پرده، لوح، صفحه

علی قیصری و جفری شولتز
ترجمه: محمد دهقانی

اصل انگلیسی این مقاله تاکنون درجایی منتشر نشده و اختصاصاً دراختیارکتاب ماه قرارگرفته است

یکی از راههای تعبیر و تفسیر اندیشه‌های **برگسون، فروید و پروست** این است که افکار آنان را در بافت تاریخی‌شان بررسی کنیم یعنی در اروپای اوایل قرن بیستم که دوره انتقال و سیلان عظیمی بود. طی پنجاه سال، از ۱۸۷۵ تا ۱۹۲۵، هرگونه مفهوم ثبات و استواری تقریباً از میان رفت. انتقال صدای انسان از طریق شبکهٔ بی‌سیم، نخست در حدود سال ۱۹۰۰ به وقوع پیوست و آدمی را به سوی ارتباطات بی‌واسطه رهنمون شد و در بسیاری موارد، جای اشکال نوشتاری بی‌تحرک را که از زمانهای دور وجود داشتند گرفت. صنعتی شدن بسیاری خانواده‌ها را به هم ریخت، پیوندهای کهن با سنت‌های آشنا را یکباره گسست و مردم را مجبور کرد که به زندگی‌های تازه‌ای روی آورند. شاید یکی از ویرانگرترین وقایع، جنگ جهانی اول بود که زندگی‌های بیشماری را بر باد داد و جهان را واداشت تا بازاندیشد یا، بهتر بگوییم، به یاد آورد که هم روابط انسانی و هم خود وجود بسیار شکننده و آسیب‌پذیر است. اگرچه تعمیم قضایا معمولاً کاری دشوار است، لیکن این پیشرفتها بی‌تردید در پدید آمدن نوعی احساس ناامنی نسبت به حال، آینده و خویشتن مؤثر بود.

بنابراین عجیب نیست که آثار برگسون، فروید و پروست در تاریخ روشنفکری نوین حالتی معماوار به خود گرفته‌اند. روشنفکران در آن دوره با پرسش‌هایی انتزاعی نظیر ماهیت حقیقت مطلق و صفات دانش مجرد روبرو شدند. سابقاً فرض بر این بود که هویت امری قابل شناسایی و قابل تعریف است. اما اکنون پاسخ‌های جزمی و مشخص دیگر به کار نمی‌آمدند. تغییرات گستردهٔ بیشمار در زمانی آن چنان کوتاه روی‌داده بود که دیگر جایی برای این گونه پاسخها باقی نمی‌گذاشت. در نتیجه، مقولات **زمان و هویت** به نحو پیچیده‌ای به هم پیوستند: بررسی خویشتن بی‌توجه به تأثیرات زمان دیگر میسر نبود. در این مقاله نشان می‌دهیم که استعاره‌هایی نظیر پرده، لوح و صفحه که به ترتیب در آثار برگسون، فروید و پروست به کار رفته، ویژگی‌هایی دارند دال بر این که هویت امری زودگذر و موقتی است. حتی در **استعاره‌های** فروید هم که آرای معروف خود را به وسیلهٔ آنها بیان می‌کند، اشاراتی دراین‌باره دیده می‌شود. این استعاره‌ها نشان می‌دهند که از نظر برگسون، فروید و پروست هویت دیگر کلیتی ثابت و لایتغیّر نیست بلکه لوحی پاک شونده است که در مسیر زمان جاری است و پیوسته تغییر می‌کند.

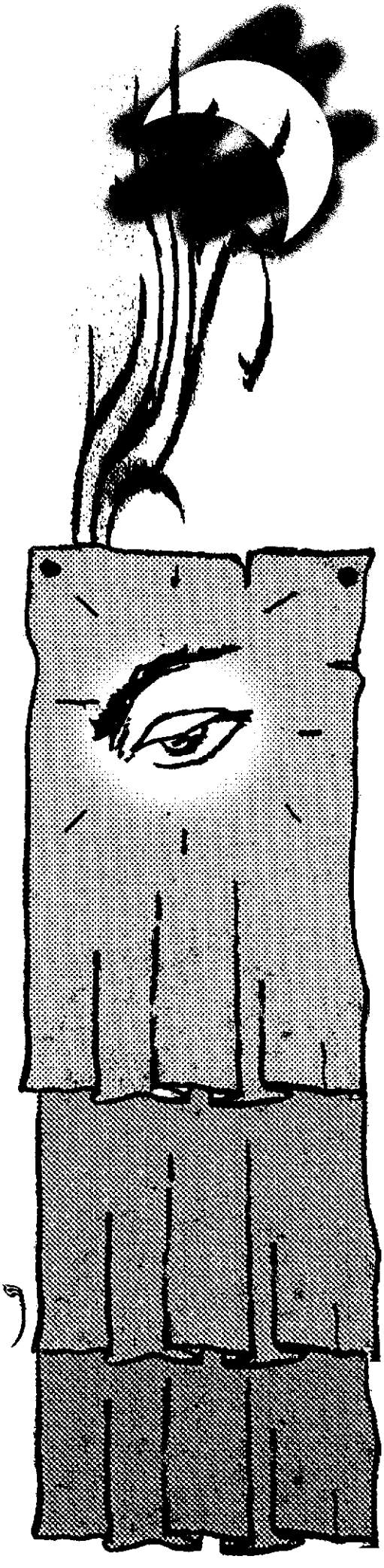
پردهٔ برگسون

«کنش واقعی [از پرده] می‌گذرد، کنش مجازی بر جای می‌ماند.»[1]

برگسون مستقیماً از هویت سخن نمی‌گوید، بلکه به جوانب آن می‌پردازد. از اینرو برای تفسیر آرای او در مورد هویت باید اندیشه‌های گوناگون وی را با عقایدی که به انحای مختلف در این باره اظهار داشته ترکیب کنیم. آنچه در رسیدن به نتیجه اهمیت دارد گستره‌ای است که برگسون معتقد بود در حیطهٔ آن می‌توانیم «خود را بشناسیم»! عقیدهٔ او بر این فرض مبتنی است که ما می‌توانیم از هویت خود فاصله بگیریم و آن‌گاه خویشتن را از بیرون بررسی کنیم. چنان که در ذیل خواهد آمد، پردهٔ برگسون ویژگیهایی دارد که این نظر را هم تأیید و هم رد می‌کند.

به نظر برگسون، برای دستیابی به فهمِ ادراک، وجدان، حافظه و با اندک توسعی، هویت، باید پرده‌ای را در نظر آوریم که کنشها (یا محرک‌ها) از آن عبور می‌کنند و کنش‌های مجازی، یعنی ردّپای کنشهای واقعی را در پس پرده بر جای می‌نهند. این امر، در نزد برگسون، مبنای ادراک است. این جا، وجدان با بصیرت یا انتخابهایی همراه می‌شود که با توجه به آنچه ادراک ثبت کرده پدید می‌آید. و حکم او، «وجدان، پیش از هرچیز، یعنی حافظه»، بُعد سومی هم به این طرح می‌افزاید که ادراک را مستقیماً به حافظه ربط می‌دهد.[2] اگرچه برگسون انگارهٔ پرده را بیش از این گسترش نمی‌دهد (بیشتر علاقه دارد که آن را با تصویر عکاسی به عنوان الگویی برای ادراک مقایسه کند)، به آسانی می‌توان پی‌برد که در نظر او پرده نمادی از خود هویت است و دراین میان حافظه جوهرهٔ اصلی هویت را تشکیل می‌دهد.

در زمان و ارادهٔ آزاد برگسون نظری بدیع دربارهٔ زمان اظهار می‌دارد که بررسی کامل آن خارج از حیطهٔ این مقاله است. اما، یکی از مفاهیم اصلی او، یعنی **همزمانی**، بُعد حساس دیگری را بر تفسیر اندیشه‌های او در باب هویت می‌افزاید. براساس نظر او، همزمانی به معنای تقاطع زمان ومکان است. علاوه بر این، با توجه به این که ما هم در زمان و هم در مکان زندگی می‌کنیم، پس در حالتی از همزمانی به سر می‌بریم: بینایی با صدا، چشایی با لامسه، بیم با امید، گذشته با حال و اندازه با مدت توأم است. در این تساوی (یا تقاطع) کلمهٔ مکان، وقتی با انگارهٔ پرده همراه می‌شود، به نگرش برگسون دربارهٔ ادراک حالتی کاملاً بصری می‌دهد: محرکها روی پرده نوشته می‌شوند تا ما آنها را ببینیم. این محرکها در طول زمان بر روی پرده انباشته می‌شوند؛ از این مسئله می‌توانیم نتیجه بگیریم که همهٔ تصاویر به طور همزمان روی پرده حضور دارند. بنابراین پرده نمایندهٔ هویت ما به صورت توده‌ای از خاطراتمان



زمان و هویت در نظر برگسون، فروید و پروست

است که پیوسته بر آن افزوده می‌شود. اما براستی اگر پیوسته بر بار پرده افزوده می‌شود، آیا هرگز می‌توانیم خود را از آن دور کنیم و به بررسی آن بپردازیم (یعنی هویت را موضوع مطالعه قرار دهیم)؟ آیا این فقط در صورتی امکان دارد که بتوانیم توقف کنیم و جریان زمان را در دست بگیریم؟ این دقیقاً همان چیزی است که برگسون در مقایسهٔ پرده با تصویر عکاسی به دنبال آن بود: برخلاف تصویر عکاسی، پرده را نمی‌توان از خود جدا کرد و مورد بررسی قرار داد. از این رو، پرده، به نوعی، احتمالِ به دست آوردنِ تصویری روشن از خویشتن را نفی می‌کند و از این طریق این دوگانگی ذهنیت و عینیت را از میان برمی‌دارد.

اما قضیه به این جا ختم نمی‌شود. کلمهٔ «پرده» بر مفهوم خاصی دلالت دارد که شامل سلسله‌ای از تداعی‌های عینیت گونه و گریزناپذیر (یعنی پردهٔ سینما) است. بنابراین پرده، به نوعی، خارج از جسم ما وجود دارد و به نوعی، دوگانگی ذهنیت و عینیت را تقویت می‌کند. لیکن، نتیجه‌ای که برگسون می‌گیرد این است که نوشتهٔ روی پرده مجازی و ناپایدار است. اما اگر این نوشته‌ها هویت را تشکیل می‌دهند، آنگاه آن هویت نیز مجازی و ناپایدار و در کل، ناشناختنی نیست؟ شاید، سرانجام، اندیشهٔ برگسون ناگزیر به زبان فلسفهٔ غرب تن در می‌دهد که مکرراً به جدایی میان ذهنیت درونی و واقعیت بیرونی به عنوان موضوع مطالعه اشاره دارد. از سوی دیگر، نظر او را، هرچند تناقض‌آمیز می‌نماید، می‌توان کوششی آغازین دانست برای به هم‌پیوستن دوکرانه‌ای که معمولاً - برحسب عادت دو قطب متضاد بشمار می‌رفتند.

لوح فروید

«فکر می‌کردم که این نظام [ادراک]... در قعر مفهوم زمان ریشه داشته باشد.»[۳]

روشن است که بررسی‌های فروید دربارهٔ هویت جامع و گسترده بوده است. اما کمتر کسی می‌داند که او نظام ادراکی خود را مبنای برداشت و تحلیل خویش از زمان به شمار می‌آورد. در ذیل خواهیم دید که الگوی نظام فرویدی ادراک، یعنی یک لوح ساده، درگیر همان «بازی» پردهٔ برگسون است: دوگانگی ذهنیت و عینیت را هم رد می‌کند و هم در عین حال آن را تأیید و تصویب می‌کند.

فروید در یکی از مقالات کوتاهش، «یادداشتی بر "لوح مرموز"»، که در ۱۹۲۵ نوشته شده، استعاره‌ای را به کار می‌گیرد که بخوبی نمایان‌گر اندیشه‌های او دربارهٔ نظام ادراک است. به علاوه او نشان می‌دهد که این استعاره، یا «نظام»، ما را به سوی مفهوم زمان رهنمون می‌شود. **لوحِ مرموز** در استعارهٔ فروید، یک لوح مومی ساده است که ورقه‌ای شفاف روی آن قرار دارد. هرگاه علامتی روی ورقه گذارده شود، جای آن بر روی موم می‌ماند و از پشت ورقه دیده می‌شود. اگر ورقه را از موم جدا کنیم علامتِ روی آن پاک می‌شود، اما علامتِ روی موم برجای می‌ماند. پس این لوح مرموز اساساً لوحه‌ای است که پی‌درپی بر روی آن می‌نویسند و علامت‌هایی که مدتها قبل روی آن گذارده شده در کنار علامت‌های تازه هنوز دیده می‌شود.

چنان که گفته شد، **لوح مرموز** الگویی کامل برای نظام ادراکی فروید فراهم می‌کرد. هرکنش علامتی روی مومِ لوحه بر جای می‌گذارد، چنان که هر تجربه علامتی روی لوح ضمیر هشیار ما برجای می‌نهد که پیوسته همان جا می‌ماند و بر علامتهای بعدی، هم تأثیر می‌گذارد و هم از آنها تأثیر می‌پذیرد. برخی علامت‌ها عمیق‌ترند و بعضی سطحی‌تر. ارتباط این مفهوم با آرای فروید دربارهٔ ضمیر ناهشیار روشن است و دراین‌جا نیازی به شرح آن نیست. اما استعارهٔ **لوح مرموز** در نظر فروید، اساس طرز کار زمان را هم نشان می‌دهد.

«اگر فرض کنیم که یک دست بر روی **لوح مرموز** می‌نویسد و دست دیگر هرچند گاه یک بار ورقه شفاف را از روی لوحهٔ مومی برمی‌دارد، تصویری ملموس

خواهیم داشت که از طریق آن من [به عنوان عامل شناسایی] می‌کوشم تا عملکرد دستگاه ادراکیِ ذهن را نشان دهم.»[۴] زمان باید بگذرد تا این فرایند رخ دهد. از این دیدگاه، زمان و هویت جدایی‌ناپذیرند.

اما در این نظریه هم تمایز میان ذهنیت و عینیت دیده می‌شود؛ در واقع این نظریه قضیه را پیچیده‌تر می‌کند. برخلاف پردهٔ برگسون، **لوح مرموز** فروید و نوشته‌های روی آن مجازی نیستند. هر دو ماهیتی جسمانی و ملموس دارند و از خودِ ما جدا هستند: مشاهده‌پذیر و شناخت‌پذیرند و می‌توان آنها را نشان داد. به هرحال در این جا ظاهراً حتی احتمال این هم وجود ندارد که لوحهٔ مومی بتواند فاصلهٔ میان شناسنده و شناخته را از میان بردارد.

اما نوشتهٔ روی لوحه در موم حک شده و ممکن است بر اثر گرما پاک شود و این ویژگی لوحه را به طبیعت متغیر زندگی بیشتر شبیه می‌سازد تا به روند تغییر ناپذیرِ پیشرفت به سوی یک هویت منسجم. لیکن، نوشتهٔ روی موم، یا روی ضمیر هشیار، را به نظر فروید روانکاو است که «می‌خواند». از این رو ثنویت دیگری در باب ذهنیت و عینیت پدید می‌آید که همان دکتر و بیمار باشد. اما «خواندن» به طیف بی‌پایانی از تداعیها منجر می‌شود که خود غیرمادّی، بر ساختهٔ ذهن و مجازی‌اند.

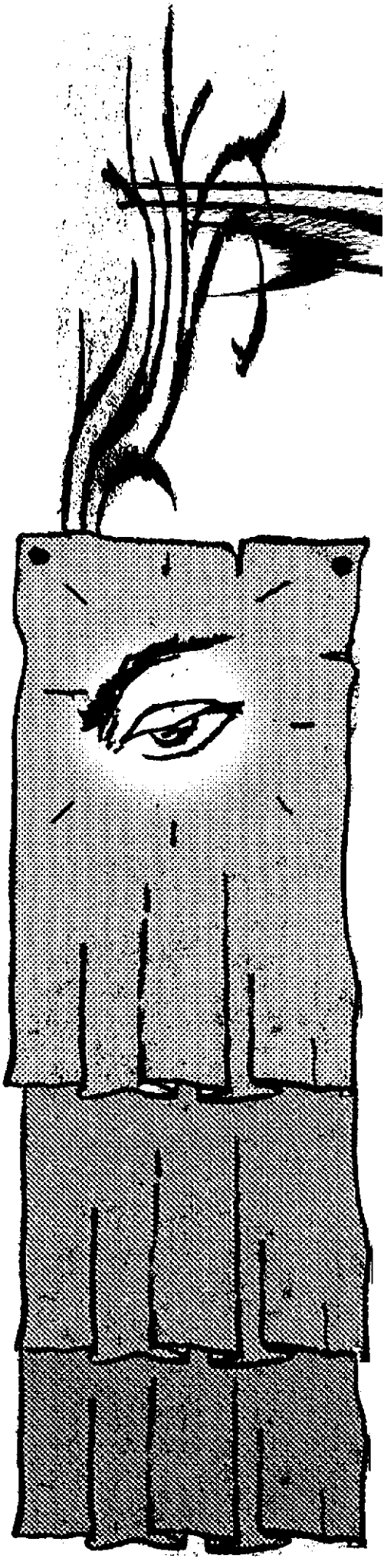
بازهم، نفی کامل دوگانگی غیرممکن است. لوح ظاهراً این اشکال را دارد که فضای بسیار زیادی را اشغال می‌کند. به یک معنا، عینی‌تر از آن است که از دوگانه پنداری عینیت و ذهنیت برکنار بماند. زبانی هم که فروید برای توصیف کشف خود، یعنی «تصویر... نمود ملموس»[۵] به کار می‌برد، زیادی ناهموار به نظر می‌رسد؛ چنین زبانی از مقصود اصلی خود، یعنی توصیف هویت که امری گریزان و سیال است، بازمی‌ماند. به علاوه، چنان که ذکر شد، نظر فروید کلاً بر دوگانگی بغرنج دکتر – بیمار مبتنی است. اما جنبهٔ جالب توجه لوح این است که نوشته‌ها نهایتاً بر روی ماده‌ای نرم ثبت می‌شوند که مستعد پاک شدن است. در حقیقت، نه تنها خطوط و علایم ممکن است پاک شوند بلکه کل لوحه هم ممکن است از بین برود. سرانجام، این اظهارات متناوب نشان می‌دهد که **لوح مومی** در نظر فروید، مانند پردهٔ برگسون، استعاره‌ای است که متضمن نوعی دوگانگی است و در نتیجه، نمی‌تواند از اصل خود در مورد پیوندهای ذهنیت و عینیت چندان فراتر رود.

صفحهٔ پروست

«حافظه‌اش بیدرنگ رونوشتی در اختیار او نهاد.»[۶]

پروست هنرمند بود و در نوشته‌هایش غالباً بیش از آن که پاسخی دیده شود با سوال مواجه می‌شویم. یکی از سوالات اصلی در طرف خانهٔ سوان، نخستین بخش از رمان دنباله‌دار در جستجوی زمان از دست رفته، بیشتر عبارتی بلاغی است که می‌توان آن را به صورت ذیل خلاصه کرد: آیا هرگز می‌توانیم یک مفهوم، یا یک شخص، یا هویت خود را کاملاً بشناسیم؟ هیچ پاسخ روشنی به این سوال داده نمی‌شود. اما جریان داستان و اندیشه‌هایی که به تدریج در آن بیان می‌شود نشان می‌دهد که پاسخ سوال مذکور منفی است. این متن طولانی را پروست با خاطرات کودکی خود آغاز می‌کند، از دیدگاه بزرگسالی به گذشته می‌نگرد، می‌کوشد تا آنچه را در آن هنگام برایش مهم بوده بازیابد، آنچه برای او بیشترین لذت را به همراه داشته و از این‌رو، در تشکیل هویت او سهیم بوده است. دو تا از مهمترین نکاتی که در سخنان او دیده می‌شود اینهاست: ۱) هرگز نمی‌توانیم تأثرات خود را از پدیده‌ای که در گذشته تجربه کرده‌ایم کاملاً به یادآوریم؛ ۲) کوشش برای بررسی هویت مانند کند و کاوی باستان‌شناسانه در تاریخ زندگی فرد است؛ آنچه در این کند و کاو کشف می‌شود، قابل استناد است، اما هیچ احتمالی را نمی‌توان در مورد آن نادیده گرفت و با استناد به آن هم نمی‌توان به هیچ گونه نتیجهٔ نهایی رسید.

در متن پیش گفته، پروست برای خواننده (که می‌تواند خود نویسنده هم باشد) استعاره‌ای می‌آورد که در طرف خانهٔ سوان اهمیت بسزایی دارد: استعارهٔ رونوشت یا صفحهٔ مکتوب. متنی که بخشی از یک یادآوری است که پروست نوشته اما، به گفتهٔ پروست، **آقای سوان** آن را تجربه کرده، در بلندترین بخش داستان به نام «عاشقی سوان» جای گرفته است. خلاصهٔ ماجرا این است که سوان در خانهٔ **واردرین‌ها**، دوستان معشوقه‌اش **اُدت**، در میان جمعی حضور دارد. در آن جا یک نوازندهٔ پیانو اثری را می‌نوازد که سوان یک سال قبل شنیده و قطعه‌ای از آن او را سخت به وجد آورده بود. پس از اجرا، سوان به گرمی از زحمات نوازندهٔ پیانو تشکر می‌کند. این اجرا فی‌نفسه مهم نیست، اما حواشی آن (مانند یادآوری احساسی خاص که با شنیدن این موسیقی برای نخستین بار به سوان دست داده بود) برای پی‌بردن به آرای پروست در مورد زمان و هویت بسیار اهمیت دارد. اساساً قطعهٔ موسیقی واکنشی در سوان بر می‌انگیزد که او را در مسیر زمان به عقب می‌برد؛ او را وامیدارد تا بکوشد که آنچه را دوست می‌داشته و تأثیری را که این قطعه بر او نهاده به یاد آورد. البته اکنون قطعه به همان شکل بر او تأثیر نمی‌گذارد. «[سوان] امیدوار بود... که [قطعهٔ موسیقی را] بازیابد... و آن قطعه بازپدیدآمد... که، در واقع، لذتی کمتر در او برانگیخت.»



از این رو، برای وی امکان ندارد که به عقب برگردد و خود و آن موقعیت را بازآفریند تا بداند که کی بوده است. و چون نمی‌داند در گذشته کی بوده این را هم نمی‌تواند بداند که اکنون کیست.

پروست در «مکان - نامها»، آخرین بخش طرف‌خانهٔ سوان، نظری را ابراز می‌کند که به بحث ما مربوط می‌شود. پروست وقتی نام **گیلبرت** را می‌شنود که در **شانزه‌لیزه** به گوش رسیده دوباره به راوی اول شخص جوان بدل می‌شود.

او می‌نویسد که این نام «شناخت، تأثرات... و همهٔ آن چیزهایی را به دنبال خود می‌آورد که... او (صدازننده) به یاد می‌آورد، یا دست کم از رفاقت روزمره‌شان در خاطر داشت.»[7] پس، هر نام فقط یک برچسب تهی نیست. بلکه بر تاریخ زندگی شخصی دلالت می‌کند. در این مورد، ماهیتی خارج از **گیلبرت** نام «گیلبرت» را صدا می‌زد. اما وقتی گیلبرت نام «گیلبرت» را صدا می‌زند، باید همهٔ «شناخت و تأثرات» خود را به یاد آورد. وقتی این اندیشه را با این نظر که ما کاملاً نمی‌توانیم بدانیم که کی هستیم ترکیب کنیم، روشن می‌شود که پروست هویت را نهایتاً غیرقابل شناخت می‌داند.

درمقایسه با برگسون و فروید، استعارهٔ پروست - صفحه - از طرح او، یعنی رمان دنباله‌دار، عملاً تفکیک‌ناپذیر می‌شود. زندگی هنر می‌شود و هنر زندگی است. در این جا مرز میان ذهنیت و عینیت از بین می‌رود. پروست از خود فراتر نمی‌رود تا زندگی‌اش را بررسی کند، سخت نزدیک به زندگی‌اش باقی می‌ماند و با جذر و مد آن کاملاً در می‌آمیزد. در نظر او مسأله به این شکل مطرح می‌شود که چگونه می‌تواند به هرچیز نگاهی دقیق داشته باشد در حالی که همه چیز در حرکت است و هرچیز به هرجنبه از گذشتهٔ او پیوند خورده است؟ در چنین منظومه‌ای از خاطرات و تأثرات پیوستگی جایگزین گسستگی می‌شود. اما خودِ عملِ نوشتن و خلق یک کتاب، اگرچه کاری طولانی و فراگیر باشد، نوعی عینیت بخشیدن است. ذهنیت - [یا همان] خواننده - اکنون می‌تواند به شناخت عینیت که در این مورد خودپروست است، بپردازد. اهمیت کار پروست درکل به ارتباط آن با زندگی برمی‌گردد، نه به این که ما چیزی از زندگی او بدانیم. بنابراین ناچاریم فاصلهٔ سفید میان سطرهای اثر او را بخوانیم و بکوشیم تا «تصویری» روشن از آنچه او می‌گوید به دست آوریم. پیامی که در نهایت با آن مواجهیم این است که هرگز نمی‌توانیم به تصویری روشن و همه جانبه از چیزی (خواه اثر **پروست** باشد و خواه خویشتن **خودمان**) دست یابیم.

یادداشتها:

1. Henri Bergson, *Matter and Memory*, London: George Allen and Unwin, Ltd., 1950, p.32.
2. T.A.Goudge, "Henri Bergson", in The Encyclopedia of Philosophy, ed. Paul Edwards, Vol.6, Chicago: The University of Chicago Press, 1978, pp. 287-295, See p.288.
3. Sigmund Freud, *Collected Papers: Volume V Miscellaneous Papers, 1881-1938*, New York: Basic Books, Inc., 1959, p.180.
4. *Ibid.*
5. *Ibid*
6. Marcel Proust, *Swann's Way*, New York: Vintage Books, 1989, p.228.

برای ترجمهٔ فارسی این اثر نک: مهدی سحابی، در جستجوی زمان از دست رفته: نشر مرکز، ۱۳۷۸-۱۳۶۳.

7. *Ibid.*, p. 428.