نـقـد زبـان و ادبـیـات خـارجـی
Critical Language & Literary Studies

دریافت:۹۹/۰۱/۲۸ «۲۶۰-۲۳۹» تایید:۹۹/۱۱/۰۸

خوانش تعامل مارسل و سوان با دیگری و جهان با تکیه بر نظام‌های میل و سلیقه اریک لاندوفسکی

مرتضی بابک معین[۱]

چکیده

اریک لاندوفسکی دو شکلِ ممکنِ جستجوی خوشبختی و سر خوشی که به دو شکل متفاوت میل و سلیقه مربوط می‌شود را از یکدیگر تشخیص می‌دهد: یکی « میلِ لذت بردن از» و دیگری « میلِ خوشایند واقع شدن». در ارتباط با « میلِ لذت بردن از» که بحث اصلی این مقاله است، او دو برداشت متفاوت از «لذت» را مطرح می نماید. برداشت اول، لذت سوژه را بر اساسِ ارتباط یک سویه مبتنی بر «مالکیتِ» دیگری یا عناصر جهان تعریف می کند و برداشت دوم از لذت، صحه بر ارتباط متقابل و دو سویه سوژه با جهان می گذارد، که لاندوفسکی نام آن را «دوست داشتن» می گذارد. او همچنین در خصوص تعامل سوژه با جهان، دو تعامل متفاوت را مطرح می نماید، که یکی را به ایده «استفاده» پیوند می زند و دیگری را به «پراتیک». مقاله حاضر سعی می کند، ضمن تشریح و تبیین اندیشه لاندوفسکی در خصوص نظام میل و سلیقه و واکاوی مفاهیم کلیدی در این زمینه، ثابت کند که در رمان سترگ پروست، در جستجوی زمان از دست رفته، تعامل مارسل و سوان با دیگریِ معشوق، بر نظام میل و سلیقه «مالکیتی» استوار بوده و مبتنی بر ایده «استفاده» است، و بر عکس، تعامل آن‌ها با عناصر جهان غالبا بر نظام میل و سلیقه «دوست داشتن» مبتنی بر «پراتیک» با جهان استوار می‌باشد، یعنی آن جا عناصر جهان نه به مثابه ابژه، که سوژه یا شبه سوژه در نظر گرفته می شوند.

واژگان کلیدی: «لذت بردن از»، « مالکیت»، «دوست داشتن»، «استفاده»، «پراتیک»، «لاندوفسکی»،

۱. دانشیاردانشگاه آزاد اسلامی. واحد تهران مرکزی.
Bajo_555@yahoo.com

۱- مقدمه

اریک لاندوفسکی[1] در آثار خود با عناوین *احساسات بی‌نام*[2] و *برای نشانه‌شناسی میل و سلیقه*[3] دو شکل ممکنِ جستجوی خوشبختی و سرخوشی که به دو شکل متفاوت میل و سلیقه مربوط می‌شود را از یکدیگر تمیز می‌دهد: یکی « میل لذت بردن از»[4] و دیگری « میل خوشایند واقع شدن»[5]. در ارتباط با « میل لذت بردن از» که بحث اصلی این مقاله است، او دو برداشت متفاوت از «لذت» را مطرح می‌نماید. برداشت اول، لذت سوژه را بر اساسِ ارتباط یک سویه مبتنی بر «مالکیتِ» دیگری یا عناصر جهان تعریف می‌کند و برداشت دوم از لذت، صحه بر ارتباط متقابل و دو سویه سوژه با جهان می‌گذارد. لاندوفسکی در دو مقاله[6] دیگر با نگاهی متفاوت دو شکل تعامل با جهان را از هم تشخیص می‌دهد: یکی از آن‌ها را با ایده « استفاده»[7] پیوند می‌زند، و دیگری را «پراتیک»[8] می‌نامد. در این مقاله برآنیم که ضمن برقرار نمودن ارتباط میان مفهوم «استفاده» با برداشت اول از «لذت بردن از» (مبتنی بر مالکیت) و مفهوم «پراتیک» با برداشت دوم (مبتنی بر ارتباط دوسویه فعال)، نشان دهیم که می‌توان با توسل با این مفاهیم، خوانش جدیدی از سبک زندگی و رفتاری مارسل و سوان، شخصیت‌های اصلی اثرِ *در جستجوی زمان از دست رفته* پروست، در خصوص ارتباط‌شان با معشوقه‌ها و دیگر عناصر جهان ارائه داد. ابتدا به تفصیل به تعریف و تفسیرِ دو نظام کلی میل و سلیقه نزد لاندوفسکی می‌پردازیم. سپس دو مفهوم «استفاده» و «پراتیک» و ارتباط آن‌ها را با این نظام‌های مطرح شده مورد مداقه قرار می‌دهیم و در نهایت بر اساسِ این مفاهیم بر آنیم که نشان دهیم چگونه می‌توان خوانش جدیدی از سبک زندگی و رفتاری مارسل و سوان با معشوقه‌ها و عناصر جهان ارائه داد.

۲- پروبلماتیک میل و سلیقه

یکی از مفاهیم مسئله‌سازی که در حوزه‌های متفاوت علوم اجتماعی جایگاهی محوری را به خود اختصاص داده است مسئله میل و سلیقه است. اریک لاندوفسکی، نشانه‌شناس

1. Eric Landowski نشانه‌شناس فرانسوی
2. *Passions sans nom*
3. *Pour une sémiotique du gout*
4. Jouir de
5. Plaire de
6. «Avoir prise, donner prise » ; « voiture et peinture, de l'utilisation à la pratique »
7. Utilisation
8. Pratique

فرانسوی در حوزه اجتماعی به شکل نظام‌مندی به این مسئله پرداخته است. او دو شکل ممکنِ جستجوی خوشبختی که به دو گرایش متفاوتِ میل و سلیقه مربوط می‌شوند را از یکدیگر تشخیص می‌دهد. از یک سو، میل «لذت بردن از» جهان، اشیاء و دیگران، و از سوی دیگر، میل «خوشایند واقع شدن»، «مورد پذیرش» واقع شدن در جمع، و به این ترتیب در آن احساس رضایت کردن.(لاندوفسکی، ۲۰۱۲: ۲٤). در مورد اول با جنبه «ادراکی – حسی» میل مواجه هستیم و در مورد دوم با جنبه «اجتماعی» آن. در خصوص مقوله اول با تجاربی روبرو هستیم که آن‌ها را تجارب «ادرکی – حسی»[1] می‌نامیم، که به مقوله تعاملاتی مربوط می‌شود که در آن‌ها سوژه با تکیه بر جهان حسی خود به مثابه سوژه – تن در نظر گرفته می‌شود، و در برابر او جهان امور مادی و یا حضور جسمی دیگران قرار دارد. در این مقوله از میل، می‌توان به همه لذائذ حداکثری از جمله لذائذ برآمده از تماس شهوانی با دیگری، یا لذائذی مانند آن چه با شنیدن موسیقی یا عشق به دیگر هنرها، حاصل می‌شود و هم‌چنین انجام فعالیت‌های متنوع ورزشی اشاره کرد. لاندوفسکی، در این مقوله، یعنی مقوله « لذت بردن از» جهان و دیگری، دو برداشت متفاوت از «لذت» را از هم تشخیص می‌دهد: برداشت اول بر ارتباط یک سویه مبتنی بر «مالکیتِ » سوژه بر جهان و دیگری تاکید دارد، در حالی که برداشت دوم صحه بر لذت و کیفی می‌گذارد که برآمده از ارتباطِ دو سویه «ادراکی – حسی» و تعاملی با دیگری و جهان است. (همان: ۳۰). در واقع برداشت اول جهان را به ماده‌ها و تن هایی تقلیل می‌دهد که در برابر آن‌ها سوژه خود را محکوم می‌داند که تنها ارتباطی مبتنی بر «مالکیت» را با آن‌ها تجربه نماید، حال آن که در برداشت دوم سوژه جهان را مملو از اشیاء مادی و تنهایی می‌داند که آن‌ها نیز دارای روح‌اند و می‌تواند با تن دیگری و تن عناصرِ جهان، نه ارتباطی مالکیتی، بلکه تعاملی دو سویه و فعال برقرار نماید. لاندوفسکی، این برداشت را با فعل « دوست داشتن»[2] یا « چشیدن»[3] تعریف می‌کند: «چشیدن » یک منظره و غرق شدن در آن، «دوست داشتن» یک قطعه موسیقی، به‌گونه‌ای که بگذاریم تا آن‌ها همه قابلیت‌های بالقوه خود را آزاد کنند. اولین شرط برای این که بتوان این شکل از لذت را که در تضاد با مقوله «مالکیت» قرار دارد،

1. Expérience esthésique
2. Aimer
3. Savourer

ممکن ساخت، این است که خود را به مثابه سوژه، مدام در حالت «آماده»[1] نگاه داریم، حالتی که به سوژه این امکان را می‌دهد که جهان را به مثابه فضایی در نظر گیرد که سرشار از «حضور دیگران» است که می‌خواهند «معنا دهند»، یعنی حضورهایی که خود «کنشگر – سوژه» هستند و نه ابژه‌هایی منفعل برای این که صرفاً مورد تملک قرار گیرند. به بیان دیگر برای ممکن ساختن این مقوله از لذت، باید از ارتباط مالکیتی چشم پوشید، و دیگری و عناصر جهان را «کنشگر – سوژه» هایی قلمداد کرد که می‌توان با آن‌ها وارد تعاملی پویا شد، تعاملی که در سیر آن قابلیت‌های بالقوه ما به مثابه سوژه و آن‌ها، نه به‌مثابه ابژه، بلکه به عنوان پارتنرهایی فعال، آشکار می‌گردد. آن چه ذکر آن مهم است این که این پارتنرها می‌توانند سوژه‌هایی انسانی و یا غیر انسان باشند، زیرا از منظر این نشانه‌شناس، همان‌گونه که چیزها را نباید صرفاً تنهایی ساده و « بی‌روح» فرض نمود، دیگران را نیز نباید صرفاً سوژه‌های ناب اندیشا فرض کرد، بلکه باید آنان را سوژه‌هایی دارای «تن» در نظر گرفت. از این روی همه آن‌ها، چه در قالب سوژه انسانی و چه به شکل سوژه‌هایی غیر انسانی، با یک زبان سخن می‌گویند، که در آن «دریافت معنا» از «دریافت امر حسی» جدا نمی‌باشد. این دو برداشت متفاوت از لذت را می‌توان در خصوص ابژه‌های زندگی روزمره نیز پیاده کرد: برای مثال اتومبیل. روش معمول و کاربردی –انتفاعیِ رانندگیِ اتومبیل آن را به مجموعه‌ای از فرمان‌ها و دستورهای لازم برای جابه‌جایی تقلیل می‌دهد (جلو و عقب رفتن، دور زدن، متوقف شدن و غیره...). اما می‌دانیم فراتر از این روش «کاربردی – انتفاعی»، هنرِ هدایت و کنترلِ مبتنی بر توانش خاصی وجود دارد که به اتومبیل این امکان را می‌دهد تا قابلیت‌های پویای ذاتی خود را آشکار نماید، قابلیت‌هایی که تنها و تنها با این روش از به کارگیری می‌توانند خود را بروز دهند. برای نمونه می‌توان به تعامل میان اتومبیل مسابقه و راننده آن در جاده‌ای مارپیچ اشاره کرد. در این تعامل، تعامل پویایی بین دو تن سوژه شکل می‌گیرد که در آن می‌توان گفت در مورد اول، که اتومبیل در راستای هدفی انتفاعی و کاربردی در اختیار من قرار دارد، من «مالک» اتومبیل هستم و از آن «استفاده» می‌کنم؛ و در مورد دوم فراتر از کنشی کاربردی، « من آن را دوست دارم».

به شکل کلی، «مالک» جهان را به فهرستی از امکانات که به‌صورت محدودی به نیازها، قابلیت ها، ارجحیت‌ها و شناخت هایش مربوط می‌شوند تقلیل می‌دهد. حال آن که

1. Disponible

«عاشق» (یعنی کسی که جهان را «دوست دارد» و آن را « می‌چشد»)، بر عکس، می‌گذارد تا عناصری که با آن‌ها در حال تعامل است تا جای ممکن قابلیت‌های خود را آشکار کنند. در این مواجه پویا سوژه عاشق، نه تنها با ممکن کردنِ تحقق قابلیت‌های پنهان دیگری، به لذت انتزاعی و ذهنی تحققِ قابلیت‌های خود می‌رسد، بلکه لذتی عینی‌تر را می‌چشد، لذتی برآمده از این که در سیر کنش، معنای اگزیستانسیلِ وجه خاصی از جهان بودگی، که به ویژگی‌های ذاتی و درونی پارتنر مقابل او مربوبط می‌شود را می‌فهمد. هر چند در این جا «فهم» هرگز از ادراک «امر حسی» جدا نیست. در خصوصِ این معنای اگزیستانسیل که به وجه خاصی از جهان بودگی سوژه اشاره دارد می‌توان مثال تعامل اسکی باز با برفِ ژان پل سارتر[1] را آورد: اسکی باز، این سوژه عاشقِ برف، با نوازش برف با تنِ در حرکتِ خود، می‌گذارد تا برف همه قابلیت‌های مربوط به ویژگی‌های مادی و جسمی خود را آشکار کند. در واقع سوژه با لغزشِ ناشی از سرعت خود، به برف امکان می‌دهد تا تمامِ « توان خود را آزاد کند».(سارتر، ۱۹٤٥: ٦٤٥).

بنابراین، اگر ابژه موردِ لذتِ سوژه را چیزی برای تملک در نظر بگیریم، یعنی کنشگری فاقد استقلال، تنها ارتباطی که قابل تصور است، ارتباطی یک سویه است مبتنی بر نقش کاربردی که از قبل برای آن فرض شده است. در این مورد، مالک از ابژه خود با آن‌چه که خود در آن قرار داده است لذت می‌برد، بی‌آن‌که دغدغه آن را داشته باشد که این رفتار مبتنی بر مالکیت به ابژه مجالِ تحقق بخشیدن قابلیت‌های پنهانش را می‌دهد یا نه. بر عکس، اگر همین ابژه را سوژه به حساب آوریم، و با آن وارد تعاملی پویا شویم، شرط لذت بردن هر یک از پارتنرها تنها منوط به بر تحققِ دیگری است. این جا از «مالکیتِ » یک سویه به «دوست داشتن» به مثابه تعاملی دوسویه، و از «سوژه مالک» به سوی «سوژه عاشق» گذر می‌کنیم.

۳- استفاده یا پراتیک

لاندوفسکی در دو مقاله دیگر خود مسئله معنا را با مفهوم «کاربرد» [2] پیوند می‌زند، البته نه با نگرش فلسفه زبان، آن جا که معنا را در حد کاربرد تقلیل می‌دهد، بلکه با نگرش و دورنمایی نشانه شناسی آن جا که شرایط آشکارشدگی معنا را از منظر سوژه‌هایی در نظر می‌گیرد که آن معنا را به مثابه بُعد سازنده «هستی – در- جهانِ » خود زندگی

1. Jean Paul Sartre
2. Usage

می‌کنند. او می‌نویسد: « ساختن جهان به مثابه جهان معنایی، یعنی خود را سوژه‌ای قلمداد کنیم که با جهانی که ما را در برگرفته است، با کاربردی کردنِ آن وارد تعامل شده است.» (لاندوفسکی، ۲۰۰۹: ٤). او در این راستا دو شکل متفاوت تعامل مبتنی بر کاربرد را از یکدیگر تشخیص می‌دهد: یکی «استفاده» و دیگری «پراتیک». (هر چند به شکل معمول ایده پراتیک در قالب صفت، همان ایده استفاده را به ذهن متبادر می‌کند، اما در این جا لاندوفسکی از آن اسم می‌سازد و معنای دیگری را به آن نسبت می‌دهد، که در ادامه به آن اشاره خواهد شد). در خصوص مفهوم «استفاده»، با سوژه‌ای مواجه هستیم که چیزی را برای هدفی مشخص با توجه به کاربرد آن به کار می‌برد. در واقع در این شکل از کاربرد، این چیز تبدیل به ابژه‌ای می‌شود که سوژه را در میسر نمودن هدف نهایی خود یاری می‌دهد. تبدیل شیئی به ابژه، یعنی دسته‌بندی آن در دسته‌ای از ابژه‌های مشابه و برابر با کاربردی مشخص و نامی معلوم. به عبارت دیگر، به محض این که چیزی نقش یک ابژه را ایفا می‌کند و نامی بر او گذاشته می‌شود، آن را وارد مجموعه‌ای از ابژه‌ها کرده‌ایم که نقش انتفاعی مشخص و مشترک برایشان تعریف شده است و در این صورت می‌توانیم، در سکانس‌های عملیاتی برنامه‌مدارِ از قبل تعریف شده، از آن «استفاده» کنیم. برای مثال استفاده از یک قیچی. نگارنده معتقد است ارتباط مستقیمی میان این نوع از کاربرد از عناصر جهان (و دیگری)، و نظام میل مبتنی بر «تملک» وجود دارد. سوژه‌ها در هر دو این دو تعامل، ضمنِ تقلیلِ عناصر جهان و دیگری در حدِ ابژه‌هایی که فاقد استقلال هستند، آن‌ها را در راستای اهداف از قبل معلوم خود به شکلی انتفاعی به کار می‌گیرند. در این گونه از تعامل با ارتباط مالکیتی و عمودی میان سوژه و ابژه‌ها مواجه هستیم.

در تضاد با این نوع از کاربرد، که با عبارت «استفاده از ابژه» تعریف می‌شود، کاربردِ مبتنی بر « پراتیک» مطرح می‌شود. از منظر نگارنده، تعریفی که لاندوفسکی از «پراتیک» مطرح می‌کند، دقیقاً آن چیزی است که با تعریفِ نظام میل و لذتِ مبتنی بر امر «ادراکی – حسی» تطبیق دارد. لاندوفسکی برای تعریف این نوع از کاربرد غیر انتفاعی می‌نویسد:« باید که سوژه، حتی شاید بی‌آن‌که بداند آن چیز مورد نظر به چه کار می‌آید، با آن ارتباط چالشی و رو در رو برقرار کند. همراه با قبول ریسک و خطر آن را بیازماید، این امکان را فراهم آورد تا آن‌چیز در سیرِ تعامل، آن‌چه که می‌تواند به عنوان قابلیت‌های خود به نمایش بگذارد را برون‌ریزی کند، خلاصه این که به دنبالِ

پراتیک کردن با آن باشد، و این که در سیر این پراتیک، در عمل، ویژگی‌های خاص آن و قابلیت‌های پنهانش را کشف کند» (لاندوفسکی، ۲۰۰۹). برای مثال، در خصوص کاربرد مبتنی بر« استفاده»، یک کارد تنها می‌تواند، کاردی باشد از میان دسته کاردهای دیگر، وسیله‌ای برای بریدن؛ در واقع «معنای» آن بسته، منجمد و محبوسِ اسمی است که بر آن گذاشته شده است، با نقش و کارکردی از پیش معلوم. اما در خصوص کاربرد مبتنی بر « پراتیک»، با «معنی» نامتعَین، گشوده و باز سر و کار داریم، زیرا که این‌جا «معنی» در خودِ سیر پراتیک‌های تعاملی که چیزی آن‌ها را از قبل مشخص نمی‌کند شکل می‌گیرد. این نشانه شناس یکی از راه‌های «پراتیک» را «فراروی»[1] می‌نامد، که رفتاری است مبتنی بر این که بی‌آن که بخواهیم به ابژه کارکردی خارج از استفاده معمول آن تحمیل کنیم، هم‌زمان با روشِ خاص پراتیک با آن، معنی و ارزش‌های تازه‌ای با این روش آشکار کنیم که فراتر از معنای کاربردی و انتفاعی اصلی آن است. به بیان دیگر آن چه این جا از مفهومِ «پراتیک» با ابژه برداشت می‌شود، این نیست که آن را از کارکرد اصلی خود جدا کنیم و یا از آن برای اهدافی متفاوت که برای آن‌ها تعریف نشده است، استفاده کنیم. بلکه ، در همان کادر و قالب کارکردی معمول خودش، چیزی بیشتر از آن که هست به آن بدهیم، به‌گونه‌ای که فراتر از نقش کاربردی انتفاعی‌اش، پراتیکِ با آن «شکلی زیبایی‌شناختی» به خود گیرد. برای مثال قصاب می‌تواند با کارد قصابیِ خود هم به سلاخیِ لاشه حیوان بپردازد و هم به‌گونه‌ای با تن کارد پراتیک کند که با برخورد آن با لاشه، ملودی زیبایی حاصل شود. این جا با «افزودگی معنایی» و ارزش‌های بر ساخته در سیر تعامل مواجه می‌شویم. در واقع، استفاده از یک ابزار مشخص، که با ملودی حرکتی همراه است، فراتر از این که صرفاً با حاصل شدن نتیجه نهایی تعریف شود، (که این جا منظور نتیجه حاصل از سلاخی لاشه می‌باشد)، به پراتیک تعاملی تبدیل می‌شود که به ویژگی آن ویژگی زیبایی‌شناختی می‌گوییم. این جا این ویژگی زیبایی‌شناختی صرفاً برآمده از پراتیکی است که می‌توان آن را « هنرِ کنشی»[2] نامید. همان‌گونه که می‌توان این «هنر کنشی» را در تعامل راننده با اتومبیل و جاده مشاهده کرد. (لاندفسکی، ۲۰۰٤: ۲۸۵). درخصوص این تعامل، از منظر کاربردی و انتفاعی، چه استفاده از اتومبیل مد نظر باشد، چه پراتیک با آن، دیر یا زود، ما به مقصد نهایی خواهیم رسید. اما آن‌چه تفاوت دارد این است که در مورد «پراتیک»، علاوه بر نتیجه به دست آمده (رسیدن به

1. Dépassement
2. Art de faire

مقصد)، با تولید اثرات و مفاهیم نابِ معنا شناسی مواجه هستیم، که همه عناصر صحنه، از اتومبیل گرفته تا راننده و منظره‌ای که از آن گذر می‌شود و هم‌چنین ارتباط آن‌ها با یکدیگر را تغییر می‌دهد. در واقع تا زمانی که صرفاً از «اتومبیل» استفاده می‌کنم، به آن امکان می‌دهم که برنامه‌های تعریف شده از قبل را، به مثابه یک وسیله نقلیه، اجرایی کند. به عبارت دیگر نقش کاربردی اصلی خود که همانا نقش جابه جایی است را انجام دهد. در عوض، زمانی که با آن وارد «پراتیک» می‌شوم، می‌توانم در همان راستای نقش کارکردی و انتفاعی‌اش، به‌گونه‌ای با آن رفتار کنم که این رفتار، «کنشی هنری» شود، زیرا مجالِ بالفعل نمودن دیگرِ قابلیت‌های بالقوه آن را در ارتباط با خود و جاده فراهم کرده‌ام، فرآیندی که در سیر آن، ابژه مورد نظر به «شبه – سوژه‌ای»[1] تبدیل می‌شود که در تعاملی پویا با طرفِ خود قرار دارد.

۴- لذت مبتنی بر «مالکیت» (استفاده) یا «دوست داشتن»(پراتیک)

۴-۱- عشق، لذت یک سویه و مبتنی بر «مالکیت»، و «استفاده» از دیگری

یکی از محوری‌ترین مضامینِ *در جستجوی زمان از دست رفته*، مضمون عشق می‌باشد. ژان میلی این اثر را «رمان عشق» نامیده است (میلی، ۲۰۱۱: ۸۲۵).

اساساً بینش مارسل پروست از عشق، از جمله بد بینانه‌ترین بینش‌ها در خصوص عشق به حساب می‌آید . از منظر پروست، عشق توهمی بیش نیست و با زجر و درد مترادف می‌باشد. از نظر این رمان‌نویس پر آوازه قرن بیستم فرانسه، عشق با عدمِ شناخت دیگری آغار می‌شود، و همین عدم شناختِ دیگری مجالی برای تخیلِ عاشق فراهم می‌آورد تا او بتواند در «تاریک خانه آگاهی» خویش آن‌گونه که خود می‌خواهد، تصویری از معشوق را شکل داده و به آن عشق ورزد، به‌گونه‌ای که عاشق به جای دلبستن به فردی با ویژگی‌های مشخص و عینی واقعی، به تصویر بر ساخته توهمی و تخیلی که خود از معشوق در جهان آگاهی خود ساخته است عشق می‌ورزد: «لذت را می‌توان به عکس تشبیه کرد. آن لذتی که در کنار آن که دوستش داریم حس می‌کنیم، تنها یک نگاتیف می‌باشد، بعدها که به خانه برگشتی آن را ظاهر می‌کنی. زمانی که تاریکخانه درونی‌ات را در اختیار داری که تا زمانی که با دیگرانی درش به رویت بسته است» (*در سایه...*، ۵۴۳). اساساً در اندیشه پروست، عشق به معنای نیاز به دیگری

1. Co - sujet

تعبیر می‌شود، نیاز به موجودی که بر ساخته جهان ذهنیِ خود عاشق می‌باشد. نیازی که هرگز به شکل مثبت و ایجابی، نشات گرفته از جذابیت‌های زن محبوب و لذت‌هایی که می‌تواند سبب شود، نیست، بلکه به شکل سلبی برآمده از اضطراب و تشویشی است که غیاب او در جهان درونی سوژه عاشق ایجاد می‌کند. در واقع ریشه این اضطراب بر آمده از اندیشه «از دست دادن» معشوق است. نزد پروست لذتِ دوست داشتن، قبل از هر چیز دیگری نیاز به مالکیت است، نیازی که با دور شدن معشوق هر چه بیشتر و بیشتر حس می‌شود. پروست این مالکیت را برتر از عشق می‌داند: « چه مالکیت آن چه دوست می‌داریم برایمان از خود دوست داشتن لذت بخش‌تر است» (*اسیر*، ٦٢). (شاید به دلیل همین برداشت از عشق است که به شکل تناقض آمیزی در این اثر که یکی از مضامین اصلی آن عشق است کمتر با دیالوگ و گفتگویی عاشقانه مواجه می‌شویم). این میل به مالکیت بارها در اثر خود رابروز می‌دهد. جایی مارسل می‌گوید: « این عشق حقیقت داشت، زیرا از همه‌چیز می‌گذشتم تا ایشان را ببینم، تا *فقط برای خودم نگهشان دارم*،..(تاکید از من است).» (*سدوم و عموره*: ٦٠٨). لذتی که مارسل از محبوس کردن آلبرتین در خانه‌اش می‌برد، بیشتر از مالکیتِ بر جهان آلبرتین نشات می‌گیرد تا صرفاً این که بخواهد در کنار او باشد. زمانی که آلبرتین چشم می‌گشاید و خود را در خانه راوی می‌بیند، مارسل لذتی وصف ناپذیر را می‌چشد: « شکی نیست که برایم لذت بخش بود که بعد از ظهر، با پیاده شدن از کالسکه به خانه‌ای برگردد که *خانه من* بود. اما از این بس بیشتر زمانی لذت می‌بردم که از ژرفاهای خواب، با بالا آمدن از واپسین پله‌های رویا، در *اتاق من* به دنیای بیداری و زندگی برمی گشت» (تاکیدها از من است). (*اسیر*، ٨٧–٨٨). می‌توان شروع فرآیند عاشق شدن را عدم شناخت کامل دیگری دانست. این دیگری در جهان درونی سوژه موجودی مرموز و غریب جلوه می‌کند، و همین مسئله سبب می‌شود، بیشتر از این که سوژه به زن مشخص و عینی بیرونی بی‌اندیشد، تنها و تنها در فکر مالکیت و تصاحب این موجود غریب و مرموز باشد.(آندره مورآ، ١٩٦٦: ٣٦) از این روی، می‌توان ادعا کرد که نزد پروست ریشه میل و اشتیاق سوژه عاشق برای معشوق نه احساس عشق، بلکه حس مالکیت و تصاحبِ موجودی است که برای عاشق مرموز و دور از دسترس به نظر می‌رسد. شاید از همین روی است که ژیل دلوز[1] معتقد است که معشوق برای عاشق نشانه‌ای است سرشار از رموزی که باید از طرف

1. Gilles Deleuze

عاشق رمزگشایی و تفسیر شود. همین مرموز بودن معشوق و این که عاشق خود را با آن شبیه نمی داند میل تصاحب او را در عاشق تشدید می‌کند: «عشق از تفسیرهایی خاموش زاده شده و تغذیه می‌کند. یار همچون نشانه‌ای آشکار می‌شود، هر یار و زن محبوبی را باید به مثابه یک جهان ممکنِ در نظر گرفت که برای ما ناشناخته است. یار در خود جهان مرموزی را محبوس دارد که باید رمزگشایی شود...دوست داشتن یعنی به دنبال این باشیم که این جهان‌های ناشناخته که یار در وجود خود آن‌ها را نهفته دارد، تفسیر کنیم.» (ژیل دلوز، ۲۰۰۳: ۱٤-۱۵). به بیان دیگر عدم شناخت دیگری و ویژگی مرموز و پر و رمز و رازِ او، سبب می‌شود، تخیل سوژه خلاق براه افتاده و سوژه آن‌گونه که خود می‌خواهد او را در ذهن خویش بیافریند. از این روی سوژه، وابسته و عاشقِ موجود تخیلی و ایده‌الی می‌شود که خودش آن را برساخته است، و نه آن موجود واقعی که در جهان بیرون زندگی می‌کند. زمانی که سوژه با واقعیتِ زن محبوب مواجه می‌شود و مالک او می‌شود، توانایی تخیل فرو کش کرده و عشق که توهمی بیش نبوده است، به خاموشی می‌گراید. با تکیه بر نظریات مطرح شده در خصوص میل و سلیقه می‌توان ادعا کرد که نزد پروست پروبلماتیک عشق مبتنی بر برداشتِ ارتباط یک سویه و مالکیتی سوژه بر دیگری است. ارتباطی که آن را با ایده «استفاده» (در ادبیات لاندوفسکی)، پیوند زدیم. به این معنا که اساساً در اثر پروست، سوژه عاشق دیگریِ معشوق را با گرفتن استقلال از او، به ابژه تقلیل می‌دهد و با برقراری ارتباطی یک سویه از او «استفاده» می‌کند، بی‌آن‌که بتواند با او ارتباطی از نوع «پراتیک» برقرار نماید، به این معنا که بگذارد دیگری، به مثابه سوژه و مستقل عمل نماید.

در خصوصِ ارتباط یک سویه، مبتنی بر «مالکیت» و «استفاده» از دیگری یا عنصری از جهان که در مقابل ماست، می‌توان از ارتباط مادام وردورن با موسیقی و اثر ونتوی سخن گفت. او و موسیقدانانی که موسیقی را به خوبی می‌شناسند، با قضاوتِ با فاصله، با اشراف و با علمی که نسبت به موسیقی دارند و با شناخت کامل نسبتِ به نت‌ها، تحریرها، فواصل و غیره، می‌توانند بدون آن که با موسیقی به شکلی شهودی ارتباط برقرار کنند، از آن لذتی یک سویه ببرند. در واقع آن‌ها با نگاهی عالمانه و با فاصله از موضوعِ لذتِ خود یعنی موسیقی، و با رمزگشایی از آن، لذت می‌برند. لذا لذت آن‌ها از نوع لذتی «شناختی – مالکیتی» است. به بیان دیگر، وردورن‌ها و طرفدارانِ آن‌ها با تقلیل سونات به چند موتیف از قبل تعریف و فهرست شده، آن را به «مالکیت» خود در

می‌آورند، و با تکیه بر اندیشه لاندوفسکی از آن «استفاده» می‌کنند.

حال آن که لذتی که سوان از سونات ونتوی می‌برد، لذت از جنسِ دیگر است؛ او خود را چونان سوژه‌ای ناب، خالص و بی پیش فرض، آماده و گشوده در مقابلِ، نه ابژه، بلکه سوژه یا «شبه – سوژه‌ای» می‌بیند، که خود را در تحریرهای آن غرق می‌کند، زیرا « پیش از شنیدنش هرگز به آن‌ها نیاندیشیده بود»(*طرف خانه سوان*: ۳۰۱). در تضاد با یک موسیقی‌شناس، که موسیقی را به‌گونه‌ای شناختی می‌فهمد و لذت می‌برد، سوان که از قبل هیچ چیز خاصی در خصوص سونات نمی‌داند، مثال واقعی عاشقی است که آن را رمزگشایی نمی‌کند، بلکه با آن ارتباطی هم عرض و از نوع سوژه، سوژه برقرار کرده و آن را با تمام وجود «می‌چشد» و جمله سونات به مثابه سوژه یا «شبه– سوژه»، او را به هستی‌اش آگاه می‌کند. می‌توان بر اساس آن چه در خصوص استفاده و پراتیک گفته شد، ادعا نمود که سوان سونات را به تملک خود در نمی آورد، بلکه با آن وارد پراتیکی دو سویه و مبتنی بر «دوست داشتن» می‌شود. این پراتیک و ارتباط دو سویه، گاه به‌گونه‌ای است که سوان سونات را سوژه‌ای انسانی فرض می‌کند و با او سخن می‌گوید. زمانی که بحث در خصوص حسادت سوان به فورشویل، یعنی رقیب عشقی او است، هنگامی که سوان و اودت در خانه وردورن‌ها به سونات گوش می‌دهند، سوان خطاب به سونات می‌کند و چون فردی محرم با او سخن می‌گوید:« و سوان در ژرفای دلش رو به سوی او [سونات] کرد آن‌گونه که به زنی که محرم عشقش باشد، به دوستی از اودت، که باید به او می‌گفت به فورشویل اعتنا نکند» (*طرف خانه سوان*: ٣٦٤).

۲-۴- لذت مبتنی بر «دوست داشتن» یا «پراتیک» با عناصر جهان: تعامل مارسل با ناقوسخانه‌های مارتن ویل

از جمله موارد دیگری که نشان دهنده ارتباط دو سویه سوژه با عناصر جهان است، و لذت حس شده، نه بر آمده از حس «مالکیت»، بلکه ناشی از همین تعامل دو سویه با دیگری و با عناصر جهان است، تعاملی است که مارسل با ناقوسخانه‌های مارتن ویل[1] برقرار می‌کند. او نشسته بر کالسکه‌ای در حال حرکت، محو زیبایی منظره روبروی خود می‌شود، و سعی می‌کند علی رغم تکان‌های کالسکه حس خود را که نام «لذتی ویژه» را بر آن می‌نهد بر روی تکه کاغذی شرح دهد. در متن پروست نظاره‌گر (مارسل)، با آن

1. Les clochers de Martinville

چه در حال نظاره آن است،(ناقوسخانه‌ها) وارد تعاملی دو سویه می‌شود، و نه این‌که از دور و با فاصله به ترسیم آن‌ها، به مثابه ابژه‌هایی منفعل، بپردازد. مارسل آن‌ها را سوژه‌هایی می‌بیند که با آن‌ها، از منظر نگارنده، وارد «رقصی تعاملی» می‌شود، و این رقص تعاملی همانی است که لاندوفسکی آن را «پراتیک» یا «دوست داشتن» می‌نامد:«اندک زمانی می‌شد که مارتن ویل را ترک کرده بودیم و روستا پس از چند ثانیه‌ای همراهی با ما ناپدید شده بود که ناقوسخانه‌های آن ، و آنی که مال ویوویک بود، در افق تنها ماندند. با دیدن ما که می‌گریختیم، نوک‌های آقتابی شان را به نشانه بدرود تکان می‌دادند.». (*طرف خانه سوان:* ٢٦٨)

به جهت پردازش گفته، به محض خواندن این قطعه کوتاه متوجه می‌شویم چگونه وضعیت سیال راوی، عناصری که به آن‌ها نگاه می‌شود، یعنی ناقوسخانه‌ها را به سوژه‌های نظاره کننده تبدیل می‌کند. به بیان دیگر، این جا در سیر ِتعامل راوی با عناصر جهان، جای سوژه و ابژه عوض می‌شود و این سوژه است که به ابژه‌ای نظاره شده تبدیل می‌شود. راوی از ناقوسخانه‌ها دور می‌شود، اما این آن‌ها هستند که گویی با راوی خداحافظی می‌کنند. این آن چیزی است که مرلو – پونتی، در تعامل سوژه با جهان، به آن ویژگی نارسیسیستی می‌گوید: «...در هر عمل نظاره کردنی نوعی نارسیسیسم وجود دارد...و نظاره‌ای که او [سوژه نظاره‌گر] می‌کند، خود در عین‌حال مورد نظاره چیزها واقع می‌شود، و آن‌گونه که بسیاری از نقاشان می‌گویند، خود ما حس می‌کنیم که مورد نظاره واقع می‌شویم.» (مرلو – پونتی، ١٩٦٤: ١٨١). در خصوص تعامل مارسل با منظره‌ای که می‌بیند باید گفت که هرگز این منظره موضوع تعمق و تاملی «مقابل» چشمان نظاره‌گر نیست، بلکه باید آن را "تعاملی پویا" دانست که نظاره‌گر خود در آن نقش ایفا می‌کند، آن سان که گویی راوی با عناصر بیرونی (این جا ناقوسخانه‌ها) وارد بازی قایم موشک می‌شود، بازی که هر لحظه جریان ادراکی – حسی خاصی را در راوی به وجود می‌آورد. و این با توجه به «حرکات نسبی» این مجموعه از عناصر (ناقوسخانه‌ها و راوی سوار بر کالسکه) می‌باشد که متن به ما این امکان را می‌دهد که آشکار شدن یک سری حالت‌های احساسی گذرا که به سختی می‌توان نامی بر آن‌ها گذاشت را بفهمیم: ابتدا ورود به بازی و حس «غافلگیری»: « ناگهان کالسکه چرخی زد و ما را پای آن‌ها [ناقوسخانه‌ها] ایستاند» *(طرف خانه سوان:*٢٦٨)، سپس حس «فاصله و جدایی»: « و روستا پس از چند ثانیه‌ای همراهی با ما ناپدید شده بود که ناقوسخانه‌های آن، و آنی

که مال ویوویک بود، در افق تنها ماندند. با دیدن ما که می‌گریختیم، نوک‌های آقتابی‌شان را به نشانه بدرود تکان می‌دادند » (همان)، و عاقبت حس برگشت به نوعی «آرامش»: « همچنان که به تاخت دور می‌شدیم دیدمشان که خجولانه راهشان را می‌جستند و پیکره‌های نجیبشان را پس از چند تلوتلوی ناشیانه به همدیگر می‌فشردند،...» (همان: ۲۶۹). می‌بینیم پروست به چیزها ویژگی انسانی می‌دهد و آن‌ها را به سوژه‌هایی تبدیل می‌کند که با نیت دست به عمل می‌زنند. به غیر از مثال‌های بالا می‌توان به موارد بسیار دیگر اشاره کرد: « سپس ناقوس خانه ویوویک دورتر شد، فاصله گرفت» (همان)، «گاهی یکیشان خود را کنار می‌کشید تا آن دو دیگر بتوانند هنوز لحظه‌ای ما را ببینند» (همان) در واقع پروست به عناصری که به آن‌ها نظاره می‌شود، نوعی جنبش نیت‌مند را نسبت می‌دهد که بیان بینشی به غایت علمی است. بر اساس این بینش طریق بودن ابژه‌های قابل مشاهده در زمان – فضا همیشه وابسته به "حضور" خود عامل نظاره کننده «در میان» ابژه‌هاست. به هر شکل این جا «لذت ویژه» ای که مارسل از آن سخن می‌گوید را باید برآمده از لذتی دانست که ناشی از ارتباط تن و تن سوژه با عناصر جهان است، لذتی بر آمده از ارتباطی ادراکی حسی، و نه مبتنی بر «مالکیت» ابژه‌ای که در مقابل ماست. این آن تعاملی است که لاندوفسکی آن را نظام تعاملی «تطبیق»[1] یا «وحدت»[2] می‌نامد. در واقع در تضاد با نظام مبتنی بر «مالکیت» که بر جدایی و فاصله بین سوژه و ابژه تاکید دارد، (مانند ارتباط سوان با اودت، یا مارسل با آلبرتین)، در این نظام می‌باید که سوژه در ارتباط با عنصر مادی که با آن مواجه می‌شود، راه تطبیق و تعاملی تن‌به تن را پیدا کند، فرآیندی که در آن ابژه از کادر بسته و منفعل خود رها می‌شود و تبدیل به سوژه‌ای می‌شود که ما را به حضور خود در جهان آگاه می‌کند و احساساتی را سبب می‌شود که با تکیه بر ادبیات پدیدارشناسی، با «هستی – در – جهان» ما در ارتباط است.

همان‌گونه که در شرح مفهوم «فراروی» مطرح کردیم، این جا کارکرد کالسکه‌ای که مارسل سوار بر آن است (مانند کارد برای قصاب که فراتر از کارکرد انتفاعی جهت سلاخی لاشه، ابزاری است که با آن و با لاشه وارد تعاملی زیبایی‌شناختی می‌شود)، از عنصری صرفاً انتفاعی برای پیمودن راه «فراتر» می‌رود و به عنصری تبدیل می‌شود که با آن به تن جاده می‌زند و «در عمل» و در حین فرآیند و پروسه، با منظره‌ای که نظاره می‌کند وارد رقصی تعاملی می‌شود. در این تعامل دو سویه نگاه سوژه جهان را

1. Ajustement
2. Union

به تسخیر و تملک خود در نمی‌آورد، بلکه با آن (به واسطگی ابزاری در حال جنبش)، وارد رقصی تعاملی می‌شود. بنا براین کالسکه‌ای که مارسل بر آن سوار است، ضمن ایفا نمودن نقش کاربردی خود، به مثابه وسیله‌ای برای جابه‌جایی، هم‌زمان مارسل را، با «فرا رفتن» از این نقش کاربردی، وارد بازی زیبایی‌شناختی می‌کند که در آن عناصر جهان (ناقوسخانه‌هایی که مارسل از میان آن‌ها می‌گذرد)، دیگر نقش ابژه‌هایی منفعل را ندارند بلکه تبدیل به پارتنری می‌شوند که در این بازی نقشی فعال را ایفا می‌کنند. با تکیه بر مفاهیم «استفاده» و «پراتیک» می‌توان ادعا نمود که در این رقصِ تعاملی مارسل بی‌آن‌که وارد ارتباطی یک سویه و تملکی با جهان شود با آن پراتیک می‌کند، طعم آن را «می چشد» و آن را «دوست دارد». «لذت ویژه‌ای» که مارسل با دیدن ناقوسخانه‌ها حس می‌کند و به قول او « هیچ همانندی ندارد»، و «مستی» که با چرخیدن دور آن‌ها تجربه می‌نماید، توجیهی است که این تعامل را پراتیکی بنامیم که در ادبیات لاندوفسکی با فعل «دوست داشتن» پیوند می‌خورد، زیرا به پارتنری که در مقابل ما حضور دارد مجال می‌دهد تا، ضمن این که خود را به مثابه سوژه نشان دهد، قابلیت‌های بالقوه خود را آشکار کند و ما نیز در تعامل با آن آگاه به هستی و قابلیت‌های نهفته خود شویم.

۳-۴- ارتباطی شهودی با عناصر جهان، ارتباطی مبتنی بر «دوست داشتن»

از جمله موارد دیگری که می‌توان آن را با برخورد مارسل با ناقوسخانه‌های مارتن ویل مقایسه کرد، تجربه رو به رو شدن با گل‌های خفچه (اُبرپین) است. بار دیگر مارسل در پسِ عادی‌ترین پدیدارهای زندگی رازی را پنهان می‌بیند که با عقل و اندیشه نمی‌تواند آن را بر ملا سازد. (*طرف خانه سوان*، ۲۲۰). به بیان دیگر، او با گنجینه عقل و دانشی که دارد، نمی تواند راز این شگفتی‌های طبیعت را مورد «خوانش شناختی» قرار داده و رمزگشایی نماید. در واقع با ابزار عقل و با نگاهِ عالمانه از بالا نمی توان به جوهره‌ای که در عمق پدیدارهای ساده و پیش پا افتاده جهان مکنون است دست یافت. او از آن‌ها لختی رو بر می‌گرداند، تا بیشتر بتواند حس کند. به تعبیری دیگر می‌داند با چشم سر نمی‌تواند رازشان را برملا کند، بلکه دست‌یابی به راز و جوهره آن‌ها را در تاثرات حسی و دریافت‌های حواس پنجگانه می‌داند. مارسل می‌داند تنها معیار حقیقت این است که باید از نگاه با اشراف، از بالا و با فاصله که نگاه را با پیش فرض‌ها آکنده می‌کند دست شوید و با چشم درون جهان و راز آن را « به چنگ آورد» او می‌گوید: « سپس

به پیش کویچ‌ها [خفچه‌ها] برمی گشتم آن‌گونه که در برابر شاهکارهایی که می‌پنداریم اگر لختی نگاهشان نکنیم بهتر خواهیم‌شان دید» (*طرف خانه سوان*، ۲۲۰). گاه برای بهتر دیدن، باید از نگاه کردن سر باز زد. مفاهیم متضاد «خوانش شناختی»[1] و «فرا چنگ آوردنِ شهودی»[2] را می‌توان با مفاهیم بنیادی لاندوفسکی مقایسه نمود. در واقع مضمون «خوانش شناختی»، با مفاهیمِ «استفاده» و «مالکیت» سوژه بر جهان و ارتباط یک سویه آن‌ها مربوط می‌شود، و مضمون «فرا چنگ آوردن شهودی» را می‌توان با مفاهیمِ «پراتیک» و «دوست داشتن» مرتبط دانست. باید گفت که تمام کوشش مارسل برای فهم راز پدیدارهای جهان و دست یابی به جوهره آن‌ها، نه «خوانش» آن‌ها، بلکه با ارجح دانستن قدرت غریزه و تاثرات حسی نسبت به عقل و خرد، و برقراری ارتباطی ادراکی حسی با جهان، «فرا چنگ آوردن» آن است. مارسل با عناصر جهان، ارتباطی از نوع «استفاده» و مبتنی بر «مالکیت» شناختی برقرار نمی‌کند، بلکه تعامل او با جهان ارتباطی از جنس «دوست داشتن» است.

در بسیاری از موارد شاهد هستیم که مارسل در مقابل پدیده‌های ساده طبیعی می‌ایستد و با آن‌ها ارتباطی ویژه برقرار می‌کند. به بیان دیگر او خود را در مقابل معمای پر رمز و راز آن‌ها در می‌یابد و سعی می‌کند آن رازِ نهان را «به چنگ آورد». (البته این «به چنگ آوردن» هرگز به معنای «تملک » نیست، بلکه با تکیه بر موارد مطرح شده ارتباطی مکاشفه‌ای است که می‌توان آن را به «دوست داشتن» تعبیر نمود) راوی پروست برای فهم این معما و راز به گنجینه عقل رجوع نمی‌کند، بلکه به شناخت شهودی اعتماد می‌نماید. در برخورد با چیزها، آن‌ها او را «فرا می‌خوانند» تا به جستجو در راز آن‌ها بپردازد، رازی که هیچ گاه به تمام و کمال فاش نمی‌شود. میشل کولو [3] در اثر با ارزش خود با عنوان *شعر مدرن و ساختار افق*[4] دعوتِ چیزها برای این که شاعر، (یا هر کس که نگاه شاعرانه دارد)، آن‌ها را به سخن در آورد را «فراخواندنِ»[5] چیزها می‌نامد. او می‌نویسد: « اگر چیزها دعوت می‌کنند که به‌سخن در آیند، از این روی است که خود را آشکار نمی‌کنند، مگر آن که هم‌زمان خود را پنهان کنند » (کولو، ۱۹۸۹: ۱۵۶). در واقع چیزها هم‌زمان که خود را در تمامیتِ سرشاری خود به نگاه عرضه می‌دارند،

1. Lecture cognitive
2. Saisie intuitive
3. Michel Collot
4. *La poésie moderne et la structure d'horizzon*
5. L'appel

بخشی از آن‌ها از نگاه می‌گریزد، از همین روی شاعر به دیدن و حتی به غور و تعمق در آن‌ها بسنده نمی‌کند، و بر آن می‌شود تا در میان واژه‌ها و با واژه‌ها آن امرِ نادیده و آن غیریتِ ادارک ناپذیر را به زبان آورد. به تعبیر دیگر، با زبان شاعرانه، وجه پنهان آن‌ها خود را بیان می‌کند؛ شاعر مجذوب وجوه پنهان امور است، که باید خود از خلال زبان شاعرانه به سخن در آیند. اگر افق ، می‌تواند به مثابه ابژه‌ای شاعرانه در نظر گرفته شود، از این روی است که نباید آن را ابژه به حساب آوریم، بلکه در هر ابژه و هر منظره‌ای، نشان و علامتِ چیزی است که از نگاه می‌گریزد و همین گریز از ادراک، سبب می‌شود تا هر ابژه یا منظره‌ای حرفی برای گفتن داشته باشد که در زبان شاعرانه تبلور پیدا می‌کند. کم نیستند شاعرانی که سرچشمه رسالتِ خود را خلق زبانی می‌دانند که بتواند جوابی باشد به فراخوانیِ آن وجه دوردست و نادیدنی امور که مدام از ادراک مستقیم می‌گریزد، این آن چیزی است که کولو آن را «افق فراخوانی» چیز می‌نامد.(همان: ۱۵۷). مانند هر افقی، هر عنصری از جهان بیرونی که ما را ندا می‌دهد و فرا می‌خواند، راه دوردست و آینده‌ای را که در خود نهان داشته است را بر ما می‌گشاید. این داده آن سویی، پنهان و نادیدنی که در آینده میل به کشف شدن دارد، آن چیزی است که از نظر ژان پیر ریشار [1] هر «ابژه هرمنوتیکی» (ریشار، ۱۹۷٤: ۲۰۳)، دارای آن است.

برای مارسل عناصر طبیعت با وجوه پنهانی که بر نگاه او عرضه می‌کنند آشکار می‌شوند، وجوهی که او را به شدت مجذوب خود می‌کنند و او در عین ارتباط شهودی که با آن‌ها برقرار می‌کند میل به کشف آن‌ها دارد، هر چند این کشف و شهود نهایتی ندارد (این جا منظور از کشف و شهود راه یافتن به عالم ماورای حس، و مشاهده حقایق آن عالم با چشم درون است). همان‌گونه که آمد، میل مارسل برای برقراری این ارتباط مکاشفه‌ای را، با بهره از ادبیات لاندوفسکی، به «دوست داشتن» تعبیر می‌کنیم، که در تضاد با ارتباط شناختی قرار دارد که سوژه با فاصله و از بالا بر ابژه تحمیل می‌کند، و می‌توان آن را به ارتباط «مالکیتی» سوژه با ابژه تعبیر نمود: « یکباره بام خانه‌ای، بازتاب آفتاب روی سنگی، بوی کوره راهی با *لذت ویژه‌ای* که به من می‌دادند از حرکت بازم می‌داشتند، هم‌چنین از آن رو که پنداری در *ورای* آن‌چه به چشم می‌آمد چیزی را *نهفته* بودند و از من می*خواستند* که بروم و بگیرم و من با همه کوششی که می‌کردم نمی *توانستم* به آن پی ببرم» (تاکیدها از نویسنده مقاله)(*طرف خانه سوان*، ۲٦۵). می‌بینیم

1. Jean Pierre Richard

لذت مارسل که در مقابل چیزها فراخوانده می‌شود، برآمده از «افقِ نادیده‌هایی» در وجود چیزهاست که او را «فرا می‌خوانند» تا به آن‌ها دست پیدا کند، افقی که به چشم سر نمی توان به آن رسید. در واقع امور در عین این که با حضورشان خود را بر آگاهی شاعرانه عرضه می‌کنند، و آن را به ورود و کشف و شهود در جهانِ خود فرا می‌خوانند، در افق نادیده‌های خود فرو می‌روند و دسترسی به خود را ناممکن می‌سازند. در تجربه برخورد با درختان اودیمنیل[1]، می بینیم که بار دیگر مارسل «فراخوانده» می‌شود تا رمز و رازی که حقیقتِ آن‌ها را در برگرفته است را کشف کند، اما همچنان این سعی و کوشش بی‌جواب می‌ماند، زیرا هر چند آن‌ها را به روشنی می‌بیند، اما همیشه «افق‌های نادیده» دیگری هستند که با مشاهده چیزها بر ما گشوده می‌شوند، اما عقل آدمی راهی برای فهم آن چه آن‌ها به مثابه راز در خود پنهان کرده‌اند ندارد: « سه درخت را نگاه می‌کردم، آنهاَ را به روشنی می‌دیدم، اما ذهنم چیزی را در آنها نهفته حس می‌کرد و به آن پی نمی‌برد؛ مانند چیزی که از ما دور باشد و به سویش دست دراز کنیم و نوک انگشتانمان گاه به گاه به پوشش آن برسد اما نتوانیم خودش را بگیریم» (*در سایه...*،۳٦۸). از جهات متفاوتی می‌توان مشاهده ناقوسخانه‌های مارتن ویل که در «افق» در بطن منظره و در زیر نور غروب خورشید دیده می‌شوند را با مشاهده درختان اودیمنیل مقایسه کرد. آن جا نیز مارسل می‌داند که « در پس ناقوسخانه‌ها» رازی پنهان است. اما آن چه باید خاطر نشان کرد این است که این گشودگیِ افق‌ها بر هم که ابژه را هم از خود و هم از ما جدا کرده و دور می‌کند و آن را چونان راز بر ما آشکار می‌نماید، دلیل بر وجودِ جهانی دیگر، جدا از جهانِ ما نیست، بلکه بیان این است که جهانِ ما جهانی دیگر است فراتر از آن که تصور می‌کنیم. در واقع آن غیریت و دیگر بودگی در بطن همین جهان جای دارد و نه در ورای آن. آگاهی شاعرانه مدام در پی آن غیریت و وجوه ناپیدای امر واقع است. هیجان و احساس شاعرانه را نباید یکی شدن مطلق با جهانی دانست که در عین‌حال به شکل فی‌البداهه و بی‌واسطه به ما عرضه می‌شود. همیشه لازمه غور در جهان وجود فاصله‌ای است که ما را از ژرفای راز آمیز آن جدا می‌کند. کولو می‌نویسد: «معنای چیزها به نظر در یک افق دوردست درونی نهان می‌شود»(کولو، ۱۹۸۹: ۱۵۹). مارسل بارها در اثرخود به این معنای رازآمیزِ که اطمینان دارد در ورای چیزها پنهان است اشاره می‌کند، رازی که امکان ارتباطی هم عرض، و مبتنی بر «وحدت» و «دوست

1. Les arbres d'Hidumesnil

داشتن» را با آن‌ها ممکن می‌سازد. در ارتباط با ناقوس خانه‌های مارتن ویل می‌نویسد:« با تماشا، با دقت در شکل پیکانه‌شان، جابه‌جایی خط هاشان، تابش آفتاب بر سطح‌شان، حس می‌کردم که به کنه ادراکم پی نمی‌بردم، که در پس آن جابه‌جایی، در پس آن روشنایی چیزی پنهان بود، چیزی که آنها هم در خود داشتند و هم دزدانه پنهانش می‌کردند» (*طرف خانه سوان:* ٢٦٧). همین سد در مقابل ادراک امور میل نفوذ در رازِ اشیاء، راز آن چه می‌بیند را در او زنده می‌کند: « تا بکوشم و چیز نهان در پس آنها را کشف کنم» (همان: ٢٦٥). در واقع آن افق نادیده و آن غیریت پنهان «وعده‌ای» است که ذهن به دنبال کشف آن است. به تعبیری دیگر، واقعیت در عین این که هر لحظه از ما می‌گریزد، ما را مدام فرا می‌خواند و از این روی وعده‌ای است که اشتیاقِ کشفِ راز و معمای خود را در کسی که در جستجوی آن است به وجود می‌آورد. راوی پروست می‌نویسد« ذهن در برابر چیزی است که هنوز نیست» (همان: ١١٢). اما او با آن که آگاه است که وظیفه روشن کردنِ راز پنهان پشت واقعیت‌ها بر عهده اوست می‌کوشد از این رسالت سنگین و «دشوار» شانه خالی کند: « اما وظیفه وجدانی ...چنان دشوار بود که به زودی بر آن می‌شدم بهانه‌هایی برای خود بیابم تا از این کوشش و زحمت شانه خالی کنم»(همان: ٢٦٥).

اما همین افق بسته ی اشیاء و واقعیت‌های ساده و پیش پا افتاه است که ماجراجویی در آن‌ها و کوشش برای «به‌چنگ آوررردن» راز وجوهرِ آن‌ها امکان این را فراهم می‌آورد تا پروست بتواند « روزی نویسنده یا شاعر [شود]» (همان) و برای خود آن‌گونه که راوی اثرش می‌گوید، بتواند «آینده شاعرانه‌ای» (همان)، تصور کند. از همین روی، رازی که پیش پا افتاده ترین اشیاء در خود نهان دارند، باید در قالبِ کلامی ادبی به زبان در آید. به تعبیری دیگر افق‌هایی که می‌توان برای چیزها متصور شد، افق‌های نادیده‌ای که اشیاء را از این همانیتِ آن‌ها فراتر می‌برد و آن‌ها را همچون راز بر ما می‌نمایاند، باید از طریق نویسنده یا شاعر، با کلامی ادبی سخن بگویند. در تجربه نظاره به ناقوسخانه‌ها، راوی می‌گوید: « ...آن‌چه در پس ناقوسخانه‌های مارتنویل نهفته بود باید چیزی شبیه یک جمله زیبا می‌بود» (همان: ٢٦٨). کولو در قالب جمله‌ای زیبا جمله مارسل را تایید می‌کند: « این افق بسته بر نگاه است که امکان نگارش را می‌گشاید» (کولو، ١٩٨٩: ١٦٠). از این روی می‌توان گفت که برای شاعرانه زیستنِ جهان باید، ابتدا از نگاه با فاصله، «مالکیتی» و «خوانش شناختی» آن دست کشید، تا بتوان ندای دوردست‌ها یا ندای افق را شنید، و

برای شاعر شدن راز پنهان در اشیاء را به زبان تبدیل کرد.

۵-نتیجه

با بهره از نظریات اریک لاندوفسکی و مفاهیم بنیادی موجود در این نظریات توانستیم نگاه تازه و بدیعی به تعامل شخصیت‌هایی مانند مارسل و سوان با دیگری و با جهان داشته باشیم. با پیوندی که بینِ دو مقوله متفاوت «لذت بردن از»، یعنی لذتی ناشی از «تملک» و یا لذتی برآمده از «دوست داشتن» (البته در ادبیات لاندوفسکی)، و دو مفهوم متفات « استفاده» و «پراتیک»، برقرار نمودیم، دو سبک رفتاری متفاوتِ مارسل و به شکل خلاصه‌تر سوان، در مقابل جهان، و در ارتباط و تعامل با آن را از هم تشخیص دادیم: ثابت نمودیم آن‌ها در مقابل سوژه انسانی، یعنی دیگریِ معشوق، رفتاری بر اساس نظام «مالکیتی» را پیش می‌گیرند، و بر عکس، در ارتباط با عناصر جهان (سوان در قبال موسیقی، و مارسل در برابر عناصر پیش پا افتاده جهان)، رفتاری بر اساسِ تعاملِ دو سویه‌ی مبتنی بر «دوست داشتن» را دارند. سوان در تضاد با موسیقی‌شناسانی که از سونات ونتوی «خوانشی شناختی» دارند و از آن «لذت» می‌برند، بدون هیچ شناختی از قبل و بی‌آن که خود را موسیقی‌شناس بداند، غرق در آن می‌شود و آن را به‌صورتی فی‌البداهه و بدون واسطه‌ی علم و پیش فرض‌های علمی، این موسیقی را «حس» می‌کند و لذت می‌برد. مارسل نیز در برخورد با ناقوسخانه‌های مارتن ویل، آن‌ها را نه ابژه، که سوژه تصور می‌کند، و با آن‌ها وارد «رقصی تعاملی» می‌شود، تعامل یا رقصی که در خودِ جریان پروسه، معناها و ارزش‌های تازه‌ای شکل می‌گیرند. تعامل او با گل‌های خفچه و یا درختان ایمنیل نیز تعاملی مکاشفه‌ای است که در طی آن می‌کوشد راز پنهان در پشت ظواهر آن‌ها را رمزگشایی نماید. تعاملِ مکاشفه‌ای مارسل با جهان را به «دوست داشتن» تعبیر کردیم و آن را نوعی «پراتیک» با عناصر جهان دانستیم. تعامل مکاشفه‌ای مارسل با عناصر جهان، تعمق او در عناصر بی‌اهمیتِ روزمره، جستجوی راز آن‌ها در ورای ظاهرِ پیش پا افتاده شان، همگی باعث می‌شوند که تعامل‌های پروستی با جهان را دارای شباهت‌هایی چند با مسلک‌های عرفانی شرق، خصوصاً طریقت تائو و مکتب ذن بدانیم، که اثبات آن مستلزم پژوهش یا پژوهش‌های عمیق در این زمینه می‌باشد.

A Study of the Interaction of Swann and Marcel with the World and Others, with an Emphasis on Eric Landowski's Taste Regimes

Morteza Babak Moein[1]

Abstract: *Eric Landowski postgreimassian semiotician distinguished the two possible forms of the quest for happiness corresponding to two different forms of taste, namely, «the taste of pleasure», and «the taste of pleasing». As for the "taste of pleasure", he distinguishes two more conceptions of pleasure: the first bases the jouissance of the subject on the unilateral relation of the "possession" of the elements of the world and people, and the second emphasizes the relation of interactional reciprocity. Concerning the question of meaning, which for Landowski is only the result or product of the subject's interaction with the elements of the world and that by making «use» of them, he distinguishes two forms of interaction that one refers to the idea of "use" and the other to that of "practice". We think that the idea of «use» corresponds well to the first conception of pleasure, where it is a question of the unilateral and utilitarian relation of the subject with the world, and that the idea of « practice "corresponds to the second conception of pleasure which bases jouissance on the subject's interactional and aesthetic relationship with people and the elements of the world, which Landowski gives him as an emblem the verb" to love "or" to savor ". The main objective of the article is to show that the two conceptions of the word of use, the «use», and the «practice», one based on the unilateral, functional, and utilitarian relationship of the subject with the world. , and the other based on the aesthetic and dynamic interaction with the world, serve to differentiate the way of acting of Marcel and Swann, the two protagonists of Proust, in front of women and in front of the elements of the world which surround them.*

Background Studies: *In his book For a Semiotics of Taste, (2013), Eric Landowski methodically presents the different taste regimes and he tries to apply his thoughts to quite diverse fields. In Nameless Passion (2005), Landowski gives the first outline of his reflections on the semiotics of taste and he applies his thought to advertising images. The journal, titled Semiotic Acts, published five contributions in 1988 dealing with taste and flavors. The article closest to Landowski's ideas and thoughts is the article entitled «For a Semiotics of Taste: From Aesthesia to Judgment» written by G.*

1.Associate Professor of Islamic Azad University of, Central Tehran Branch

Grignaffini; In this article, the writer talks about both the aesthetic and ethological dimensions of taste. **Methodology:** *The methodological basis of this modest study is based on Landowski's general outline concerning the question of taste. Indeed, the elementary model, presented by this diagram can be considered as a grammar of taste thanks to which Landowski distinguishes two principles of taste which are, on the one hand, that of enjoying, and on the other, that of pleasing. The taste for enjoyment (or pleasure) is divided into two distinct forms which correspond to two conceptions of «pleasure»; The first reduces the world to matters and bodies in respect of which the subject condemns himself to maintain only a unilateral relation of possession. The second bases jouissance on a relation of interactional reciprocity. This elementary grammar of taste serves us to make an original reading of the way the protagonists act in Searching for Lost Time by Marcel Proust.*

Conclusion: *We can say that where it is a question of the relations of Marcel or Swann with the beloved women, they possess the women with whom they cannot establish a flexible adjustment of being together, in effect, they «use them. »By dehumanizing them, to satisfy their desire for possession, and in the second case, where In other words in the relations between the protagonists of Proust with their loved ones, the latter only carry out in their service, their thematic journey of the device serving their desire for possession and their carnal satisfaction, while when it is a question of relations with the things of the world, they enter, like subjects endowed with the body, in the dynamic and aesthetic interactions with the latter, which, as material realities, are endowed with sensitive qualities. It is a question of the interactions of Marcel and Swann with the things of the world, that is to say of an «inter somatic adjustment», they «practice» and 'like' them n leaving them free to deploy all their potential.*

Keywords: *«enjoy», «possession», «love», «use», «practice», «Landowski»*

References

- Collot Michel, Modern poetry and horizon structure, Puf, 1989.
- Gilles Delleuze, Proust and signs, coll. «Critical perspectives», Paris, puf, 1964.
- Landowski Eric, Passions sans nom, paris, PUF, 2004.
- Landowski Eric, "having taken, given taken", New Semiotic Acts, N ° 112, Limoges, Pulim, <http://revues.unilim.fr/nas/> 2009.
- Landowski Eric, «Car and paint, From use to practice», Calaxia, saolo Paolo,

n ° 24, 2012.

- Landowski Eric, For a semiotics of taste, Sao Paolo, CPS, 2013.
- Landowski Eric, "Unity of meaning, plurality of regimes", Paris, CNRS, 2013
- Maurois Andre, From proust to camus, Perrin Academic Bookstore, Paris, 1966.
- MILLY Jean, "Raising the curtain in love of Proust", in At the threshold of modernity: Proust, Literature and the Arts, "Le Romantisme et après en France / Romanticism and after in France, 15", Oxford, Peter Lang, 2011, pp. 195-208.
- Merleau-Ponty Maurice, The visible and the invisible, Paris, Gallimard, 1964.
- Proust, Marcel, (1369), In Serche of lost time, Swann's way, translated by Sahabi, Mehdi, Tehran: Nashr-e Markaz.
- Proust, Marcel, (1370), In Serche of lost time, in the shadow of young girls in flower, translated by Sahabi, Mehdi, Tehran: Nashr-e Markaz.
- Proust, Marcel, (1376), In Serche of lost time, Sodom and Gommorrah, translated by Sahabi, Mehdi, Tehran: Nashr-e Markaz.
- Proust, Marcel, (1376), In Serche of lost time, The captive, translated by Sahabi, Mehdi, Tehran: Nashr-e Markaz.
- Richard J.-P, Proust and the sensitive world, Seuil, 1974.
- Sartre J.-P, Being and Nothingness, Paris, Gallimard, 1974.