



فصل دوم پروست و نشانه‌ها

نشانه و حقیقت

نوشته‌ی ژیل دلوز

ترجمه‌ی عادل مشایخی

رمان *در جست‌وجوی زمان از دست رفته*، درواقع، گونه‌ای جست‌وجوی حقیقت است. اگر «در جست‌وجوی زمان از دست رفته» نامیده می‌شود، دلیلش فقط این است که حقیقت نسبتی ذاتی با زمان دارد. چه در عشق، و چه در طبیعت یا هنر، مسئله نه لذت، بلکه حقیقت است.^۱ یا به بیان دقیق‌تر، ما فقط لذت‌ها و شادی‌هایی داریم که با کشف حقیقت در تناظرند: عاشق حسود وقتی موفق می‌شود یکی از دروغ‌های معشوق را رمزگشایی کند، اندک شادی‌ای احساس می‌کند، مثل مترجمی که در ترجمه‌ی متنی پیچیده توفیق می‌یابد، حتا اگر ترجمه خبری بدهد که شخصا برای او ناخوشایند و دردناک باشد.^۲ اما باید بفهمیم پروست آن جست‌وجوی حقیقت را که خاص اوست چگونه تعریف می‌کند و چگونه آن را با جست‌وجوهای دیگر، یعنی جست‌وجوهای علمی یا فلسفی حقیقت، در تقابل قرار می‌دهد.

چه کسی حقیقت را جست‌وجو می‌کند؟ و کسی که می‌گوید «حقیقت را می‌خواهم» منظورش

چیست؟ پروست بر این باور نیست که انسان، یا حتا ذهنی به‌اصطلاح ناب، بنابر طبع میلی به حقیقت دارد،

گونه‌ای خواست حقیقت. ما حقیقت را جست‌وجو نمی‌کنیم مگر این‌که بر اساس وضعیتی انضمامی به این کار وادار شویم، در صورتی که در معرض گونه‌ای تعرض قرارگیریم که ما را به‌سوی این جست‌وجو می‌راند. چه کسی حقیقت را جست‌وجو می‌کند؟ [کسی چون] عاشق حسود تحت فشار دروغ‌های معشوق. همیشه تعرض یک نشانه است که ما را به جست‌وجو وامی‌دارد، که آرامش را از ما می‌گیرد. حقیقت نه از طریق قربت یافت می‌شود و نه از طریق حسن‌نیت، بلکه خود را در نشانه‌های غیر ارادی برملا می‌کند^۳ خطای فلسفه این است که گونه‌ای حسن‌نیت برای اندیشیدن، گونه‌ای میل یا عشق به امر حقیقی را در ما فرض می‌گیرد. به همین دلیل است که فلسفه فقط به حقیقت‌های انتزاعی می‌رسد، حقیقت‌هایی که هیچ‌کس را به خطر نمی‌اندازند و دردسری ایجاد نمی‌کنند، «ایده‌هایی که توسط عقل محض شکل می‌گیرند صرفاً حقیقتی منطقی دارند، حقیقتی ممکن، انتخاب‌شان دلخواهی است.»^۴ این ایده‌ها قلابی‌اند، زیرا زاده‌ی عقل‌اند، که به‌آنها فقط گونه‌ای امکان [یعنی امکان منطقی] اعطا می‌کند، نه زاده‌ی یک مواجهه یا تعرض که اصالت‌شان را تضمین کند. ایده‌های عقل فقط براساس دلالت صریح و در نتیجه، قراردادی‌شان، معتبرند. کم‌تر درون‌مایه‌ای هست که پروست به‌اندازه‌ی این درون‌مایه بر آن تاکید ورزد: حقیقت هرگز محصول گونه‌ای حسن‌نیتِ مقدم بر حقیقت [یعنی قصد بی‌طرفانه‌ی جست‌وجوی حقیقت] نیست، بلکه نتیجه‌ی گونه‌ای تعرض در اندیشه است. دلالت‌های صریح و قراردادی هرگز عمیق نیستند؛ فقط آن معنایی عمیق است که درونِ نشانه‌ای خارجی تا خورده و در لفاف آن جا گرفته است.

پروست ایده‌ی دوگانه‌ی «الزام» و «تصادف» را با ایده‌ی فلسفی «روش» در تقابل قرار می‌دهد. حقیقت در گرو مواجهه با چیزی است که ما را به اندیشه و جست‌وجوی امر حقیقی وادارد. تصادفِ مواجهه‌ها و فشارِ الزام‌ها دو درون‌مایه‌ی بنیادین پروست‌اند. به بیان دقیق، مواجهه همیشه مواجهه با نشانه است، و نشانه است که ما را مورد تعرض قرار می‌دهد. تصادفِ مواجهه است که ضرورت اندیشه را تضمین می‌کند. به تعبیر پروست، ناگهانی و اجتناب‌ناپذیر. «و من احساس می‌کردم که این باید مَهر اصالت‌شان باشد. من با

عمد و اختیار در حیاط خانه‌ی گرمانت به دنبال دو سنگ پست و بلندی که پایم به آن‌ها خورد نگشته بودم.^۵ آن که می‌گوید «حقیقت را می‌خواهم»، چه می‌خواهد؟ او حقیقت را نمی‌خواهد مگر تحت تاثیر گونه‌ای الزام، تحت فشار یک نیرو. او تحت سیطره‌ی یک مواجهه، در نسبت با فلان نشانه، حقیقت را می‌خواهد. آن چه او می‌خواهد: تأویل کردن، رمزگشایی کردن، ترجمه کردن، یافتن معنای نشانه.^۶ «ناگزیر بودم به کوچکترین نشانه‌های پیرامونم (گرمانت‌ها، آبرتین، ژیلبرت، سن لو، بلبک...) معنایی را که داشتند و عادت از آن‌ها گرفته بود، بازگردانم.»^۷

جست‌وجوی حقیقت تاویل کردن و رمزگشایی و از-تا-باز کردن^۸ است. اما این «تا-گشایی»^۹ با از-لفاف-باز شدن^{۱۰} خود نشانه یکی می‌شود. به همین دلیل است که جست‌وجو همواره زمان‌مند، و حقیقت همیشه حقیقت زمان است. نظام‌مندسازی نهایی [در آخرین جلد رمان] به ما یادآوری می‌کند که خود زمان^{۱۱} کثیر است. از این حیث، تمایز بزرگ تمایز میان زمان از دست رفته و زمان بازیافته است: به همان اندازه که حقیقت‌های زمان بازیافته وجود دارد، حقیقت‌های زمان از دست رفته نیز وجود دارد. اما به بیان دقیق‌تر، درست‌تر آن است که چهار ساختار زمان را، که هر یک حقیقت خاص خودش را دارد، از یکدیگر متمایز کنیم. زیرا زمان از دست رفته صرفاً زمانی نیست که می‌گذرد و موجودات را تغییر می‌دهد و آن چه را بوده نیست می‌کند؛ بلکه در عین حال، زمانی که ما هدر می‌دهیم نیز هست (چرا آدمی باید به جای کار کردن و تولید اثر هنری، وقت‌اش را با زندگی محفلی، با عاشق شدن، تلف کند؟). و زمان بازیافته نخست، زمانی است که در بطن زمان از دست رفته بازمی‌یابیم، و تصویری از جاودانگی^{۱۲} به ما می‌دهد؛ اما در عین حال، زمانی اصیل و مطلق نیز هست، جاودانگی حقیقی که خود را در اثر هنری بیان می‌کند. هر نوع نشانه یک خط زمان مرجح دارد که با آن در تناظر است. اما در این جا کثرت‌گرایی هم وجود دارد، که ترکیب‌ها را تکثیر می‌کند. هر نوع نشانه به نحوی نابرابر از چند خط زمان بهره‌مند است؛ هر خط زمان به نحوی نابرابر چند نوع نشانه را به هم می‌آمیزد.

نشانه‌هایی هست که ما را به اندیشیدن به زمان از دست رفته وامی‌دارد، یعنی به گذر زمان، نیست‌شدن آن‌چه بوده است، تغییر موجودات. دوباره دیدن آدم‌هایی که برای ما آشنا بوده‌اند گونه‌ای ظهور [حقیقت] است، زیرا چهره‌شان، که دیگر دیدن‌اش عادت ما نیست، حامل نشانه‌ها و اثرهای ناب زمان است، زمانی که فلان ویژگی چهره را تغییر داده است، و فلان ویژگی دیگر را رقیق، ضعیف یا محو کرده است. زمان، برای آن‌که رؤیت‌پذیر شود «بدن‌هایی می‌جوید، و هر کجا به چنین بدن‌هایی برخورد آن را از آن خود می‌کند تا چراغ جادویش را بر آن‌ها نشان دهد»^{۱۳}. در **جست‌وجو**، در تالارهای گرمات‌ها نگارخانه‌ای پر و پیمان از چهره‌ها ظاهر می‌شود. اما اگر دوران کارآموزی را پشت سر گذاشته بودیم، از همان آغاز درمی‌یافتیم که نشانه‌های محفلی به‌واسطه‌ی تهی‌بودن‌شان امری ناپایدار را افشا می‌کنند، یا این‌که پیشاپیش منجمد و بی‌حرکت می‌شوند تا دگرگونی خود را پنهان سازند. زیرا زندگی محفلی در هر لحظه‌اش دگرگونی و تغییر است. «مد تغییر می‌کند، چراکه خود از نیاز به تغییر زاده می‌شود»^{۱۴}. پروست در پایان **جست‌وجو** نشان می‌دهد چگونه ماجرای دریفوس، سپس جنگ، و بالاتر از همه خود زمان تشخیص‌یافته^{۱۵}، جامعه را عمیقاً تغییر داده‌اند. او به‌جای این‌که از این تغییرات پایان یک «جهان» را نتیجه بگیرد، به این درک می‌رسد که جهانی که می‌شناخته و دوست می‌داشته خودش دگرگونی و تغییر بوده، نشانه و اثر زمانی از دست‌رفته (حتا گرمات‌ها هم فقط نام‌شان ثابت است). پروست این تغییر را نه به هیچ وجه گونه‌ای استمرار برگسونی، بلکه گونه‌ای تباه‌شدن و مسابقه‌ای تا گور به‌شمار می‌آورد.

به‌طریق اولی، نشانه‌های عشق به‌نحوی دگرگونی و نابودی خود را پیشاپیش نمایان می‌سازند. نشانه‌های عشق‌اند که زمان از دست‌رفته را در ناب‌ترین حالت‌اش در لفاف خود دارند. پیرشدن آدم‌های تالار [خانه‌ی پرنسس دُ گرمات] در قیاس با پیرشدن باورنکردنی و درخشان شارلوس هیچ است. اما در این‌جا نیز پیرشدن شارلوس چیزی نیست جز بازتوزیع روح‌های بس‌گانه‌ی او، که از دیرباز در یک نگاه یا یک

درخشش صدای شارلوس جوان تر حاضر بوده‌اند. اگر نشانه‌های عشق و حسادت حامل دگرگونی خاص خود هستند، دلیل‌اش خیلی ساده است: عشق یک آن از زمینه‌چینی برای امحای خود، و تلاش برای انحلال خود، باز نمی‌ایستد. عشق نیز مانند مرگ است، از آن حیث که خیال می‌کنیم آن‌قدر زنده خواهیم ماند تا حال کسانی را که ما را از دست داده‌اند ببینیم. در عشق نیز بر همین سیاق، تصور می‌کنیم آنقدر عاشق باقی خواهیم ماند تا از پشیمانی‌های کسی که دیگر عاشق‌اش نیستیم لذت ببریم. درست است که عشق‌های گذشته‌ی خود را تکرار می‌کنیم؛ اما این نیز حقیقت دارد که عشق کنونی ما، با همه‌ی شدت و سرزندگی‌اش، لحظه‌ی انحلال خود را «تکرار» یا پایان خود را پیشاپیش نمایان می‌کند. معنای آن‌چه یک صحنه‌ی حسادت^{۱۶} نامیده می‌شود، همین است. این تکرار معطوف به آینده، این تکرار فرجام را در عشق سوان به اودت و در عشق راوی به ژیلبرت یا آلبرتین بازمی‌یابیم. پروست در مورد سن-لو می‌گوید: «او پیشاپیش از همه‌ی آن دردهای گسست که در مواقع دیگر گمان می‌کرد می‌تواند از آن‌ها حذر کند، رنج می‌کشید، بدون این‌که حتی یکی از آن‌ها را فراموش کند»^{۱۷}.

عجیب‌تر آن‌که نشانه‌های محسوس نیز، به‌رغم سرشاری‌شان، می‌توانند نشانه‌های دگرگونی و نابودی باشند. اما پروست موردی را نقل می‌کند، یعنی چکمه و خاطره‌ی مادر بزرگ، که در اصل تفاوتی با مادلن و سگنفرش‌ها ندارد، ولی ما را به احساس گونه‌ای نابودی دردناک وامی‌دارد، و به‌جای آن‌که سرشاری زمانی را که بازمی‌یابیم به ما القا کند، نشانه‌ی زمانی است که برای همیشه از دست رفته است^{۱۸}. خم‌شده روی چکمه‌اش، راوی چیزی الهی را احساس می‌کند؛ اما اشک از چشمان‌اش جاری می‌شود و حافظه‌ی غیرارادی^{۱۹} خاطرات غم‌انگیز مادر بزرگ‌اش را برای او به ارمغان می‌آورد. «فقط آن لحظه بود—بیش از یک‌سال پس از خاک‌سپاری‌اش، تحت تأثیر این زمان پریشی که اغلب مانع تطابق تقویم وقایع با تقویم احساسات می‌شود— که باورم شد مرده است... و برای همیشه او را از دست داده‌ام.» چرا خاطره‌ی غیرارادی به‌جای تصویری از جاودانگی، احساس حاد مرگ را برای ما به ارمغان می‌آورد؟ استناد به سرشت خاص این مثال که موجود

محبوب [یعنی مادر بزرگ] در آن ظاهر می‌شود، کافی نیست؛ اشاره به احساس گناه راوی در مقابل مادر بزرگ اش هم کافی نیست. در خود نشانه‌ی محسوس باید یافت آن دوسویگی را که قادر به توضیح این نکته است که این نشانه گاهی اوقات به جای غرق شدن در شادی، به درد تبدیل می‌شود.

چکمه نیز درست مثل مادلن حافظه‌ی غیرارادی را وارد ماجرا می‌کند: احساسی قدیمی روی احساسی کنونی منطبق می‌شود، با آن پیوند می‌یابد و آن را همزمان به چندین دوره تعمیم می‌دهد. اما کافیست احساس کنونی «مادیت» اش را با احساس قدیمی در تقابل قرار دهد تا شادی این انطباق جایش را به گونه‌ای احساس دوری و گذار، احساس از دست‌دادنی جبران‌ناپذیر بدهد، احساس این‌که آن احساس قدیمی به اعماق زمان از دست رفته رانده شده است. بنابراین، این‌که قهرمان رمان خود را گناهکار می‌شمارد، فقط به احساس کنونی قدرت خلاص شدن از آغوش احساس قدیمی را می‌دهد. او در آغاز همان ابتهاجی را تجربه می‌کند که با چشیدن مادلن تجربه کرده بود، اما بلافاصله این سعادت جایش را به قطعیت مرگ و نیستی می‌دهد. در این جا گونه‌ای دوسویگی [یا دوپهلویی] وجود دارد، که در تمام نشانه‌هایی که حافظه در آن‌ها دخالت دارد، به مثابه یک امکان حافظه باقی می‌ماند (فرورمته‌گی این نشانه‌ها به همین دلیل است). زیرا حافظه خودش متضمن «تناقض بس غریب بقا و مرگ است»، «سنتز دردناک بقا و مرگ»^{۱۹}. حتا در مادلن و در سنگفرش‌ها نیز نیستی سر برمی‌آورد، ولی این بار از طریق روی هم منطبق شدن دو احساس پنهان می‌شود.

نشانه‌های محفلی، به‌ویژه نشانه‌های محفلی، و همچنین نشانه‌های عشق وحتا نشانه‌های محسوس، به‌شیوه‌ی دیگری نیز نشانه‌های گونه‌ای زمان «از دست رفته» اند. این نشانه‌ها نشانه‌های زمانی هستند که **هدر می‌دهیم**. چون رفتن به جهان محفلی، نرد عشق باختن با زنان معمولی، و حتا آن‌همه کوشش به‌خرج دادن مقابل یک کویج، هیچ‌کدام کارهای عاقلانه‌ای نیستند. بهتر آن است که آدمی با افراد عمیق رفت‌وآمد

کند و بیش از هر چیز دل به کار بدهد. قهرمان **جست و جو** اغلب به یأس خود و والدین اش درمقابل ناتوانی او از کارکردن و آغاز کردن اثر ادبی ای که وعده اش را داده است اشاره می کند.^{۲۰}

اما یکی از نتایج اساسی کارآموزی، آشکارشدن این نکته بر ماست که این زمانی که هدر می دهیم نیز حقایق خاص خود را دارد. کاری که با تلاش اراده انجام می شود، ارزشی ندارد؛ در ادبیات، چنین تلاشی صرفاً می تواند ما را به حقیقت های عقل رهنمون شود که فاقد مهر ضرورت اند، و نسبت به آن ها همیشه این احساس را داریم که «می توانستند» متفاوت باشند و به گونه ای دیگری گفته شوند. بر همین سیاق، آنچه انسانی عمیق و صاحب عقل و هوش می گوید فی نفسه به واسطه ای محتوای آشکارش، به واسطه ای دلالت صریح، عینی و حاضر و آماده اش، ارزش دارد؛ آنچه از سخنان چنین انسانی نصیب مان می شود بسیار ناچیز، صرفاً از جنس امکان های انتزاعی، خواهد بود، اگر بلد نباشیم از راه هایی دیگر به حقیقت هایی دیگر دست یابیم. این راه های دیگر دقیقاً راه های نشانه اند. حال نکته این است که موجودی معمولی یا ابله [مانند اودت] به محض این که به او دل ببازیم، از لحاظ صدور نشانه ها خیلی غنی تر است از آن ژرف ترین و عاقل ترین ذهن ها. هرچه یک زن [یا مرد] میان مایه تر و کوتاه فکرتر باشد، بیشتر [این ضعف ها را] با نشانه ها جبران می کند، نشانه هایی که گاهی اوقات او را لو می دهند و دروغ اش را، و ناتوانی اش را از صورت بندی حکم های معقول یا داشتن اندیشه ای منجسم، برملا می کنند. پروست در مورد روشنفکران می گوید: «زن معمولی ای که از دل بستن به او در حیرت اند، جهان شان را خیلی بیش از یک زن باهوش و عمیق، غنا می بخشد»^{۲۱}. سرمستی ای وجود دارد که مواد و طبایع ابتدایی اعطا می کنند از آن رو که از حیث صدور نشانه ها غنی اند. با معشوقه ای معمولی به آغازهای انسانیت بازمی گردیم، به دوره هایی که نشانه ها بر محتوای صریح، و علامت های هیروگلیف بر حروف غلبه داشتند: این زن از طریق «کنش ارتباطی»^{۲۲} به دانش و اطلاعات ما نمی افزاید [یا تحت اللفظی: هیچ چیزی را به ما «همرسانی» نمی کند]، اما یک دم بازمی ایستد از صدور نشانه هایی که باید رمزگشایی شان کنیم.

به همین دلیل است که هرگاه تصور می‌کنیم داریم زمان‌مان را هدر می‌دهیم آیا وقت‌مان را تلف می‌کنیم، خواه با حضور در محفل اسنوب‌ها و خواه با شیطنت‌های عاشقانه، درواقع، داریم گونه‌ای کارآموزی مبهم را طی می‌کنیم که در نهایت به آشکارشدن گونه‌ای حقیقتِ زمانی که هدر می‌دهیم ختم می‌شود. هیچ‌گاه سردر نمی‌آوریم چگونه کسی می‌آموزد؛ اما به هر شیوه‌ای که بیاموزد، این آموختن همواره با وساطت نشانه‌ها و با هدردادن زمان است، نه با جذب و هضم محتوای عینی. چه کسی می‌داند چگونه یک دانش‌آموز ناگهان «در درس لاتین قوی» می‌شود و چه نشانه‌هایی (مثلاً عاشقانه یا حتا شرم‌آور) در کارآموزی او نقش داشته‌اند؟ ما هرگز از فرهنگ‌های لغاتی که معلمان یا والدین‌مان به ما قرض می‌دهند، نمی‌آموزیم. نشانه نسبتِ ناهمگونی را به‌نحوی درون‌تاخوردده در خود دارد. ما همواره نه با عمل کردن شبیه کسی، بلکه با عمل کردن همراه کسی می‌آموزیم که با آن‌چه می‌آموزیم نسبتِ تشابه ندارد. که می‌داند چگونه کسی یک نویسنده‌ی بزرگ می‌شود؟ پروست درباره‌ی اکتاو می‌نویسد: «... این فکر هم مرا به شگفتی وامی‌داشت که شاهکارهای شاید از همه برجسته‌ترِ عصر ما نه حاصل کنکور عمومی شاگرد اول‌ها یا آموزش‌های ویژه و آکادمیک به سبک برولی^{۲۳}، بلکه نتیجه‌ی رفت‌وآمد به میدان‌های اسب‌دوانی و بارهای بزرگ باشند»^{۲۴}.

اما هدر دادن زمان کافی نیست. حقیقت‌های زمانی که هدر می‌دهیم، و حتا حقیقت‌های زمان از دست رفته، را چگونه باید بیرون بکشیم؟ چرا پروست این حقایق را «حقیقت‌های عقل» می‌نامد. درواقع، این حقیقت‌ها در تقابل‌اند با حقیقت‌هایی که عقل وقتی کشف می‌کند که با حسن نیت به کار می‌پردازد، و خود را وقف کار می‌کند و هدردادن زمان را بر خود ممنوع می‌سازد. در این مورد، محدودیتِ حقایق را که به معنای واقعی کلمه «عقلانی» اند دیده‌ایم: این حقایق فاقد «ضرورت»‌اند. اما در هنر، و در ادبیات، عقل همواره «بعد» وارد عمل می‌شود، نه «قبل». «تأثیر حسی^{۲۵} برای نویسنده حکم تجربه و آزمایش را دارد برای دانشمند؛ با این تفاوت که نزد دانشمند عقل اول کار وارد عمل می‌شود و نزد نویسنده بعد»^{۲۶}. نخست باید اثر تعرض‌آمیز یک نشانه را تجربه کنیم، و اندیشه به‌جست‌وجوی معنای نشانه وادار شود. در آثار پروست،

اندیشه به‌طور کلی در قالب چندین شکل ظاهر می‌شود: حافظه، میل، تخیل، عقل، قوه‌ی ذات‌ها... اما در مورد خاصِ زمانی که هدر می‌دهیم و زمان از دست‌رفته، عقل و فقط عقل است که می‌تواند زمینه‌ی کوشش اندیشه را فراهم یا نشانه را تأویل کند. عقل است که می‌یابد، به این شرط که «بعد» وارد عمل شود. در میان تمام شکل‌های اندیشه، فقط عقل حقیقت‌های این ساحت را بیرون می‌کشد.

نشانه‌های محفلی سطحی‌اند، و نشانه‌های عشق و حسادت، دردناک. اما چه کسی حقیقت را جست‌وجو خواهد کرد، اگر نخست نیاموخته باشد که یک ژست، لحن یک صدا، یک سلام، باید تأویل شود؟ چه کسی حقیقت را جست‌وجو خواهد کرد اگر نخست رنج ناشی از دروغ یک معشوق را تجربه نکرده باشد؟ ایده‌های عقل اغلب «جانشینان» درداند.^{۲۷} درد عقل را به جست‌وجو وامی‌دارد، همان‌گونه که برخی لذت‌های غیرعادی حافظه را به حرکت درمی‌آورند. کار عقل این است که بفهمد و به ما بفهماند که سطحی‌ترین نشانه‌های محفلی به قوانین اشاره می‌کنند، و دردناک‌ترین نشانه‌های عشق، به تکرارها. به این ترتیب می‌آموزیم که موجودات^{۲۸} به چه کار می‌آیند: سطحی یا سهمگین، «مقابل ما قرار دارند»، و چیزی نیستند جز تجسم درون‌مایه‌هایی که از آن‌ها فراتر می‌روند، یا قطعات الوهیتی که دیگر هیچ کاری علیه ما نمی‌تواند بکند. کشف قانون‌های زندگی محفلی نشانه‌هایی را معنا می‌بخشد که اگر تک تک در نظر گرفته می‌شدند، بی‌معنا می‌ماندند. اما فراتر از همه‌ی این‌ها، درک تکرارهای عاشقانه هر یک از نشانه‌ها را به شادی تبدیل می‌کند، نشانه‌هایی که اگر تک تک در نظر گرفته می‌شدند، رنج بسیار برمی‌انگیختند. «زیرا به کسی که از همه بیشتر هم دوست داشته‌ایم آن اندازه وفادار نیستیم که به خودمان، و دیر یا زود او را فراموش می‌کنیم تا بتوانیم دوباره دوست داشتن را از سر بگیریم (چون این یکی از ویژگی‌های خودمان است)»^{۲۹}. کسانی که دوست داشته‌ایم، تک تک، ما را رنج داده‌اند؛ اما زنجیره‌ی گسسته‌ای که تشکیل داده‌اند، برای عقل نمایشی شاد است. به این ترتیب، به لطف عقل چیزی را کشف می‌کنیم که در آغاز نمی‌توانستیم بدانیم: کشف می‌کنیم که از همان آغاز وقتی فکر می‌کردیم داریم وقت‌مان را هدر می‌دهیم، در حال کارآموزی بوده‌ایم.

درمی‌یابیم زندگی کاهلانهای که پشت سر گذاشته‌ایم بخشی از اثر ادبی ما بوده است: «تمام زندگی‌ام... یک رسالت»^{۳۰}.

زمانی که هدر می‌دهیم، زمان از دست‌رفته، اما همچنین زمانی که بازمی‌یابیم، زمان بازیافته. بی‌شک، با هر نوع نشانه خطی ممتاز از زمان در تناظر است. نشانه‌های محفلی بیش از هر چیز زمانی را درون خود تا زده‌اند که هدر داده‌ایم؛ نشانه‌های عاشقانه به‌ویژه زمان از دست‌رفته را در لفاف دارند. نشانه‌های محسوس اغلب ما را به بازیافتن زمان وامی‌دارند، دوباره زمان را در بطن زمان از دست‌رفته به ما اعطا می‌کنند. در نهایت، نشانه‌های هنر زمانی بازیافته را به ما اعطا می‌کنند، زمان اصیل مطلق که تمام زمان‌های دیگر را در بر دارد. اما گرچه هر نشانه بعد زمانی ممتاز خودش را دارد، هر یک از آن‌ها در عین حال سوار خط‌های دیگر است و از سایر بدهای زمان بهره‌مند است. زمانی که از دست می‌دهیم در نشانه‌های عشق و حتا در نشانه‌های محسوس امتداد پیدا می‌کند. زمان از دست‌رفته پیشاپیش در زندگی محفلی نیز ظاهر می‌شود و همچنان در نشانه‌های محسوس نیز پابرجاست. از سوی دیگر، زمانی که بازمی‌یابیم نیز متقابلاً روی زمانی که هدر می‌دهیم و روی زمان از دست‌رفته اثر می‌گذارد. و در زمان مطلق اثر هنری است که همه‌ی بدهای دیگر ترکیب می‌شود و حقیقتی را که با آن‌ها متناظر است پیدا می‌کند. جهان‌های نشانه‌ها، دایره‌های **جست‌وجو**، مطابق خط‌های زمان آرایش یافته‌اند، **خط‌های حقیقی کارآموزی**؛ اما روی این خط‌ها با یکدیگر تداخل می‌یابند، روی یکدیگر اثر می‌گذارند. بنابراین، نشانه‌ها بدون این‌که در تناظر قرار گیرند یا نمادین شوند، بدون این‌که دوباره با یکدیگر تطابق پیدا کنند، بدون این‌که وارد ترکیب‌های مختلطی شوند که نظام حقیقت را تشکیل می‌دهند، از لفاف بیرون نمی‌آیند و مطابق خط‌های زمان از تا باز نمی‌شوند.

¹ .JF1, I, 442.

² .CS₂, I, 282.

³ .CG₁, II, 66.

4 . TR₂, III, 880.

° . زمان بازیافته، ص. ۲۲۵.

6 . sens du signe

۷ . زمان بازیافته، ص. ۲۴۷.

8 . expliquer

9 . explication

10 . développement

11 . le Temps

12 . une image de l'éternité

۱۳ . زمان بازیافته، ص. ۲۸۰.

14 . JF₁, I, 433.

15 . le Temps en personne

16 . une scène de jalousie

17 . C₁, 122.

18 . CG₁, II, 755-760

19 . SG₁, II, 759-760

20 . JF₁, I, 579-581.

21 . AD, III, 616

22 . communication

۲۳ . «دوک دو برولی (۱۷۸۵-۱۸۷۰) در دوره‌ی لویی فیلیپ وزیر آموزش و پرورش بود. آلبر دو برولی (۱۸۲۱-۱۹۰۱) نویسنده‌ی اشرافی و صاحب رمان راز پادشاه بود» توضیح مترجم م فارسی در جست وجوی زمان از دست رفته: گریخته، ص. ۳۴۶.

۲۴ . گریخته، ص. ۲۲۸.

25 . impression

۲۶ . زمان بازیافته، ص. ۲۲۶.

27 . TR₂, 906.

28 . êtres

۲۹ . زمان بازیافته، ص. ۲۶۰.

30 . TR₂, III, 899.



دلوز، ژیل. فصل دوم پروست و نشانه‌ها: نشانه و حقیقت. ترجمه‌ی عادل مشایخی، دموکراسی رادیکال،

دریافت از: <https://radicald.net/n7zk>، ۱۳۹۹/۱۲/۱۳