاهایی می‌کشاند که آنچه برآستی وجود داشته و برایمان ناشناخته مانده آنجا نهفته است. و بدون شک بازآفرینی زندگی واقعی و دوباره جوان کردن حس‌ها و برداشت‌ها وسوسه بزرگی است. اما شهادتی از همه نوع می‌طلبند، حتی احساساتی. زیرا پیش از هر چیز پشت پا زدن به عزیزترین توهم‌ها، و ترک باور به عینی بودن چیزهایی است که خود ساخته و پرداخته‌ایم. باید به جای این که صدمین بار با این ویژه‌ها خود را لالایی بدهی: «چقدر نازنین بود»، از ورای آنها چنین بخوانی: «خوش داشتم او را بیوسم». بدون شک آنچه را که من در آن ساعتهای عشق حس کرده بودم همه آدم‌ها هم حس می‌کنند. حس می‌کنیم، اما آنچه حس کرده‌ایم شبیه برخی فیلم‌هایی است که تا زمانی که نزدیک چراغشان نبرده‌ای فقط سیاهی را نشان می‌دهند و آنها را هم باید وارونه نگاه کنی؛ حس را هم تا نزدیک عقل نبرده باشی نمی‌دانی چیست. وقتی عقل آن را روشن کرد، وقتی عقلانی‌اش کرد تازه آن هم با چه زحمتی تصویر آنچه را که حس کرده‌ای می‌بینی.

اما این را هم می‌فهمیدم که رنجی که نخستین بار با ژیلبرت حس کردم، این رنج که عشق ما ربطی به کسی که برش می‌انگیزد ندارد، رنج سلامت‌بخشی است. رنجی که در ضمن وسیله کار سازی است (زیرا، هرچقدر هم که بنا باشد زندگی مان کوتاه باشد، تنها در مدتی که رنج می‌کشیم افکارمان، بنوعی در تکان بر اثر حرکت‌هایی دائمی و متغیر، همه این بیکرانگی قانونمند را چنان که در توفانی بالا می‌آورند و به حدی می‌رسانند که بتوانیم آن را ببینیم، زیرا در پس پنجره نامناسبی قرار داریم

که رو به آن دید ندارد، زیرا آرامش شادکامی این بیکرانگی را آرام می‌کند و بیش از حد پایین می‌برد. شاید آن حرکت‌ها فقط نزد برخی نوابغ بزرگ همیشگی باشد و نیازی به تکان‌های درد و رنج نداشته باشد. تازه باز معلوم نیست که وقت تماشای جریان پهناور و منظم آثار پر از شادمانی‌شان بیش از حد این گرایش را نداشته باشیم که بر پایه شادمانی این آثار زندگی‌شان را هم شادمانه تصور کنیم، در حالی که شاید پیوسته دردآلود بوده باشد). اما بویژه از این رو سلامت بخش است: این که عشق ما فقط به ژیلبرت نیست (که این بسیار رنجمان می‌دهد) به این دلیل نیست که به آلبرتین هم هست، بل به این دلیل است که عشق بخشی از جان ماست که دوامش بیشتر از «من»‌های متفاوتی است که یکی پس از دیگری در درونمان می‌میرند و خودخواهانه می‌خواهند عشق را برای خود نگه دارند، و جان ما، هرچقدر هم که این مایه رنجمان باشد که در ضمن رنج مفیدی است، باید از فردها جدا شود تا به عامیت ایشان برسد و این عشق را، درک این عشق را به همه بدهد، به روح همه شمول بدهد و نه به این زن و سپس آن زن که این «من» و سپس آن «من» گذشته ما دلشان می‌خواست در او ذوب شوند.

باید به کوچک‌ترین نشانه‌های پیرامونم (گرمانت‌ها، آلبرتین، ژیلبرت، سن‌لو، بلیک...) مفهومی را که داشتند و عادت از آنها گرفته بود پس می‌دادم. و زمانی که به واقعیت برسیم، برای بیانش، برای نگه داشتنش باید آنچه را که با آن فرق دارد و سرعت اکتسابی عادت آن را مدام به سویمان می‌آورد کنار بزنیم. و آنچه من بیش از همه کنار خواهم زد گفته‌هایی است که نه ذهن که لبها برمی‌گزینند، گفته‌هایی پر از طنز از آن گونه که در گفتگو به زبان می‌آوریم، و در پی گفتگوی درازی با دیگران همچنان آنها را به گونه‌ای ساختگی به خودمان هم می‌گوییم و ذهنمان را پر از دروغ می‌کنند؛ گفته‌هایی یکسره فیزیکی که نزد نویسندگانی که به خفت نوشتن آنها تن دهد با لبخند ریز، با شکلک‌ریزی همراه است که

لحظه به لحظه جمله‌های محاوره‌ای مثلاً سنت بوو را تغییر می‌دهد، حال آنکه کتاب‌های واقعی باید نه از روز روشن و گپ و گو که از تاریکی و سکوت زاییده شوند. و از آنجا که هنر دقیقاً زندگی را باز می‌آفریند، حقایقی که در درون خود به آنها رسیده‌ایم همواره در جوی از شعر، در شیرینی رازی غوطه‌ور خواهند بود که بازمانده تاریکایی است که باید پشت سر می‌گذاشتیم، و درجه‌ای است که دقیقاً بمانند یک ارتفاع سنج عمق یک اثر هنری را نشان می‌دهد. (زیرا این عمق در ذات برخی مضمون‌ها نیست، برخلاف تصور رمان‌نویسانی که به شیوه‌ای مادی‌گرایانه معنوی‌گرا هستند به این معنی که نمی‌توانند به فراسوی جهان ظواهر رخنه کنند، و نیت‌های شرافتمندانه‌شان، همانند پرگویی پارسایانه معمول نزد برخی کسانی که کوچک‌ترین کار نیکی از ایشان بر نمی‌آید، نباید از یادمان ببرد که حتی این توانایی ذهنی را نداشته‌اند که خود را از همه ابتدال‌هایی که در فرم حاصل تقلید است خلاص کنند).

اما حقایقی هستند که هوش - حتی برجسته‌ترین اندیشمندان - به آسانی، رویارو و در کمال روشنی درمی‌یابد، و می‌شود که حقایقی بسیار باارزش باشد؛ اما این حقایق قالبی خشک دارند و سطحی‌اند، ژرفا ندارند چون برای رسیدن به آنها گذشتن از ژرفاها ضروری نبوده است، باز آفرینی نشده‌اند. نویسندگانی که حقایق اسرارآمیز دیگر در عمق وجودشان پدیدار نمی‌شود، اغلب از سستی به بعد فقط به یاری عقل خود می‌نویسند که هرچه نیرومندتر شده است؛ به این دلیل کتابهای دوره سالخوردگی‌شان نیرومندتر از کتابهای جوانی‌شان است، اما دیگر آن نرمی مخملین را ندارند.

با این همه حس می‌کردم که این حقایقی را که عقل آدمی مستقیماً از واقعیت درمی‌یابد نباید چندان دستکم گرفت، زیرا می‌شود که در ماده‌ای ناخالص‌تر اما باز آکنده از ذهنیت، همان احساس‌هایی را در خود حفظ کرده باشند که جوهره مشترک حس‌های گذشته و حال از ورای زمان برای ما به ارمغان می‌آورد اما گرچه بسیار ارزشمندترند آن قدر نادرند که اثر

هنری را نمی‌توان فقط با آنها ساخت. در درونم انبوهی از حقایقی از این نوع را حس می‌کردم که به آن دلیل می‌شد به کارشان گرفت، حقایقی دربارهٔ شورها، سرشت‌ها، آداب و رسوم مردمان. دریافت این حقایق شادمانم می‌کرد؛ اما پنداری به یاد می‌آوردم که برخی از آنها را در نامرادی کشف کرده بودم و برخی دیگر را در خوشی‌های مبتذل.

هرکسی را که رنجمان می‌دهد می‌توانیم به الهه‌ای ربط دهیم که آن‌کس فقط بازتابی جزئی از او و پایین‌ترین پلهٔ رسیدن به اوست، الهه یا ایده‌ای که نظارهٔ او بیدرنگ به جای رنجی که کشیدیم مایهٔ شادمانی مان می‌شود. همهٔ هنر زندگی در این است که هرکسی را که رنجمان می‌دهد فقط به عنوان پله‌ای به کار بگیریم که امکان می‌دهد به شکل الهگانی او دست یابیم و بدین‌گونه زندگی مان را شادمانه پر از الهه کنیم.

آنگاه نوری، بدون شک نه به تابناکی آنی که نشانم داد که اثر هنری تنها وسیلهٔ بازیافتن زمان از دست رفته است، در درونم روشن شد. و فهمیدم که همهٔ این مصالح اثر ادبی زندگی گذشته‌ام است؛ فهمیدم که این همه از طریق خوشی‌های سطحی، تبلی، مهربانی، درد و رنج به من رسیده بود و آنها را در خود انبار کرده بودم بی‌آنکه که دیگر کاربرد و حتی ماندگاری‌شان را حدس بزنم، همچنان‌که دانه حدس نمی‌زند که آنچه در خود ذخیره می‌کند خوراک نهال خواهد شد. همچون دانه، می‌شد که وقتی نهال افرشته شد بمیرم، و بینم که برای او زندگی کرده بودم بی‌آنکه خود بدانم، بی‌آنکه به نظرم رسیده باشد که زندگی‌ام بتواند هیچگاه تماسی با کتاب‌هایی داشته باشد که دلم می‌خواست بنویسم و در گذشته وقتی پشت میز می‌نشستم موضوعی برای نوشتنشان پیدا نمی‌کردم. بدین‌گونه همهٔ زندگی‌ام تا آن روز می‌توانست و نمی‌توانست در این عنوان خلاصه شود؛ قریحه. نمی‌توانست خلاصه شود به این معنی که ادبیات هیچ نقشی در زندگی‌ام بازی نکرده بود. می‌توانست خلاصه شود به این معنی که این زندگی و خاطرهٔ غم‌ها و شادی‌هایش ذخیره‌ای همچون سفیدهٔ درون تخمکی بود که دانهٔ گیاه در زمانی که هنوز نمی‌دانیم روزی



نطفه نهالی خواهد شد از آن خوراک می‌گیرد، نطفه‌ای که با این همه کانون پدیده‌های شیمیایی و تنفسی پنهان اما بسیار فعالی است. بدین‌گونه زندگی‌ام با آنچه رُشدش در پی می‌آورد در رابطه بود. و کسانی که بعدها از آن خوراک می‌گرفتند همچون کسانی که دانه‌های گیاهی را می‌خورند نمی‌دانستند که مواد غنی نهفته در دانه‌ای که خوراک ایشان می‌شد در آغاز خوراک خود دانه شده و رشدش را ممکن کرده بود.

در این زمینه، همان تشبیهاتی که نادرست‌اند اگر مبداء حرکت دانسته شوند، می‌توانند درست باشند اگر مقصد باشند. نویسنده به نقاش رشگ می‌برد، دلش می‌خواهد اول طرح بزند و یادداشت بردارد، و اگر چنین کند کارش ساخته است. اما زمانی که می‌نویسد، هیچ حرکت این یا آن یک از شخصیت‌های کتابش، هیچ تیک و هیچ تکیه کلامی نیست که حافظه‌اش آن را در اختیار قریحه‌اش نگذاشته باشد، هیچ نام شخصیت خیالی ساخته و پرداخته خود او نیست که برایش از شصت آدم واقعی از نزدیک دیده نشان نداشته باشد، آدمهایی که هر یک چیزی از خود را به آن شخصیت وام داده‌اند: یکی شکلک درآوردنش را، دیگری عینکش را، سومی عصبانیت‌اش را، چهارمی حرکت خاص بازویش را و... آنگاه نویسنده متوجه می‌شود که گرچه آرزوی نقاش بودنش به شیوه‌ای آگاهانه و عمدی تحقق یافتنی نبوده، از طریق دیگری به آرزویش رسیده است و نویسنده هم بی‌آن‌که خود بداند طرح می‌زند. زیرا نویسنده، به تحریک غریزه‌ای که در او بوده، مدت‌ها پیش از آن که باور داشته باشد که روزی نویسنده خواهد شد بطور مرتب از دیدن بسیاری چیزهایی که دیگران متوجهشان می‌شوند غافل می‌شده است، که همین دیگران را او می‌داشته که او را به گنجی متهم کنند و خود نیز خویشان را متهم می‌کرده که دیدن و شنیدن را بلد نیست، در عوض به چشمان و گوش‌هایش فرمان می‌داده آنچه را که به نظر دیگران بی‌ارزش و کودکانه می‌آمده برای همیشه ضبط کنند، لهجه خاصی که وقت گفتن جمله‌ای به کار رفته بود، حالت چهره و حرکت شانه فلان کس در فلان وقت در سالها پیش، (که نویسنده از او

شاید جز این چیزی نداند)، چرا که آن لهجه را بیشتر هم شنیده بود یا حس می‌کرد که بعدها دوباره بشنود، چون چیزی بود که تکرار می‌شد و دوام می‌آورد؛ خودِ حسِ کلیتِ نویسندهٔ آینده را بر آن می‌دارد که آنچه را که کلیت دارد و می‌تواند در اثر هنری گنجانده شود انتخاب کند. زیرا فقط زمانی به دیگران گوش سپرده که این دیگران، هرچقدر هم که ابله یا دیوانه بوده‌اند، طوطی‌وار همان چیزهایی را تکرار می‌کرده‌اند که از آدمهای مشابه شنیده می‌شود، در نتیجه این کسان پرندگانِ پیشگو و سخنگویان یک قانونِ روانی بوده‌اند. فقط کلی را به یاد می‌آورد. به یاری آن لهجه‌ها، به یاری آن حرکتهای سر و دست (حتی اگر آنها را در سالهای دور دست کودکی دیده بوده باشد)، زندگی دیگران در درون او حضور داشته است، و بعدها زمانی که به نوشتن پردازد به او امکان می‌دهد حرکت شانه‌ای را که نزد بسیاری کسان یکسان است چنان حقیقی ترسیم کند که انگار در دفتر یک متخصص تشریح آمده باشد، اما نزد او به کار بیان حقیقتی روانی می‌آید، و با حرکت شانهٔ دیگری هم سازگاری دارد زیرا هر کسی یک لحظه «مدل» آن شده است.

معلوم نیست که برای آفرینش یک اثر ادبی تخیل و حساسیت دو قابلیت جایگزین یکدیگر نباشند و نتوان دومی را بدون چندان اشکالی به جای اولی نشانید، همچون کسانی که معده‌شان توانایی هضم غذا را ندارد و این کار در ایشان به عهدهٔ روده گذاشته می‌شود. کسی که حساس به دنیا آمده باشد و تخیلی نداشته باشد با این همه می‌تواند رمان‌هایی درخشان بنویسد. رنجی که از دیگران بر او می‌رود و کوشش‌هایی که برای رویارویی با آن می‌کند، کشمکش‌هایی که این رنج و شخص سنگدل دومی پدید می‌آورند، همه با تفسیر هوشمندانهٔ نویسنده می‌تواند مضمون کتابی نه فقط به زیبایی کتابی شود که حاصل تخیل و ابداع باشد، بلکه به همان اندازه مستقل از خیال پروری نویسنده اگر شادکام به حال خود رها شده بود، به همان اندازه غافلگیر کننده برای خودش، و همان اندازه اتفاقی که یک هوس گذرای تخیل.

ابله‌ترین آدمها با حرکاتشان، با گفته‌هایشان، با احساس‌هایی که ناخواسته بیان می‌کنند، قانون‌هایی را آشکار می‌کنند که خود از آنها غافل‌اند اما هنرمند آنها را در ایشان می‌بیند. به دلیل این نوع مشاهده‌ها آدم عادی نویسنده را بد طینت می‌پندارد، و اشتباه می‌کند، زیرا هنرمند در یک چیز مسخره‌کلیتی زیبا می‌بیند، و شخصی را که این چیز مسخره از او سرزده گنهکار نمی‌داند چنان که جراح کسی را که اغلب دچار اختلال گردش خون بشود تحقیر نمی‌کند. به همین دلیل هم کم‌تر از دیگران مسخرگی‌ها را مسخره می‌کند. بدبختانه، بیشتر از آن که بدطینت باشد بدبخت است: آنگاه که شورهای خودش مطرح باشد، با همه شناختی که از عامیت آنها دارد، به این راحتی‌ها نمی‌تواند خود را از رنج‌های شخصی ناشی از آنها خلاص کند.

شکی نیست که وقتی گستاخی به تو اهانت می‌کند با خود می‌گویی چه بهتر می‌بود اگر از تو ستایش می‌کرد، و بویژه وقتی از زنی که دوست می‌داری خیانت می‌بینی چقدر آرزو می‌کنی که کاش چنین نبود! اما در این صورت، حس توهین و خیانت دیدگی برایت سرزمین‌هایی ناشناخته باقی می‌ماند، در حالی که کشفشان، هرچقدر هم که برای آدم دردناک باشد برای نویسنده گرانبهاست. از همین رو بدسگالان و حق‌ناشناسان برغم نویسنده و برغم خودشان در اثر او حضور دارند. شب نامه‌نویس ناخواسته ظالمی را که هجوش را نوشته در افتخار خود شریک می‌کند. در هر اثر هنری می‌توان کسانی را که هنرمند از همه بیشتر از ایشان نفرت داشته و، افسوس، زنانی را هم که او بیش از همه دوست می‌داشته باز شناخت. تنها کاری که این زنان کرده‌اند این بوده که درست در زمانی که نویسنده را، برغم میل خودش، بیش از همه رنج می‌داده‌اند مدل او بوده‌اند. زمانی که آلبرترین را دوست می‌داشتم خوب می‌دانستم که او دوستم ندارد، و مجبور شده بودم به همین رضا بدهم که او فقط نشانم دهد که احساس درد و عشق، و در آغاز آشنایی‌مان حتی احساس شادمانی، چه مفهومی دارد.

و زمانی که می‌کوشیم قانون عام رنجمان را از آن نتیجه بگیریم، و درباره‌اش بنویسیم، آنچه تا اندازه‌ای تسکینمان می‌دهد دلیل دیگری جز آنهایی که در اینجا آوردم نیز دارد، و آن دلیل این است: فکر کردن به شیوه‌ای عام و نوشتن، برای نویسنده کار کردی سلامت بخش و ضروری است که انجامش او را شادکام می‌کند، به همان گونه که تمرین و عرق ریختن و حمام کردن برای ورزشکار.

حقیقت این است که تا اندازه‌ای با این تصور مقابله می‌کردم. هرچقدر هم که معتقد بودم حقیقت غایی زندگی در هنر است، هرچقدر هم که از سوی دیگر خود را ناتوان می‌دیدم از این که بکوشم به یاری حافظه هنوز آلبرتین را دوست داشته باشم یا هنوز برای مادر بزرگم سوگواری کنم، باز از خود می‌پرسیدم که آیا یک اثر هنری که این دو نگون بخت در گذشته از آن بی‌خبر باشند به چه کارشان می‌آید و بر سرنوشتشان چه اثری دارد. مادر بزرگم، که با چه مایه بی‌اعتنایی جان‌کندن و مردنش را پیش چشمانم دیده بودم. آه ای کاش که به جبرانش، آنگاه که اثرم به انجام رسید، با تن زخمی بدون درمانی ساعتها و ساعتها در بی‌کسی زجر بکشم و سپس بمیرم! گو این که نسبت به کسانی که بسیار کم‌تر از این برایم عزیز بودند، یا حتی کسانی که هیچ برایم مهم نبودند، بینهایت احساس ترحم می‌کردم، همچنین نسبت به بسیاری سرنوشت‌هایی که اندیشه‌ام در کوشش برای درک‌شان به هر حال از رنج آنها یا حتی فقط از جنبه‌های مسخره‌شان استفاده کرده بود. همه این کسانی که حقایقی را بر من آشکار کرده بودند و خود دیگر وجود نداشتند، به نظرم کسانی می‌آمدند که زندگی‌شان فقط به نفع من بوده باشد، انگار که به خاطر من مُرده بودند. غمین می‌شدم از این فکر که عشقم، عشقی که آن اندازه پایبندش بودم، در کتابم چنان از یک فرد خاص مستقل باشد که هر خواننده‌ای بتواند آن را دقیقاً با آنچه خود درباره‌ی زن دیگری حس کرده یکی بداند. اما چرا باید از این بیوفایی‌ام نسبت به مردگان و این که فلان یا بهمان کس بتواند عواطف مرا به زنانی ناشناخته بسط دهد آزرده می‌شدم در حالی که این بیوفایی، این

تقسیم عشق میان چند نفر، در زندگی خودم و حتی پیش از آن که به نوشتن پردازم آغاز شده بود؟ مگر نه این که به نوبت به خاطر ژیلبرت و مادام دو گرمانت و آلبرتین رنج کشیده بودم. هم این چنین به نوبت فراموششان کرده بودم و فقط عشقم دائمی بود که آن را وقف این و آن کرده بودم. هتک حرمت یکی از خاطراتم بدست خوانندگان ناشناس را خودم پیش از ایشان آغاز کرده بودم. کم مانده بود از خودم همان گونه منزجر شوم که حزب ملی گرایى شاید از خودش بشود اگر به نامش درگیری هایی به راه بیفتد و جنگ هم فقط به نفع آن حزب تمام شود، جنگی که بشمار جان های شریف از آن زجر بکشند و قربانی اش شوند و حتی ندانند که پایانش چگونه است (که دانستنش دستکم می توانست جبران همه دغدغه های مادر بزرگ من باشد). و تنها چیزی که تسکین می داد از این که او نداد که سرانجام دست به کار می شوم این بود (که نصیب مردگان همین است): اگر هم نمی توانست از پیشرفت من لذتی ببرد دستکم از مدت ها پیش دیگر از بی ارادگی و از بی ثمری زندگی ام که در زنده بودنش آن همه رنجش می داد بی خبر بود.

و بدیهی است که نه فقط از مادر بزرگم، نه فقط از آلبرتین، که از بسیاری کسان دیگر هم گفته ای را و نگاهی را گرفته و از آن خود کرده بودم، اما دیگر به عنوان فرد مشخص به یادشان نمی آوردم؛ هر کتاب گورستان بزرگی است که نام بیشتر گورهایش محو شده است و دیگر خواننده نمی شود. گاهی برعکس، نام را بخوبی به خاطر می آوری اما نمی دانی آیا چیزی از کسی که آن نام را داشت در صفحات این کتاب مانده است یا نه. آن دختری که چشمان بسیار گود و صدای کشداری داشت اینجا هست؟ و اگر براستی اینجا آرمیده است در کدام قطعه است؟ نمی دانی. نمی دانی چگونه زیر گلها پیدایش کنی. پس، چون همواره دور از فردها زندگی می کنیم، چون نیرومندترین عواطفمان همانند عشقی که من به مادر بزرگم و به آلبرتین داشتم پس از چند سالی دیگر از یادمان می روند، چون که این عواطف برایمان دیگر جز واژه ای

نافهمیده نیستند، چون می‌توانیم از این مردگان با مردمانی حرف بزنیم که از همنشینی با ایشان هنوز لذت می‌بریم در حالی که همه آنچه دوست می‌داشته‌ایم مرده است، اگر وسیله‌ای باشد که درک آن واژه‌های فراموش شده را برایمان ممکن کند چرا این وسیله را به کار نبریم؟ حتی اگر برای این کار لازم باشد اول آن واژه‌ها را به زبانی همه شمول برگردانیم که با این همه دستکم ماندنی است و کسانی را که مرده‌اند و دیگر نیستند، در حقیقی‌ترین جوهره‌شان، دستاوردی همیشگی برای همه جان‌ها می‌کند؟ حتی، همین قانون تغییری که آن واژه‌ها را برایمان نامفهوم کرده است، اگر موفق به توضیح این قانون شویم آیا نقص و ناتوانی مان به نیرویی تازه بدل نخواهد شد؟

از این گذشته، اثری را که غم‌های ما در پدید آوردنش مشارکت داشته‌اند می‌توان نسبت به آینده‌مان هم نشانه‌ای شوم از رنج و هم نشانه‌ای فرخنده از تسکین تعبیر کرد. در واقع، اگر گفته شود که عشق‌ها و رنج‌های شاعر به کار او آمده‌اند و در پدید آوردن اثرش به او کمک کرده‌اند، و زنان ناشناسی بی‌آن‌که خود بدانند هر کدام (یکی با بدجنسی‌اش، دیگری با تمسخرش...) سنگی بر بنای یادبودی افزوده‌اند که خود آن را نخواهند دید، کمابیش از یاد برده می‌شود که زندگی شاعر با این یک اثر تمام نمی‌شود، و همان طبیعتی که او را دچار آن رنج‌هایی کرد که در اثرش گنجیدند، همچنان پس از پایان یافتن این اثر به زندگی ادامه خواهد داد، او را در شرایط همسانی عاشق زنان دیگری خواهد کرد، با اندک تفاوتی که زمان در همه شرایط، در خود شخص، در میلش به عشق و در میزان مقاومتش در برابر درد و رنج اعمال می‌کند. از این دیدگاه اول اثر را فقط باید همانند عشق ناکامی دانست که خواه ناخواه از عشق‌های دیگری خبر می‌دهد و در نتیجه کاری می‌کند که زندگی با اثر شباهت بیابد، و شاعر دیگر تقریباً نیازی به شعر گفتن نداشته باشد، بس که در آنچه پیشتر سروده می‌تواند تصویر آنچه را که پیش خواهد آمد ببیند. بدین‌گونه عشق من به آلبرتین، با همه تفاوتی که با عشقم به ژیلبرت