مفاهیم هنر و شعر در نوشته‌های امانوئل لویناس

جرالد ال. برنز
ترجمه‌ی شهریار وقفی‌پور

چکیده
هدف در این مقاله ارائه‌ی تفسیری منسجم از جایگاه و اهمیت شعر و هنر در تفکر لویناس است. این تفسیر مستلزم سه چیز است: ۱. صورت‌بندی منسجم و سازگار گزاره‌های غالبا متناقض لویناس در باب هنر؛ ۲. روشن‌ساختن تفاوت میان دو برداشت از زیباشناسی ــ یعنی زیباشناسی مادیت و زیباشناسی امر مرئی ــ در نوشته‌های لویناس؛ ۳. ارائه‌ی فهمی مناسب از نسبت میان شعر و امر اخلاقی با توجه به زبان و اشکال گفتار. نویسنده در بررسی مفهوم شعر با پیروی از روشی تاریخی، به تحلیل و توصیف نگرش کهن و مدرن از این مفهوم و همچنین دیدگاه لویناس دراین باره می‌پردازد.
کلیدواژه‌ها: زبان، زیباشناسی مادیت، زیباشناسی امر مرئی، پدیدارشناسی، اخلاق، شعر.

> ذات هستی تعیین‌کننده‌ی چیزی نیست که بشود محتوا، چیز، رخداد یا کنشی نام‌پذیر باشد؛ ذات هستی این تحرکِ امر تحرک‌ناپذیر را نام می‌نهد، این تکثر و چندگانگیِ امر همسان، این جدایی امر به‌هنگام، این گذشت زمان. مضافاً آن که این اصلاح، بدون تعدیل یا جابه‌جایی، ذات یا زمان هستی، به انتظار اشراقی نمی‌ماند که به «کنش آگاهی» مجال خواهد داد. این اصلاح دقیقاً همان مرئی‌بودن امر یکسان برای امر یکسان است که گاهی گشودگی خوانده می‌شود. عمل هستی یا بودن، ذات، زمان یا گذشت زمان همان نمایاندن است، حقیقت، فلسفه. ذات هستی پراکندن تیرگی است، نه به‌این دلیل که این «بیرون کشیدن» هستی ناچار خواهد بود که در وهله‌ی اول به گونه‌ای فهمیده شود که حقیقت در مورد چیزها، رخدادهایی که هستند، امکان گفته شدن بیابد، بلکه به‌این دلیل که این بیرون کشیدن همان پراکندن اصلی تیرگی است.
>
> *جزء هستی، یا ورای ذات*

نوشته‌های امانوئل لویناس سرشار از تحشیه‌ها، تفاسیر و تأملات در باب هنر، شعر و روابط میان شعر و نظریه‌ی اخلاقی است. آنچه در این میان از اهمیتی خاص برخوردار است، پرسش زبان است، چرا که نوعی تقارن میان زبان به‌مثابه رابطه‌ی اخلاقی [یا کرداری] و زبانِ شعر خودنمایی می‌کند، [چرا که] هر دو ما را به مناطق سوبژکتیویته یا وجود در هر دو سویه‌ی شناخت یا هستی عرضه می‌کنند. امر اخلاقی و امر شاعرانه آشکارا گونه‌ای از «گفتن» در تقابل با خصلت گزاره‌ای «گفته» هستند؛ با این همه، هیچ‌یک از آن دو [امر اخلاقی و امر شاعرانه] قابل ترجمه به دیگری نیست و در واقع، از یک منظر، با یکدیگر در تعارض‌اند. متأسفانه، لویناس هیچ‌گاه به شیوه‌ای نظام‌مند یا پایدار با این موضوعات درگیر نشد و البته هر زمان هم که بدان‌ها پرداخت، از سردرگمی و پریشانی در امان نبود. دوست لویناس، موریس بلانشو، در مقاله‌ای متقدّم نوشته است: «لویناس به اشعار و فعالیت شاعرانه بدگمان است.»[1] لیکن این موضوع نیز روشن است که لویناس نمی‌توانست این موضوعات را از ذهن خویش بیرون کند چرا که همواره در شعر و هنر، منابعی مفهومی برای تفکر خویش می‌یافت، و احتمالاً همین موضوع توضیح‌دهنده‌ی آن است که چرا در آثار لویناس هیچ‌گاه امر اخلاقی چندان فاصله یا تفاوتی با امر زیباشناختی ندارد. اما زیباشناختی به چه معنا؟ در این نوشته قصد دارم در حد توان گزارش و تفسیری منسجم از جایگاه و اهمیت شعر و هنر در تفکر لویناس ارائه دهم. از این گزارش سه هدف را دنبال می‌کنم: اول آن که تا حد ممکن گزاره‌های غالباً متناقض لویناس در باب هنر را سر و سامانی بدهم. دومین هدف روشن‌ساختن تفاوت میان دو برداشت از زیباشناسی است که در نوشته‌های لویناس عمل می‌کنند ــ برداشت‌هایی که آن‌ها را زیباشناسی مادیت و زیباشناسی امر مرئی خواهم خواند. فعلاً این‌جا بحث بر سر این است که از نظر لویناس تمایز گذاردن میان این دو برداشت دشوار است، یا شاید او از انتخاب میان این دو اکراه دارد، اما تفسیر او از مادیتِ اثر هنری مساعدتی حائز اهمیت به زیباشناسیِ مدرنیستی است، به این دلیل که از طریق شیوه‌ی او اهمیت و دلالت هستی‌شناختی هنر مدرن و گسست‌اش از آن‌گونه زیباشناسی فرم و زیبایی که از سنت کلاسیک و کانت به ما رسیده است، را شرح و تفصیل می‌دهد. هنر مدرن دیگر هنر امر مرئی نیست (به همین دلیل، برای اکثر مردم دشوار است که آن را هنر به‌شمار آورند). می‌توان مدعی شد در لویناس مادیتِ [اثر هنری] و زیبایی، هر دو، برحسب تقارب چیزها بازتفسیر می‌شوند و از همین رو، تقارب یا نزدیکی به چیزی تقریباً مانند مرئی‌بودن عمل می‌کند. سومین هدف این ارزیابی رسیدن به درکی از روابط میان شعر و امر اخلاقی در مقام شکل‌ها یا فرم‌هایی متناظر از استعلا به مفهوم خاصی خواهد بود که لویناس به این اصطلاح [یعنی استعلا] می‌بخشد. استدلال من در این‌جا آن است که اگر

«ذات هستی پراکندن تیرگی است» (جز هستی یا ورای ذات، ص. ۳۰)، آنگاه شعر نوعی «ظلمانی‌ساختن هستی» (مجموعه مقالات فلسفی، ص. ۹) است؛ نوعی غامض‌سازی، زمان‌مندکردن یا هم‌زمانی‌زدایی ذات است که اگر نه پیشاپیش، دوشادوش امر اخلاقی رخ می‌دهد، آن هم به‌عنوان «نوعی مقام یا مدالیته‌ی نامعمول جزء هستی» (اسامی خاص، ص. ۴۶).

بوطیقای کهن و مدرن

مع‌الوصف برای آن که گزارشی دقیق و معنادار ارائه کنم، شاید بد نباشد برای رسیدن به مفهومی کلی و مجمل از این که لویناس در چارچوب تاریخ مفهومی شعر به چه دورانی نظر دهد، از سال‌های اولیه‌ی مدرنیته آغاز کنم، از زمانی که رومانتیک‌های آلمانی و انگلیسی با شدت و حدت این پرسش را پیش کشیدند که شعر چه چیزی می‌تواند باشد، اگر آن چیزی نباشد که هم سنت باستان و هم سنت قرون وسطایی بوطیقا، آن را شکلی از تأمل در خدمت دیگر حوزه‌های گفتار یا دیسکورس می‌دانستند ــ یعنی [طبق این سنت‌ها، شعر] نوعی به نظم کشیدن معانیِ برگرفته از زمینه‌ها و بافت‌های متنوع دانش به شمار می‌آمد یا نوعی دوره‌کردن مضامین سنتی تجربه‌ی اروتیک[۲]. بی‌تردید دست‌آورد بزرگ مدرنیته صرفاً توسعه‌ی عقل علمی نیست، بلکه ابداع مفهومی از هنر است که علی‌رغم پیچیدگی‌ها و دشواری‌های فلسفی ملازم آن، فضایی را برای تأمل فراهم می‌آورد که در آن چیزی مانند شعر می‌تواند به پرسشی برای خویش تبدیل شود، و پرسش باقی بماند ــ رخدادی که آرتور دانتو آن را از طریق تفسیر جمله‌ای مشهور از هگل، به‌عنوان «پایان هنر» توصیف کرده است، یا به‌عنوان لحظه یا برآیندی که در آن هنر و شعر به شکلی خودانعکاسانه به فلسفه تبدیل می‌شود[۳]. آنچه بوطیقای رومانتیک را [از بوطیقای قبل از خود] متمایز می‌سازد، آن است که به هیچ وجه دیگر دل‌مشغول فن نظم‌پردازی نیست بلکه این بوطیقا به کنکاشی در ماهیت شعر و شرایطی که آن را ممکن می‌سازد، تبدیل شده است. از همین رو، به عنوان مثال، فردریک شلگل (۱۷۷۲–۱۸۲۹) شعر مدرن را Transzendental poesie می‌نامد که ترکیبی است از «انعکاس خود» یا «آئینه‌ی نفس» شاعر غنایی با «مصالح خام استعلایی و اقدامات مقدماتی نظریه‌ی خلاقیت شاعرانه»: این شعر، بنا به تمامی توصیفات خویش، باید خود را توصیف کند و همواره شعر و در عین حال، شعر شعر باشد»[۴]. تو گویی شعر مدرن اینک تجربه‌ی خود شعر به‌معنای مطلق آن است، جدا از دلالت یا منفعتی که ممکن است همچنان برای کلیسا، دادگاه و مدارس به بار آورد.

این بدان معنا نیست که سنت کهن و کلاسیک درکی ژرف از ماهیت (و دشواری) شعر

نداشته است. به‌عنوان مثال، نظریه‌پردازان عهد باستان، عمدتاً شعر را نمونه‌ای از گفتار تاریک (ainigma) می‌شمردند، کلمه‌ای که گاهی به چیستان ترجمه می‌شود، اما تاریکی معما چیزی نیست که بتوان به کمک عقل یا تفسیر، روشن‌اش کرد یا آن را از میان برداشت. این پازل یا لغزی نیست که راه‌حلش زمینه‌ای را برای قاعده‌بندی آن مهیا سازد، بلکه در این مورد از ماهیتی تار و مبهم برخوردار است و در این گستره، تعین‌بخش حدود مناطق گفتاری یا دیسکورسی است که ما در آن به سر می‌بریم. افلاتون در کتاب جمهوری این پیوند میان شعر و آنارشی (هرج‌ومرج) را صورت‌بندی کرده (و رشته‌ی فلسفه را نیز بنیاد گذاشته است)، چرا که شعر را متهم کرده است که نمی‌تواند برای وجود خویش دلیلی اقامه کند، و از همه مهم‌تر، شعر با امر صحیح و نظام عقلانی چیزها نمی‌خواند، یعنی با نظام لوگوس که در آن هر چیزی (از درون خویش) به شکلی اندیشه‌گون این دلیل را تجسم می‌بخشد که چرا این گونه است و طور دیگری نیست. در پی افلاتون یا چنان که معمول است، پس از ارسطو، که جایگاهی برای شعر در ارغنون یا قواعد گفتار در نظر گرفت، آن هم با مفهوم‌پردازی مجدد شعر، هم در مقام گونه‌ای شناخت (مایمسیس) و هم در مقام نوعی استدلال زنجیره‌ای (پی‌رنگ یا طرح و توطئه) ــ یافتن توجیه و زمینه‌ای برای شعر به رسالت سنتیِ تمثیل تبدیل شد، تمثیلی که شیوه‌ای فلسفی برای قرائت متون فلسفی به شمار می‌رود، آن هم به این طریق که این متون را به چنان شکلی تفسیر کند که آن‌ها را با باورهای صادق جاودان همساز سازد. از این به بعد، شعر تنها می‌توانست خود را با ستایش یا تکمیل جهانی مفهومی توجیه کند که پیشاپیش در جای مناسب خود قرار گرفته است. لیکن متن شاعرانه اگر به خودی خود در نظر گرفته شود، به مفهوم ریشه‌شناختی واژه یا اتیمولوژیک، نامتعارف باقی می‌ماند ــ فشرده، مقاوم در برابر نور و نه یک جزء بلکه حدی برای جهان و دلایل آن ــ که شاید به همین دلیل است که سنت باستانی از طریق بوطیقا همواره تا حد وسواس با قواعدی سروکار دارد که بنا به آن‌ها، شعر را تحت کنترل عقلانی نگه دارد.

در اواخر قرن نوزدهم، شاعر فرانسوی، استفان مالارمه (۱۸۴۲-۱۸۹۸) این سنت معمایی را برای مدرنیته احیا کرد، آن هم با این اظهارنظر معروف که: «دگای عزیز من، شعر با ایده‌ها (مفاهیم) ساخته نمی‌شود، بلکه با کلمات ساخته می‌شود». رومانتیک‌ها شعر را به‌عنوان وجهی از تجربه یا سوبژکتیویته مفهوم‌پردازی کرده بودند، حال آن که مالارمه اولین نفری بود که شعر را برحسب زبان مفهوم‌پردازی کرده است. در واقع، مالارمه را می‌توان آغازگر نظریه‌ی رادیکال یا ریشه‌ای مدرنیسم ادبی به شمار آورد، یعنی اثر شاعرانه برساخته از زبان است نه آن چیزی که زبان را برای تولید آن به کار برد ــ چیزهایی چون معانی، مفاهیم، قضایایی در باب جهان، انواع و اقسام بیانات در مورد احساسات و غیره. این‌گونه

نیست که شعر این چیزها را کنار بگذارد بلکه بدان معناست که شعر قابل تقلیل به هیچ‌کدام از آن‌ها نیست، چراکه اینک در شعر، مادیت زبان کاملاً امری ذاتی به شمار می‌آید، نه جزئی از تفکیک حرف و روح، بلکه اینک ذات شعر به‌معنای مطلق آن است. به نظر مالارمه، شعر برساخته از نوشتار است؛ از همین رو، واحدهای بنیادین شعر صرفاً حروف الفبا نیستند، بلکه فضای سفید صفحه‌ی چاپی، چین‌خوردگی در میان آن و آرایش‌های تایپوگرافیکی ــ که از آن طریق حروف نقش می‌بندند ــ را شامل می‌شود.[5] بنابراین شعر شکلی از تأمل نیست که چیزی جز خودش را به پنداشت (نه تمثیل یا نماد) بیاورد، به‌عکس، مالارمه شعر را از کاربردهای اطلاعاتی، توصیفی و نمادین زبان متمایز می‌سازد چراکه مدعی است مادیت زبان شاعرانه متضمن قدرتی برای حذف جهان ابژه‌ها و رخدادهاست. «وقتی می‌گویم: "یک گل!"، آن‌گاه نشأت گرفته از نسیانی که آوای من به آن کلیت فرم گل را نسبت می‌دهد، چیزی غیر از کاسبرگ‌های معمول برمی‌انگیخته می‌شود ... گلی که از تمامی دسته‌گل‌ها غایب است» (**مجموعه** آثار، ص. ۳۵۶). در سال ۱۹۴۲، موریس بلانشو در نوشته‌ای در باب مالارمه، در تفسیر این سطر مشهور [مالارمه] توضیح داد که:

> زبان از طریق فرم قضیه‌وارش جهان را نابود می‌کند تا آن را از طریق حالت یا وضعیت معنا و حالت ارزش‌های مدلول، لیکن تحت شکل یا فرم خلاقانه‌ی خود، مجدداً ایجاد کند و آن را تنها در سویه‌ی منفی رسالت خویش تثبیت سازد و بدین‌ترتیب، خود به قدرت ناب پرسش‌گری و استحاله تبدیل شود. [زبان] از طریق به خود بستن خصلتی ملموس، به چیز، بدنه و قدرت تجسم بدل می‌شود. حضور حقیقی و تصدیق مادی زبان به آن قابلیت تعلیق و رهاسازی جهان را می‌بخشد.[6]

این جمله بدان معناست که زبان شاعرانه صرفاً توده یا انبوهه‌ای ساکن نیست، صرفاً «لفافی» زیباشناختی «از کلمات» هم نیست که خالی یا تیره باشد، بلکه رخدادی گفتاری است که حرکت یا جنبش منطقی یا دیالکتیکی دلالت را مختل می‌سازد و از این طریق بعدی از بیرونگی یا جهان‌مندی را می‌گشاید ــ جهانی بدون چیزها یا شاید بتوان گفت: چیزهایی رها از جهان.

دلالت هستی‌شناختی مادیت هنر

نوشته‌های نخستین امانوئل لویناس در باب هنر و شعر را باید در پس‌زمینه‌ی احیای علاقه به مالارمه قرائت کرد، احیایی که با انتشار کتاب آنری موندور *Vie de Mallarme* و تفسیر انتقادی بلانشو از بوطیقای مالارمه در همین دوران آغاز شد، امری که آرایش مواضع را در باب اهمیت و دلالت اجتماعی هنر، در مناقشاتی که در سال‌های پس از آزادسازی پاریس به

راه افتاده بود، شدت و تمایز بخشید.[۷] فی‌المثل، ژان پل سارتر، در مجموعه‌ی مقالاتی که در سال ۱۹۴۷ در مجله‌ی *Les Temps Modernes* (روزگار مدرن) به چاپ رساند، نظریه‌ی خود در مورد نوشتار [نثر یا ادبیات داستانی] در مقام فعالیتی اجتماعی را با در تقابل قرار دادن آن با شعر توضیح داد، آن هم شعر به مفهومی که آشکارا مالارمه‌ای بود و به‌مثابه اثر یا عمل «انسان‌هایی» به شمار می‌آمد که «از بهره‌برداری از زبان سر باز می‌زنند.»[۸] به‌گفته‌ی سارتر، شاعر «خارج زبان است»، در «سویه‌ی معکوس کلمات»، شاعر با صرف چیزها طوری عمل می‌کند و آن‌ها را به همان شیوه‌ای که پیکاسو کولاژ می‌سازد، [شاعر] هم چیزها را بر هم سوار می‌کند.[۹] (موقعیت‌ها، صص. ۶۴-۶؛ ادبیات چیست؟ صص. ۳۰-۳۱). در این میان، نویسنده‌ی نثر «درونِ زبان» مستقر می‌شود، جایی که نویسنده از زبان به‌عنوان ابزاری برای درک و به چنگ آوردن جهان استفاده می‌کند. برای سارتر، در نثر کلمات به فعالیت‌ها بدل می‌شود لیکن شعر «خودتخریبیِ» زبان است که در آن، اقتصاد زبان دیگر به داد و ستد معانی و تولید اثرات بلاغی یا رتوریکی محدود نمی‌شود بلکه اینک چیزی مبهم و چیزگونه است (موقعیت‌ها، صص. ۷۰-۲؛ ادبیات چیست؟ صص. ۷-۳۵).[۱۰]

در سال ۱۹۴۷، لویناس کتاب *De l'existence a l'existant* [وجود و موجود]، مجموعه‌ای از مطالعات را منتشر ساخت که می‌توان، به پیروی از ژان باتای، آن‌ها را «تجربیات حدی» نامید، یعنی تجربیاتی (مثل ازپاافتادگی، بی‌خوابی، تجربه‌ی هنر) که نمی‌توان به مقولات شناخت تقلیل‌شان داد و انواع تحلیل‌ها در باب آن‌ها همواره به‌مثابه شیوه‌ای برای کنکاش در سوبژکتیویته، ورای حدود پدیدارشناسی متعارف به کار می‌آیند. لویناس در بخشی با عنوان *'Existence san existant'* [وجود بدون موجود] به زیباشناسی مالارمه‌ای به‌عنوان راهی برای معرفی و وارد ساختن مفهوم il y a [وجود دارد؛ هست] متوسل می‌شود ــ البته اگر «مفهوم» کلمه باشد؛ مقصود از این اصطلاح آن است که احتمال وجود بدون موجودات، بیرونگی ناب هستی فاقد ظاهر و از همین رو، پدیدارشناسی بدون پدیدارها را پیش بکشد. چنان که لویناس نشان می‌دهد اثر هنری (که در این بافت و زمینه منظور لویناس اثر هنری مدرن است) این امکان وجود بدون موجود را پیش می‌کشد، چرا که چیزهای روزمره را به نمایش می‌گذارد، آن هم با «بیرون کشیدن [آن‌ها] از چشم‌انداز جهان»، جایی که جهان آن چیزی است که به‌منزله‌ی مؤلفه‌ای از ناعقلانیت، شناخت یا تعین مفهومی به وجود می‌آید (وجود و موجودات، ص. ۵۲). در این‌جا، ایده‌ی مرکزی این است که در هنر رابطه‌ی ما با چیزها دیگر از نوع دانستن و مرئی ساختن نیست. هنر چیزها را بازنمایی نمی‌کند بلکه آن‌ها را مادیت می‌بخشد، یا چنان که لویناس ترجیح می‌داد، هنر چیزها را از طریق مادیت‌شان نمایش می‌دهد، آن هم نه به‌عنوان بازنمایی‌ها. معلوم است که لویناس در کار اندیشیدن به

اثر یا عمل[11] اثر هنری به‌مثابه چیزی کاملاً متفاوت از عمل آگاهی ارادی است و این تفاوتی است که ما را قادر می‌سازد پرسش بنیادین زیباشناسی مدرنیستی را به شیوه‌ای جدید تبیین کنیم: «چیزها در هنر به چه تبدیل می‌شوند؟» این کافی (یا حتی دقیق) نیست که گفته شود هنر مدرن محاکات و همچنین بازنمایی یا واقع‌گرایی را با شدت و حدت رد می‌کند، بدین‌منظور که خود را از هر آنچه غیر هنر است بپالاید ــ آموزه‌ی به‌اصطلاح «تمایزیابی زیباشناختی» که هنر را در مقام اثر یا عمل ناب روح به شمار می‌آورد.[12] لویناس از «طلب نقاشی و شعر مدرن در دور کردن یا تبعید ... آن جانی» سخن می‌گوید «که فرم‌های مرئی تابع آن‌اند و از این که از ابژه‌های بازنمایی‌شده، عملکرد بنده‌وارشان به‌عنوان بیانات (وجود و موجودات، ص. ۵۵). این «تبعید جان»، به هر معنایی هم که باشد، از نظر لویناس بدان مقصود است که اثر هنری مدرن را نمی‌توان به‌مثابه ابژه‌ی اندیشه‌گون یا ایده‌آلی به شمار آورد که آگاهی برای خود تفسیر می‌کند و برمی‌سازد ــ ابژه‌ای نامحاکاتی یا مطلقاً صوری، ابژه‌ای که اصول معتبر سنتی درمورد زیبایی تعیین می‌کند؛ برعکس، اثر هنری اینک دقیقاً به‌منزله‌ی حد آگاهی تعریف می‌شود: «قصد [هنر] نمایش واقعیت به‌صورتی فی‌نفسه است، تو گویی جهان رو به پایان باشد» (همان، ص. ۵۶)، پنداری بر این سویه‌ی جهان است که آگاهی خود را به خویش بازنمایی می‌کند. طبق این تحلیل، هنر مدرن را دیگر نمی‌توان به‌عنوان هنر امر مرئی به شمار آورد. لویناس می‌گوید:

> به‌شکلی ناسازه‌گون، چنین می‌نماید که نقاشی کشمکشی با منظره است. منظره در پی استخراج موجوداتی از نور است که درون یک کلیت ادغام می‌شوند. دیدن توانایی توصیف منحنی‌ها و ترسیم کلیت‌هایی است که در آن عناصر می‌توانند ادغام شوند، ترسیم افق‌هایی که در آن امر جزئی با دست کشیدن از جزئیت خود ظاهر می‌شود. در نقاشی معاصر، چیزها دیگر به‌عنوان عنصری از نظام عالم شمرده نمی‌شوند ... امر جزئی از طریق عریانیت بودنش آشکار می‌شود (همان، ص. ۵۶).

این رهایی جزئیت از تقلیل به نظامی از چیزها ذات کوبیسم است که تجزیه یا فروپاشی خطوط منظره در آن، چیزها را به شیوه‌ای ریشه‌ای یا رادیکال مادیت می‌بخشد:

> از فضای فاقد افق، چیزها متلاشی می‌شوند و به مانند تکه‌هایی به سوی ما پرتاب می‌شوند که واجد وزنی در خود هستند، بلوک‌ها، مکعب‌ها، صفحات، مثلث‌ها و نظایرشان، بدون آن که به یکدیگر تبدیل شوند. این‌ها عناصر عریان‌اند، ساده و مطلق، ورم‌ها و دمل‌های بودن. ابژه‌ها از طریق این سقوط‌شان به روی ما، بر قدرت‌شان به‌مثابه ابژه‌های مادی صحه می‌گذارند، حتی به فوران مادیت دست می‌یابند. علی‌رغم عقلانیت و شفافیت این فرم‌ها وقتی که در پیوند با هم نگریسته شوند، یک اثر نقاشی

سبب وجود آن‌ها در خویش می‌شود و موجد وجودی مطلق از طریق همین واقعیت می‌شود که چیزی هست که به‌نوبه‌ی خود یک ابژه یا یک نام نیست، چیزی که نام‌ناپذیر است و تنها ممکن است در شعر ظاهر شود (همان، صص. ۷-۵۶).

در این‌جا ایده‌ی مرکزی آن است که در کوبیسم منظره یا صحنه‌ی تماشایی دیگر چیزی را که آدمی می‌بیند عینیت نمی‌بخشد. اثر هنری دیگر به آن شیوه‌ای که جهان مرئی است، دیده نمی‌شود. از نظر لویناس، این بدان معناست که مادیت اثر هنری را دیگر نمی‌توان در تقابل با فرم یا روح قرار داد؛ اثر هنری بیرونیت ناب است، نامتناظر با هر عنصری از درون؛ از همین رو، اثر هنری نوعی استعلا را برمی‌سازد (به این جمله توجه کنید که [«اثر هنری] تنها ممکن است در شعر ظاهر شود»). مادیت غلظت، نخراشیدگی، انبوهی و فلاکت است. مادیت چیزی است که انسجام و وزن دارد، گنگ و بی‌معناست، بی‌رحم و حیوان‌صفت لیکن حضوری منفعل است، در عین حال، افتاده، برهنه و زشت (همان، ص. ۵۷). به‌زعم لویناس، این مادیت اثر هنری دقیقاً همین «مادیت» درک‌ناپذیر «هستی» است، جایی که «ماده خود واقعیت il y a است (همان، ص. ۵۷). آنچه لویناس در پی دانستنش است، این است که (و آشکارا همین منشأ علاقه‌ی او به اثر هنری است): «دلالت و اهمیت هستی‌شناختی خود مادیت» چیست؟ (مجموعه‌ی مقالات فلسفی، ص. ۸)

هنر و شعر در آثار لویناس

تجربه‌ی هنر

جزئی از این اهمیت هنگامی ظاهر می‌شود که این پرسش مطرح می‌شود که در مواجهه با اثر هنری، برای سوبژکتیویته چه اتفاقی می‌افتد. در لحظه‌ای که اثر هنری چیزها را از چنگال مفهومی سوژه رها می‌سازد و آن‌ها را به مادیت بی‌شعور و حیوان‌گونه بازمی‌گرداند، چه چیزی باید دست‌اندرکار باشد یا چنان که لویناس دوست دارد، چه چیزی باید مشارکت کند؟ نکته‌ای که باید این‌جا بدان اشاره شود، این است که برای لویناس تجربه‌ی شعر یا هنر با تجربه‌ی امر il y a پیوسته است، که Da l'existence a k'existant معرف تجربه‌ی جهانی است که از ابژه‌هایش خالی شده باشد. باید سکونت در فضایی را تصور کرد که دیگر زیست‌جهان نیست، پنداری «پس از آن که جهان به انتهایش رسیده باشد». لویناس در *Totalite et infini* (تمامیت و لایتناهیت) می‌نویسد: «هنگامی که اولیس در هادس[۱۳] وجودی را، که مثل وجود سایه‌ها به وجود ناب و عریان فروکاسته شده، دیدار می‌کند زندگی به شکل سایه‌ای محو و زایل شده است» (تمامیت و لایتناهیت، ص. ۱۱۲).) لویناس این تجربه‌ی بیرونیت را برحسب بی‌خوابی و ملال و درازی شب نشان می‌دهد، چنان که [این

تجربه] را برحسب انواع خاصی از رخدادهای عرفانی یا جادویی توضیح می‌دهد که در آن‌ها سوبژکتیویته خود را در نوعی تغییر غیرشخصی از دست می‌دهد، لیکن لویناس این موضوع را با انواع خاصی از داستان‌های رئالیستی یا ناتورالیستی مقایسه می‌کند که در آن‌ها «موجودات یا چیزها، که درون "مادیت"شان مضمحل می‌شوند، به شکل هول‌آوری در غلظت، وزن و شکل‌شان حضور دارند» (همان، صص. ۵۹-۶۰). چیزهایی که در مادیت‌شان (مانند چیزها در شب) حضور دارند نامرئی‌اند و درک‌ناشدنی و وحشت‌انگیز، به‌شرطی که وحشت صرفاً رعشه‌ای روانی نباشد، بلکه نوعی وجد یا ازخودبه‌درشدگی هستی‌شناختی باشد، حرکتی که «سوبژکتیویته‌ی سوژه، جزئیت آن من حیث موجودیت را وارونه سازد» (همان، ص. ۶۱) و از همین رو، آن را در معرض «رخداد غیرشخصی و غیرجوهری شب و il y a» قرار می‌دهد (همان، ص. ۶۳). این ازخودبه‌درشدگی هستی‌شناختی همان چیزی است که مشخص‌کننده‌ی تجربه‌ی اثر هنری است، اثری که بنا به تحلیل لویناس به‌هیچ وجه نمی‌تواند به ابژه‌ی زیباشناختی تبدیل شود ــ اثر هنری به‌هیچ وجه چیزی نیست که بتوان آن را به فراغت بی‌غرض خبرگان بدل ساخت، بلکه آشوب و بی‌نظمی پیامدهای هنر هستند. تجربه‌ی هنر مدرن دیگر از نظرگاه زیباشناختی زیبایی قابل درک نیست، آن هم با پیش‌شرط این زیباشناسی مبنی بر این که عناصر ناهمخوان باید در کلیت ادغام شوند. هنر مدرن، با پیش‌شرط‌اش مبنی بر تکه‌تکه‌بودن، نوعی هنر آشفتگی است؛ این هنر موجد هم‌آهنگی (هارمونی) و آسودگی نیست، بلکه ناهم‌خوانی و اضطراب تولید می‌کند (به سروصدای طبال دادا بیندیشید).[۱۴] آنچه گفته شد، جزئی از آن چیزی است که باید برای توضیح این امر گفته می‌شد که هنر مدرن دیگر امر مرئی نیست. در واقع، تحلیل لویناس بُعدی را می‌گشاید که می‌توان بُعد «نازیباشناختی» اثر هنری خواند؛ به‌بیانی متفاوت زیباشناسی لویناسی نوعی زیباشناسی تاریکی است نه نور، زیباشناسی مادیت در مقابل روح است (یا به‌زبانی دقیق‌تر، نوعی زیباشناسی مادیت است، مقدم بر بدیل‌ها یا آلترناتیوهای ماده و روح).

تاریکی برنهاد یا تز رساله‌ی «*Realite et son ombre*» [واقعیت و سایه‌اش] (۱۹۴۸) است که با این پیش‌فرض می‌آغازد که اثر هنری در تقابل با سنت ارسطویی، خارج از مقولات شناخت و بازنمایی است ــ خارج از نور و امر مرئی: «[اثر هنری] خود رخداد فرو رسیدن شب و هجوم سایه‌ها است. اگر بخواهیم این حکم را با اصطلاحات الهیاتی بیان کنیم ... هنر به نظام وحی [یا کشف و شهود] تعلق ندارد» (مجموعه‌ی مقالات فلسفی، ص. ۳). مسلماً اثر هنری از تصاویر ساخته شده است، لیکن تصویر شکلی از وساطت نیست (چنان که در زیباشناسی سنتی یا در نظریه‌ی سارتر دیده می‌شود)؛ به‌عکس، اثر هنری

نوعی حد را برمی‌سازد و در واقع، برسازنده‌ی نقادی تجربه و از همین رو، نقادی مطلق تجربه است. لویناس می‌نویسد: «تصویر موجد تصور نیست، برخلاف شناخت و حقیقت علمی ... تصویر معرف تأثیری بر ما است نه معرف عملی از سوی ما: انفعال بنیادین» (همان، ص. ۳).[۱۵]

تصویر همانند ریتم یا ضرب‌آهنگ عمل می‌کند، ضرب‌آهنگی که بازنماینده‌ی موقعیتی منحصربه‌فرد است که در آن ما نمی‌توانیم از اجماع، پیش‌فرض، ابتکار عمل یا آزادی سخن بگوییم؛ چرا که سوژه اسیر آن موقعیت و به‌وسیله‌ی آن از جای خود به در می‌شود ... این‌گونه است، نه حتی علی‌رغم خویش، چرا که در ضرب‌آهنگ دیگر خود وجود ندارد بلکه نوعی گذر از خود به ناشناختگی است. این [گذر] سحر یا افسون شعر یا موسیقی است. این گونه‌ای از بودن است که به آن هیچ شکلی از آگاهی مربوط نمی‌شود؛ چرا که این «من» عاری از حق پنداشتن، عاری از قدرت تصور است، و هیچ شکلی از ناخودآگاهی نیز به آن مربوط نمی‌شود زیرا کلیت موقعیت و کل مفاصل و بسطهای آن در نوعی نور تاریک حضور دارند (همان، ص. ۴).

این تبدیل به ناشناختگی صرفاً به آن معناست که هنر به «خود» یا اگوی خودمختار تبدیل می‌شود، اگویی که برآمده از خانه‌اش در رسوبی است که مقدم بر تروما با وسواس رابطه‌مندی اخلاقی است.[۱۶] لویناس می‌گوید که سوژه در تجربه‌ی تصویر دیگر «موجودی در جهان» نیست ــ به‌خصوص از آن‌جا که «آنچه امروزه "بودن‌درجهان" خوانده می‌شود، وجود همراه با مفاهیم است» (همان، ص. ۵)، همراه با همه‌ی آن چیزی که به استعاره‌ی به چنگ آوردن چیزها و در برابر دید قرار دادن‌شان ختم می‌شود (همان، ص. ۳). تصویر دال بر تعکیسی از قدرت است که سوژه را به موجودی «در میان چیزها» بدل می‌سازد و بدین‌گونه «به‌منزله‌ی چیزی در میان چیزها، به‌منزله‌ی جزئی از منظره» پرسه می‌زند. سوژه نسبت به خود بیرون است[۱۷]، لیکن با بیرونی که از آن بدن نیست، چرا که رنج من‌بازیگر را من‌ناظر احساس می‌کند، اگر چه نه از طریق شفقت. در این‌جا، ما حقیقتاً با نوعی بیرونیت امر رو به درون روبه‌رو هستیم (همان، ص. ۴).[۱۸] در این‌جا نیز، چنان که در بوطیقای بلانشو، سوژه دیگر نه «من» بلکه «او» است یا چنان که در فراسوی صورتی دقیق‌تر دارد، [سوژه دیگر یک il][۱۹] است: اوی مذکر/ آن که نه شخص واحد است و نه دیگری (خنثی، ناشناس). درون سوژه خالی شده است، سوژه دیگر ملازم جهان نیست، بلکه باید گفت خارج از آن است. شاید بتوان گفت: در معرض [نگاه] آن است.[۲۰]

به هر تقدیر، تجربه‌ی تصویر تجربه‌ای ارادی نیست: تصویر، تصویرِ چیزی نیست، پنداری به‌اصطلاح گسترش آگاهی باشد، نوری به سوی جهان. لویناس می‌گوید پدیدارشناسی در

اشتباه است وقتی که بر «شفافیت» تصاویر تأکید می‌کند، انگار تصاویر نمادها یا نشانه‌ها، یعنی بیانات منطقی سوبژکتیویته باشند ــ به‌عنوان مثال، تولیدات تخیل، به فرض که چنین چیزی وجود داشته باشد (همان، ص. ۵). لیکن تصاویر براساس منطق عملکردهای روحی به وجود نمی‌آیند، مثلاً از طریق همانندی‌هایی با اصل، بر عکس، هر اصلی پیشاپیش تصویر خویش است:

> هستی نه‌تنها خودش است، در ضمن از خویش نیز می‌گریزد. در این‌جا شخصی هست که همان چیزی است که هست، لیکن او نمی‌تواند سبب شود این نکته را فراموش کنیم، او نمی‌تواند جذب کند، نمی‌تواند به‌کل روی ابژه‌هایی را بپوشاند که نگه‌شان می‌دارد و نمی‌تواند شیوه‌ای را که بدان طریق نگه‌شان داشته، مخفی نگه دارد، ژست‌هایش، اعضا و جوارحش، نگاه خیره‌اش، افکارش، پوستش، خلاصه همه‌ی آن چیزهایی که از این که تحت هویت جوهر اویند، می‌گریزند مثل کیسه‌ای پاره که نمی‌تواند محتویاتش را حفظ کند. از همین رو، شخص تحت تأثیر چهره‌اش است، همراه با هستی این چهره که با آن تلاقی می‌کند ــ کاریکاتور خود این چهره و تصویرپردازی آن. تصویرپردازی همیشه تا حدی یک کاریکاتور است. در این‌جا، چیزی آشنا و روزمره هست که به‌شکلی بی‌نقص، با دستی سازگار شده که با این چیز خو کرده است، لیکن در عین حال خصوصیات آن، رنگ، فرم و وضعیت آن، همان‌گونه که در پس هستی آن بود، باقی می‌ماند، مثل «جامه‌های قدیمی» روحی که از آن چیز بیرون کشیده شده است، مثل «زندگی ساکن». با این اوصاف، کل این شخص است و چیز است. این همان چیزی است که هست و با خود بیگانه است، همچنین رابطه‌ای میان این دو دقیقه یا برآیند وجود دارد. می‌توان گفت این چیز خودش است و تصویر خودش است. و می‌توان گفت این رابطه‌ی میان چیز و تصویرش شباهت خوانده می‌شود (همان، ص. ۶).

از همین رو می‌توان گفت، تصویر بخشی از آگاهی نیست بلکه جزئی از il y a است: این مادیت‌بخشی هستی است، شیوه‌ای که بدان طریق جسد تصویر فرد مرده می‌شود، باقی‌مانده یا مازاد مادی هستی: «بقایا».[۲۱] لویناس می‌نویسد: «موجود همان چیزی است که خود را در حقیقت خویش آشکار می‌کند که در عین حال، به خود شباهت می‌برد و تصویر خاص خویش است. امر اصلی خویشتن را می‌بخشد تو گویی در فاصله‌ای از خویشتن بوده است، انگار در کار بیرون کشیدن از خویش بوده است، مثل این که از طریق موجودی در پس موجودی به تعویق افتاده بوده است» (همان، صص. ۸–۷). تصویر بازتولید چیز نیست، بلکه به بیان مالارمه، انقطاع آن از جهان است؛ تصویر آگاهی را در مسیرهایش متوقف می‌کند و

آگاهی نمی‌تواند این تصویر را دور بزند تا در پس آن به قصدی ایجادکننده برسد که آن [تصویر] را به معنایی (نماد یا بدلی) دگرگون سازد. از همین رو نقاشی، علی‌رغم مدعیات پدیدارشناسی، آینه‌ای در برابر جهانی دیگر نیست: «نقاشی ما را به ورای واقعیت داده شده نمی‌رساند، بلکه به‌نحوی ما را به این سمت آن رهنما می‌شود. نقاشی نوعی نماد وارونه است» (همان، ص. ۷). «نماد وارونه» بدان معناست که نگاه خیره‌ی ناظر بر سطح نقاشی توقف می‌کند و می‌توان گفت که بر این سوی هستی، به‌ناگاه منفعل می‌شود و دیگر نمی‌بیند بلکه در چنگ سحر آن چیزی که در ازخودبه‌درشدگی فریبندگی می‌بیند، حبس می‌شود. تصویر دیگر به نظام امر مرئی تعلق ندارد. [«تصویر یا نقاشی] به بعد هستی‌شناختی‌ای تعلق دارد که میان ما و واقعیتی که باید به چنگ آید، گسترش نمی‌یابد، بعدی که در آن مراوده با واقعیت نوعی ضرب‌آهنگ است» (همان، ص. ۵).

اثر هنری به‌مثابه مقام یا مدالیته‌ای از استعلا

دلالت و اهمیت این بعد ــ این irrealite [ناواقعیت] یا مادیت هستی ــ چیست؟ (همان، ص. ۸) این پرسش به جهات مختلفی ره می‌سپرد. اثر هنری وجهی از مکاشفه (وحی) نیست، بلکه وجهی از استعلا است یا به‌گفته‌ی لویناس (به وام از ژان وال) وجهی از فراهبوط است (همان، ص. ۸): در هنر، واقعیت سوای خویش، بر این سویه‌ی خود مادیت یافته است. [هنر] دیگر ابژه‌ای برای ما نیست، بلکه چیزی در خود و نوعی بیرونیت ناب است. اساساً هنر از خود به در شدن است. لویناس در بخش سوم «Realite et son ombre» [واقعیت و سایه‌اش] این از خود به در شدگی یا بیرونیت را موقتاً نوعی اختلال به شمار می‌آورد: در این فاصله، یا در این میان که در آن زمان حاضر دیگر فرار یا درنوردیدن نیست بلکه نوعی وقفه‌ی زمانی است که گذشته را از آینده جدا می‌سازد، در زمان ملال‌آوری تندیس یا در تقدیر قهرمان تراژدی که برایش فاجعه همیشه پیشاپیش رخ داده است[۲۲]:

> هنر دقیقاً همین دیمومیت را در وقفه‌ی زمانی به بار می‌آورد، در آن عرصه‌ای که یک موجود قادر می‌شود [این واقعه را] درنوردد، لیکن در آن [واقعه] سایه‌اش بی‌حرکت می‌شود. دیمومیت ابدی وقفه‌ای که در آن تندیسی بی‌حرکت می‌شود، به شکلی ریشه‌ای ابدیت این مفهوم به تأخیر می‌افتد، این [دیمومیت] در همین اثنا است، هیچ‌گاه پایان نمی‌یابد، همچنان پایدار و ادامه‌دار است ــ چیزی غیرانسانی و هیولایی (همان، ص. ۱۱).

تجربه‌ی هنر وارد شدن به این فاصله‌ی «غیرانسانی یا هیولایی» است که نه نوعی «اینک» بلکه رخدادی است که آن چیزی را مختل می‌کند که بدان شیوه‌ای رخ می‌دهد که

بی‌خوابی شب را از گذران در خواب بازمی‌دارد، یا بدان شیوه‌ای که شب‌زنده‌داری یا احیای مسیحایی پایان تاریخ را به تأخیر می‌اندازد، یا (چنان که در بوطیقای بلانشو رخ می‌دهد) به شیوه‌ای که احتضار محال بودن مرگ است:

> مرگ از حیث نیستی مرگ دیگری است، مرگ برای آنانی که بازمی‌مانند. زمان نفس احتضار نمی‌تواند به خویش پایه‌ای برای برپا ماندن ببخشد. آنچه در این دم [احتضار] یگانه و تأثرانگیز است، بسته به این واقعیت است که این دم گذشتنی نیست [یعنی ابدی است]. در احتضار افق آینده داده شده است، لیکن این آینده به‌مثابه وعده‌ی اکنونی جدید طرد می‌شود، اکنونی که در این وقفه است، وقفه‌ای که برای همیشه وقفه می‌ماند (همان، ص. ۱۱).

چنان که لویناس در زمینه و بافت دیگری می‌گوید همین وقفه است که توضیح می‌دهد چرا «ناکاملی، کامل‌نشدن، به‌شکلی ناسازه‌گون، مفهوم بنیادین هنر مدرن است» (بیرون از سوژه، ص. ۱۴۷).

لیکن اگر هنر انتقال یا گذری به سوی «امر غیرانسانی یا هیولایی» باشد، حال دلالت و اهمیت هستی‌شناختی‌اش هر چه باشد؛ [این هنر] چگونه ارزشی می‌تواند داشته باشد، البته اگر داشته باشد؟ لویناس نتیجه‌گیری «Realite et son ombre» [به سوی نقدی فلسفی] را با این گفته آغاز می‌کند که زمان‌مندی اثر هنری «خصلت دم یا آنی زیسته نیست که به رستگاری شدن گشوده باشد ... از همین رو، ارزش این دم برساخته از بدبیاری آن است. در واقع، این ارزش غم‌ناک امر زیبای هنر مدرن، در تقابل با زیبایی رستگار یا شاد هنر سنتی است.» (مجموعه‌ی مقالات فلسفی، ص. ۱۲). در این‌جا لویناس چندان با صراحت سخن نمی‌گوید، لیکن شاید منظورش آن باشد که اقبال مساعد آثار هنری سنتی داشتن جایگاهی در نظام انسانی چیزها بوده است که در خدمت اثبات یا حتی به فرجام رساندن در مقام وجهی از تعلیم و پرورش بوده است. آثار هنری سنتی جزئی از اقتصاد تأدیه یا بازخرید بوده است.[۲۳] این هنر در هر صورت هنری انسان‌گرایانه بود. در حالی که اثر هنری مدرن آنارشیستی است، یعنی فاقد برهان یا میانجی هر گونه اصل یا قوه‌ی خیال‌پردازی است و در عین حال، شکل‌گرفته با il y a یا ساختار پذیرفته مطابق با فاصله‌ی «غیرانسانی یا هیولایی» است. از همین رو، جای شگفتی نیست که چرا مدرنیته برای آن قلمرو خاصی را تخصیص می‌دهد: جهان موزه‌ی امر زیبا یا، به هر تقدیر، امر غریب.

آیا این تفکیک شرط وجودی هنر یا نوعی سوء قرائت از آن است؟ شاید در متون لویناس، به پاسخی سرراست به این پرسش‌ها برنخوریم، لیکن در این‌جا به سه موضوع می‌پردازیم:

۱. بسیار ناروشن است که «امر زیبای هنر مدرن» از چه چیز تشکیل شده است، یا این که آیا هرگونه مفهومی از امر زیبا ممکن است با مادیت هنر همساز باشد یا نه، به شرطی که تعریف نقاشی کوبیستی در De l'existence a l'existant را جدی بگیریم «چرا که در این‌جا، مادیت غلظت، نخراشیدگی، انبوهی و فلاکت است. مادیت چیزی است که انسجام و وزن دارد، گنگ و بی‌معنا است، بی‌رحم و حیوان‌صفت لیکن حضوری منفعل است؛ در عین حال، افتاده، برهنه و زشت است» (همان، ص. ۵۷). لویناس بر این امر پا فشرده بود که این مادیت خارج از تفکیک سنتی حرف و روح یا تفکیک ماده و فرم است؛ این مادیت بودن است، خارج از امر مرئی: جایی که تجربه‌ی هنر به تجربه‌ی خلع مالکیت یا تبعید و ناآرامی تبدیل می‌شود.

۲. مع‌الوصف، لویناس علی‌رغم منطق تحلیلش، ایدئولوژی سارتری مجله‌ی *Les temps modernes* را ترجیح می‌دهد (مجله‌ای که اولین‌بار، 'Realite et son ombre' را منتشر ساخت)، یعنی چونان که لویناس هم می‌گوید، «هنر ذاتاً رها است و در جهانی از ابتکار عمل و مسئولیت‌پذیری، بُعدی از گریز را برمی‌سازد» (مجموعه مقالات فلسفی، ص. ۱۲). به یاد آورید تحلیل ضرب‌آهنگ را که در آن سوژه متحمل «تعکیس قدرت به مشارکت» می‌شود (همان، ص. ۴): اگرچه، پیش‌تر، رسوب اگوی خودمختار واجد ساختار نقادی (اصرار «تعکیس قدرت») بود، در این‌جا با 'La jouissance esthetique' [زیباشناسی کیف] روبه‌رو هستیم، یا با گریز خصوصی سوبژکتیویته از شناخت و کنش در جهان (پافشاری بر حاکمیت سوژه، نه رسوب آن). لویناس می‌گوید: «هنر در جهان، موجد ایهام تقدیر می‌شود، لیکن مخصوصاً مسئولیت‌ناپذیری‌ای را سبب می‌شود که به مانند روشنایی و فیض مسحور می‌کند. هنر رهایی می‌بخشد. ایجاد یا ارزیابی یک رمان و یک تصویر دیگر درک [ابژه‌های آنان] نیست بلکه چشم‌پوشی از تقلاهای علم، فلسفه و کنش است. سخن نگفتن، انعکاس ندادن، ستایش در سکوت و ستایش در صلح .... در این‌جا چیزی شیطانی و خودمکرپنداری و بزدلانه در کیف هنرمندانه وجود دارد. زمان‌هایی می‌توان از این کیف شرم‌سار بود، همان‌گونه که از جان‌به‌دربردن از طاعون [مسری] (مجموعه‌ی مقالات فلسفی، ص. ۹).

چنین دیدگاهی آشکارا همساز با شمایل‌شکنی لویناس است، لیکن آیا با آفکارش هم جور درمی‌آید؟

۳. این ایده که هنر «موجد ایهام تقدیر در جهان می‌شود» به‌شکلی جمع‌وجور تز مادیت هنر را خلاصه می‌کند ــ یعنی «اثر هنری حرکت سقوطی به این سوی زمان و به درون تقدیر است» (همان، صص. ۹-۱۰) اما در این میان این استدلال به بوته‌ی فراموشی سپرده شد که چگونه می‌توان از سوراخ «رخداد ظلمات» به «روشنایی و فیض» رسید. یک شیوه برای

پرکردن این سوراخ آن خواهد بود که تنها یک پرسش مربوط به هنر مشروعیت یابد: «آیا این موضوع فخرفروشانه نیست که تفوق اعظم هنر در روزگار ما اعلام شود، چرا که تقریباً برای همگان، هنر با زندگی معنوی شناخته می‌شود؟ (همان، ص. ۱۲) این پرسش (که با معنی ضمنی هیولائیت هنر مدرن ــ «تفوق اعظم» به‌معنای رشد افراطی یا از ریخت‌افتادگی است ــ نوعی مفهوم متناسب نازیباشناسی[۲۴] ــ که نشان از آن دارد که آنچه حقیقتاً این‌جا مطرح است، نه مقوله‌ی هستی‌شناسی (انتولوژی) اثر مدرنیستی بلکه حدود و ثغور دریافتی است که در زیباشناسی سنتی صورت می‌گیرد.

گذشته از این‌ها، هنر مدرن، خصوصاً در جنبش‌های متفاوت آوانگاردش در نوعی قطع رابطه با موزه‌ها، کتابخانه‌ها و سالن‌های اپراست[۲۵]، نوعی طرد موزه و، کتابخانه است که پرسش یا تمایز میان هنر و غیرهنر را با صدایی بلند مطرح نمی‌کند یا حداقل کلیت ایده‌ی امر زیبا را فریاد می‌کند. میراث دوشان چیزی نبود به‌جز نقادی زیباشناسی لذت (آنچه برشت «هنر آشپزی» می‌خواند).[۲۶] لویناس سرنخ چندانی به دست نمی‌دهد که از چه چیزی امکان برساخته شدن «نقادی فلسفی» وجود دارد؛ برساخته شدن «آن چیزی که چشم‌اندازی را گسترش می‌دهد که به‌شکلی ارادی حدی است» (همان، ص. ۱۳) ــ اما از گفته‌های لویناس مشخص می‌شود که این چیز نمی‌تواند نقادی معنویت‌سازی باشد که اثر هنری را در قلمرو خصوصی فراغت و شادباشی [یا گریز از واقعیت] محصور سازد؛ به‌عکس، زیباشناسی مادیت لویناس هرچه باشد، سعی در توضیح این مطلب است که چرا بیش‌تر آثار، شعر و موسیقی مدرن سخت‌فهم، منحط و شنیع‌اند (و حتی این‌گونه آثار را به‌معنای دقیق کلمه در سال ۱۹۳۷، در مونیخ در نمایشگاه مشهور «هنر منحط» به نمایش گذارده‌اند). با این همه، لویناس درمورد این اقدام فلسفی می‌گوید: مبهم‌ساختن بودن یا هستی در تصاویر که می‌توان گفت همان «ظلمانی‌کردن هستی» [چیزها] است و تأدیه یا اصلاح آن‌ها است و در این میان توقف هستی رخ می‌دهد (همان، ص. ۱۲). به پیروی از تحلیل لویناس، «رخداد هنرمندانه‌ی مطلق» مادیت یافتن چیزهایی است که باید گفت همان «ظلمانی‌شدن بودن یا هستی» یا اعاده‌ی چیزها از جهان گسترده و پانورامیک بازنمایی است. در این رخداد، رسالت نقد اذعان صریح به ناانسانی‌بودن هنر و پیوند مادی‌اش با il y a است. این‌جا، چنان که رخ می‌دهد، نوشته‌های موریس بلانشو درمورد هنر و شعر را شاید هیچ‌کس بهتر از بلانشو درک نکره باشد. این‌جا (چنان که در آخر پاراگراف مقاله‌اش تجربه‌ی هنر به «بت‌پرستی جدید» منجر نمی‌شود، بلکه از این هنر «ارزش عالی تمدن» را به بار می‌آرود» (همان، صص. ۱۳-۱۲). این بدان معناست که برای لویناس، تجربه‌ی حدود امر بشری است که حدود امر اخلاقی [کرداری یا منشی] است.

بوطیقای قرابت

لویناس می‌گوید که در تجربه‌ی اثر هنری ما وارد وجهی از بودن می‌شویم که نه فرم آگاهی بر آن اعمال می‌شود چرا که «من» از حق انحصاری آدمی برای تفکر و قدرتش عاری شده است و نه فرم ناخودآگاهی بر آن به کار می‌آید چرا که کلیت این موقعیت و تمامی مفاصلش در نوری سیاه عرضه می‌شوند (همان، ص. ۴). لویناس در 'Realite et son ombre' به ضرب‌آهنگ و مشارکت توسل می‌جوید تا این وجه بودن را توضیح دهد. اما این نور تاریک را چگونه باید درک کرد؟ در نور تاریک چه چیزی برای چیزها حاضر است؟

این پرسش جزئی از مسئله‌ی بزرگ‌تری است که «من» چگونه وارد رابطه با یک چیز می‌شوم، بدون آن که درون خود به‌مثابه ابژه‌ی آگاهی خود یا جزئی از درکم از موجود، هضم کنم. چهره یا خصلت نور شیوه‌ای از قاعده‌بندی این مسئله و چهره‌ی «نور تاریک» شیوه‌ای از حل‌وفصل آن است. لویناس در Le temps es l'autre (۱۹۴۷) می‌نویسد: «نور امری است که از خلال آن چیزی هست غیر از «خودم»، لیکن گویا پیشاپیش از درون خودم آمده است. ابژه‌ی روشن‌شده چیزی است که آدمی با آن رودررو می‌شود لیکن دقیقاً از همین واقعیت که این چیز روشن‌شده که آدمی با آن رودررو شده است گویا از درون خود ما آمده است. این چیز واجد یک غریبگی بنیادین نیست» (زمان و دیگری، ص. ۶۴). بنابراین هنر به‌مثابه «رخداد تاریک‌کننده‌ی بودن» (مجموعه‌ی مقالات فلسفی، ص. ۹) شیوه‌ای از آزادساختن چیزها از این نوری است که در آن برای ما وجود دارند. هنر شیوه‌ای از بازگرداندن غریبگی بنیادین چیزها به خودشان است.

احتمالاً هایدگر نخستین فیلسوفی بود که به هنر در این چارچوب می‌اندیشید، یعنی نه برحسب زیباشناسی امر زیبا بلکه برحسب هستی‌شناسی (انتولوژی) آزادی. در پاریس، پس از دوران آزادسازی، مردم به نوشته‌های هایدگر علاقه‌مند شدند، ازجمله به «Der Ursprung des Kunstwerks» با برداشتش از اثر هنری در مقام رخدادی که «فضای باز جهان» را می‌گشاید.[۲۷] اثر یا عمل اثر هنری انکشاف [پرده‌برداری] از تفاوت هستی‌شناختی است.

> در میان موجودات به‌عنوان یک کل، مکانی باز رخ می‌دهد. سِتُرده (محوطه‌ای باز) وجود دارد، روشن‌سازی [هوفستادتر کلمه‌ی Lichtung را به دو کلمه ترجمه می‌کند: «محوطه‌ی باز» الحاقیه‌ی او است]. تفکر در ارجاع به آنچه هست، به موجودات، این سترده در درجه‌ای بزرگ‌تر است از آنچه موجودات هستند. از همین رو، این مرکز باز [Mintte] محصور آن چیزی نیست که خود مرکز روشن‌سازی همه‌ی آن چیزی را دور خود می‌گیرد که مانند «نیستی» است که چیزی از آن نمی‌دانیم

(*Gesamtausgabs*، ص. ۴۰؛ شعر، زبان، تفکر، ص. ۵۳).

در این «روشن‌سازی» ما خویش را در میانه‌ی موجودات می‌یابیم: «تنها همین سترده تضمین‌کننده و موجد گذری برای ما انسان‌ها به آن موجوداتی است که خود ما نیستیم و دسترسی به آن موجوداتی که خود ما هستیم. به‌مدد این سترده موجودات به درجات متغیر خاصی ناپنهان‌اند» (*Gesamtausgabs*، ص. ۴۰؛ شعر، زبان، تفکر، ص. ۵۳) از همین رو سترده استعاره‌ای هستی‌شناختی و مجازی از هستی است. مع‌الوصف، این رخداد آشکارگی را نباید در چارچوب بازنمایی و شناخت درک کرد، این روشن‌سازی در ضمن غریب[۲۸] نیز هست. چرا که «هر موجودی که ما با آن مواجه می‌شویم و هر موجودی که با ما مواجه می‌شود، از این تضاد شگفت حضور منحرف نمی‌شود، آن هم به‌صورتی که همواره در عین حال خود را در نوعی پوشیدگی پنهان می‌دارد» (*Gesamtausgabs*، ص. ۴۰؛ شعر، زبان، تفکر، ص. ۵۳). جهانی که ما خود را در آن می‌یابیم شفاف نیست؛ جهان به‌گفته‌ی هایدگر، با زمین نقش بسته است. چیزها حاضرند، اما نه برای ما ــ نه به‌مثابه ابژه‌هایی گشوده به نظر: «مکان باز در میان موجودات، همان رسته، هرگز صحنه‌ای ثابت با پرده‌ای هماره گشوده نیست که بر آن بازی موجودات روال خود را طی کنند» (*Gesamtausgabs*، ص. ۴۱؛ شعر، زبان، تفکر، ص. ۵۴). برعکس، موجودات در مقام چیزها حاضرند، یعنی در خصلت چیزبودگی‌شان که هایدگر آن را در بخش آغازین رساله‌اش برحسب مقاومت چیزها در برابر خشونت تفکر مفهومی توصیف کرده است: چیز بی‌پیرایه به سمج‌ترین شکل ممکن از اندیشه می‌گریزد. [آیا این نقصی در چیزها است؟] یا این طفره‌روی نفس از صرف چیز، این ناوابستگی خودمختار، ممکن است دقیقاً به ماهیت خود چیز تعلق داشته باشد؟ آیا نباید این ویژگی غریب و تودار چیز به امری عمیقاً آشنا با تفکری که می‌کوشد به خود چیز بیندیشد، تبدیل شود؟ اگر چنین باشد، پس ما نباید راه خود را به زور به خصلت چیزبودگی آن [راه‌مان] باز کنیم (*Gesamtausgabs*، ص. ۱۷؛ شعر، زبان، تفکر، صص. ۲-۳۱).

در تقابل با تفکر مفهومی، اثر یا عمل اثر هنری ناخشن است یا در واقع، ما را به سوی چیزها از طریقی ناخشن هدایت می‌کند (*Gesamtausgabs*، ص. ۵۴؛ شعر، زبان، تفکر، ص. ۶۶) و از همین رو، آن‌ها را از طریق غریبگی‌شان یا از طریق زمینی‌بودن‌شان آشکار می‌سازد (*Gesamtausgabs*، ص. ۵۷؛ شعر، زبان، تفکر، ص. ۶۹). هایدگر به شیوه‌ای مهم و بامعنا اصطلاح شعر را به این آشکارگی اختصاص می‌دهد. «بنا به ماهیت شاعرانه‌ی هنر است که در میان چیزی که هست، هنر مکانی باز را می‌گشاید، همه‌چیز در گشودگی‌شان چیزی غیر از آنی هستند که در معمول‌اند (*Gesamtausgabs*، ص. ۶۰؛ شعر، زبان، تفکر، ص. ۷۲).

ایرادات لویناس به پدیدارشناسی آشکارگی هایدگر مشخص‌اند: جهانی که در تحلیل هایدگر گشوده است، فاقد آدمیان است. دازاین مشتاق به صدا درآمدن ناقوس‌های سکون در منظره‌ای پس از جنگ هسته‌ای است، اما لویناس در تحلیل هایدگر هم‌آوا می‌شود هنگامی که می‌پرسد چگونه می‌شود رابطه‌ای با تغییر برقرار ساخت بدون آن که تغییر را به چیزی از آن خویش فرو کاست. او این پرسش را در مقاله‌ای متقدم در باب بلانشو، "Le regarde du poete" (۱۹۵۶) پرسیده بود: «چگونه دیگری (که یاکه‌له‌ویچ آن را مطلقاً دیگری و بلانشو آن را «جریان ابدی امر بیرونی» می‌نامدش) ظاهر می‌شود ــ یعنی برای کسی ظاهر می‌شود، بدون آن که تغییرش و بیرونیتش را از طریق عرضه‌ی خویش به نظر یا دیده شدن از کف بدهد (اسامی خاص، ص. ۱۳۰). این پرسش در دل بوطیقای بلانشو هست که دغدغه‌اش دقیقاً تغییر چیزها است. بلانشو پیش‌تر در رساله‌ی "Litterature et la droit a la mort" (۱۹۴۷-۸) درمورد هزینه‌ای پرسیده بود که چیزها برای ملموس‌بودن‌شان می‌پردازند؛ با فرض این که دلالت، چنان که در هگل، دلالت دیالکتیکی از نفی است که نابودکننده‌ی چیزها در جزئیت‌شان و نشاندن مفاهیم به جای آن‌ها است.[۲۹] (*Gesamtausgabs*، ص. ۳۱۳؛ شعر، زبان، تفکر، صص. ۳۲۳-۲۴). عمل روح که برسازنده‌ی جهان است، به‌شکلی ناسازه‌گون «کلام مرگ است» (اخلاق و نامتناهیت: مکالماتی با فیلیپ نیمو، ص. ۴۹؛ گفت‌وگوی نامتناهی، ص. ۳۵). برای بلانشو، شعر طرد این کلام است. زبان شاعرانه با فرو رفتن در مادیت خویش، دیگر فرم یا شکلی از وساطت نیست، بلکه حرکتی دیالکتیکی را مختل می‌سازد که از آن طریق، چیزها از نظر مفهومی تعیین شده‌اند. بلانشو می‌گوید: «زبان ادبیات جست‌وجویی برای لحظه‌ای است که مقدم بر ادبیات است. ادبیات اغلب این [لحظه] را وجود می‌خواند، [ادبیات] گربه را چنان که وجود دارد می‌خواهد، سنگ‌ریزه طرف چیزها را می‌گیرد نه انسان، لیکن سنگ‌ریزه و در این سنگ‌ریزه آن چیزی است که آدمی با گفتن آن را رد می‌کند». بلانشو می‌نویسد: «ادبیات دغدغه‌ای برای واقعیت چیزها، برای وجود ناشناخته، آزاد و ساکت آن‌ها است». او می‌گوید که شاعران آن چیزهایی‌اند که هستند، چرا که «آن‌ها با واقعیت زبان سروکار دارند، زیرا آن‌ها نه با جهان که با آن چیزها و موجوداتی سروکار دارند که وجود می‌داشتند اگر جهان نمی‌بود» (PF 321/WF 333): وجود بدون جهان: il y a. لیکن در حالی که لویناس il y a را از نظرگاه تجربه‌ی سوژه از آن (ازخودبه‌درشدگی، وحشت) لحاظ می‌کند؛ بلانشو آن را از دیدگاه چیزها در آزادی‌شان از سوبژکتیویته مطرح می‌کند.

لویناس پی‌جوی بوطیقای بلانشو برای «دعوتی برای ترک جهان هایدگری است» (اسامی خاص، ص. ۱۳۵). لویناس در «Le regard du poete» در عین القای خصلت نور

سیاه، می‌نویسد: «در بلانشو، اثر هنری، از طریق ناآشکارگی آنچه حقیقت نیست، تاریکی را آشکار می‌کند» (اسامی خاص، ص. ۱۳۶):

> فضای ادبی‌ای که بلانشو ... ما را به آن رهنمون می‌شود، هیچ وجه اشتراکی با جهان هایدگری که در آن هنر سکونت‌پذیر می‌شود، ندارد. براساس نظر بلانشو، هنر ربطی به روشن ساختن جهان ندارد و زیرلایه‌ی مخروبه و بی‌نوری را افشا می‌کند که زیربنای جهان است و به اقامت ما ذات نامتعارف آن را بازمی‌گرداند ــ و به شگفتی‌های معماری ما، عملکردهای پناهگاه‌های خرابه‌ی موقتی را احیا کند. بلانشو و هایدگر بر سر این امر توافق نظر دارند که هنر (بر خلاف زیباشناسی کلاسیک) به جهانی پس‌پشت جهان ما، به جهانی ایده‌آل یا اندیشه‌گون در پس جهان واقعی رهنمون نمی‌شود. هنر روشنایی است. در هایدگر نور از آسمان است و از همین رو جهان را مکانی مؤسس می‌سازد. در بلانشو، نور نوری سیاه است که از زریر می‌آید ــ نوری که جهان را بی‌اثر می‌سازد و از همین رو آن را به سرچشمه‌اش بازمی‌گرداند، مکرر اندر مکرر به زمزمه، هم‌آغوشی بی‌پایان امواج، «گذشته‌ای ژرف که هیچ‌گاه به‌قدر کفایت قدیم نیست» (اسامی خاص، ص. ۱۳۷).

تقابلی که لویناس میان بلانشو و هایدگر ترسیم می‌کند، زیاده از حد متضاد است و غریبگی موجود در زیباشناسی هایدگر را از دست می‌نهد.[۳۰] درست است که جهان هایدگری جهانی گشوده است که در آن فضا برای سکونت حلقوی یا حجیم است، اگر چه روی هم رفته آشنا نیست (جهان هایدگر همواره جهانی غریب است)، حال آن که برای بلانشو فضای ادبیات سطحی است که بر روی آن می‌توان به شکلی بی‌انتها حرکت کرد، آن هم به‌شیوه‌ای که لویناس «بیرونیت تبعید مطلق» (اسامی خاص، ص. ۱۳۳) می‌نامد. در این‌جا، فضا به روی نور گشوده نیست. این‌جا «بیرون» است که لویناس در نتیجه‌گیری‌اش در L'autrement qu'etre محتاطانه به آن می‌پردازد: «گشودگی فضا دال بر بیرونی است که چیزی چیزی را نمی‌پوشاند، نامحافظت، وارونه‌ی عزلت‌نشینی، بی‌خانمانی، ناجهان، ناسکونت، بنایی بدون محافظ» (جز هستی، یا ورای ذات، ص. ۱۷۸). لیکن بلانشو تبعید را وضعیتی منفی به‌شمار نمی‌آورد، صرف محرومیتی از مکان؛ بلکه آن را منطقه‌ای [بیایید آن را گذری از انتولوژی و اخلاق بنامیم] که در آن سوبژکتیویته دیگر ارباب چیزها از منظر یا چشم‌انداز یک کل نیست، بی‌شک از چشم‌انداز سروری یا مالکیت مفهومی.[۳۱] تبعید رابطه‌ای با دوستی عمیق با چیزی دارد، که بلانشو بدون اما و اگر آن را مسئولیت‌پذیری می‌خواند، و بی‌شک خارج از چنگ ما است.

لویناس در دومین مقاله‌اش در باب بلانشو، 'La servant et son maitre' (۱۹۶۶)

می‌نویسد: «آثار حقاً ادبی بلانشو اولاً ما را به احساسی جدید می‌رسانند: «تجربه»ای جدید، یا به کلام دقیق‌تر، به احساس جدید سوزنده‌ی پوست که با چیزها تنه می‌زند (اسامی خاص، ص. ۱۴۳). این موضوع ما را به درک آن چیزی می‌رساند که بلانشو در «Le grand refus» (۱۹۵۹) رابطه با «جزئیت بی‌واسطه»ای خوانده بود که نمی‌توان آن را لمس کرد ــ چیزی که «هرگونه رابطه‌ی مستقیم، هرگونه آمیزش عارفانه و هرگونه تماس حسی را رد می‌کند» ــ اما سوبژکتیویته‌ی شاعر یا نویسنده بدان گشوده است چونان که گشوده به حضور امر دسترس‌ناپذیر، حضوری که هر امر حاضری را مستثنی کرده یا از آن برمی‌گذرد. این امر به آن‌جا می‌رسد که بگوییم: امر بی‌واسطه که به شکلی نامتناهی از هرگونه احتمال حاضر درمی‌گذرد آن هم با خود همین حضور، حضور نامتناهی چیزی است که به شکلی ریشه‌ای غایب می‌ماند؛ حضوری که در حضورش هماره به‌صورتی نامتناهی دیگری است، حضور امر دیگری در تغییرش.

در این‌جا، «دیگری» نه دیگریِ لویناسی است و نه «بودنِ» هایدگری، بلکه امر بیرونی یا خارجی است که بلانشو ترجیح می‌داد به آن نه به‌مثابه امر اخلاقی و نه به‌مثابه امر هستی‌شناختی بنگرد. بلانشو به این امر به‌منزله‌ی il y a نیز نمی‌نگریست، بلکه صرفاً آن را امر جزئی و تقلیل‌ناپذیر به‌معنای دقیق کلمه به شمار می‌آورد. بلانشو در «Comment decouvrir l'abscur» (۱۹۵۹) آن را صرفاً «امر محال» می‌خواند (اخلاق و نامتناهی: گفت‌گوهایی با فیلیپ نیمو، ص. ۶۸؛ گفت‌وگوی نامتناهی، ص. ۴۸). او می‌گوید شعر «پاسخی» به این نامحال بودن است «رابطه‌ای با امر مبهم و ناشناخته‌ای که رابطه‌ای خواهد بود که نه از روی زور است، نه از روی نیروی ادراک و نه حتی از روی مکاشفه» (اخلاق و نامتناهی: گفت‌گوهایی با فیلیپ نیمو، ص. ۶۸؛ گفت‌وگوی نامتناهی، ص. ۴۸).

شعر به این مفهوم رابطه‌ای از قرابت است و چنین می‌نماید که لویناس هم در «proxity langage et» (۱۹۶۷) این مفهوم را برگرفته است، آن هم جایی که میان دو بعد از زبان تمایز می‌گذارد. اولین بُعد kerigmatic است که با قدرت زبان در هم‌زمان‌سازی چیزها از طریق ساختار همسانی سروکار دارد ــ «مثل-ساختار»ی هرمنوتیک، ساختار منطقی قضایا، ساختار موقتی روایتی که بارها و بارها فرد را در روال دگرگونی‌های چندگانه و نامتجانس تعریف می‌کرد؛ مع‌الوصف با حرکت سوبژکتیویته در خارج از خویش سروکار دارد و لویناس همواره آن را در مقام «زبان اصیل» در این سویه‌ی گفتار (که بلانشو شعر را در آن مستقر می‌سازد) به شمار می‌آورد. لویناس در «L'ontologie eselle fondamentale» این بُعد را «نیایش» خوانده بود. در «Langage et proxinite» آن را «تماس» خوانده بود: «در کلام، رابطه‌ای با جزئیت هست که خارج از مضمون کلام مستقر است، جزئیتی که با

کلام مضمون‌پردازی نمی‌شود، بلکه می‌توان با کلام بدان نزدیک شد» (مجموعه‌ی مقالات فلسفی، ص. ۱۱۵). تا پیش از این، لویناس همواره به دقت از این «جزئیت» به‌مثابه دیگری شخصی مراقبت می‌کرد، به‌عنوان چهره‌ای که چشمان بی‌دفاع‌اش، برسازنده‌ی «زبان اصیل» است (امانوئل لویناس، نوشته‌های فلسفی بنیادینش، ص. ۱۲)، حال آن که بلانشو در مباحثه‌ای صریح با لویناس، بر این نکته تأکید کرده بود که: «دیگری» نامی است که ذاتاً خنثی است (اخلاق و نامتناهی: مکالماتی با فیلیپ نیمو، ص. ۱۰۲)، نه انسانی و نه غیرانسانی بلکه ناانسانی و حیوانی (مطلقاً بدون افق). در *Totalite et infini* چیزها به هیچ وجه جزئی یا خاص نیستند. چیزها می‌توانند از حساسیت برخوردار باشند لیکن حساسیت همچنان مفهومی زیباشناختی (و حتی اقتصادی) است:

> چیزها فرم دارند، در نور دیده می‌شوند طرح تاریک یا نیم‌رخ‌ها، چهره دال بر خویش است. از آن‌جا که طرح تاریک و نیم‌رخ یک چیز، ماهیت‌شان را مدیون چشم‌اندازند و از همین رو به نظرگاه نسبی باقی می‌مانند، بنابراین موقعیت چیز برسازنده‌ی هستی آن است. به بیان دقیق‌تر، چیز هیچ‌گونه همسانی‌ای ندارد، قابل تبدیل به چیزی دیگر است و می‌تواند به پول تبدیل شود. چیزها فاقد هرگونه چهره‌ای هستند، قابل‌تبدیل‌اند، «تحقق‌پذیرند» و قیمتی دارند ... برای زیباشناختی‌ای که انسان به کلیت جهانش می‌دهد، بازنماینده‌ی بازگشتی به وجد و عناصر اصلی در سطحی والاترند. جهان چیزها هنر را فرا می‌خواند، هنری که از آن طریق دست‌یابی ذهنی به هستی به وجد وارد می‌شود، وجدی که بدان طریق «نامتناهیت» مفهوم یا «امر اندیشه‌گون» در امر متناهی، لیکن تصویر کافی، بت‌گانه می‌شود (تمامیت و نامتناهی، ص. ۱۴۰).

مع‌الوصف، در «Langage et proximite» حساسیت‌پذیری چیزها در چارچوب رابطه‌ی تقریب، شکل نوعی دلالت اخلاقی را به خود می‌گیرند: «بی‌واسطگی امر احساسی نوعی رخداد قرابت است، نه رخداد دانش» (مجموعه‌ی مقالات فلسفی، ص. ۱۱۶). این بدان معناست که امر احساسی دیگر به نظام امر مرئی تعلق ندارد. چنان که لویناس می‌گوید: «حساسیت‌پذیری در وهله‌ی اول باید به‌مثابه تماس تفسیر شود» (همان، ص. ۱۱۸).

در واقع، نفس ادراک حسی نیز به‌مثابه «بی‌واسطگی، تماس و زبان» از نو تعریف می‌شود:

> درک حسی قرابتی با بودن است که تحلیل ارادی بدان وقعی نمی‌نهد. امر حسی که بیرونی است، صرفاً از طریق نقش‌اش شناخت است. امر ذاتی در رابطه‌ی اخلاقی با امر واقعی، یعنی در رابطه‌ی قرابتی که امر حسی برقرار می‌سازد، دست‌اندرکار است. زندگی حضور دارد. بی‌تردید، منظره نوعی گشودگی و آگاهی است و احساس‌پذیری در

کل، که به مانند آگاهی گشوده است، پندار خوانده می‌شود، لیکن منظره در تبعیت‌اش از شناخت تماس و قرابت را استمرار می‌بخشد. امر مرئی چشم را نوازش می کند. آدمی می‌بیند و آدمی می‌شنود چونان که آدمی لمس می‌کند (همان، ص. ۱۱۸).

و در حالی که لویناس از زمان کتاب *Le temps et l'autre* نوازش را منحصراً امری انسانی می‌شمرد، اینک «نوازش امر احساسی» از امر انسانی به جهان چیزها گسترش یافت، جایی که آن را «شعر» می‌نامد:

قرابت چیزها شعر است؛ چیزها پیش از آن که بدان‌ها پرداخته شود، آشکار می‌شوند. در دست کشیدن به بدن جانوری، پیشاپیش پشم پوست‌اش سیخ می‌شود. لیکن بر دست‌هایی که چیزها را لمس می‌کنند، مکان‌هایی که موجودات لگدکوب‌شان می‌کنند، چیزهایی که موجودات نگه‌شان می‌دارند، تصاویر آن چیزها، تکه‌تکه‌های آن چیزها، بافت و زمینه‌هایی که در آن‌ها آن تکه‌تکه‌ها وارد می‌شوند، تغییر آهنگ آوا و کلماتی که در این بافت و زمینه‌ها توضیح داده می‌شوند، نشانه‌های احساسی زبان، حروفی که ردشان باقی می‌ماند، آثار، بقایا ــ بر فراز همه‌چیز ظرافت گسترده می‌شود، در حالی که با چهره و پوست انسان آغاز می‌شود. شناخت به تقارب تبدیل می‌شود، به امری خالصاً احساسی. ماده که به‌مثابه ابزار صرف می‌شود و ابزار در جهان نیز از طریق انسان، ماده‌ای است که ذهن مرا با تقاربش به‌شکلی وسواسی به خود مشغول می‌کند. شعر جهان از تقارب در حد کمال، یا تقارب همسایه در حد کمال جدایی‌ناپذیر است (همان، صص. ۱۱۸-۱۹).

آیا صحبت از شعر به این شیوه معقول است؟ این موضوع بسته به آن است که هم‌بستگی میان شعر و نوازش به‌مثابه وجهی از استعلا تلقی شود یا نه. در *Le temps et l'autre* درمورد نوازش گفته می‌شود که:

وجهی از هستی سوژه است، جایی که سوژه‌ای که در تماس با دیگری است، ورای این تماس می‌رود. تماس به‌عنوان شور و هیجان جزئی از جهان نور است. لیکن اگر دقیق صحبت کنیم، آنچه نوازش می‌شود، مورد تماس قرار نمی‌گیرد. لطافت یا گرمای داده‌شده‌ی دست در تماس نیست که نوازش می‌جوید. خواسته‌ی نوازش برسازنده‌ی ذات آن با این واقعیت است که نوازش نمی‌داند در پی چیست. این «ندانستن»، این آشفتگی بنیادین امری ذاتی است (زمان و دیگری، ص. ۸۹).

این گفته را با « L'ego et totalite» مقایسه کنید که در آن «جهان شاعرانه» جهانی است که در آن «آدمی فکر می‌کند بدون آن که بداند به چه فکر می‌کند» (مجموعه‌ی مقالات فلسفی، ص. ۳۵) و «تفکر شاعرانه»ای که «تفکری است که می‌اندیشد بدون آن که بداند به

چه می‌اندیشد یا به مانند کسی می‌اندیشد که رویا می‌بیند» (همان، ص. ۴۰). خصلت غریب آن است که این «ندانستن» درمورد نوازش حامل ظرفیتی ایجابی است حال آن که در بافت و زمینه‌ی « L'ego et totalite»، تفکر شاعرانه‌ای که «می‌اندیشد بدون آن که بداند به چه می‌اندیشد» امری منفی است، پنداری لویناس صرفاً سطری از ایون افلاتون را نقل می‌کند. با این همه، در واقع شعر و امر اخلاقی در زمینه‌ی شناخت از رجحانی یکسان برخوردارند (هر دو آشوب‌گر یا آنارشیستی‌اند). از همین رو، در دوره‌ی «Langage et proximite» شعر و نوازش با یکدیگر در رابطه‌ی «یکی برای دیگری» قرار دارند و دیگر جزئی از «جهان نور» نیستند بلکه خصلت‌هایی در «تبانی قرابت و ارتباطات»اند.

پرسش این است که آیا بدین شیوه، ادغام شعر در امر اخلاقی صرفاً تفسیری تمثیلی از شعر و درنتیجه تقلیل آن به سبکی عمدتاً فلسفی نیست. لویناس در ابتدای *Totalite et infini* می‌گوید که مقصود از این کتاب درک «رابطه‌ای غیرآلرژیک با تغییر در گفتار است» (تمامیت و نامتناهیت، ص. ۴۷). این به‌معنای مفهوم‌پردازی مجدد از گفتار به دور از قصدیت و قضیه به سوی آن چیزی است که نهایتاً «گفتن» خوانده می‌شود که در آن «سوژه به هم‌نوعش نزدیک می‌شود، آن هم از طریق بیان خویش، به‌معنای تحت‌اللفظی کلمه، از طریق رانده‌شدن از هر زمینی، دیگر سکونت نداشتن، بر هیچ زمینی گام نزدن. گفتن، ورای عریانی، آن چیزی را آشکار می‌سازد که ممکن است تظاهر تحت بی‌پناهی پوست از آن پرده بردارد. این همان تنفس پوست مقدم بر هر قصدیتی است» (جز هستی، یا ورای ذات، صص. ۹-۴۸). در این میان، از دهه‌ی ۱۹۴۰ به بعد بلانشو در نوشته‌هایش تقریباً همین چیز را تشریح کرده است، یعنی نظریه‌ی شعر به‌مثابه «تجربه‌ی غیردیالکتیکی کلام» (مکالمه‌ی نامتناهی، ص. ۶۳؛ اخلاق و نامتناهی: گفت‌وگوهایی با فیلیپ نیمو، ص. ۹۰)، نظریه‌ای که بنا به آن سوژه (شاعر یا نویسنده، و همچنین آشکارا خواننده) به رابطه با چیزی وارد می‌شود که خارج از چنگ و دریافت سوبژکتیویته است و از همین رو، خارج از چنگ زبان به‌مثابه تعین مفهومی است (از این رو است که ضرورت نوشتن «خارج از گفتار، خارج از زبان» رخ می‌دهد). (مکالمه‌ی نامتناهی، ص. xii؛ اخلاق و نامتناهی: گفت‌وگوهایی با فیلیپ نیمو، ص. vii). لیکن برای لویناس، تغییر همواره موجود بشری دیگری است حال آن که استدلال بلانشو علیه لویناس از این قرار است: گفتن آن که «دیگری» فقط می‌تواند انسان باشد، پیشاپیش متبلور ساختن «دیگری» درون یک تمامیت یا بر پایه‌ی زمینه‌ای عام است، باید با دیگری اجتماعی محتمل (قابل اجرا) سر هم کرد. بلانشو اصطلاحاتی نامتعین، یا دست‌کم شدیداً انتزاعی را برای تغییر ترجیح می‌دهد، یعنی «بیرون»، «خنثی»، «ناشناخته نه گدا، یتیم یا بیوه که گذشته از این‌ها انبوهی از این شخصیت‌ها را می‌توان در حکایات قدیمی

انجیلی یافت. از همین رو، برای بلانشو شعر در مازاد تغییر اخلاقی است؛ این رابطه‌ای از خارجی بودن یا بیگانگی با آن چیزی است که مطلقاً جزئی و تقلیل‌ناپذیر است (لیکن علی‌رغم همه‌ی این‌ها، رابطه‌ای از تقارب یا صمیمیت است که در آن آدمی در وضعیت نمایش است نه شناخت). همان‌گونه که بلانشو در مقاله‌ای در باب «Rene Char et la pensee du neutre» (۱۹۶۳) می‌گوید که شعر یعنی:

> سخن گفتن از امر نادانسته و رسیدن به آن از طریق کلام در عین ندانسته رهاکردن آن، [شعر] دقیقاً طفره‌روی از کنترل کردن آن چیز است، درک نکردن آن و پرهیز از شناسایی آن حتی از طریق منظره است، یعنی از طریق آن چنگ «عینی»‌ای که علی‌رغم فاصله‌اش با چیز، تصرفش می‌کند. زندگی کردن با امر ناشناخته در برابر آن (که در ضمن بدین‌معنی است: زندگی کردن در برابر امر ناشناخته و در برابر خویش به‌عنوان امر ناشناخته) وارد شدن به مسئولیت‌پذیری کلامی است که بدون مشق هرگونه فرم یا شکلی از قدرت، سخن می‌گوید (مکالمه‌ی نامتناهی، ص. ۳۰۲؛ اخلاق و نامتناهی: گفت‌وگوهایی با فیلیپ نیمو، ص. ۴۴۵).

از همین رو، شعر گونه‌ای Le Dire sans le Dit [گفتن امر نادانسته] است لیکن سوژه در شعر مقید به چیزی غیر از دیگری است ــ شاید این چیز il y a باشد. به هر حال هر چه باشد، بلانشو این چیز را عمداً نام‌نهاده می‌گذارد «چنان که تصمیم محرمانه‌ی هر کلام ذاتی در ما، تقدیر محرمانه‌ی ما است: نامیدن امر ممکن، پاسخ‌دادن به امر محال» (مکالمه‌ی نامتناهی، ص. ۴۸؛ اخلاق و نامتناهی: گفت‌وگوهایی با فیلیپ نیمو، ص. ۶۸).

شاید در نهایت بتوان گفت رابطه‌ی شعر و امر اخلاقی به چنین نتیجه‌ای می‌رسد: هر دو شکل‌هایی از گفتن در این سویه‌ی مضمون‌پردازی و از همین رو، مادی‌سازی‌های زبان‌اند و از همین رو، بنا به منطقی واحد، وجوه تمثیلی استعلایند. لیکن برای بلانشو، شعر مادیتِ ــ «بیرون» عینی ــ زبان مطلق است که او مظهرش را کلمه‌ی مالارمه‌ای [l'ecriture اتحریر] می‌شمارد؛ حال آن که در مقابل، لویناس مادیت را به‌منزله‌ی جسمانیت سوژه به شمار می‌آورد: le Dire عریان ساختن است، «خودِ تنفس پوست». لویناس این گفتن را «زبان اصیل» می‌شمرد، زبانی که باید گفت زبانی است که هنوز زبان‌شناختی نشده است، «زبانی بدون کلمات یا قضایا» (مجموعه‌ی مقالات فلسفی). در این‌جا، زبان بیانی جسمانی است که از آن طریق، «چهره سخن می‌گوید» به‌وسیله‌ی «زبان چشم‌ها که کتمان کردنش محال است» (زمان و نامتناهی، ص. ۶۶).

لویناس به‌مدد همین شمایل‌شکنی ریشه‌دارش، مادیت زبان به‌معنای دقیق کلمه را به آواهای کلمات محدود می‌کند، چونان که در «La transcendance des mots. A

propos des Biffunres» (۱۹۴۹) که طوری آغاز می‌شود که گویا قرار است مرور یا نقدی باشد بر مجلدی از خودزندگی‌نامه‌ی میشل لیری، *Biffures* (۱۹۴۸) و در عوض، به کاوشی در ریشه‌شناسی *biffures* تبدیل می‌شود که به‌معنای «خطزدن‌ها» یا پاک‌کردن‌ها است، جایی که آن‌چه پاک می‌شود، چیزهایی هستند در زمان‌مندی‌شان یا تقلیل‌ناپذیری‌شان به بافت‌های فضایی یا بصری. لویناس کلمه‌ی *biffures* را به‌مثابه چهره‌ی (خصلت) فضامندی ناب یا چهره‌ی هم‌زمانی چیزهایی که در مکان نگه داشته شده‌اند تفسیر می‌کند ــ به بیان دیگر، چهره‌ی تمامیت. این کلمه را به‌معنای دقیق‌اش می‌توان ردگیری کرد تا «تجربه‌ی بصری‌ای که در غایت تمدن غرب آن را به کل زندگی روحی تقلیل می‌دهد. این تجربه شامل ایده‌هایی می‌شود؛ این کلمه نور است، این کلمه در پی وضوح بداهت نفس است. این کلمه در نهایت به امر بی‌حجاب، به پدیدار منجر می‌شود. همه‌چیز نسبت به این امر درون‌ماندگار است» (خارج سوژه، ص. ۱۴۷). در تقابل با منظره که مقام یا مدالیته‌ی جهان‌ساز است، آوا مقام استعلا است:

> در آوا ... ــ و در آگاهی به‌عنوان شنیدن هم درک می‌شود ــ فروپاشی جهان همیشه کامل پندار و هنر وجود دارد. آوا در کل بازتاب، طغیان یا انفجار و رسوایی یا جاروجنجال است. در حالی که در پندار فرم خرسندی یا محتوایی پدید می‌آورد و موجد آرامش است؛ آوا مانند خصلتی احساسی است که از حدودش برمی‌گذرد، ناتوانی فرم در نگه‌داشتن محتوایش ــ شکافی حقیقی در بافت جهان ــ که بدان‌وسیله جهان که در این‌جا است، بعدی را به تعویق می‌اندازد که غیرقابل تبدیل به پندار می‌شود (خارج سوژه، صص. ۱۴۷-۸).

علاوه‌بر این، به‌زعم لویناس، آوا به‌هیچ وجه دریافت حسی تجربه‌گرا یا امپریکالی نیست، بلکه پدیدارشناسانه است؛ به‌عبارتی، صرف هر سروصدایی نمی‌تواند به استعلای آوا دست یابد. آوای ناب کلمه است (مجموعه‌ی مقالات فلسفی، ص. ۱۴۹).

باید توجه داشت که واژه‌ای را که لویناس برای کلمه استفاده می‌کند، mot نیست بلکه verbe است، یعنی نه کلمه‌ای در موقعیتی تثبیت‌شده از نظر فضایی و بصری به‌مثابه نشانه یا اسم دستوری یا «کلمه به‌مثابه تصویر»، بلکه کلمه در زمان‌مندی‌اش، آن هم نه فقط از منظر گراماتیکی فعل گزاره‌ای بلکه مهم‌تر به‌عنوان رخداد نفس سخن گفتن، کلمه‌ی گفته‌شده به‌معنای دقیق کلمه، جایی که verb قدرت کلمه در تأثیرگذاری بر چیزها را سبب می‌شود ــ قدرت کلمه در مداخله در جهان چونان که عملکردش در یک جمله ــ چونان که در alchimie du verbe آرتور رمبو بدین قدرت اشاره شده است (لویناس می‌گوید میشل لیری «est chimiste plutot qu'alchimiste du verbe» (خارج سوژه، ص. ۱۴۵)،

نویسنده‌ای بیش‌تر تحلیلی است تا جادویی؛ برخلاف سوررئالیست‌هایی که او در آن‌ها برای رؤیاهایش اهدافی را می‌جوید). mot در استعلایش همواره بیش‌تر بیان است تا ایده، پارول است تا لانگ، معما است تا پدیدار، حس است تا دلالت، Dire است تا Dit: مجموعه‌ی پایان‌ناپذیری از این‌گونه تفکیکات لویناسی را می‌توان با توجه به نظریه‌ی شمایل‌شکنانه‌ی او ردیف کرد. صدالبته برای لویناس ارجحیت آوا بر معناشناسی به‌معنای ارجاع به رخداد جامعه‌وارگی است: آوا به‌معنای حضور دیگرانی است که آن را مقدم بر آنچه می‌گویند، ایجاد می‌کنند. آوا رسانه‌ی زبان گزاره‌ای یا قضیه‌ای نیست بلکه رسانه‌ی دیگر مردم است. علاوه‌بر این، آوای کلمات رخدادی اخلاقی است که لویناس بی‌هیچ تردید و دودلی آن را در مقام نقادی می‌خواند، نه صرفاً به این دلیل که دیگران حرف مرا قطع می‌کنند تا حضور خود را به رخ بکشند و از این طریق بر خودبنیادی من حد بنهند، بلکه به این دلیل نیز که حتی وقتی من خودم سخن می‌گویم ــ حتی در بیان نفس خود ــ من دیگر یک «من» نیستم، من دیگر با خود همسان نیستم، بلکه اینک من از خود به در شده‌ام: «سخن گفتن ایجاد اخلالی در وجود من در مقام سوژه، در مقام ارباب است» (خارج سوژه، ص. ۱۴۹). بی‌شک این دقیقاً همان چیزی است که بلانشو می‌گوید برای سوژه به‌هنگام تجربه‌ی le ecriture رخ می‌دهد. به‌همین دلیل است که جذاب‌ترین چیزی که در لویناس دیده می‌شود، آن است که مادیت زبان چنان که بلانشو درکش می‌کند، برجسته و بارز می‌شود، آن هم نه به‌عنوان مضمون بلکه به‌عنوان بعدی از خود نوشتار لویناس، که به‌شکلی هردم‌فزاینده‌تر، غالب و مناقشه‌برانگیز می‌شود.[۳۲] اگر جایی باشد، همین‌جا است که شعر و امر اخلاقی همدیگر را به سمت خویش می‌کشند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

* این مقاله ترجمه‌ای است از:

Gerld L. Bruns, "The Concept of Art and Poetry in Emmanuel Levinas's Writing" in *The Cambridge Campanion to Levinas*, ed. by Simon Critchley and Robert Bervasconi, Cambridge University Press, 2004. pp. 206-234.

پی‌نوشت‌ها:

1. "Connaissance de l'inconnu", in *L'entretien infini* (Paris: Gallimard, 1969), p. 76; "Knowledge of the Unknown", *The Infinite Conversation*, trans. Susan Hanson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), p. 53.

۲. مفصل‌ترین و اصیل‌ترین بررسی در باب بوطیقای باستانی همچنان از آنِ کتاب ارنست رابرت کرتیوس، ادبیات اروپا و اعصار میانه‌ی لاتین (۱۹۴۸) است. کرتیوس اظهار می‌کند که «تاریخ نظریه‌ی شعر» هنوز به رشته‌ی تحریر درنیامده است. این گفته بعد از گذشت پنجاه سال همچنان به‌اعتبار خود باقی است.

3. See *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (New York: Columbia University

Press, 1968), pp. 81-116.

4. Athenaum Fragment 238, *Kritische Ausgabe* (Munich: Verlage Ferdinand Schoning, 1967), I, p. 204. See *Philosophical Fragments*, trans. Peter Firchow (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), pp. 50-1.

5. See "Le mystree dans les lettres", *Oeuvres completes*. Ed. Henri Mondor (Paris: Gallimard, 1945), pp. 385-7. See Maurice Blanchot, 'La poesie de Mallarme est-elle obscure?' in *Faux pas* (Paris: Gallimard, 1943), pp. 126-131, esp. p. 129.

6. "La mythe de Mallarme", *La part du feu* (Paris: Gallimard, 1949), p. 44; *The Work of Fire*, trans. Cahrlotte Mandell (Stanford: Stanford Universiry Press, 1995), p. 37.

7. See Michael Holland on Blanchot's. in Michael Temple (ed.), *"What is Literature?" and other Essays*, Cambridge University Press.

8. *Situations, II* (Paris: Gallimard, 1948), p. 63; *"What is Literature?" and Other Essays* (Cambridge: Harvard Universiy).

۹. سارتر معتقد است که شاعر کلمات را شیئی می‌سازد، یعنی کلمات در نزد شاعر خود اشیاءاند؛ البته منظور از این امر آن نیست که کلمات با مدلول خود مساوی‌اند، بلکه بدان معناست که کلمه خود شیء است و ربطی به مدلول خود ندارد، طوری که شاعر، به مثال خود سارتر در ادبیات چیست؟، می‌تواند کلمه‌ای را به کار برد که هم قوطی کبریت باشد و هم خفاش، کاری که به‌قول سارتر، اوج کار پیکاسو می‌تواند باشد. ـ م.

۱۰. نوشته‌های سارتر درمورد مالارمه که بر ایده‌ی شعر به‌منزله‌ی القای نفس گفتار تأکید می‌شود، در کتاب مالارمه یا شاعر نیستی گرد آمده است [یکی از این مقالات توسط مراد فرهادپور، در شماره‌ی ۱۰ مجله‌ی ارغنون به چاپ رسیده است]. برای بحث در باب برداشت‌های متغیر سارتر از زبان و نوشتار ر.ک.:

Dominic LaCapra, *A Preface to Sartre: a Critical Introduction to Sartre's Literary and Philosophical Writings* (Ithaca: Cornell University Press, 1978), pp. 63-91.

۱۱. عمل اثر هنری یا work of work of art به‌معنای تأثیر نهادن و فرایندی دیالکتیکی است که نظیرش را در مفاهیم «عمل رؤیا» در نزد فروید یا «عمل یا بیگاری مفهوم» در نزد هگل می‌توان دید. ـ م.

۱۲. اصطلاح «تمایزیابی زیباشناختی» برگرفته از حقیقت و روش به‌هنگام بحث (و نقد) گادامر بر زیباشناسی ایده‌آلیستی است. گادامر می‌نویسد: «آنچه اثر هنری‌اش می‌نامیم ... از نظر زیباشناختی متکی بر نوعی فرایند انتزاع است و با کنده‌شدن از همه‌ی چیزهایی که در آن ریشه دارد (بافت و زمینه‌ی اصلی زندگی آن، و عملکرد مذهبی یا عرفی‌ای که به اثر هنری اهمیت و دلالت می‌بخشد) و بدین صورت، به عنوان «اثر هنری ناب» مرئی بدل می‌شود. این نشان‌دهنده‌ی اثر هنری ناب است و به آن رخصت می‌دهد که به شخصه وجود داشته باشد و من این را "تفاوت‌یابی زیباشناسی" می‌نامم» (ص. ۴۳).

۱۳. هادس (Hades): سرزمین زیرزمینی، سرزمین مرگ. اولیس در سرگردانی بیست ساله‌اش، از سرزمین هادس نیز دیدار کرد و در آن‌جا شبح آشیل مرده را دید که افسوس زندگی را می‌خورد. اولیس سپس تیرزیاس پیش‌گو را ملاقات کرد تا از آینده خبردار شود. ـ م.

14. See Arthur Danto, "Art and Disturbation", in *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, pp. 117-33. See also Levinas on "Disturbance" (*le derangement*) in contrast to rational discourse in "Engme et phenomene" (CP61-3).

۱۵. مقایسه کنید با نظریه‌ی بلانشو در باب جذبه و تصویر در

L'espace litteraire (Paris: Gallimard, 1995), pp. 28-31; *The Space of Literature*, trans. Ann Smock (Lincoln: University of Nebraska Press, 1985), pp. 32-3.

۱۶. لویناس در مصاحبه‌هایش با فیلیپ نیمو به رسوب اگوی خودمختار به وجه گریز از il y a ارجاع می‌کند،

لیکن درک معنای این گزاره دشوار است؛ چرا که این رسوب پیشاپیش در تجربه‌ی اثر هنری رخ می‌دهد، اثری که باید در موردش گفت تجربه‌ی مادیت، ناواقعیت یا خود il y a است (اخلاق و لایتناهی: مکالماتی با فیلیپ نمو، ص. ۵۲). تقارن میان زیباشناسی و امر اخلاقی، از این منظر، هنوز باید مورد مطالعه قرار گیرد اما ادیت ویس‌چاگارد در «هنر در اخلاق: زیباشناسی، عینیت و تعدیل در فلسفه‌ی امانوئل لویناس» به این موضوع اشاره کرده است؛ ر.ک.:

Ethics as First Philosophy, Literature: the Significance of Riligion, ed. Adriaan Peperx (London: Routledge, 1995), pp. 138-9.

۱۷. این حکم در واقع تفسیری از مفهوم «درونیت» ژاک لاکان است که هسته‌ی برسازنده‌ی سوژه، یعنی درونی‌ترین جزء سازنده‌ی سوژه، بیرون از آن است. البته لویناس به‌شیوه‌ای هایدگری به این بینش می‌رسد و آن هم از طریق قرائت وجود به‌مثابه ex-istence یا «بیرون ایستادن» است. البته باید توجه داشت در هیچ‌جا از تفکرات این متفکران، سوژه برابر اگو یا حتی نفس نیست. ـ م.

۱۸ «لیکن بیرونیتی که از آن بدن نیست» شاید بدان معنا باشد که در این رخداد بدن آدمی به چنان صورتی مادیت می‌یابد که آدمی آن را از بیرون تجربه می‌کند؛ پس استعاره‌ی نسبتاً آشفته‌ی تبدیل «من‌بازیگر» به «من‌ناظر» از همین رو است، اما دیگر معلوم نیست می‌توان باز هم از «تجربه» سخن گفت چرا که «من» دیگر سوژه‌ای تجربه‌کننده در مفهوم شاهد منظره یا نمایش نیست. در واقع، لویناس در سطر بعدی شکوه سر می‌دهد که پدیدارشناسی هنوز باید در پی ایجاد مفهومی از تجربه باشد که حق این موضوع را ادا کند، «این ناسازه‌ی بنیادین ضرب‌آهنگ و رؤیاها که معرف عرصه‌ای است که خارج از امر آگاه و امر ناخودآگاه مستقر است» (مجموعه‌ی مقالات فلسفی، ص. ۴). بوطیقای بلانشو را شاید بتوان پدیدارشناسی این عرصه‌ی بیرونیت خواند.

۱۹. ضمیر فاعلی، سوم شخص مفرد مذکر. ـ م.

۲۰. پرسش این است که آیا تفاوت مهمی میان در معرض جهان بودن یا در معرض دیگران بودن که رابطه‌مندی اخلاقی را برمی‌سازد، وجود دارد یا نه. در مورد این پرسش ر.ک.:

Jean-Luc Nancy, "A Note Concerning the Ontological Difference", *Graduate Faculty Philosophical Journal*, pp. 20-21 (1998), pp. 25-50, esp. 32-7.

۲۱. پیش‌تر لویناس در De l'existence a l'existant به چهره‌ی جسد اشاره کرده بود: «نعش هراس‌ناک است چرا که پیشاپیش در خود حامل شبح خویش، و دال بر بازگشت خود است. شبح خانگی و روح سرگردان برسازنده‌ی خود عنصر وحشت است (وجود و موجودات، ص. ۶۱). ن.ک.:

Maurice Blanchot, "Two Versions of the Imaginary", *in The Space of Literature*, pp. 256-60.

۲۲. در تراژدی [یونان باستان] قهرمان تراژدی اسیر تقدیر خویش است و به‌هیچ وسیله نمی‌تواند از تراژدی‌ای که در انتظار اوست بگریزد. ـ م.

۲۳. در الهیات مسیحی، redemption به‌معنای «بازخرید گناهان» یا «دادن سهم هر چیزی» یا «ادای دین» است که منجر به رستگاری می‌شود. مسیح (ع) نیز از آن‌جا که با تصلیب خویش، گناهان بشر را «باز خرید» باعث رستگاری نوع بشر شد. در میان متفکران معاصر اولین شخصی که به این مفهوم توجه خاصی مبذول داشت والتر بنیامین بود که اوج این توجه را در رساله‌ی «تزهایی در باب تاریخ» می‌توان دید. بعدها، آگامبن نیز خط فکری بنیامین را ادامه داد، لیکن کسانی مثل ژاک دریدا و امانوئل لویناس از شیوه‌ی دیگری به این مفهوم پرداختند. حتی متفکری کاملاً ماتریالیستی مثل ژاک لاکان، به شیوه‌ی خویش به تین مفهوم پرداخت و مفاهیمی چون «اجبار به تکرار» و نظایر آن را به این مفهوم مذهبی متصل ساخت. ـ م.

۲۴. مفهوم نازیباشناسی را معادلی برای anaesthesia (پسوند نفی an به‌علاوه‌ی esthesia که روی هم به‌معنای بیهوشی یا همان از ریخت‌افتادگی است. برای تفصیل بیش‌تر این مفهوم ر.ک.: نازیباشناسی هروئین،

نوشته‌ی مترجم، در دست انتشار به دست نشر چشمه. بخشی از این رساله، پیش‌تر در جشنواره‌ی تابستانی دانشگاه امیرکبیر در سال ۱۳۸۲ ارائه شده است. ـ م.

۲۵. این حکم در مخالفت صریح با آثار کسانی چون آرتور دانتو و جرج دیکی قرار دارد؛ نظریه به‌قول معروف نهادی هنر معتقدند، یعنی هر اثر هنری تنها وقتی جزء آثار هنری به شمار می‌آید که از سوی نهاد هنر (جامعه‌ای متشکل از موزه‌ها، نشریات تخصصی، کارشناسان، منتقدان، دلالان آثار هنری و ...) تشکیل شده‌اند. این نظریه اگرچه رگه‌ای از نظریه‌ی نیچه دارد، به‌علت سویه‌ی انفعالی‌اش نمی‌تواند چندان نیچه‌ای باشد، در مقابلِ این نظریات می‌توان از نظریه‌ی تامس کون در تاریخ علم و میشل فوکو در تاریخ اندیشه‌ها و هرولد بلوم در تاریخ شعر و نورمن برایسن در تاریخ هنرهای تاجیکی نام برد. ـ م.

26. See Bertolt Brech, "Modern Theatre is Epic Theatre", *Brecht on Theatre: the Development of an Aesthetic*, trans. John Willett (New York: Hill and Wang, 1964) p. 35.

مفهوم لویناس از ژوئیسانس در *Totalite et infini* به شکل متمایزی آشپزگونه یا خوراکی است. «تغذیه، به‌عنوان ابزاری جمعی، جانشینی دیگر به جای واحد است که بالذات امری متعلق به وجد [ژوئیسانس] است» (تمامیت و نامتناهی) Albsnhs: Satae and University. لویناس توانست مفهوم خویش از ژوئیناس استتیک را با مفاهیمی که در تجربه‌ی ژوئیسانس که برگرفته از کنش گفتار بود، پیوند بزند و مفهوم پیوندی زیباشناسی کیف (jouissance l'esthetioue) را برای برداشت‌هایی از کیف ابداع کند که نشأت‌گرفته از تجربه‌ی زیباشناسی مدرنیته‌اند. برای مطالعه‌ی بیش‌تر ن.ک.:

Paul-Laurent Assoin, "the subject and the Other in Lrvinas and Lacan"trans. Dianah Jackson And Denic Merkel, in Sarah Harasin (ed), New York (1998), pp. 79-101, pp. 93-7.

27. *Gesamtausgabs* [Frankfurt am Main: Vittorrio Klostermann, 1977), p. 31; *Poetry, Language, Thought*, trans. Albert Hoftstadter (New York: Harper, 1971). P. 45.

۲۸. Unheimlich در اصل به‌معنای «بی‌خانمان» است، لیکن به‌مفهوم «امر غریب» یا همان uncanny انگلیسی به کار می‌رود. این مفهوم از مفاهیم مشهور فروید است که در بحث از «شبح» به آن اشاره می‌کند و تودوروف نیز در توصیف ادبیات خیال‌پردازانه یا فانتزی، مهم‌ترین خصلت این‌گونه داستان‌ها را وجود «امر غریب» در آن‌ها به شمار می‌آورد. ـ م.

۲۹. این بدان معناست که بلانشو مثل هگل معتقد است که در دیالکتیک، چیزها جزئیت‌شان را در امر کلی مفهوم مرتفع می‌کنند. ـ م.

۳۰. این نکته را به‌درستی ژان گریش توضیح می‌دهد، ن.ک.:

Jean Greisvh, 'Ethics and Onthology: Some "Hypocritical" Considerations', trans. Leonatd Lawler, *Geraduate Faxulry Philosophical Journal*, 20-21 (1990), pp. 62-63.

۳۱. بلانشو درEtre juif (۱۹۶۲) می‌نویسد: «کلمات خروج [باب «سفر خروج» در کتاب مقدس] و تبعید معرف رابطه‌ای مثبت با بیرونیت‌اند که ضرورت‌شان ما را به ناخرسندی از آنچه خاص ما است، فرا می‌خواند (یعنی ناخرسندی از قدرت‌مان به هضم همه‌چیز، از شناسایی همه‌چیز، از این که همه‌چیز ما را به «من» خودمان بازمی‌گرداند»).

۳۲. پل ریکور این بُعد را «استعاره‌ی غریبه» لویناس می‌خواند ــ «رویه یا عمل نظام‌مند مازاد در محاجات فلسفی» ــ استعاره‌ای که ریکور در *Autrement qu'etre* می‌گوید به «نقطه‌ی غلیان» می‌رسد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی