تلفیق ادبیات با نقاشی به شیوهٔ مارسل پروست، مطالعهٔ پیوند ادبیات با نقاشی در رمان در جستجوی *زمان از دست رفته* با تأکید بر مجلد *طرف خانه سوان*

مهدی پوررضائیان*

استادیار، عضو هیئت علمی دانشکده هنر شاهد، دانشگاه شاهد، تهران، ایران

بهروز سهیلی اصفهانی**

کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر شاهد، دانشگاه شاهد، تهران، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۴/۰۸/۲۶، تاریخ تصویب: ۹۵/۱۱/۱۷)

چکیده

هرگاه صحبت از تلفیق ادبیات با نقاشی است، حضور ادبیات و نقاشی را در کنار یکدیگر شاهد بوده‌ایم. مثل تلفیق ادبیات با نقاشی در تصویرسازی یک کتاب ادبی یا در نگارگری. اما تلفیقی که مارسل پروست از این دو ارائه می‌دهد، متفاوت است. سراسر رمان در جستجوی *زمان از دست رفته* پر از نقاشی است، بی‌آن‌که حتی یک تصویر در کل کتاب چاپ شود. او بدون آن‌که تصویری فیزیکی در رمانش ارائه دهد، ادبیات را با نقاشی‌های شناخته‌شده‌ای تلفیق می‌کند و متن را به آن‌ها ارجاع می‌دهد و رابطه‌ای بینامتنی میان آن‌ها برقرار می‌سازد تا قوهٔ تصویرساز مخاطب را در کنترل خویش درآورد. پروست با این رویکرد قصد دارد هنگامی که رمانش خوانده می‌شود، راه "خیال آزاد" بر مخاطب بسته باشد و مخاطب تقریباً همان چیزی را در ذهنش تصویر کند که پروست آن را می‌خواهد. این مقاله از نظر ماهیت و روش، توصیفی-تحلیلی بوده و بر پایهٔ آراء «لوران ژنی» در باب بینامتنیت و به ویژه «کلاژ بینامتنی» بنا گردیده است.

واژه‌های کلیدی: ادبیات، نقاشی، مارسل پروست، در جستجوی زمان از دست رفته، بینامتنیت.

* E-mail: purrezaian@shahed.ac.ir

** E-mail: behrouz.soheili@yahoo.com

مقدمه

مارسل پروست (۱۸۷۱-۱۹۲۲)، نویسندهٔ شهیر فرانسوی که امروزه در سطح جهان بسیار شناخته شده و مطرح است، بخش عمده‌ای از شهرت خود را به واسطهٔ نوشتن رمانی هفت جلدی، با عنوان در *جستجوی زمان از دست رفته*[1] کسب نموده است. بنابر همهٔ منابعی که در مورد زندگی مارسل پروست نگاشته شده، وی که از نه سالگی به آسم مبتلاست و تا آخر عمر نیز از آن رنج می‌برد، همواره خود را در چند قدمی مرگ می‌یابد و ترس آن دارد که بمیرد و این رمان را ناتمام بگذارد. برای همین، از سن سی‌وهشت سالگی برای سیزده سال، خود را در اتاقش محبوس می‌کند و تا آخر عمر به نوشتن این رمان ادامه می‌دهد و بالاخره آن را به سرانجام می‌رساند. «در کلِ این اثر پروست، مرگ جز این که امکان پرداختن به کار هنری را از فرد سلب می‌کند، چیز چندان وحشتناک و عجیبی نیست» (عباسپور، ۱۳۸۵: ۲۳). در *جستجوی زمان از دست رفته* که در پژوهش پیش‌رو از آن به اختصار "جستجو" نام برده خواهد شد، به عنوان اولین رمانِ مدرن معرفی شده و دریایی از دانش و هنر است. نقاشی، موسیقی، معماری، ادبیات، فرهنگ، فلسفه، و روانشناسی، همگی در این رمان جمع آمده‌اند (حائری، ۱۳۸٤: ۱۷-٤۳)، از بیش از ۱۰۰ هنرمندْ نام برده شده و تاریخ هنر از قرن چهاردهم تا بیستم میلادی، از هنر بدوی‌گرایی[2] تا فوتوریسم[3]، پوشش داده شده است (کارپل، ۲۰۰۸: ۱۰). گرچه هیچ نقاشی یا تصویری در این رمان وجود ندارد، اما از میان همهٔ هنرها، حضور نقاشی در آن بیشتر از طریق خواننده حس می‌گردد. با آن‌که تاکنون تحقیقات گسترده‌ای پیرامون شیوهٔ نگارش پروست در این رمان صورت گرفته و توجه او بر بهره بردن از سایر آثار و سبک‌های هنری بر کسی پوشیده نیست، اما نحوهٔ تلفیقی که پروست بین ادبیات و نقاشی ایجاد می‌کند و رابطهٔ بینامتنی که به مدد ارجاعات متعدد و متنوع میان متن و نقاشی برقرار می‌سازد، کمتر مورد توجه واقع شده است و انگیزه‌های وی از استفادهٔ این روش، به اندازهٔ کافی نمایان نشده‌اند. پژوهش حاضر به دنبال پاسخ‌گویی به این سؤال است که آیا مارسل پروست در ارجاع‌های متعددش به آثار نقاشی در میان متنِ رمانِ جستجو هدف خاصی را دنبال می‌کند؟ این پژوهش همچنین قصد دارد تا از شیوه‌ای که پروست برای تلفیق ادبیات با نقاشی بهره جسته، آگاه گردد. برای دست‌یابی به این مقاصد، پژوهشگر تمرکز اصلی خود را بر جلد اول رمان در *جستجوی زمان از دست رفته* یعنی *طرف خانه سوان* گذارده و چهارچوب نظری تحقیق را بر مبنای نظریات نسل دوم بینامتنیت، از آراء «لوران ژنی» به ویژه «کلاژ بینامتنی» اتخاذ نموده است تا به مدد آن، روابط بینامتنی را که پروست بین متن ادبی و نقاشی برقرار می‌سازد،

عمیق‌تر بررسی کند و همچنین نحوهٔ عملکرد شیوهٔ تلفیقی مارسل پروست را مورد مطالعه قرار دهد.

پیشینهٔ پژوهش

با توجه به میزان شهرت و تأثیرگذاری مارسل پروست در حوزهٔ ادبیات معاصر، بدیهی است که پژوهش‌های متعددی در مورد او و آثارش به ویژه رمان *در جستجوی زمان از دست رفته* پدید آمده باشد. از میان انبوه این پژوهش‌ها، موارد زیر آن‌هایی هستند که به طور مشخص‌تری به جنبهٔ استفاده از هنر نقاشی در این رمان اشاره داشته‌اند و یا با موضوع پژوهش پیش‌رو از منظر تئوری‌های بینامتنی ارتباط نزدیک‌تری دارند. این موارد عبارت‌اند از:

الف) مطالعه تجلی هنرهای تصویری و هنر موسیقی در رمان مارسل پروست تحت عنوان *طرف سوان*

این پژوهش که حاصل یک پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد است، بیان داشته که همواره طی قرون ارتباط محکمی بین هنر و ادبیات فرانسه برقرار بوده و اکثر نویسندگان، خودشان نظریه‌پردازان هنر نیز بوده‌اند و حتی هنرمندان زیادی در حوزهٔ ادبیات نیز فعالیت می‌کرده‌اند. در این پژوهش به بررسی حضور پررنگ دو هنر نقاشی و موسیقی در مجلد اول رمانِ جستجو، یعنی *طرف سوان* (*طرف خانه سوان*) پرداخته شده و همچنین شباهت میان سبکِ نقاشی امپرسیونیست و نحوهٔ نگارش پروست مورد بررسی قرار گرفته است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که اکثر قوانین نقاشی امپرسیونیست، در توصیفات پروست نیز به چشم می‌خورند (حاجی‌زاده و اسداللهی، ۱۳۹۰).

ب) مطالعهٔ بینامتنی هنر چهره و شخصیت در اثری از مارسل پروست تحت عنوان *طرف گرمانت*

این پژوهش نیز که نتیجهٔ یک پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد است، چهره و رفتار شخصیت‌های کتاب *طرف گرمانت* (مجلد سوم رمان *در جستجوی زمان از دست رفته*) را مورد مطالعه قرار داده و بیان داشته که آن‌ها با شخصیت‌های توصیف شده در آثار نویسندگان دیگر مرتبط‌اند. این پژوهش، خواننده را با شبکه‌ای بینامتنی از آثار و شخصیت‌هایی آشنا می‌کند که خواه ملموس و خواه ناملموس، از سوی راوی داستان به معرض نمایش گذاشته می‌شوند. نتایج این تحقیق نشان می‌دهد که چهره و رفتاری که مارسل پروست از شخصیت‌های خود ارائه می‌کند،

بیش از این‌که از افراد حاضر در زندگی واقعی او متأثر باشند، از خوانش‌های وی الهام می‌گیرند؛ اما با این وجود، پروست اصالت و ابتکار خود را در ساخت شخصیت‌های کتابش حفظ کرده است (مرادی‌مرام و اسداللهی، ۱۳۹۰).

ج) رابطهٔ پروانه‌ای بین پروست و جیمز مک‌نیل ویسلر و نوشتار نقاشانه در *در جستجوی زمان از دست رفته*

این مقاله (که به زبان انگلیسی است) تأثیر هنر ویسلر[٤] را بر پروست به آزمون می‌گذارد و نقشی را که این نقاش در تحلیل کردنِ حافظهٔ غیر ارادی در طول رمانِ جستجو بازی می‌کند، مورد مطالعه قرار می‌دهد. نتایج این پژوهش نشان داده که ویسلر –در کنار دو نقاش دیگر– شخصیت "الیستیر" (که خود نیز نقاش است و شخصیتی محوری در رمان محسوب می‌شود) را شکل می‌دهد. این پژوهش بیان می‌دارد از آن‌جا که ویسلر به حافظه به عنوان یک فعل خلاقانه می‌نگریست و عمل مشاهده را در مسیر هنری به شدت تصویری‌اش به نمایش می‌گذاشت، گذرگاهی را برای پروست باز نمود که از طریق آن، نگرانی پروست دربارهٔ اینکه چطور حافظه از طریق لفّاظی استعاره به هنر تبدیل می‌گردد، پیموده شود (مورفی، ۲۰۰٤).

د) تصاویر حقیقی: استعاره، مجاز و مونتاژ در رمان در *جستجوی زمان از دست رفتهٔ* مارسل پروست و فیلمِ سرگذشت سینمای ژان‌لوک گدار

این پژوهش (مقاله به زبان انگلیسی)، شاعرانگی رمان در *جستجوی زمان از دست رفتهٔ* مارسل پروست و فیلم *سرگذشت سینمای* ژان‌لوک گُدار را به منظور بازسازی فهم مخاطب از استعاره، مجاز و تدوین از منظر گفتمان‌های بینارسانه‌ای در آثار هنری جدید مورد مطالعه قرار داده است و بیان داشته تجزیه و تحلیلی که گُدار از عبارات و افکار پروست ارائه کرده، یک کشمکش صریح بین متن و تصویر به راه می‌اندازد. نتایج این پژوهش نشان داده که ماهیت تصویر، در هر دو اثر هنری که به یک نوع زیبایی‌شناسی مرتبط‌اند، تجلی می‌یابد و از تمایزات بین کلمه و تصویر، ادبیات و ویدئو پا را فراتر می‌گذارد (هی‌وود، ۲۰۱۰).

هـ) کتاب *نقاشی‌ها در پروست* (کارپل، ۲۰۰۸)

این کتاب که به زبان انگلیسی است، به غیر از یک مقدمهٔ کوتاه که اشاراتی به موضوع استفادهٔ پروست از نقاشی دارد، دارای ۷ فصل می‌باشد که در هر فصل، تنها به جمع‌آوری

برخی نقاشی‌هایی بسنده نموده که متنِ رمانِ جستجو بدان ارجاع داشته و در کنار این تصاویر، آن قسمت از متنِ رمان که بدان مرتبط بوده را نیز برای خواننده ارائه کرده است. این کتاب هیچ تحلیلی بر این عملکرد پروست عرضه نداشته و بیشتر، راهنمایی برای خوانندگان رمانِ جستجو تلقی می‌گردد تا بتوانند در حین خواندن رمان، با دیدن تصاویر، درک بهتری از آنچه پروست بیان می‌کند، داشته باشند. در پژوهش پیش‌رو، به ویژه از مقدمهٔ این کتاب بهره برده شده است.

بحث و بررسی

هرگاه صحبت از تلفیق ادبیات با نقاشی بوده است، همواره حضور ادبیات و نقاشی را در کنار یکدیگر شاهد بوده‌ایم. مثل تلفیق ادبیات با نقاشی در تصویرسازی یک کتاب ادبی یا در نگارگری و یا در نوشتن داستان یا داستانک برای یک تصویرِ از پیش کشیده شده. در این شیوه‌های تلفیق، چشم بیننده به طور هم‌زمان شاهد متن و تصویر است. اما تلفیقی که مارسل پروست از این دو ارائه می‌دهد، متفاوت است. سراسر رمانِ جستجو پر از نقاشی است، بی‌آن که حتی یک تصویر در کتاب چاپ شده باشد. «مثل دالان‌های تودرتوی موزهٔ لوور که اغلب توسط مارسل پروست جوان و دوستانش مورد بازدید واقع می‌شد، در *جستجوی زمان از دست رفته* نیز یک مخزن گسترده از نقاشی‌هایی است که در آن سکنا گزیده‌اند» (همان: ۱۰). اما او بدون آنکه تصویری فیزیکی در رمانش ارائه دهد، ادبیات را با نقاشی‌های شناخته‌شده‌ای مخلوط می‌کند و متن را به آن‌ها ارجاع می‌دهد اما بهرهٔ شخصی خود را از آن‌ها می‌برد. او اگرچه استادانه به **توصیف کردن** هر چیزی مسلّط بوده و قادر است تا تمام جزئیات صحنه و شخصیت‌هایش را در ذهن مخاطب تصویر کند، اما ترجیح می‌دهد توصیفاتش را با ارجاع به نقاشی همراه سازد و بین متن رمان و نقاشی‌ها، رابطه‌ای بینامتنی برقرار سازد. پروست برای نمایش چهره‌ها، حالات و نوع نگاه‌های شخصیت‌ها و فضاهای موجود در رمانش، از نقاشی مدد می‌جوید و به کمک آن تصویری در ذهن مخاطب نقش می‌کند که خود مد نظر دارد. گویی پروست قصد دارد هنگامی که رمانش خوانده می‌شود، راه **خیالِ آزاد** بر مخاطب بسته باشد و مخاطب همان چیزی را در ذهنش تصویر کند که پروست می‌خواهد. او مدت ۱٤ سال پایانی عمرش را در انزوا برای نوشتن رمانش صرف کرده و تمام توان و خلاقیت خود را گماشته تا مخاطب چیزی دور از خواست او را برداشت نکند. اینجاست که نقاشی، نقشی را که پروست بر دوشش نهاده، در رمانِ جستجو بازی می‌کند. در خصوص آشنایی پروست با

نقاشی، *کارپلس* بیان داشته که مارسل پروست، بارها و بارها به بازدید از آثار موجـود در مـوزهٔ لوور، مجموعه‌های شخصی اواخر قرن ۱۹ و سایر موزه‌ها می‌پرداخته، تجربهٔ شخصی خـود از مواجههٔ مستقیم با آن‌ها را یادداشت می‌نموده و ساعت‌ها بر روی آن‌ها مطالعه می‌کـرده اسـت» (همان: ۱۲-۱۱). حضور نقاشی در این رمان را می‌توان به سه دستهٔ کلی تقسیم نمود: ۱) ارجاع صریح به نقاش یا نقاشی‌های شناخته‌شده، ۲) ارجاع ضمنی به نقاش مشخص و ۳) اسـتفاده از ویژگی‌های خود نقاشی و سازوکار آن. در این پژوهش، نگارنده ابتدا به معرفی این سـه دسـته می‌پردازد و سپس مثال‌هایی از متن رمانِ جستجو (از مجلد اول) را ارائـه مـی‌کنـد و عملکـرد پروست در تلفیق ادبیات و نقاشی را مورد بررسی قرار می‌دهد. اما پیش از آن، دیـدگاه «لـوران ژنی»[۵] در مورد بینامتنیت که پشتوانهٔ نظری پژوهش پیش‌رو قرار گرفته است، به اختصار معرفی می‌گردد.

دیدگاه لوران ژنی در مورد بینامتنیت و کُلاژ بینامتنی

ژنی بر اساس مراتب ارتباط میان دو متن، بینامتنیـت را بـه دو دسـتهٔ بینامتنیـت ضـعیف و بینامتنیت قوی تقسیم‌بندی می‌کند. بر اساس نظریات وی، چنانچه ارتباط بینامتنی بـین دو مـتن در هر دو سطح **صورت** و **مضمون** انجام گیرد، بینامتنیت قوی است، اما اگر این روابط در یک سطح (لایه) متوقف شود، بینامتنیت ضعیف تلقی می‌گردد. به عبارت دیگر، بینامتنیـت هنگـامی ابعاد گستردهٔ خود را می‌یابد که دو متن در جنبه‌های گوناگون با یکدیگر ارتبـاط برقـرار کـرده باشند. ژنی در مقاله‌ای با عنوان «تاریخ خوانش» به موضوع همراهی هنر و ادبیات در بینامتنیـت اشاره می‌کند و به بررسی دو نظام کلامی و تصویری در طول تاریخ و همنـشینی ایـن دو نظـام به ویژه در قرون نوزده و بیست می‌پردازد. او همچنین به موضوع کلاژ در هنر و ادبیات توجـه ویژه‌ای نموده است. کلاژ در ادبیات و به ویژه هنر، دارای جایگاه مهمی است و با بینامتنیت نیز ارتباط تنگاتنگی دارد؛ چنان که می‌تـوان آن را گونـه‌ای از بینامتنیـت قلمـداد کـرد. کـلاژ نـوع خاصی از اثر است که با ترکیبِ عناصر متفاوت و مستقل صورت می‌پذیرد و از این جهـت در مقابل بازنمایی هنری به شیوهٔ معمول آن قرار می‌گیرد. توجه ژنی بـه کـلاژ بـه عنـوان یکـی از انواع بینامتنی بی‌ارتباط با نظریات او دربارهٔ بینامتنیت نیست. او با نوشتن مقالـهٔ «نـشانه‌شناسـی کلاژ بینامتنی یا ادبیات در برش قیچی‌ها» خود را به عنوان یکـی از مراجـع مهـم کـلاژ مطـرح نموده است. وی طبیعت کلاژ را طبیعتی گفتگومند و بینامتنی قلمداد می‌کند و به عبارت دیگـر هم‌حضوری پاره‌های ناهمگون در یک متن را موجب هم‌کنشی آن‌هـا بـه گونـه‌هـای متفـاوتی

می‌داند. این هم‌حضوری که شکل‌دهندهٔ بینامتنیت است، می‌تواند به گفتگومندی و چندصدایی می‌انجامد (نامورمطلق، ۱۳۹٤: ۱۹۳–۱۹۷) که در تحلیل روش مارسل پروست در تلفیق نقاشی و ادبیات بسیار راه‌گشا خواهد بود.

سه گونهٔ حضور نقاشی در رمان در *جستجوی زمان از دست رفته*

۱. ارجاع صریح به نقاش یا نقاشی‌های شناخته شده

بار اصلی تلفیق ادبیات با نقاشی در رمانِ جستجو بر عهدهٔ همین دسته است. ترجمهٔ مجلد اول رمانِ جستجو (*طرف خانه سوان*)، شاملِ ٥٦۰ صفحه می‌باشد که در طول آن حدود ٦۰ ارجاع مستقیم به نقاش یا نقاشی مشخص وجود دارد. یعنی به طور میانگین هر ۹ صفحه یک‌بار. گویی پروست هر چند دقیقه یک‌بار قصد دارد تا عنان قوهٔ خیال مخاطب را بکشد تا همه چیز در کنترل وی باشد. تعمّدی بودن این عمل وی را می‌توان از ارجاعاتی به نقاشی بازشناخت که ضرورت کمتری بر آن بوده است. (توضیح بیشتر این دسته با ذکر مثال، در ادامهٔ مقاله ذکر خواهد شد). کتاب *Paintings in Proust* (*نقاشی‌ها در پروست*) از ۲۰٦ نقاشی مشخص در طول این رمان هفت جلدی، نام برده است (کارپل، ۲۰۰۸) که البته این عدد، شامل همهٔ نقاشی‌های اسم برده شده در رمانِ جستجو نخواهد بود.

۲. ارجاع ضمنی به نقاش مشخص

پروست در این ارجاعات نسبت به دستهٔ پیشین، ذهن مخاطب را در تصویرسازی بازتر می‌گذارد و تنها با آوردن نامی از یک نقاش، به قوهٔ خیال مخاطب سمت‌وسو می‌دهد. مثلاً: «[...] و خورشید که ابری تهدیدش می‌کرد [...] به فرش‌های سرخی که برای مراسم پهن کرده بودند [...] درخششی شمعدانی‌وار می‌داد، گونه‌ای از آن مهربانی [...] و شادمانی که ویژهٔ [...] برخی از نقاشی‌های کاراپاچو[٦] است» (پروست، ۱۳۸۸: ٢٦٥).

۳. استفاده از ویژگی‌های خود نقاشی و ساز و کار آن

بررسی نگارنده از مجلد اول این رمان هفت جلدی نشان می‌دهد که توجه پروست به نقاشی، زاویه‌ای مخصوص به خود دارد. او علاوه بر ارجاعاتی که به طور صریح به نقاشان و نقاشی‌های شناخته شده دارد، برای خود نقاشی نیز بهای قابل توجهی در رمانش قائل شده و مخاطب رد پای نقاشی را حتی در صحنه‌هایی شاهد است که انتظارش نمی‌رود. نگاه جزئی‌نگر

و خاص او به زمان، زندگی و مردم، شامل نقاشی نیز می‌گردد و به جنبه‌هایی از آن توجه نشان می‌دهد که حتی یک نقاش نیز به سادگی از کنار آن می‌گذرد. برای مثال، وصف صحنه‌ای در ابتدای رمان توسط راوی قصه از دوران کودکی خود که در آن، **گذرا بودنِ** بوسهٔ هرشبی خود از مادرش را چنین می‌نویسد:

«[سر میز شام] چشم از مادرم بر نمی‌داشتم. می‌دانستم اجازه نخواهم داشت [...] جلو چشم دیگران او را آن گونه که در اتاقم، چند بار ببوسم. از این رو [...] پیشاپیش، همهٔ آنچه را که به‌تنهایی از دستم برمی‌آمد [که] با آن بوسهٔ آن قدر گذرا و دزدانه بکنم، با نگاهم نقطه‌ای از گونهٔ مادر را که می‌بوسیدم برگزینم، ذهنم را آماده کنم تا به یاری این آغازِ ذهنی بوسه بتوانم سراسر دقیقه‌ای را که مادر به من ارزانی می‌داشت، صرف حس کردن تماس گونه‌اش با لب‌هایم کنم، به همان گونه که نقاشی که نمی‌تواند مدلش را زمان درازی نشسته در برابر خود داشته باشد، از پیش تخته شستی‌اش را آماده می‌کند و همهٔ آنچه را که در نهایت می‌تواند بدون حضور مدل بکشد از پیش به یاری حافظه و طرح‌های اولیه‌اش می‌سازد» (پروست، ۱۳۸۸: ۹۱-۹۲). در رمان پروست، وجود شخصیت‌هایی چون "سوان[۷]" که مخاطب حرفه‌ای نقاشی و "الستیر" که یک نقاش امپرسیونیستی است، فضا را برای ورود هر چه بیشتر حواشی نقاشی به متن باز می‌کنند.

پروست در ارجاعات مستقیمش به نقاش یا نقاشی‌های شناخته شده، نیازمند بیان اطلاعاتی از اثر می‌باشد که همگان را در شناسایی آن اثر به اتفاق نظر برساند. برای همین در این ارجاع‌ها، چنان به اشارات جهت می‌دهد که جای هیچ شک و گمانی باقی نمی‌گذارد که کدام نقاشی را هدف قرار داده است. وی با این کار قصد دارد واقعیت فیزیکی را با خیال پیوند دهد؛ اما نه خیالی که مخاطب می‌خواهد، بلکه با خیالی که خود پروست در پی آن است. بدین سبب، ارجاع متن به نقاشی را با ذکر نام و نام هنرمند مشخص می‌آورد یا اگر اسمی از عنوانِ اثر نیست، در ازایش به جزئیاتی اشاره می‌کند که مخاطب به راحتی بتواند نقاشی مورد نظر را شناسایی کند. او در راستای این جهت‌دهی به ذهن مخاطب، به همین نیز بسنده نمی‌کند و اجازه نمی‌دهد که مخاطب همهٔ آن نقاشی را نظاره کند. بلکه آن بخش از نقاشی که پروست می‌خواهد و به همان گونه و از همان دریچه که او می‌نگرد، باید بدان نگاه کند. برای مثال، در *طرف خانه سوان* چنین آورده:

«[دخترک] گذشت و در میان کودکان و خدمتکاران ابر کوچکی گذرنده و آسمانی

گسترانید، به رنگی بی‌همانند، چون آنی که بر بالای باغ زیبایی از پوسن[۸]، صحنه‌ای از زندگی خدایان را باریزه‌کاری بسیار، چون ابری در اوپرا آکنده از اسب و ارابه، باز می‌نمایاند» (پروست، ۱۳۸۸: ۵۱۷).

تصویر ۱: بخشی از نقاشی «امپراتوری گل‌ها»، اثر نیکولا پوسن

پروست برای فضاسازی در این صحنه، بی‌آنکه از عنوان نقاشی یعنی از "امپراتوری گل‌ها" (تصویر ۱) نامی ببرد، با گفتن «خدای سوار بر ارابه بر روی ابری گذرنده در نقاشی پوسن»، تکلیف را روشن می‌کند: او از نقاشی "امپراتوری گل‌ها" سخن می‌گوید. در اینجا مخاطب را به آن قسمت بالایی نقاشی رهنمون می‌کند، نه آن قسمت پرهیاهوی تابلو که اتفاق اصلی تصویر در آن رخ می‌دهد. پروست حتی قصد ندارد توجه ما را به ارابه یا اسبان یا آن الهه جلب کند. او تنها به دنبال تصویر کردن ابری گذرنده است. آن هم نه یک ابر معمولی. ابری که رنگی خاص دارد به رنگ ابر این نقاشی. پروست از نقاشی پوسن مدد می‌جوید تا فقط تصویر رنگ خاص یک ابر را در خیال مخاطب نقش کند. ژرژ *پوله* در مورد این شیوهٔ توصیف پروست در محدود کردن افق مخاطب چنین می‌گوید: «در اثر پروست به ندرت ترسیم چیزها به تمام و کمال است. توصیف پروستی تقریباً همیشه به صورت کمابیش تکه‌تکه و غالباً منحصر به بخشی از واقعیت قاب‌گرفته‌شده‌ای است که ورای آن، تصور دیدن چیزی بیشتر، بیهوده می‌نماید» (پوله، ۱۳۹۰: ٤٣). با توجه به تقسیم‌بندی ژنی، رابطهٔ بینامتنی در اینجا، از نوع بینامتنی ضعیف است. زیرا رابطهٔ دو متن (متن رمان با نقاشی پوسن) تنها در سطحِ صورت، برقرار شده و متن رمان به مضمون نقاشی "امپراتوری گل‌ها" هیچ اشاره‌ای ندارد.

پروست در جای دیگری، باز بی‌توجه به رویداد اصلی اثر، تنها هلال نازک ماه در اثـری از چارلز گلیر[۹] (تصویر ۲) را دستمایهٔ تصویرسازی‌اش در ذهن مخاطب می‌کند:

> «گاهی در آسمان بعد از ظهر، ماه، سفید چون ابـری کـم‌پـشت، دزدکـی، بـی‌جلـوه، می‌گذشت، چون بازیگری که زمان بازی‌اش نرسـیده باشـد و بخواهـد چنـد دقیقـه‌ای بـا آرایش و جامهٔ عادی، بی‌سروصدا و بی‌آن که کسی خبر شود، بازی دوسـتانش را از تـالار تماشا کند. از دیدن تصویرش در تابلوها و کتاب‌ها لذت می‌بردم. اما این آثار هنری [...] با آن‌هایی که ماه را امروز به نظرم زیبا می‌نمایانند [...] تفاوت داشت. مثلاً رمانی از سـنتین، یا منظره‌ای از گلیر که در آن‌ها ماه، روشن و آشکار چون داسی سیمین در آسمان به چشم می‌زد» (پروست، ۱۳۸۸: ۲۳۰–۲۲۹).

تصویر ۲: نقاشی «خیال از دست رفته»، اثر چارلز گلیر

تشابه جدی عنوان این نقاشی (خیال از دست رفته) با عنوان رمـان در جـستجوی *زمـان از دست رفته* غیر قابل انکار است. در یکی "خیال" و در دیگری "زمـان" از دسـت رفتـه اسـت. همچنین، تشابهاتی در خود دو اثر نیز وجود دارد. در این نقاشی، مردی در خیال خود فرو شده و معلوم نیست قایق و بانوان سوار بر آن زاییدهٔ خیال او هستند یا که تصویر شده‌اند تـا تنهـایی و عزلت‌گزینی وی به چشم بیاید. پروسـت نیـز همـین طـور اسـت؛ او بـرای نوشـتن رمـانش سال‌های زیادی را در کنج اتاق و دور از جامعه در خیال خود مستغرق بوده تا خیالش یعنی در *جستجوی زمان از دست رفته* را در قالب کلمات به تصویر بکشد. «پروسـت از طریـق رویـا و رویاپردازی به دنبال راه نجات اسـت. بنـابراین رویـا و رویـاپردازی نقـش بـسزایی در تخیـل پروست دارد. او برای باز گرداندن زندگی گذشته‌اش از حافظهٔ غیر ارادی خود مدد می‌جوید و

رویا را به عنوان راهی برای رسیدن به حقیقت می‌داند» (اخباری‌فر و مـزاری، ۱۳۹۳). در طـول جستجو بسیار شاهد استفادهٔ پروست از شخصیت‌هـای حاشـیه‌ای نقاشـی‌هـای پـر شخـصیت (کاراکتر) و یا بهره‌گیری ازشخصیت‌هایی که جدا از سایرین در خویش مستغرق هـستند، مثـل همین نمونه، می‌باشیم. در مثالی که ذکر شد، رابطهٔ بین مـتن رمـان و نقاشـی "خیـال از دسـت رفته" را می‌توان بینامتنیتِ قوی تلقی نمود. زیرا اگرچه متن رمان تنها در توصیف ماه از نقاشی گلیر مدد می‌جوید، اما با بِه میان آمدن این نقاشی، نمی‌توان تشابهات موجود میان این دو مـتن (که در بالا اشاره شد) را نادیده گرفت. چون خوانندهٔ آشنا با این نقاشی، هنگـام خوانـدن ایـن بخش از رمان، در توصیف تشابه میان ماهِ متن رمان با ماهِ نقاشی گلیر متوقف نمی‌شود و وجوه دیگری از تشابه مضمونی و رابطه میان اینِ دو متن بر وی مکشوف می‌گردد.

«شباهت‌سازی» در راستای عمق بخشیدن به رابطهٔ بینامتنی

عملی که پروست در قسمت‌هایی از متن رمان انجام می‌دهد، "شباهت‌یابی محض" نیست. بلکه "شباهت‌سازی" یا "شباهت‌آفرینی" است. مثلاً در متن زیر، کروی بـودن گیـاه داروش را علت شَبه قرار داده و چنین می‌نویسد:

> «چه درختان که همچنان در کار زیستن خویش بودند، و هنگامی که دیگر برگـی‌شـان نبود زندگی بر غلاف مخمل سبزی که تنه‌هایشان را در میان می‌گرفت بهتر می‌درخشید، یـا بر مینای سفید کره‌های داروش که بر فراز سپیدارها، گرد، چون خورشید و ماه در آفـرینش میکل‌آنژ روییده بودند. اما از آنجا که پسِ آن همه سال‌هـا، و بـا پیونـد گونـه‌ای، نـاگزیر از همزیستی با زن بودند، حوری جنگلی را به خاطرم می‌آوردند» (پروست، ۱۳۸۸: ۵۵۰).

تصویر ۳: گیاه داروش

تصویر ٤: بخشی از نقاشی «خلقت ماه و خورشید» اثر میکل‌آنژ

داروش (تصویر ۳) گیاهی است انگل‌مانند که بر بالای گونه‌هایی از درختان رشد می‌کند و رطوبت و مادهٔ غذایی را به داخل خود می‌کشد. این گیاه نقش مهمی در افسانه‌ها و اسطوره‌های اروپایی دارد[۱۰]. شباهتِ مد نظر پروست، از کروی بودن داروش و ماه و خورشیدِ میکل‌آنژ (تصویر ٤) فراتر است. در پسِ هر دوی آنان روایتی اسطوره‌ای وجود دارد ولی این هم برای پروست کافی نیست. او به جنبهٔ **همزیستی** داروش و درخت، ماه و خورشید و مرد و زن اشاره دارد که گریزی از آن نیست. پس می‌توان "شباهت‌سازی" توسط پروست در این مثال را حرکتی در راستای عمق بخشیدن به رابطهٔ بینامتنی و برقراری بینامتنیت قوی بین متن و نقاشی دانست.

کلاژ بینامتنی پروست، زنجیره‌ای از متن و نقاشی

پروست نقاشی را در ادبیات حل می‌کند. او به انسان‌های موجود در نقاشی‌ها شخصیت می‌بخشد و از اینجاست که آن کالبدهای بی‌جان را از نقاشی بیرون می‌کشد، حیات موقت می‌دهد و حتی آن‌ها را با شخصیت‌های رمانش به معاشرت در می‌آورد. او خود نیز در رمانش بدان اذعان داشته و می‌گوید: «گرایش همیشگی سوان به یافتن شباهت‌هایی میان آدم‌های زنده و نقاشی‌های موزه همچنان در او بود اما به شیوه‌ای پیوسته‌تر و عام‌تر عمل می‌کرد» (پروست، ۱۳۸۸: ٤۳٤) و گاه مسبب چنین قرابتی، تنها یک شباهت ظاهری است:

> «خدمتکار آشپزخانه که معمولاً کار پاک کردن مارچوبه را بر عهده داشت، موجود بینوای بیماروار‌ی بود که در همان عید پاک که ما رسیدیم چند ماهه آبستن بود، و تعجب می‌کردیم از این که فرانسواز آن همه کار و خرید را به عهدهٔ او می‌گذارد، چون رفته‌رفته حمل بنه اسرارآمیزش که روز به روز بزرگ‌تر می‌نمود و شکل سترگش از پسِ روپوش‌های گشادش به چشم می‌آمد دشوارتر می‌شد. روپوش‌هایش آدم را به یاد جامه‌هایی می‌انداخت که برخی چهره‌های نمادی جوتّو[۱۱] به تن دارند و آقای سوان عکس‌هایش را به من داده بود. این را خود او اول دریافت و هر بار که می‌خواست حال آن خدمتکار را بپرسد می‌گفت: "نیکوکاری جوتّو چطور است؟" وانگهی خود زنک بینوا نیز که آبستنی حتی چهره‌اش را هم فربه کرده و به گونه‌های راست و چهار گوشش سنگینی داده بود، شباهت بسیاری به باکرگان تنومند و مردآسا، یا بیشتر، کلانترزنانی داشت که در آرنا[۱۲] نمایشگر فضیلت‌ها هستند و اکنون پی می‌برم که این نیکی‌ها و این گناهان پادوا[۱۳] از دیدگاه دیگری نیز به او مانده بودند» (همان: ۱۵۳-۱۵٤).

تصویر ۵: بخشی از نقاشی دیواری «نکوکاری»، اثر جوتّو، نمازخانهٔ آرنا

تصویر ٦: بخشی از نقاشی دیواری «آز»، اثر جوتّو، نمازخانهٔ آرنا

تصویر ۷: بخشی از نقاشی دیواری «عدالت»، اثر جوتّو، نمازخانهٔ آرنا

ابتدا شباهت روپوش خدمتکار، سبب می‌شود تا پروست وی را به نقاشی جوتّو (تصویر ۵) ببرد. اما جلوتر که می‌رود، شباهتی میان بدن سنگین شدهٔ خدمتکار باردار با سترگی هیکل زن نکوکار درمی‌یابد. اما او باز هم جلوتر می‌رود و این شباهت‌ها را از ظاهر به درون شخصیت‌ها می‌برد. او چهرهٔ سرد و بی‌روح هر دو را از بی‌اطلاعی‌شان از کار معنوی‌ای که بدان مشغول‌اند، می‌داند:

> «به همان گونه که تصویر زن خدمتکار را نمادی اضافی که در زهدان داشت و چون باری ساده و سنگین با خود می‌برد غنی‌تر می‌کرد، بی‌آن‌که به نظر رسد معنی‌اش را می‌فهمد، و بی‌آن که چهره‌اش هیچ از زیبایی و شکوه معنوی آن خبر دهد، زنک تنومندی هم که در آرنا زیر نام "نکوکاری" کشیده شده است و عکسی از آن به دیوار اتاق کارم در کومبره[۱٤] بود، به گونه‌ای این فضیلت را می‌نمایاند که گویی خودش نمی‌داند، و به نظر می‌رسد که چهرهٔ نیرومند و عامیانه‌اش هرگز تصوری از نیکوکاری القا نکرده باشد. آن گونه که نقاش به زیبایی تصویر کرده است، گنجینه‌های زمین را لگدمال می‌کند اما درست به حالتی که انگار انگور باشد که بخواهد آبش را بگیرد، یا این که کیسه‌هایی را زیر پا

گذاشته باشد تا بالا برود و دل آتش گرفته‌اش را به سوی خدا گرفته است، یا به بیان بهتر، به او "می‌دهد" به همان حالتی که زن آشپزی از روزنهٔ زیرزمین خانه‌اش دربطری‌بازکنی را به کسی می‌دهد که از پنجرهٔ طبقه اول، آن را از او خواسته است» (همان: ۱۵۳).

پروست، نقاشی جوتّو را به گونه‌ای به خوردِ مخاطب می‌دهد که دیگر قادر نباشد تصویری غیر از تصویر زن نقاشی نکوکاری (تصویر ۵) برای آن خدمتکار در ذهن متصور شود. گویی آن خدمتکار را به درون نقاشی برده باشد یا آن زن را از جوتّو قرض گرفته و به آشپزخانهٔ قصه آورد. آن‌چنان خدمتکار، جوتّو، نکوکاری و بارداری را در هم می‌پیچد و نقاشی را با ادبیات پیوند می‌زند که هیچ یک بدون دیگری معنا نمی‌یابند. پروست از شباهت‌های بیرونی و درونی خدمتکار به نکوکاری جوتّو، پا را فراتر می‌گذارد و حال که پای دیوارنگاره‌های نمازخانهٔ اسکرونی در شهر پادوا به رمانش باز شده، از نقاشی "آز" (تصویر ٦) و "عدالت" (تصویر ۷) نیز در ادامهٔ صحبتش مدد می‌جوید:

«در برابر او، تصویر "آز" شاید می‌توانست تا اندازه‌ای حالت آزمندی را بیان کند. اما در این نقاشی هم نماد چنان جایی اشغال کرده و چنان واقعی نشان داده شده است و ماری که از دهان مار نفیر می‌کشد آن چنان درشت است و چنان همه جای دهان از هم گشودهٔ او را می‌آکند، که همهٔ ماهیچه‌های صورتش برای نگه داشتن آن، مانند گونهٔ کودکی که توپی را باد می‌کند از هم باز شده است، و همهٔ حواس "آز" و همچنین ما، یکسره بر کار لب‌هایش متمرکز است و مجالی برای اندیشه‌های آزمندانه ندارد. [...] علی‌رغم ستایش بسیار آقای سوان از این نقاشی‌های جوتّو [...] تا مدت‌ها هیچ خوشم نمی‌آمد از تماشای آن "نیکی" بی‌نکوکاری، آن "آز" که تنها به تصویری از یک کتاب پزشکی برای نشان دادن فشردگی جنجره [...] می‌مانست، آن "عدالت" که چهرهٔ خاکستری و حقیرانهٔ منظمش درست همانی بود که در کومبره ویژگی برخی زنان زیبای بورژوا، عبوس و خشکه مقدس بود که در مراسم کلیسا می‌دیدم و نام بسیاری‌شان پیشاپیش در سپاه ذخیرهٔ "بی‌عدالتی" نوشته شده بود» (همان: ١٥٤).

در اینجا نویسنده در حالی که مشغول نقد این نقاشی‌ها ست، قصه‌اش را جلو می‌برد و بار دیگر شخصیت‌ها و مردم رمانش را به این کالبدهای بی‌جانِ نقاشی مانند می‌کند و زنجیره‌ای

از متن و نقاشی به وجود می‌آورد که اگر عمیق‌تر نگاه شود، تصویری که پروست خلـق کـرده، کلاژی است که از تکه‌های متن و تکه‌های نقاشی شکل گرفته و به قول ژنی، "کلاژ بینـامتنی" می‌باشد که هر تکه از آن در کنار بقیهٔ تکه‌ها، هویت اصلی خویش را نمایان می‌کنـد. پروسـت در مثالی که ذکر شد، از موضوع نقاشی‌های جوتّو مدد جسته و همان‌طور که ژنی معتقد اسـت «موضوع تصاویر می‌تواند به خوانش متن کمک رسـاند» (نـامورمطلق، ۱۳۹٤: ۲۰۳ بـه نقـل از ژنی، ۲۰۰۳ب، ١٦)، موضوع این تصاویر نیز به پروست کمک کرده تا تـصویری کـه در ذهـن مخاطب از زن خدمتکار می‌سازد، جنبه‌ای مذهبی و اغراق‌آمیز پیدا نماید.

مارسل پروست، گویی شخصیت‌های موجود در نقاشی‌ها را مـدت‌هـا واکـاوی مـی‌کنـد و سپس از دل آن‌ها شخصیتی بیرون می‌آورد تا نظیری برای مدتی هر چند کوتاه برای شخـصیتی از رمانش باشد. برای مثال، از نقاشـی "شـهادت یعقـوب قـدیس" (تـصویر ۸) اثـر "مانتگنـا" (مانتنیا)[۱۵]، از میان انبوه پیکره‌ها، آن یکی را که انگار منفعل‌ترین است (که با پیکان زرد توسـط نگارنده در تصویر ۸ مشخص شده) برمی‌گزیند و نظیر بر پیش‌خدمتی می‌کند که شـباهت هـر دو، در بی‌حرکتی و غرق‌شدگی در خویشتن است:

> «[پس از ورود سوان به مهمانی، چندین خدمتکار به یک‌باره به دور او حلقه می‌زنند تا کلاه و بالاپوشـش را تحویـل بگیرنـد؛] چنـد گـام آن سـوتر، پـیش‌خـدمت تنومنـدی بی‌حرکت، تندیس‌وار، بی‌فایده، در خود فرو رفته، همسان جنگاوری یکسره زینتی کـه در پرآشوب‌ترین نقاشی‌های مانتنیا، در گرماگرم نبرد و کشت و کشتار پیرامونش، تکیه داده بر سپر در اندیشه فرو شده است؛ جدا از دیگر همکارانش که سوان را در میان گرفته بودند و با چشمان کبود و بی‌رحمش نگاه گنگی بر آنان می‌انداخت، همان اندازه به بی‌اعتنـایی بـه آن صحنه مصمم می‌نمود که به کشتار "بیگناهان" یا "شهادت یعقوب قدیس"» (پروست، ۱۳۸۸: ٤٣٤-٤٣٥).

در اینجا پروست قصد ندارد به همین بسنده کند. حال کـه آن پیکـرهٔ نقاشـی مـی‌توانـد از لحاظ ویژگی درونی به پیش‌خدمت شبیه باشد، پس اگر "سوان" او را بشناسد، پیش‌خـدمت را نیز خواهد شناخت. پس به آن کالبد بی‌جان حیات می‌دهد و نه تنها آن را به رمـانش مـی‌آورد، بلکه او را از یک نقاشی به یک نقاشی در محراب کلیـسایی و از آنجـا بـه نقاشـی‌هـای دیگـر می‌برد و نوعی تبارشناسی‌اش می‌کند و از آوردن مسلسل‌وار اسم نقاشی‌ها، نقاشان و مکـان‌هـا ابایی ندارد و در نهایت کلاژی در ذهن مخاطب تصویر می‌نماید:

تصویر ۸: بخشی از نقاشی دیواری «شهادت یعقوب قدیس»، اثر آندرئا مانتنیا

«به نظر می‌آمد [آن جنگاور نقاشی مانتنیا] درست از آن نژادِ پایان گرفته، یا شاید هرگز وجود نداشته مگر در محراب کلیسای سن‌زنو و دیوارنگاره‌های ارمیتانی باشد، که هنوز آنجا در خود فرورفته است –و سوان همان جا شناخته بودش– نژادی ثمرهٔ آبستنی پیکره‌ای باستانی از یک مدل پادوایی "استاد" یا یکی از ساکسون‌های آلبرخت دورر[۱۶]. و حلقهٔ موی سرخش، که طبیعت پر از چین کرده اما بریانتین به هم چسبانیده بودشان، به همان اندازه درشت بود که نزد پیکره‌ای یونانی که نقاش مانتوا[۱۷] همواره از آن طرح می‌کشید» (همان: ٤٣٥).

همان طور که پیش‌تر نیز اشاره شد، پروست در استفاده از نقاشی‌ها، عموماً توجه چندانی به اتفاق اصلی موجود در آنها ندارد. بلکه به دنبال برداشت شخصی خود از یک گوشه از تصویر یا یک شخصیت حاشیه‌ای است تا به مدد آن شخصیت‌های رمانش را بر مخاطب تصویر کند. می‌توان گفت او به دنبال شخصیت‌هایش در نقاشی‌ها می‌گردد و در این راه اگر لازم باشد، چند نقاشی را با هم به میان می‌آورد تا از تکه‌های آن در کنار متن، کلاژ بینامتنی مورد نظرش را بسازد. مثلاً در این بند از رمان، او برای تصویر کردن "اودت" (از شخصیت‌های مونث رمان) از سه نقاشی از بوتیچلّی[۱۸] (تصاویر ۹ تا ۱۲) استفاده می‌کند تا زنی را به تصویر بکشد که زیر نگاه‌ها و قضاوت‌های مردم، بار سختی را به دوش می‌کشد:

«حالت افسرده‌ای که اودت همچنان نشان می‌داد، سرانجام مایهٔ شگفتی‌اش شد. چهره‌اش در آن هنگام بیش از همیشه او را به یاد صورت زنان پریماورا[۱۹] می‌انداخت. همان رخسار دژم و ستوهیدهٔ آنان را داشت که گویی زیر بار اندوهی سنگین‌تر از توانشان خرد می‌شوند، هنگامی که فقط بازی عیسای شیرخواره با اناری، یا آب ریختن موسی در لاوکی را نظاره می‌کنند» (همان: ۳۸٤).

تصویر ۹: بخشی از نقاشی «بهار» (زنان پریماورا)، اثر بوتیچلّی

تصویر ۱۰: بخشی از نقاشی «عذرای انار»، اثر بوتیچلّی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر ۱۱: نقاشی «آب ریختن موسی در لاوکی»، اثر بوتیچلّی

تصویر ۱۲: بخشی از نقاشی «آب ریختن موسی در لاوکی»، اثر بوتیچلّی

در هر سهٔ این نقاشی‌ها -*زنان پریماورا*، *عذرای انار* و *آب ریختن موسی در لاوکی*- (تصاویر ۹ تا ۱۲)، زنی افسرده در حال تحمّل بار سنگین درونی است که آثار این تحمّل، در چهرهٔ معصومش هویداست. هر سه، بی‌توجه به آن چه پیرامونشان در حال رویداد است، به جایی بیرون از کادر چشم دوخته‌اند و گویی در مکان یا زمان دیگری سیر می‌کنند. مارسل پروست این سه شخصیت در نقاشی را با هم یکی می‌کند و حاصل این یکی شدن، "اودت" است. با دیدن این سه زن، تصویری که از اودت در ذهن مخاطب نقش می‌بندد، همان چیزی است که پروست می‌خواهد نه چیز دیگر. پروست با این کار، تصویرسازی قوهٔ خیال در خواننده را به کنترل خویش می‌گیرد. وی در طول رمان بارها از شباهتی که میان "اودت" با

چهرهٔ صفورا (همسر حضرت موسی) در نقاشی دیوارنگاره‌های نمازخانهٔ سیستین وجود دارد، صحبت به میان می‌آورد. نتایج تحقیقی که مرادی‌مرام و اسداللهی در مورد مجلد سوم رمانِ جستجو انجام داده‌اند (که در پیشینهٔ پژوهش نیز اشاره شد،) نشان می‌دهد که چهره و رفتاریِ که مارسل پروست از شخصیت‌های رمان خود ارائه می‌دهد، بیش از این‌که از افراد حاضر در زندگی واقعی او متأثر باشند، از خوانش‌های وی الهام می‌گیرند (مرادی‌مرام و اسداللهی، ۱۳۹۰). تصویرسازی پروست از شخصیت و چهرهٔ "اودت" را می‌توان از همین موارد در مجلد اول برشمرد.

در طی جلد اول رمانِ جستجو (*طرف خانه سوان*) تنها جایی که خودِ راوی به تصویر کشیده می‌شود، از یک نقاشی از جنتیله بلّینی[۲۰] مدد می‌جوید و با برقراریِ یک بینامتنیت ضعیف میان متن و نقاشی، چنین بیان می‌کند:

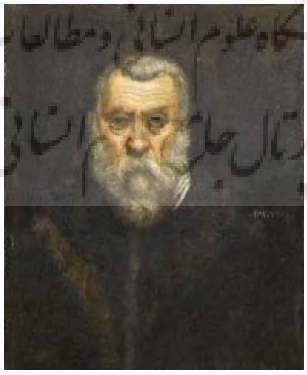
> «[...] همان پسری که یک بار اینجا دیدم و قیافه‌اش درست به چهرهٔ سلطان محمد دومِ بلّینی می‌ماند. راستی که خیلی شبیه است. درست همان ابروهای منحنی، همان دماغ خمیده و گونه‌های کشیده را دارد. اگر یک ریش بزی هم بگذارد عین او می‌شود» (پروست، ۱۳۸۸: ۱۷۳).

پروست گویی از مخاطبش انتظار دارد به همهٔ نقاشی‌هایی که او از آن‌ها صحبت می‌کند، مسلط باشد و بتواند تصویر آن‌ها را به یاد آورد. او گاه به آثاری اشاره دارد که حتی برای مخاطب هنری نیز چندان شناخته شده نیستند. مثل آثار گیرلاندایو[۲۱] (تصویر ١٤)، آنتونیو ریتزو[۲۲] و یا تک‌چهره‌ای از تینتورتو[۲۳] (تصویر ١٤):

> «سوان همیشه این گرایش خاص را داشت که در آثار استادان نقاشی، نه تنها ویژگی‌های عام واقعیتی را که در پیرامون ماست، بلکه آنهایی را با علاقه جستجو کند که برعکس، از همه کمتر عام‌اند، یعنی ویژگی‌های فردی چهرهٔ آدم‌هایی که می‌شناسیم: بدین گونه، در نیم‌تنه‌ای از آنتونیو ریتزو از لوردان، [که از] دوک ونیز ساخته بود، برجستگی گونه‌ها، خمش ابرو و به طور کلی شباهت خیره‌کننده‌اش با رِمی، رانندهٔ کالسکه‌اش را می‌دید؛ در تابلویی از گیرلاندایو، بینی آقای دوپالانسی را، و در تک‌چهره‌ای از تینتورتو پیشروی موهای شقیقه روی گونهٔ فربه، بینی خمیده، نگاه نافذ و پلک‌های چین برداشتهٔ دکتر بولبون را» (همان: ۳۱۸).

در بند بالا، پروست به طور مشخص هیچ تمایزی بین کالبدهای نقاشی و شخصیت‌های رمانش قائل نمی‌شود. آن قدر مرز نقاشی با ادبیات را در هم می‌نوردد که مخاطب توان جداسازی شخصیت‌های آثار نقاشی با شخصیت‌های رمان را از دست می‌دهد و هر کدام را جای دیگری تصور می‌کند. ادبیات به نقاشی می‌رود و نقاشی به ادبیات و جان می‌گیرد. سوان نیز مثل پروست، شخصیت‌های پیرامونش (شخصیت های رمان) را به شخصیت‌های نقاشی‌ها مانند می‌کند. در اصل، پروست در اینجا خودش را پشت سوان پنهان می‌کند. در چند خط بعد، پروست دلیل این همانندسازی توسط سوان را این طور توضیح می‌دهد:

تصویر ۱۳: نقاشی «پرتره مرد پیر و پسرخوانده‌اش»، اثر گیرلاندایو



تصویر ١٤: تک‌چهره خود نقاش، اثر تینتورتو

«[سوان] شاید از آن‌رو که همواره در ته دل پشیمان بود از این که زندگی‌اش را به مناسبات محفلی اشرافی، به گفت‌وگو محدود کرده بود، می‌پنداشت که هنرمندان بزرگ با آن آثارشان به نوعی بر او رحم می‌آورند و عفوش می‌کردند، چه آنان همه با علاقه به چنین چهره‌هایی پرداخته و آنها را در آثارشان آورده بودند [...] و نیز شاید آن چنان دچار پوچی مردمان اشرافی شده بود که نیاز داشت این اشاره‌های جوانی بخش و پیشگویانه به نام‌های خاص امروزی را در یک اثر قدیمی ببیند» (همان: ۳۱۹-۳۱۸).

بنابر روایت راوی از سوان، او نیز مثل پروست از یک خانوادهٔ متموّل است و هر دو از این جبر تولد در چنین طبقهٔ اجتماعی، ناراضی‌اند و حتی آن را به عنوان یک ویژگی منفی در خود می‌پندارند. در اینجا پروست از زبان سوان، دلیل شباهت‌سازی میان شخصیت‌ها به شخصیت‌های آثار نقاشی را «ترحم هنرمندان بزرگ بر قشر بورژوا و عفو آن‌ها» می‌داند و می‌گوید همان گونه که آن بزرگان به انسان‌های قشر اشرافی بها داده و آن‌ها را موضوع اصلی شاهکارهایشان قرار دادند، دستور عفو این طبقه را از گناه بورژوازی صادر کرده‌اند. او با این کار در پی بخشودن خویش از گناهی خودساخته است که در ارتکاب آن نیز نقشی ندارد.

کشف ویژگی‌های خاص و مشترک آثار یک نقاش

پروست علاوه بر واکاوی نقاشی‌هایی که قصد استفاده از آن‌ها را دارد، مانند یک پژوهشگر به جستجوی ویژگی‌های مشترک میان آثار یک نقاش می‌پردازد و پس از کشف، آن‌ها را به رمانش می‌آورد. مثل یافتن زنانی با ظاهری معصوم و در حال تحمل رنج درونی در آثار بوتیچلّی و یا ویژگی مشترک نقاشی‌های پیتر دهوش[۲۴] که تقریبا در تمامی آثارش از درهای باز و نیمه‌باز برای تقسیم فضاها استفاده می‌کرد:

«[...] با تحریر ویلن شروع می‌کرد که چند میزان آن تنها شنیده می‌شد، همهٔ صحنه را فرا می‌گرفت، سپس یک‌باره از هم گشوده می‌شد و مانند پرده‌های پیتر دهوش که در دوردست‌های زمینهٔ آن‌ها چهارچوب تنگ درِ نیمه‌بازی، با رنگی متفاوت در روشنایی نرم و پراکنده به چشم می‌آید و به صحنه عمق می‌دهد، جمله‌ای که سوان دوست می‌داشت [...] متناوب، صحنه‌صحنه، برخاسته از دنیایی دیگر، پدیدار می‌شد» (همان: ۳۱۳).

دیدگاه پروست نسبت به نقاشی و زیبایی‌شناسی از منظر مادربزرگِ راوی رمانِ در جستجوی زمان از دست رفته

از آنجا که شخصیت "مادربزرگ" و کارهایش در طول رمان بسیار مورد تأیید راوی قصه قرار می‌گیرد و نگاهش به اطراف حاوی زیبایی‌شناسی خاص خود است و حالتی رهایی و بی‌قیدی به آداب بورژوازی زمانهٔ خود دارد (که بسیار مورد ستایش پروست و راوی قصه است)، شاید بتوان گفت پروست دیدگاه‌هایش نسبت به زیبایی و تصویر را از زبان وی بیان می‌دارد. «مادربزرگِ راوی و خاطراتش، از مسیرهای روشنی مثل قیاس‌های توصیفی، مثل استعاره‌ها و نشانه‌ها، به منظور عرضه داشتنِ «پهنای گسترهٔ هنر» به نوه‌اش، [در رمانِ جستجو] مورد استفاده قرار می‌گیرند» (کارپل، ۲۰۰۸، ۱۱-۱۰). متن زیر مثال خوبی بر این مدعاست:

> «در واقع مادربزرگم هیچ‌گاه راضی نمی‌شد چیزی بخرد که نتوان از آن بهره‌ای فکری گرفت؛ به ویژه آنی که چیزهای زیبا به ما می‌دهند و می‌آموزند که خوشی را در فراسوی خشنودی‌های رفاهی و خودستایانه جستجو کنیم. حتی هنگامی که می‌خواست به کسی هدیه‌ای به اصطلاح مفید بدهد، اگر بنا بود به کسی صندلی، ظرف یا عصا هدیه کند، می‌گشت و نوع عتیقه‌شان را پیدا می‌کرد. انگار که کنار افتادگی طولانی آنها ویژگی کاربردی‌شان را از آن‌ها گرفته و آماده‌شان کرده باشد که بیشتر به تعریف زندگی مردمان گذشته بپردازند تا این که نیازهای ما را برآورند. دلش می‌خواست من در اتاقم عکس‌هایی از زیباترین چشم‌اندازها و بناهای تاریخی داشته باشم. اما هنگام خریدن آنها، حتی هنگامی که موضوع عکس ارزش زیبایی‌شناختی داشت، به نظرش می‌رسید شیوهٔ مکانیکی تصویرگری عکاسی، بیش از اندازه سبک و عملی است. به دنبال شگردهایی بود که اگر نتوانست ابتذال بازاری را به کلی کنار بگذارد، دست کم آن را هر چه کمتر کند، و تا آنجا که بتواند هنر را به جای آن بنشاند [...] به جای آن‌که عکس‌هایی از کلیسای شارتر، چشمه‌های سن‌کلو یا کوه وزوو انتخاب کند، از سوان می‌پرسید که آیا از نقاشان بزرگ کسی آنها را کشیده بود یا نه، و دوست‌تر می‌داشت عکس تابلوی کلیسای شارتر اثر کورو، یا چشمه‌های سن‌کلو کار هوبر روبر یا وزوو اثر ترنر را به من بدهد که جنبهٔ هنری‌شان بیش از عکس ساده بود. اما [...] باز این عکاس بود که پا به میان می‌گذاشت و آن تصویر را تصویر می‌کرد. به این ترتیب مادربزرگ یک بار دیگر با ابتذال رودررو

> می‌شد و باز می‌کوشید آن را پس بزند. از سوان می‌پرسید آیا از روی اثر گراوری[۲۵] موجود است یا نه، در صورت امکان گراورهای قدیمی را ترجیح می‌داد که گذشته از نشان دادن اثر، سود دیگری هم داشتند، مثلاً آنهایی را که اثر را در وضعیتی نشان می‌دادند که ما دیگر نمی‌توانستیم ببینیم (مانند گراوری که مورگن، پیش از آسیب دیدن واپسین شام لئوناردو[۲۶] از روی آن ساخته بود)» (پروست، ۱۳۸۸: ۱۰۷–۱۰۶).

پس می‌توان از دیدگاه مادربزرگِ رمان پروست، معیارهای "آموزندگی"، "فرار از ابتذال ناشی از دخالت صنعت" و "عدم کارکردگرایی" را برای تشخیص اثر هنری والا برشمرد. اما از آنجا که «مارسل پروست از نویسندگانی است که [خود] منتقد هنر نیز هست (حاجی‌زاده، ۱۳۹۰: ۱۱)، خودش دیدگاه مادربزرگ را نقد می‌کند و چند سطر بعد از آن اظهار نظر، بیان می‌دارد که حاصل فرار از صنعت در هنر، نتیجهٔ چندان خوشایندی ندارد:

> «باید گفت که نتیجهٔ این برداشت از هنرِ هدیه دادن، همیشه چندان درخشان نبود. تصویری که من از ونیز بر اساس طرحی از تیسین[۲۷] داشتم که گویا زمینه‌ای از تالاب این شهر را نشان می‌دهد، مطمئناً به دقت تصویری نبود که عکس‌های ساده می‌توانست به من بدهد» (همان: ۱۰۷).

با در نظر داشتن آنچه مهدی سحابی[۲۸] در یادداشت‌های پایانی مجلد اول رمانِ *جستجو* بیان داشته، می‌توان این دیدگاه راوی یا مادربزرگ رمان به هنر را تحت تاثیر جان راسکین، هنرشناس انگلیسی دانست؛ زیرا سحابی می‌نویسد که جان راسکین، بسیار مورد توجه پروست بوده است و نظراتش اغلب مستقیم یا غیرمستقیم در طول رمان نقل می‌شود (همان: ۵۷۰). جان راسکین که پرنفوذترین منتقد هنری قرن نوزدهم در انگلستان بود، دیدگاهی اخلاقی دربارهٔ هنر داشت و به خصوص، بر اصالت هنر و صنعتگری قرون وسطی تأکید می‌کرد» (پاکباز، ۱۳۸٦: ۲٤۳). همچنین بنابر نظر سحابی، پروست با نقاشی به نام ژاک امیل بلانش[۲۹] بسیار مراوده داشته و در چاپ چندین کتاب به وی کمک کرده و حتی مقدمه‌ای بر یکی از کتاب‌های او به نام *گفته‌های نقاش* نوشته (پروست، ۱۳۸۸: ١٤) و بلانش نیز تک‌چهره‌ای از مارسل پروست کشیده است.

تسلط پروست بر حواشی نقاشی

مارسل پروست نه فقط به نقاشی و نقاشان، بلکه به حواشی آن و حتی جزئیات زندگی نقاشان نیز آگاهی قابل توجه دارد. مثلاً در صفحه ٤٣٥ مجلد *طرف خانه سوان*، از "مانتنیا" سخن به میان می‌آورد و چند سطر بعد، ارجاعی به وی می‌دهد و او را با نام "نقاش مانتووا" خطاب می‌کند. سحابی در مقدمهٔ همین کتاب می‌نویسد: «عنوان "نقاش مانتووا" از آنجا می‌آید که مانتنیا واپسین سال‌های زندگی خود را در دربار دوک مانتووا گذرانید» (همان: ٥٨٤) و پروست از این تاریخچه‌ها آگاه است. مارسل پروست در جایی از رمان، از زبان سوان به نقاشی‌ای با عنوان "شست‌وشوی دیان" اشاره می‌کند که بر خلاف سایرین، شک ندارد این نقاشی کار "ورمیر[۳۰]" است نه "نیکلاس مئس[۳۱]" (همان: ٤٦٩). همچنین لقب "بوتیچلّی" را لقبی عوامانه می‌پندارد و می‌گوید از زمانی که "ساندرو دی‌ماریانو" با لقب بوتیچلّی خطاب شد، القای برداشت‌های جعلی نسبت به آثارش زیاد گشت (همان: ۳۱۹). چنین تسلطی بر هنر نقاشی و حواشی آن، برای کسی که خود نقاشی نمی‌کند، بسیار شگفت‌آور است. این تسلط، ابزاری در دستان پروست می‌شود که بتواند در کنار همهٔ نوآوری‌هایی که در داستان‌نویسی دارد، گونه‌ای از تلفیق را خلق نماید که با برقراری روابط بینامتنی، خواننده را شیفتهٔ رمانش گرداند.

نقاشی در جستجوی زمان

در جایی از رمان، پروست از زبان راوی قصه به نقشی که نقاشی در جستجوی **زمان** دارد، اشاره می‌کند:

> «[...] در کومبرهٔ امروز اثری از [آن کوچهٔ پرشان قدیم] نیست چون ساختمان مدرسه جایش را گرفته است. اما خیال‌بافی من [...] حتی یک آجر از ساختمان تازه را نگه نمی‌دارد، کوچهٔ پرشان را "بازسازی" می‌کند و در جای سابقش می‌گذارد و برای این دوباره‌سازی‌ها داده‌هایی در دست دارد که از آنچه معمولاً بازسازندگان ساختمان‌ها دارند دقیق‌تر است: چند تصویر از کومبرهٔ دوران کودکی‌ام که حافظه‌ام نگاهشان داشته است [...] تصویرهایی به شورانگیزی گراورهای قدیمی واپسین شام، یا آن تابلوی جنتیله بلینی که در آن شاهکار وینچی و درگاه سن مارکو را در وضعیتی می‌توان دید که امروز وجود ندارد» (همان: ۲۵۲) تصاویر ۱۵ و ۱٦ این ادعای پروست را اثبات می‌کنند.

تصویر ۱۵: نقاشی «میدان سن مارکو»، اثر جنتیله بلینی

تصویر ۱۶: عکسی از «میدان سن مارکو» در دوران معاصر

پروست می‌گوید تصاویری که از دوران کودکی‌اش در ذهن ثبت کرده، مثل گراورهایی که از آثار بزرگ نقاشی تهیه شده، چیزی را به ما نشان می‌دهند که امروز دیگر محو یا تخریب شده‌اند. پروست در جستجوی زمان از دست رفته است و این جستجو را نه در بیرون، بلکه در درون ذهن می‌داند و آن چنین گراورهایی، به مثابهٔ جاده‌ای بصری عمل می‌کنند که مخاطبِ خود را به سرمنشأ واقعه و زمان می‌برند. پروست، زمان را تنها مخرب دنیا و زندگی انسان‌ها معرفی می‌کند. به نظر او زمان واقعی ترکیبی است از حال و گذشته؛ و نقش گذشته و خاطرات گرانقدرش در شکل‌گیری تصویر کنونی انسان از حال را نباید فراموش کرد. او به سیر خطی زمان اعتقادی ندارد؛ زمان همیشه در حال سیر به گذشته است و زمان حال هرگز به تنهایی معنا ندارد. برای پروست گذشته نمی‌میرد و خاطرات، گذشته را در ذهن بشر احیا می‌کنند (پایان‌بنام و دلاور، ۱۳۸۷). می‌توان گفت توصیف‌های همراه با ریزترین جزئیات در رمان وی، ناشی از آن است که پروست داستان را روایت نمی‌کند؛ بلکه به دنبال روایتی است که تصویر

یا نقاشی ذهنی‌اش از زمان را به مخاطب نشان بدهد. او زمان را با کلمات نقاشی می‌کند و ابایی ندارد آنجا که کلمات قاصرند، از نقاشی بهره بجوید. مخاطب نیز برای فهم این رمان مجبور است به نقاشی‌ها رجوع کند. *ژیل دولوز* در این باره می‌گوید: «آنچه که هنر می‌خواهد تا ما بیابیم، زمانی است که به همان صورت اولیه در ماهیت پنهان شده است. [...] جنبهٔ فوق زمانی در اثر پروست، همین زمان در حال پیدایش و فاعل–هنرمندی است که آن را می‌یابد. به همین دلیل، این اثر هنری است که به هر حال موجب می‌شود تا ما زمان را بازیابیم» (دولوز، ۱۳۸۹: ۶۹–۷۰).

نتیجه‌گیری

مارسل پروست گرچه استادانه به توصیف کردن هر چیزی مسلّط بوده و توصیفات جزئی‌نگر وی شهرت بسیار دارد، اما ترجیح می‌دهد توصیفاتش را با ارجاع به نقاشی همراه سازد و بین متن رمان و نقاشی، رابطه‌ای بینامتنی برقرار سازد. در رمانِ *در جستجوی زمان از دست رفته*، وی بدون آوردن حتی یک تصویر فیزیکی در کل کتاب، ادبیات را با نقاشی‌های شناخته شده‌ای تلفیق می‌کند و متن را به آن‌ها ارجاع می‌دهد و برای نمایش چهره‌ها، حالات و نوع نگاه‌های شخصیت‌ها و فضاهای موجود در رمانش، از نقاشی مدد می‌جوید و کالبدهای بی‌جان را از نقاشی بیرون می‌کشد، حیات موقت می‌دهد و حتی آن‌ها را با شخصیت‌های رمانش به معاشرت در می‌آورد و به کمک آن‌ها، تصویری در ذهن مخاطب نقش می‌کند که خود مد نظر دارد. زیرا با این کار، راه خیالِ آزاد بر مخاطب، نسبتاً بسته خواهد شد و مخاطب تقریباً همان چیزی را در ذهنش تصویر خواهد کرد که پروست خواستار آن بوده است.

حضور نقاشی در این رمان را می‌توان به سه دستهٔ کلی تقسیم‌بندی کرد: ۱) ارجاع صریح به نقاش یا نقاشی‌های شناخته شده، ۲) ارجاع ضمنی به نقاش مشخص و ۳) استفاده از ویژگی‌های خود نقاشی و سازوکار آن. پروست در ارجاعات مستقیمش به نقاش یا نقاشی‌های شناخته شده، که بخش عمدهٔ این تلفیق را بر عهده دارند، جای هیچ شک و گمانی برای شناسایی آن نقاش یا نقاشی باقی نمی‌گذارد و ذهن مخاطب را نه به همهٔ آن نقاشی، بلکه به آن قسمت مورد نظرِ تصویر معطوف داشته و حتی زاویهٔ دید و برداشت از آن را نیز معلوم می‌گرداند. در طول مجلد اول رمانِ جستجو که شامل ۵۶۰ صفحه است، حدود ۶۰ ارجاع مستقیم به نقاشی یا نقاش مشخص وجود دارد. یعنی به طور میانگین هر ۹ صفحه یک‌بار این اتفاق صورت می‌گیرد تا عنان قوهٔ تصویرسازِ مخاطب در کنترل پروست باشد. رمانِ جستجو،

مثل دالان‌های یک موزه، پر از نقاشی است که مخاطب با نگریستن به هر سو، با یکی از آن‌ها رودررو می‌شود.

با توجه به تقسیم‌بندی بینامتنیت به "بینامتنیت قوی" و "بینامتنیت ضعیف" توسط لوران ژنی، می‌توان گفت پروست در رمانِ *در جستجوی زمان از دست رفته* از هر دو نوع بینامتنیت در تلفیق ادبیات و نقاشی بهره جسته است اما پژوهش‌های نگارنده نشان می‌دهد که پروست در بیشتر موارد، بینامتنیت قوی بین متن و نقاشی برقرار می‌سازد و هنگامی که متن را به نقاشی ارجاع می‌دهد، تنها به دنبال تصویرسازی فرمی و بصری نیست؛ بلکه قصد دارد تا مخاطب را به وجوه دیگری از تشابه مضمونی که میان این دو متن موجود می‌باشد، رهنمون سازد.

پروست در استفاده از نقاشی‌ها، عموماً توجه چندانی به اتفاق اصلی موجود در آنها ندارد، بلکه به دنبال برداشت شخصی خود از یک گوشه از تصویر یا یک شخصیت حاشیه‌ای است تا به مدد آن، شخصیت‌های رمانش را بر مخاطب تصویر کند. می‌توان گفت او به دنبال شخصیت‌هایش در نقاشی‌ها می‌گردد و در این راه اگر لازم باشد، چند نقاشی را با هم به میان می‌آورد و از تکه‌های متن و تکه‌های نقاشی، "کلاژ بینامتنی" خلق می‌کند که هر تکه از آن در کنار بقیهٔ تکه‌ها، هویت اصلی خویش را نمایان می‌سازد. پروست گاهی برای عمق بخشیدن به این رابطهٔ بینامتنی و برقراری بینامتنیت قوی بین متن و نقاشی، از "شباهت‌سازی" یا "شباهت‌آفرینی" استفاده می‌کند. یعنی ویژگی‌ای را که ممکن است میان آن دو متن (ادبیات و نقاشی) چندان متشابه نباشد، و یا از یک شباهت ظاهری ناچیز برخوردار باشند، مبنا قرار می‌دهد و سپس با توصیفاتی که از این دو متن ارائه می‌کند، آن‌ها را به یکدیگر نزدیک کرده و شباهت ظاهری آن‌ها را به لایه‌های عمیق‌تر و به سطوح مضمونی بسط می‌دهد. پروست علاوه بر واکاوی نقاشی‌هایی که قصد استفاده از آن‌ها را دارد، مانند یک پژوهشگر به جستجوی ویژگی‌های خاص و مشترک در میان آثار یک نقاش می‌پردازد و پس از کشف، آن‌ها را به رمانش می‌آورد و گاهی رابطهٔ میان متن رمان و نقاشی را از این دریچه آغاز می‌نماید.

مارسل پروست نه فقط به نقاشی و نقاشان، بلکه به حواشی آن و حتی جزئیات زندگی نقاشان نیز آگاهی قابل توجه دارد. چنین تسلطی بر هنر نقاشی و حواشی آن، برای کسی که خود نقاشی نمی‌کند، بسیار شگفت‌آور است. این تسلط، ابزاری در دستان پروست می‌شود که بتواند در کنار همهٔ نوآوری‌هایی که در داستان‌نویسی دارد، گونه‌ای از تلفیق را خلق نماید که با برقراری روابط بینامتنی، خواننده را شیفتهٔ رمانش گرداند.

پروست از زبان راوی قصه به نقشی که نقاشی در جستجوی **زمان** دارد، اشاره کرده و زمانِ

از دست رفته را نه در بیرون، بلکه در درون ذهن به مدد تصاویر دوران کودکی یـا گراورهـایی جستجو می‌کند که می‌توانند مخاطبِ خود را به سرمنشأ واقعه و زمان ببرند. پس می‌توان گفت توصیف‌های همراه با ریزترین جزئیات در رمان وی، ناشی از آن است که پروسـت داسـتان را روایت نمی‌کند؛ بلکه به دنبال روایتی است که تصویر یا نقاشی ذهنی‌اش از زمان را به مخاطب نشان بدهد. او زمان را با کلمات نقاشی می‌کند و ابایی ندارد آنجا که کلمات قاصرند، از نقاشی بهره بجوید و مخاطب نیز برای فهم کامل این رمان مجبور است به نقاشی‌ها رجوع کند.

نگارنده پیشنهاد دارد تا پژوهشگران بعدی، این شیوهٔ تلفیق ویژهٔ پروسـت را در سـایر آثـار وی و یا نویسندگان دیگر مورد مطالعه قرار دهند و از منظـر نـشانه‌شناسـی نیـز آن را بررسـی نمایند. پژوهش‌های آتی مشخص خواهند کرد که آیا مارسل پروست اولین فردی اسـت کـه از این شیوه در رمان‌نویسی بهره برده یا که نشانه‌های پیدایش آن را باید در افراد دیگری جـستجو نمود. چه بسا با روشن‌تر شدن جزئیات این روابط بینامتنی، نویسندگان بتوانند از آن در جهـت خلق آثار بدیع سود جسته و قلمرو آن را گـسترش دهنـد و رمـان‌هـایی بـا اسـتفاده از روابـط بینامتنی میان متن ادبی، هنرهای تجسمی و هنرهای نمایشی و غیره خلق نمایند.

پی‌نوشت‌ها

۱. عناوین جلدهای این رمان به ترتیب عبارت‌اند از: *طرف خانه سـوان*، *در سـایهٔ دوشـیزگان شـکوفا*، *طرف گرامانت ۱ و ۲*، *سدوم و عموره*، *اسیر*، *گریخته*، *زمان بازیافته*.

۲. بدوی‌گرایی یا پریمیتیویسم (Primitivism). نام جنبشی هنری در غرب که از فرم‌های بصری پیش از تاریخ، بومیان و غیر غربی‌ها استفاده می‌نمود و در پیشرفت هنر مدرن نقش مهمی داشت.

۳. فوتوریسم (Futurism). نام جنبشی هنری و ادبی که توسط مارتینی (شاعر و نویـسندهٔ ایتالیـایی) در ۱۹۰۹ میلادی شکل گرفت. آن‌ها به جنبش و حرکت توجه ویژه داشتند. این جنبش بعـد از جنـگ جهانی اول، به عنوان هنر رسمی حکومت فاشیست ایتالیا شناخته شد.

٤. جیمز ابـوت مـک نیـل ویـسلر (James Abbott McNeill Whistler). نقـاش برجـسته و جنجـالی آمریکایی. (۱۸٤۳–۱۹۰۳)

۵. لوران ژنی (Laurent Jenny). محقق سوئیسی معاصر که در کنار "میکائیـل ریفـارتر" از مهـم‌تـرین شخصیت‌ها و نظریه‌پردازان نسل دوم بینامتنیت محسوب می‌شود. وی مباحث بینامتنیت را گسترش داد و وارد نقد و مطالعات عملی نمود.

٦. همان "کاراوادجو" (Michelangelo Merisi da Caravaggio). نقاش ایتالیایی. (١٦١٠-١٥٧١)

٧. از شخصیت‌های مهم رمان در *جستجوی زمان از دست رفته* که از خانوادهٔ یهودی متموّلی است که با محافل اشرافی آمد و شد دارد.

٨. نیکولا پوسن (Nicolas Poussin). نقاش فرانسوی. (١٥٩٤- ١٦٦٥)

٩. شارل گابریل گلیر (Marc Gabriel Charles Gleyre). نقاش سوئیسی. (١٨٠٨- ١٨٧٤)

١٠. برگرفته از www.En.wikipedia.org. ترجمهٔ نگارنده

١١. جوتّو (Giotto di Bondone). نقاش و معمار ایتالیایی. او را آغازگر هنر اروپایی و از پایه‌گذاران مکتب فلورانسی دانسته‌اند. (١٢٦٦- ١٣٣٧)

١٢. دیوارنگاره‌های نمازخانهٔ آرنا در شهر پادوا در ایتالیا. جوتّو ٣٨ صحنه از زندگی مریم عذرا و مسیح را بر دیوارهای این کلیسا به تصویر کشید.

١٣. اشاره به دیوارنگاره‌های نمازخانهٔ آرنا در شهر پادوا، اثر جوتّو.

١٤. نام بخشی در شمال غربی فرانسه. همچنین نام روستایی که راوی رمانِ جستجو کودکی خود را در آنجا گذرانده است.

١٥. آندرئا مانتنیا (مانتگنا) (Andrea Mantegna). نقاش و چاپگر ایتالیایی. دیوارنگاره‌های کلیسای اِرمیتانی، نخستین آثاری بودند که او در پادوا خلق کرد. (١٤٣١- ١٥٠٦)

١٦. همان آلبرشت دورر (Albrecht Dürer). چاپگر، نقاش و نظریه پرداز آلمانی. (١٤٧١- ١٥٢٨)

١٧. منظور همان آندرئا مانتنیا است که در سالهای آخر عمرش لقب "نقاش مانتوا" را از "دوک مانتوا" دریافت می‌کند.

١٨. ساندرو بوتیچلّی (Sandro Botticelli). نقاش ایتالیایی مشهور اوایل دوران رنسانس در فلورانس ایتالیا. (١٤٤٥- ١٥١٠)

١٩. اشاره به نقاشی معروف بوتیچلّی به نام "بهار" (Primavera) دارد که در موزهٔ اوفیتزی فلورانس می‌باشد.

٢٠. جنتیله بلّینی (Gentile Bellini). نقاش ایتالیایی. مشهور به چهره‌نگاری و نقاشی‌های روایی. مدتی را در دربار سلطان محمد دوم عثمانی گذرانید و تک‌چهره‌ای از او کشید. (١٤٢٩- ١٥٠٧)

٢١. دمنیکو گیرلاندایو (Domenico Ghirlandaio). نقاش ایتالیایی. از هنرمندان نسل سوم رنسانس فلورانس ایتالیا. (١٤٤٩- ١٤٩٤)

۲۲. آنتونیو ریتزو (Antonio Rizzo). مجسمه‌ساز و معمار ایتالیایی. (۱٤٤۰– ۱٤۹۹)

۲۳. جاکوپو کومین (Jacopo Comin)، معروف بـه تینتورتـو (Tintoretto). نقـاش ایتالیـایی. (۱۵۱۸– ۱۵۹٤)

۲٤. پیتر دهوش (دهوک) (Pieter de Hooch) نقاش هلندی. (۱٦۲۹– ۱٦۸٤)

۲۵. گراور یا گراوور که در فارسی "چاپ دستی" نیز گفته شده، فن و هنری مـی‌باشـد کـه اسـاس آن طراحی با روش شیار کردن خطوط است و سابقهٔ آن به دوران پیشاتاریخ نیز می‌رسد ولـی معنـای دقیق‌تر آن فقط به روش‌های حکاکی گود، با استفاده از لوحهٔ فلزی معطوف می‌شود.

۲٦. همان "شامِ آخر"، دیوارنگارهٔ معـروف اثـر لئونـاردو داوینچـی (Leonardo da Vinci) هنرمنـد و دانشمند ایتالیایی. (۱٤۵۲– ۱۵۱۹).

این نقاشی نشان‌دهندهٔ صحنه‌ای از شام آخر روزهای پایانی عمر مسیح است کـه در آن مـسیح بیان می‌دارد که یکی از ۱۲ حواری‌اش به وی خیانت خواهد کرد. این نقاشی یکی از مشهورترین و باارزش‌ترین نقاشی‌های جهان می‌باشد و بر دیوار صومعه "سانتا ماریا دله گراتسیه" در شهر مـیلان کشیده شده است.

۲۷. همان تیتسیانو وچلّی (Tiziano Vecelli). نقاش ایتالیایی. (۱٤۸۷– ۱۵۷٦)

۲۸. مهدی سحابی. نویسنده، مترجم و هنرمند ایرانی. (۱۳۲۳– ۱۳۸۸). شهرت وی بیشتر برای ترجمـهٔ رمانِ *در جستجوی زمان از دست رفته* است. وی همچنین نویسندهٔ کتابی در مورد مارسل پروسـت با عنوان *نوسندگان قرن بیستم فرانسه: مارسل پروست (جلد ۵)* می‌باشد که توسط نشر ماهی انتشار یافته است.

۲۹. ژاک امیل بلانش (Jacques-Émile Blanch). نقاش فرانـسوی. از دوسـتان مارسـل پروسـت. وی تک‌چهره‌ای از مارسل پروست در سن ۲۱ سالگی وی کشیده است. (۱۸٦۱– ۱۹٤۲).

۳۰. یوهانس ورمیر (Johannes Vermeer). نقاش هلندی. (۱٦۳۲– ۱٦۷۵). پروست به آثار وی علاقـهٔ بسیار دارد و بهترین نقاشی را تابلوی "چشم‌انداز دلفت" (View of Delft) اثـر ورمیـر مـی‌دانـد. چنان‌چه در قسمت ضمائم مجلد *طرف خانه سوان* آمده، مارسل پروست در نامه‌ای دربارهٔ این تابلو می‌نویسد: «بعد از آن که چشم‌انداز دلفـت را در مـوزهٔ لاهـه دیـدم، دیگـر اطمینـان دارم کـه ایـن زیباترین تابلوی دنیاست. در طرف خانه سوان به هر ترتیبی بود سوان را در حال پژوهـشی دربـارهٔ ورمیر نشان دادم» (پروست، ۱۳۸۸: ۵۷٦).

۳۱. نیکلاس مئس (Nicolaes Maes). نقاش هلندی. از هنرمندان سبک باروک. (۱٦۳۲– ۱٦۹۳)

منابع

اخباری‌فر، مونا و مزاری، نگار، (۱۳۹۳)، *مطالعهٔ خواب ادبی و نقش رویا و رویاپردازی درخلق کتاب از مسیر خانه سوان اثر مارسل پروست*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه فردوسی مشهد، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی

پاکباز، رویین، (۱۳۸٦)، *دائره المعارف* هنر، کتاب، انتشارات فرهنگ معاصر، تهران

پایان‌بنام، سمیرا و دلاور، اسرافیل، (۱۳۸۷)، *یادآوری ناخودآگاه خاطرات نزد پروست*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تبریز

پروست، مارسل، (۱۳۸٦)، *طرف خانه سوان*، کتاب، ترجمه مهدی سحابی، ویراست دوم، نشر مرکز، تهران

پوله، ژرژ، (۱۳۹۰)، *فضای پروستی*، کتاب، ترجمه وحید قسمتی، انتشارات ققنوس، تهران

حاجی زاده، پروین و اسداللهی، الله شکر، (۱۳۹۰)، *مطالعه تجلی هنرهای تصویری و هنر موسیقی در رمان مارسل پروست تحت عنوان «طرف سوان»*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تبریز

حائری، شهلا، (۱۳۸٤)، *در سایهٔ مارسل پروست*، کتاب، نشر قطره، تهران

دولوز، ژیل، (۱۳۸۹)، *مارسل پروست و نشانه‌ها*، کتاب، ترجمهٔ دکتر اللهشکر اسداللهی تجرق، نشر علم، تهران

عباسپور، مرادحسین، (۱۳۸۵)، *پروست کلیددار کتاب‌کلیسای زمان*، کتاب، نشر رسش، اهواز

مرادی‌مرام، امینه و اسداللهی، الله شکر، (۱۳۹۰)، *مطالعهٔ بینامتنی هنر چهره و شخصیت در اثری از مارسل پروست تحت عنوان «طرف گرمانت»*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تبریز

نامورمطلق، بهمن، (۱۳۹٤)، *درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها*، ویراست دوم، نشر سخن، تهران

Heywood, Miriam. Feb (2010). True Images: Metaphor, Metonymy and Montage in Marcel Proust's A la recherche du temp perdu and Jean-Luc Godard's Histoire(s) du cinema. *Paragraph*. 33. 37-51

Karpeles, Erik. (2008). *Paintings in Proust*. London: Thames & Hudson Ltd

Murphy, Michael. June (2004). Proust's butterfly James McNeill Whistler and painterly writing in In Search of Lost Time. *Comparative American Studies an International Journal*. 2. 205-222

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی