

# لویناس و اخلاقیات تصویرپردازی

ریچارد کرنی  
ترجمه مقصداد جاوید



۱

کیر که گور بحران «عصر حاضر» را این واقعیت می‌داند که سوژه‌های انسانی تعهد عاطفی خویش را به تفکر از دست داده اند. امروز، بیش از یک قرن بعد، وسوسه

می‌شویم که به گفته مذکور این مهم را اضافه کنیم که ما همچنین تعهد عاطفی خود را به تخیل از کف داده ایم. ما در «تمدن تصاویر» زندگی می‌کنیم، جایی که بنابر اعتقاد رایج، سوژه‌های انسانی هر چه کمتر و کمتر نسبت به کارکرد تخیلاتشان احساس مسئولیت می‌کنند. شهروندان جامعه معاصر هر چه بیشتر خود را در محاصره تصاویر شبیه سازی شده (simulated) می‌پایند که توسط فن آوری‌های رسانه جمعی تولید می‌شوند؛ فن آوری‌هایی که خارج از دامنه فهم یا نظارت ایشان است. حتی هنرمندان نیز، به عقیده رولان بارت، به جای «خالق» تصاویر تبدیل به «کپی کار» شده اند.

در تمام این موارد، نقش غالب تصویرپردازی به نوعی هجو تبدیل می‌شود. تصویر دیگر به وقایع اصیل - که در جهان یا در [قلمرو] خودآگاه اتفاق می‌افتد - ارجاع نمی‌دهد و در عوض به وانموده (simulacrum) مبدل شده است: تصویر تصویر. در جامعه نمایش (société de spectacle) ما امر خیالین در بازی بی پایان تقلید غوطه ور است؛ جایی که هر تصویر به بازنمایش تصویر پیشین تبدیل می‌گردد. ایده تخیل «صحیح» یا «یگانه» ایده ای زاید تلقی می‌شود.

من پیش از این آنچه را که محظوظ پست مدرن تصویر نامیده می‌شود، به دقت و تحت عنوان هجو/ اقتباس / شبیه سازی تحلیل کرده ام.<sup>۲</sup> در

این جا به این مطلب می‌پردازم که آیا آثار امانوئل لویناس، که یکی از برجسته ترین متفکران اخلاق در فلسفه قاره ای است، چیزی دارد که درباره معانی اخلاقی این محظوظ در بوطیقای معاصر به ما بیاموزد.

لویناس در مقاله خویش به نام «ایدئولوژی و ایده‌آلیسم» (Idéologie et idéalisme) که در سال ۱۹۷۲ نوشته است، روایتی آخر الزمانی از جامعه شبیه ساز ما، که همانندی (sameness) در آن حاکمیت دارد، به دست می‌دهد:

«دنیای معاصر - علم، فن آوری و اوقات فراغت - خود را گرفتار می‌بیند... نه به این دلیل که در حال حاضر هر امری مجاز است، و به لطف فن آوری ممکن می‌شود، بلکه به این علت که همه چیز با یکدیگر همانندند. امر ناشناخته به سرعت مألوف می‌شود، و آنچه که تازه است به امری عادی مبدل می‌گردد. در تمام جهان هیچ چیزی نو نیست. بحرانی که از آن در کتاب جامعه<sup>۲</sup> سخن رفته است، از جنس گناه نیست، بلکه معلول ملالت است. همه چیز در همانندی غرقه و محبوس شده است. همه جا توطئه ملودرام، فن بیان و نمایش محکوم و از آن سلب اعتبار می‌شود. هیچی پوچی‌ها؛ پژواک صدایمان، که به مثابه پاسخ به معدود حاجاتی که برای ما باقی مانده است تلقی می‌شود، به مانند آنچه در نشنگی مواد مخدر رخ می‌دهد، در هر کجا به خودمان باز می‌گردد به جز دیگری<sup>۴</sup> که، در میان همه این خستگی‌ها، نمی‌توانیم یاری اش نکنیم.»<sup>۵</sup>

بنا به نظر لویناس بهترین جوابی که برای خود انگاری جمعی فرهنگ غربی متصور است، مفروض انگاشتن تعهد اخلاقی به دیگری است. تعهد



هنری به دلایل اخلاقی یا مذهبی دفاع کند. او از نوعی تأویل نقادانه دم می‌زند که توانایی بازیابی هنر در مقام «رابطه ای با دیگری» را داراست (RO, ۱۱۷). و از چنین هرمنوتیک فکوری که در نوشته‌های آوانگارد دیده می‌شود، به عنوان مقاومتی نقادانه در برابر «بت پرستی هنری» تمجید می‌کند. او می‌نویسد که «هنرمند از قبل این عقل‌گرایی دیگر تنها یک هنرمند نیست؛ نه به این سبب که بر آن است از نظر یا هدف خاصی پشتیبانی کند، بلکه از آن رو که به تأویل اساطیر خویش نیازمند است» (RO, ۱۱۷).<sup>۲</sup>

لویئاس به کرات از این خود تأویلی نقادانه حمایت می‌کند. وی در نام‌های صحیح اکنون<sup>۳</sup> را از این باب می‌ستاید که به «حکمت یهودی» مشخصی تشبث می‌جوید، که «جمود نهایی نهفته در انعطاف پذیری اشکالی را که هستی‌شناسی غربی به ما می‌آموزد، آشکار می‌کند» (NP, ۱۸). او قدرت فریبنده «حضور تصویری» را در مقابل ادبیات «رستاخیزی» اکنون قرار می‌دهد؛ ادبیاتی که از جذابیت بت پرستانه تصاویر فراتر می‌رود و امر «ناپازنمودنی به مثابه انفصال تمام نشدنی تمام آنچه که جسارت کرده و با لایه زیرین گره خورده است» را بر ما برمی‌گشاید (NP, ۶۳).

لویئاس همچنین در متونی که در باب سلان و پروست به رشته تحریر درآورده است، تلاش می‌کند اخلاقیات مشابهی را در خواندن و نوشتن تأسیس کند؛ اخلاقی که بر پایه این ملاحظه ساده نهاده شده است که نوشته‌های این دو نویسنده راهمان را «به سوی دیگری» هموار می‌سازد (NP, ۶۳). این امر، در مورد سلان، مستلزم [وجود] پیکره شعری است

بازی دایره وار آینه‌ها را به زانو در می‌آورد؛ آن بازی‌ای که سلطه همانندی را به واسطه هجوی بی‌مایه برقرار ساخته و ادعای مالکیت دیگر بودگی را مطرح کرده است. اما این تعهد اخلاقی چگونه در برابر ایدئولوژی وانمایی که در تخیل اجتماعی ما راه یافته است، تاب می‌آورد؟ اگر اصلاً امکان آن وجود داشته باشد، چگونه می‌توانیم بعضی ابعاد اخلاقی پونسیس را از دل تمدن بی‌چهره تصاویر، که به تجاریمان شکل می‌دهد، بازیابی کنیم؟

۲

هنگامی که لویئاس به تحلیل تخیل زیباشناسانه می‌پردازد، آزمون‌هایی مطرح می‌شوند، به خصوص در «واقعیت و سایه آن» (La réalite et son ombre)، در باب موريس بلانشو (Sur Maurice Blanchot)، «استعلای کلمات» (در باب نوشتار میشل لیریس)، «ادبیات و رستاخیز؛ نوشته‌هایی در باب اکنون (Agnon/poésie et resurrection)، «پل سلان؛ از هستن به سوی دیگری» (Paul Célán/De l'être à l'autre) و «دیگری در پروست» (L'autre dans Proust).<sup>۶</sup>

لویئاس در «واقعیت و سایه آن»، که تا حدود زیادی در پاسخ به بوطیقای هستی‌شناختی حیات مارتین‌هایدگر نوشته شده است، ما را از مستغرق شدن در «جهان سحرآمیز تصاویر و سایه‌ها» بر حذر می‌دارد- جایی که رمز و ابهام فرمان می‌راند و واقعیت‌ها محو می‌شود (RO, ۱۱۷). او از انگیزه اخلاقی تحریم تصاویر بت پرستانه مرگ در ادیان توحیدی می‌گوید (RO, ۱۱۵)، اما تا آن جا پیش نمی‌رود که از سانسور تخیل

که بر گشاینده غیریت (alterity) ای آن چنان است که از تخیل خود شاعر هم در می‌گذرد. از نظر او سلان شاعری است که «به دیگری... به زمان دیگری تن در داده است» (NP, ۶۳).

اما باید پرسید که نیروی محرک نقد تخیل ادبی لویناس چیست؟ من بر این رأیم که امکان دارد پاسخ در تقابل لویناسی میان «چهره» و «تصویر» در کتاب کلیت و بی‌کرانگی (Totalité et infini)<sup>۹</sup> نهفته باشد. در این جا بار دیگر با شک عمیق لویناس در مورد توان مسحور کننده تصاویر مواجه می‌شویم؛ چرا که تصاویر از پاسخ‌گویی به دیگری طفره می‌روند. چهره طریقی است که دیگری از رهگذر آن، و در مقام «ایلیاتی»، تمام تصویری را که از وی در اختیار داریم، پشت سر می‌گذارد. چهره به مجموعه کیفیاتی که در [قالب] بازنمایی معقول شکل می‌گیرند، و با التفات (intention) عقلانی خویشاوندی دارند، قابل تقلیل نیست. یا آن گونه که لویناس می‌گوید: «چهره دیگری در هر آن مشغول نابود ساختن و پشت سر گذاشتن تصویری تجسمی است، که از آن پیشی می‌گیرد» (TI, ۵۱). چهره بر هر گونه آگاهی التفاتی تعالی می‌جوید. چهره بیان می‌کند (express)، در عوض آنکه بازنماید (represent). از این رو، لویناس چهره را به منزله آن چیزی توصیف می‌کند که من از دیگری دریافت می‌دارم، نه آنچه بر او نازل می‌کنم. گفت‌وگوی چهره به چهره به بهترین وجه تبدیل به الگوی اخلاقی

رابطه [انسانی] می‌شود، زیرا در اثنای آن دیگری در همه بیرون بودگی (exteriority) تقلیل ناپذیرش به سوی من می‌آید، به شیوه ای که با توهومات درونی من قابل سنجش یا بازنمایی نیست.

بنابراین آیا لویناس گفت و گو را، به عنوان روش درست بر گشادن بر دیگری، به تخیل ترجیح می‌دهد؟ در حقیقت آیا او فوراً تخیل را به مثابه حیث التفاتی موضوعی، که غیریت را به اوهام مورد نظر یا متوقع خویش تقلیل می‌دهد،

خوار می‌شمارد؟ یا بدتر همچون عمل نکوهیده نظربازی، که با شخصیت گیگی (Gyges)<sup>۱۰</sup> مجسم می‌شود، که حلقه او قادرش می‌ساخت ببیند، ولی هیچ گاه دیگران او را نبینند؟

اما این همه داستان به حساب نمی‌آید. تردید لویناس نسبت به تصاویر، مستقیماً به توان ادبی ذاتی تخیل بر نمی‌گردد، بلکه وی در مورد استفاده از این نیرو برای محبوس ساختن خود (the self) در اتحادی کور با آینه‌های خود بازتابنده ظنین است. به بیان دیگر، تخیل ادبی که به روی مکالمه با دیگری گشوده است (و آن چنان که لویناس ادعا می‌کند از بین نویسندگان در مورد لیریس، سلان، ژایس و بلانشو رخ می‌دهد)، چهره را قادر می‌سازد از شکل تجسمی تصویری که آن را باز می‌نماید، فراتر رود. این گونه تخیل ادبی به شگفتی‌ها و حاجات دیگری پاسخ می‌دهد. چنین تخیلی یارای آن را ندارد که تصویری متناسب با استعلائی برگشت ناپذیر دیگری به دست دهد. در نتیجه تخیل اخلاقی «به چشم امکان می‌دهد تا از ورای نقاب ببیند؛ چشمی که نمی‌درخشد بلکه سخن می‌گوید» (TI, ۳۸). این چنین تخیلی گفتن (the saying) چهره را در برابر دسیسه‌های گفته (the said) حفظ می‌کند.<sup>۱۱</sup>

به این علت است که، به قول لویناس، چهره همانا استعلائی دیگری است که «از تصویر تجسمی خویش برمی‌گذرد» (TI, ۱۲۸). نیز به همین

دلیل است که ادبیات اخلاقی با پرسش «چه کسی؟» به چهره پاسخ می‌گوید (که برملا کننده غیریت شخصی دیگر است)، به جای آنکه از سؤال «چه چیزی؟» بهره جوید (که غیریت را به نظام غیرشخصی مواد، ساختارها یا نشانه‌ها تقلیل می‌دهد). علاوه بر این، تعهد ادبی نسبت به دیگری با موقعیت مصرفی تصویر در مقام تقلیدی سطحی یا به دور از ارجاع، در تضاد است. چنین تعهدی ادعای بعضی مفسران پست مدرن، مانند بودریار، را به چالش می‌کشد؛ ادعایی مبنی بر اینکه ما به دور دست فرهنگ «شبه سازی» بی‌ریشه و بی‌پایانی تبعید شده ایم، که یکسره «با ارجاع به دیگری بیگانه است».<sup>۱۲</sup> زبان اخلاقی در مواجهه با بحران پست مدرن خود آینگی بی‌انتها، که در خلال آن چهره دیگری در نقاب اوهام تحلیل می‌رود، به بی‌کرانگی دیگری شهادت می‌دهد. این بی‌کرانگی است که به «مسنولیت من، به وجودی که پیشاپیش، و فراسوی بازی آینه‌ها، نسبت به دیگری ملتزم است» گواهی می‌دهد (TI, ۱۵۸). ادبیات تعهد، فراتر از تمامی صحبت‌های مدرن در باره «پایان انسان» و در مقابل این گفته‌ها، نسبت به گفت و گوی انسانی، و امکان توان یابی مجدد قدرت هرمنوتیک تخیل در سخن گفتن یکی برای دیگری و گوش دادن به ضجه عاجزانه [فرد] بیگانه، بیوه و یتیم، پایبند می‌ماند - ضجه ای که از این جهت که مرا می‌خواند با دیگری ناپیدایی (le tiers) سخن گویم، همانا ندای عدالت است (TI, ۲۱۵).



در نظر لویناس، آن چنان که منتظر است، بهترین ادبیات، ادبیاتی ناکامل است - مثل اشعار سلان، که در آنها هویدا شدن هیچی درون [شعر] در واقع به منزله شناسایی دیگر بودگی خارج [از شعر] است؛ ادبیاتی که همواره چون «نفسی گسکنده» (une souffle coupée) است (همانند اشعار سلان در گردش نفس)، چرا که گفته‌های آن می‌توانست هیچ وقت گفته نشود، کامل نگردد و خاتمه نپذیرد. از این منظر سلان نزد لویناس شاعری «ایلیاتی» است، که به کسانی که توانایی سخن گفتن ندارند [بازای] تکلم می‌بخشد، و - همانند بکت - به عدم امکان برقراری کامل ارتباط، شکست فرجام بندی و ناکامی [تلاش برای] پایان بخشیدن به امر گفتن می‌پردازد. از این رو ادبیاتی که به دیگری می‌گوید، در برابر وسوسه نقاب گذاشتن بر چهره ای که پس پشت بازی بی‌نام تکرارهای سرگیجه آور پنهان شده است، مقاومت می‌کند (TI, ۲۷۰). این ادبیات مؤکد می‌دارد که زبان همیشه چیزی را بیش از هر آنچه بازنمایی تجسمی می‌تواند ارائه دهد بیان می‌کند. اخلاقیات آن جاست تا به ادبیات یادآور شود که دیگری هیچ گاه با دام تخیل به چنگ نمی‌افتد. مهم نیست این توجیه که فراسوی تصویر چیزی به جز تصاویر دیگر نهفته نیست، تا چه حد نافذ باشد؛ در هر حالت قوه شنوایی اخلاقی متعلق به تخیل هرمنوتیک آن را نمی‌پذیرد.

۳

اگرچه خوانش خاصی از تقابل لویناسی موجود بین چهره و تصویر، که در کلیت و بی‌کرانگی به چشم می‌خورد، ما را بر آن می‌دارد تا باور کنیم اخلاقیات یا هر گونه کاربرد ادبی تخیل در تعارض است، اما توجهی دوباره به این بحث، در پرتو متونی که لویناس در باب سلان، پروست، بلانشو و دیگران نوشته است، به بازبینی در باور مذکور منجر می‌شود. در این جا روشن می‌شود که مقصود لویناس نه توان گفتاری تخیل، بلکه

تنها قدرت آن برای بت‌واره یا صنم‌واره کردن تصاویر در حین بازی‌های خودارجاع است. با در نظر گرفتن این تفاوت، به نظر می‌رسد لویناس از احتمال وجود خوانشی اخلاقی از بحران معاصر ادبیات دم می‌زند. پس من به پرسش اصلی خویش در مورد چگونگی شکل‌گیری اتحادی میان اخلاقیات تعهد و ادبیات تخیلی بازمی‌گردم.

اگرچه لویناس هرگز به این مهم اشاره نمی‌کند، ولی در برخی متون به نشانه‌های معنی‌داری بر می‌خوریم. پیش از آنکه به این موضوع وارد شویم، بر آنم مثالی را طرح کنم که لویناس خود آن را نقل نکرده، اما با مبحث فوق‌الذکر مربوط است. قصد آن دارم که درباره تلاش کلود لنزن، در [فیلم] همه سوزی (Shoah)، برای به تصویر کشیدن هولوکاست صحبت کنم. لنزن در اثنای این کوشش عملی برای تلفیق اخلاقیات تعهد و ادبیات تخیلی، در پی آن است که امر نابازنمودنی را در رسانه سمعی بصری سینما و از خلال آن به نمایش بگذارد. او سر آن دارد که چیزی غیرقابل روایت را روایت کند، و ناممکن بودن بازتولید واقعه هولوکاست را به واسطه نوعی روایت خطی اثبات کند، در عین حال که من باب فراموش نشدنی بودن این واقعه - که البته معمولاً فراموش می‌شود - به ما تذکر می‌دهد. لنزن آشوبتس را در هیئت نمایش یا احساسات‌گرایی ترسیم نمی‌کند. او تصویری از بدن‌های سوخته یا فرماندهان اس.اس نمایش نمی‌دهد. لنزن در مقابل وسوسه تقلید امر تقلید‌ناپذیر، از رهگذر باز تولید نمایشی یا فیلم مستند خبری، می‌ایستد. ما قربانیان را نمی‌بینیم - زیرا که لنزن معتقد است این امر آنها را به «ایژه»‌های نسل‌کشی فرو می‌کاهد. آنچه می‌بینیم چهره‌های نجات‌یافتگان است، که به عدم امکان بازنمایی آنچه آنان به صورت دست اول شاهد بوده‌اند گواهی می‌دهد. این کاربرد سینما برای بیان غیرقابل تصور بودن هولوکاست است که موفق می‌شود به ما یادآور سازد به تصور در نیامدن این رخداد را فراموش کرده ایم، و نباید مجاز به از یاد بردن این غفلت باشیم.

«طریق سلبی» (via negativa) لنزن حرکات اخلاقی و ادبی را با یکدیگر ادغام می‌کند. او از تصاویر علیه خودشان استفاده می‌کند تا نشان دهد تصویر از به چنگ آوردن چه چیزی عاجز است (و این کار را با به کارگیری تصاویری که در نمایش امر غیرقابل نمایش ناکام اند، انجام می‌دهد). همه سوزی چیزی را القا می‌کند، که قابل فراخواندن نیست. فیلم به این سؤال آذونو که آیا ادبیات بعد از آشوبتس ممکن است، جواب منفی می‌دهد، اما فیلم ساز بر این عقیده است که نمی‌توان از تقلا کردن دست شست. به این معنی آن را به منزله ادبیاتی که نسبت به اخلاقیات مسئولیت متعهد است، توصیف می‌کنیم. ژان فرانسوا لیوتار، شاگرد پیشین لویناس، این گونه می‌گوید: «بازنمایی «آشوبتس» در تصویر، و در کلام، راهی برای فراموش کردن آن است. در این جا تنها از فیلم‌های درجه دو، مجموعه‌های تلویزیونی آبکی و رمان‌های بازاری یا شهادت‌نامه‌ها سخن نمی‌گوییم، بلکه همین طور از بازنمایی‌هایی حرف می‌زنم که می‌توانند و توانسته‌اند به بهترین نحو، و با بهره‌گیری از دقت یا جدیتشان، فراموشی مان را زایل کنند. حتی چنین تلاش‌هایی به بازنمایی رویدادی می‌پردازد که لزوماً باید نابازنمودنی باقی بماند، تا دقیقاً به عنوان امری فراموش شده، از اذهان پاک نگردد. شاید فیلم کلود

لنزن، با نام همه سوزی استثنایی یکه باشد، نه تنها به این علت که وی از کاربرد بازنمایی در تصاویر و موسیقی پرهیز می‌کند، بلکه نیز به این سبب که او هیچ وقت شهادتی منفرد را به نمایش نمی‌گذارد، که در آن ویژگی نابازنمودی انهدام، حتی برای لحظه‌ای، گنجانده نشده باشد؛ لنزن از تعبیرات [لحن] صدا، گرفتن گلو، اشک، هق هق گریه، غیاب شاهدهی بیرون از قاب، آوای غمگنانه راوی یا بعضی ژست‌های کنترل‌نشده بهره نمی‌جوید، چرا که در این صورت پی خواهیم برد شهود، هر چقدر هم منفعل به نظر آیند، قطعاً دروغ می‌گویند، یا «نقش بازی می‌کنند» یا مطلبی را مخفی می‌دارند.»<sup>۳۳</sup>

در این جا با تخیل خودنافی سر و کار داریم - حتی ممکن است به برگزیدن نام تخیل خود ویرانگر ترغیب شویم، چرا که بحث در مورد کارکرد تصاویر در افشا کردن بطلان ادعای خویش در باب حضور بازنمایانه است. ما با مجموعه‌ای از دال‌های سینمایی سر و کار داریم که از گره خوردن با «مدلول استعلایی» سر باز می‌زنند. [نیل به] مقصود بدون کسب رضایتمندی، چنان که پدیدارشناسی آن را غایت تهی (visée à vide) می‌نامد. انکار ادبی پایان یافتگی، کمال و قطعیت شهودی، به نوعی ویرانگری اخلاقی تنه می‌زند - گزاره‌ای که در پرتو روایت لویناس از تفکر ویرانگر، باز هم تحکیم می‌شود؛ او در «ایدئولوژی و ایده‌آلیسم» تفکر را چنین توصیف می‌کند: «دال‌هایی که در بازی نشانه‌های بی‌مدلول غوطه‌ورند... دلسردی مفهومی که، با استفاده از نظریه باور هوسرل، در خلال آن می‌توان از احساس سخن گفت؛ بی‌اعتبار ساختن جدیت اشکال منطقی به مثابه [اشکالی] سرکوبگر؛ جست و جوی امر به بیان نیامدنی (the inexpressible)، ناگفتنی (the ineffable) و گفته نشده (the un-said) در میان لغزش‌ها و لابه‌لای آنچه به اشتباه گفته شده است (the mis-said).» آیا این همان شرایطی نیست که در



[فیلم] همه سوزی لنزن با آن مواجه می‌شویم؟ یا دست کم آن چیزی نیست که لیوتار در خوانش خود از فیلم بدان اشاره می‌کند؟ ترغیب می‌شویم که به این پرسش‌ها پاسخ مثبت دهیم. اما هنگامی که کلام نهایی لویناس را درباره چنین گفتار ویرانگری می‌خوانیم، [به ناچار] مکث می‌کنیم. لویناس می‌نویسد: «چنین گفتاری به مثابه گسستی دردناک از گفتاری مدرن است که با مشهودترین نشانه‌های شناخته می‌شود، ولی [این تخیل خودنافی] همچنان از ضرب دروغین حقایق اولیه و از جادوهای آلامد منتفع می‌شود.» (II, ۳۱).

اگرچه لویناس از هیچ متفکر پساساختارگرایی نام نمی‌برد، اما سخت است که چنین توصیفی را با فلاسفه‌ای چون لیوتار، فوکو و بارت مرتبط ندانیم. در این جا نکته مهم این نیست که اشارات لویناس به چه کسی برمی‌گردد بلکه آنچه حائز اهمیت است چگونگی بازیابی ادبیات اخلاقی از دل گفتاری ویرانگر در باب تخیل است، که توسط خود لویناس به انجام رسیده است. به بیان دیگر، او چگونه «گسستی دردناک از گفتار مدرن» را از سویی بازنمایی اخلاقی می‌داند، و از سوی دیگر آن را تنها به منزله جادویی مد روز تلقی می‌کند؟ در پاره‌ای که متعلق به [کتاب] کلیت و بی‌کرانگی است به سر نخ‌هایی بر می‌خوریم؛ این تکه گفتار از گونه ابتدایی بیان سخن می‌گوید که در آن دال، در مقام چهره، تمام

نظام‌های دلالتی را استعلا می‌دهد و دیگری را قادر می‌سازد تا خودش را عرضه کند. این زبان مجاورت، که از نشانه‌های زبانی در می‌گذرد، در واقع زبان اخلاقی چهره است؛ چهره به منزله «بیان اصیل»، در مقام «کلام نخستین - نباید بکشی» (TI, ۱۷۳ و ۱۵۷).<sup>۱۴</sup> این همانا زبانی است که «واسطه گری‌های خنثای تصویر» را بی اعتبار می‌کند و به شیوه ای متعرضمان می‌شود که به شکل ارائه اش تقلیل پذیر نیست (TI, ۱۷۴).

اما به طور قطع پذیرش گفته‌های فوق به مثابه قبول این حکم است که تا زمانی که پاسخ دهندگان به تصاویر واسطه گر یا واسطه، زبان نهفته چهره ای را که از خلال آن تصاویر تکلم می‌کند، پاسخ گویند، جایی برای هراس چهره از این تصویرها وجود ندارد. چهره تنها از طرف تصاویری که ما را به باور داشتن توانایی زبان ادبیات برای استقلال همه

از [مقاله] «آیا خدا انسان است؟» شاهدی بر این مدعا است: «شاید آنتی امانیسم معاصر که اولویت هستن (being) را، که در آن انسان به منزله هدف است و هم او از این اولویت بخشی احساس لذت می‌کند، منکر می‌شود، فضایی را برای مفهوم اخلاقی سوژگی به مثابه جانشینی گشوده است... شکیبایی، انفعال و شفقت بی کرانه خود [soi] که به واسطه آن هستن، خود را از هستن خویش تهی می‌کند.»<sup>۱۵</sup> اگر موضوع را این گونه بنگریم، رسوا کردن سوژه امانیستی، که همانا همچون همانندی نظیر به نظیر [idem] دانسته می‌شود، می‌تواند به مثابه آزادسازی نوع متفاوتی از خود در نظر آید؛ سوژه ای اخلاقی که، مانند خود بودگی (ipse) ریکور<sup>۱۶</sup>، بر غیریت و استعلا گشوده می‌ماند. لویناس عقیده دارد که این سوژه اخلاقی نسبت به نظم موجود خلقت که متوجه به معاد است، هوشیار باقی می‌ماند؛ نظمی که در سفر پیدایش (۳: ۲) از آن سخن رفته و لویناس معتقد است «هر کس در آن نقشی

ایفا می‌کند.»<sup>۱۷</sup> ویرانی خود امانیستی در سایه ادبیاتی که رو به سوی معاد دارد، در نزد لویناس تنها امری اخلاقی است، تا جایی که این گونه می‌گوید: «تعهد به منزله پاسخ<sup>۱۸</sup> عبارت است از اولین گفتن (saying)؛ و این استعلا همانا ارتباطی است که، فراسوی میادله ساده نشانه‌ها، از یک هدیه و از خانه ای حکایت دارد که در آن به روی همگان باز است.» (II, ۳۳)



۴ یقیناً به نظر می‌رسد تفکر لویناس در خوانش او از پروست، سلان، بلانشو و اکنون از قرار فوق است. اکنون زمان آن فرا رسیده است که به برخی از آنها دقیق تر نگاه کنیم. لویناس در مقاله ای به نام «کنیز و ارباب» که به سال ۱۹۶۶ در کتاب در باب موريس بلانشو به چاپ رسیده است، نوشتار بلانشو را به خاطر «بلندی اخلاقی و سروری تفکر» می‌ستاید. مراد وی حالت خنثی و سرد زبان بلانشو است که امر به بیان نیامدنی

را بیان می‌کند- تجربه فاجعه (désastre) که او آن را با فرهنگ امروزی غیب و مرگ یکسان می‌داند. «[روند] تبدیل آگاهی به شیء با حسی از هستن جایگزین می‌شود، که از وجود کیهان شناختی، و از هر ارجاع محکمی به [نظام] ستارگان (star) گسسته است (dis-aster)؛ هستی که رو به سوی امحا در نازیبانی دور از دست، بسط می‌یابد.»<sup>۱۹</sup> آنچه که در این جا لویناس را مجذوب می‌کند، استفاده بلانشو از تصاویر به مثابه رموز بی کرانگی، و صور انتظاری فناپذیر است که هیچ گاه نتیجه نمی‌دهد. کلمات بلانشو به منزله دال‌های التفاتی خود (self) عمل می‌کنند که خود محوری را باطل می‌سازند، از خود بودگی هستی شناختی فراتر می‌روند، و به سوی چیزی دیگر، چیزی فراسوی آنچه گفته شده یا قابل گفتن است، و فراسوی آنچه به تصویر درآمده یا به تخیل

سویه از زبان اخلاقیات وا می‌دارند، تهدید می‌شود. اگر مسئله از همین قرار باشد، به نظر می‌رسد موضع گیری نهایی لویناس به این ترتیب است که تصویرپردازی ادبی، مادام که نسبت به اخلاقیات غیریت پاسخ گو باشد، از شأن عالی برخوردار است. به نظر می‌آید پاسخ گویی خود قابل قیاس با صورت خاصی از ویرانگری است، و حتی تکمیل کننده آن به شمار می‌رود. در این جا به اضمحلال ادعاهای مدرن (ایده‌آلیستی یا اگزیستانسیالیستی)، مبنی بر اینکه اگو یا تخیل استعلایی منشأ تمامی ارزش‌هاست، ارجاع می‌دهم. در حقیقت ویرانی چنین ادعاهای سوپرکتیویستی در خدمت اخلاقیات غیریت درمی‌آید.

به نظر می‌رسد لویناس در بعضی عبارات خویش از نیروی محرک اخلاقی نهفته در نقدهای ضد امانیستی در باب «خود»، دم می‌زند. نقل قول زیر

کشیده شده است، روان می‌شوند - آنچه لویناس چون «تختستین نگاه به عدالت» توصیفش می‌کند (SM, 150). در حقیقت می‌توان اضافه کرد آنچه نوشتار ویرانگر را در مقام علو اخلاقی از «جادوی آلامد» (bavardage à la mode) متمایز می‌سازد فقط همین نگاه به عدالت است.

لویناس در خوانش خود از پروست و لیریس نیز از چنین ادبیات اخلاقی سخن به میان می‌آورد. او جست و جوی بی پایان نویسنده پروستی برای خود گم شده را به مثابه مواجهه با «راز دیگری» تأویل می‌کند. این واقعیت که مارسل هرگز میل خویش به آبرترین را بر نمی‌آورد، به این معنی نیست که او را دوست نمی‌دارد. بالعکس «در کشاکش روایت مارسل با حضور او به اندازه غیابش درگیر است؛ این درگیری همانا عشق است، به این دلیل که قوه محرک آن نه هستن - رو به جانب - مرگ، بلکه مرگ دیگری است؛ آنچه این عشق را سبب می‌شود نه دازین بلکه تعهد نسبت به مرگ دیگری است که به «من» بی کرانه و پاسخ گوی مارسل شکل می‌دهد» (SM, 160). درام پروست درباره تنهایی و انزوا به بازبایی نوعی حالت ایده‌آل حضور خود (self-presence) نمی‌نشیند، بلکه به رابطه اخلاقی با دیگری می‌پردازد، که همیشه دیگری می‌ماند. لویناس تخیل پروستی را بیشتر «به منزله فضایی نسبی که در آن من گروگان دیگری است» (SM, 160) می‌بیند تا کاوشی برای هستن گم شده.<sup>۲۰</sup>

«علو اخلاقی» از این دست نیز در نوشتار نویسنده آوانگارد، میشل لیریس، به چشم می‌خورد. در این جا هم تخیل زبانی هیچ گاه به طرف تقلیدهای توخالی منحرف نمی‌شود، بلکه همواره در جهت بیداری انتقادی به کار می‌افتد. تصاویر قدرت مفتون کننده خود را بی وقفه از میان می‌برند، و جنبشی از استعلای ایلیاتی به سوی دیگری را پدید می‌آورند. آنها به کلام ناب تبدیل می‌شوند؛

کلامی که نزد لویناس به معنی «فرصتی برای انتقاد» است؛ کلامی که خیال (imaginaire) خود کفایی را در هم می‌شکند و رابطه با کسی دیگر را بر ما می‌گشاید.<sup>۲۱</sup> آن چنان که لویناس می‌گوید «این نیاز به ورود به رابطه ای با فرد دیگر، بالاتر و برتر از آرامش و هماهنگی برآمده از خلق پیروزمندانه زیبایی، یا علی رغم آن، همان چیزی است که ما ایجاب نقد می‌خوانیم» (TW, 147). لویناس در این نقطه نوشتاری را که به تصویر تنه می‌زند - و در آن فرم با محتوا به نحوی ممزوج می‌شود که آن را فرو می‌نشانند - در تقابل با نوشتاری قرار می‌دهد که با صدا نزدیکی دارد و در آن «کیفیت دریافتی (perceptible quality) تا حدی اوج می‌گیرد که فرم دیگر نمی‌تواند محتوا را در خویش جا دهد» (TW, 147). ایجاب نقد در این نوع دوم از نوشتار برآورده می‌شود، همچنان که در نوشته‌های لیریس مشهود است. در این جا شکافی در دنیای تخیلی ما ایجاد می‌شود؛ لغات از آن چیزی می‌گویند که «از مفروضات در می‌گذرد.» تخیل اخلاقی نویسنده ای مثل لیریس عوض آنکه بازنمایانه باشد، صوتی است.

از این رو نوشتار لیریس همچون متن مندی صدای شفاهی ستایش می‌شود که «کلام زنده را ارجح می‌دارد و قصد دارد شنیده شود، برخلاف سخنی که تنها یک تصویر یا نشانه ای تصویری است» (TW, 147).

لیریس نوعی ادبیات انشعاب (bifurs) و زدودن (biffures) را بنیاد می‌نهد؛ نوشتاری که در برابر الحاد معنای تمام پایداری می‌کند. لویناس توضیح می‌دهد: «انشعاب - به این علت که حواس، واژه‌ها و یادها یکسره قطار تفکر را از مسیر محتمل منحرف می‌سازند و به سمت و سوی نامنتظر کشیده می‌شوند و زدودن - چرا که معنای تک صدایی هر عنصر پیوسته در حال تغییر است» (TW, 145-146). لیریس به ما یادآوری می‌کند که هنر متعهد در وهله اول همانا عمل سخن گفتن است، که در اثنای آن کلام دیگری را می‌شنویم و آن را جواب می‌گوییم. اما این کلام استعلا حضوری را در میان ما تجسم می‌بخشد که تنها نشانی از دیگری است، دقیقاً به این دلیل که حضور دیگری جسمیت را بر نمی‌تابد. لویناس مراد خود را از این خویشتن داری اخلاقی کلام توضیح می‌دهد.

کاربرد کلام تجارب را از خود کفایی زیباشناسانه شان خارج می‌سازد، از «این‌جا» بی که به آرامی در آن آرمیده بودند. تجاربی که استمداد بجویند به مخلوق بدل می‌شوند. به این معنی است که قادریم در جای دیگر ادعا کنیم نقد، که کلامی است از موجودی زنده خطاب به موجودی زنده، تصویر را به میان می‌آورد و در این بین هنر شادمانه به سوی موجودات کاملاً واقعی باز می‌گردد. زبان نقد ما را از رؤیاهایمان به در می‌آورد؛ رؤیایی که زبان هنری جزء لازم آن محسوب می‌شود... کتاب‌ها از کتاب‌ها یاد می‌کنند - اما این تکثیر نوشتار در لحظه برقراری کلام جان دار متوقف می‌شود یا اوج می‌گیرد (TW, 148).



لیریس نیز - به مانند پروست، بلانشو، اگنون و سلان - ادیبی است که با خلق ضد تصویر و کلمه - تصویر به قدرت بت گرانه تصاویر پاسخ می‌گوید؛ هنر او آشکار می‌کند چگونه هستن برای دیگری، در زبان و به واسطه زبان، اولین رخداد وجود است. ناچاریم این گونه نتیجه بگیریم که لویناس تنها چنین ادبیاتی را، که خود «کلام جان دار» می‌خواند، به مثابه پادزهری برای تکثیر تصاویر و متون آینه ای معرفی می‌کند؛ تصاویر و متونی که شاخصه فرهنگ معاصر به شمار می‌روند. بهترین جواب به تخیل هجونگار، تخیلی شنیداری است که تصاویر خویش را نقد می‌کند و با آنچه از آنان در می‌گذرد همساز است. اما ادبیات آوانگارد تنها مدیوم ادبی نیست که به امر اخلاقی شهادت می‌دهد. نقد تمدن تصاویر - آن گونه که متفکرانی از آدورنو و مارکوزه تا استاینر و آنری بر این نظرند - به دوری از انظار فرهنگ مردمی و پناه بردن به راسته دور از دسترس هنر والا نیاز ندارد.<sup>۲۲</sup> لویناس در اظهارنظرهای خویش درباره پوشش خبری تلویزیونی از تصویر دختر در حال مرگ کلمبیایی، که پس از آتش‌فشانی سال ۱۹۸۶ تا گردن در گل و لای فرو رفته بود، از امکان پذیری شهادت اخلاقی به وسیله تصاویر رسانه ای می‌گوید.<sup>۲۳</sup> تماشاگران می‌توانند به طرز صرفاً احساساتی یا نظر بازانه به چنین تصویری پاسخ گویند. ولی به همین صورت آنها می‌توانند این تصویر را چنان پاسخ گویند که گویی چهره ای عریان در فلاکت فریاد بر می‌آورد. چگونه پاسخ گفتن به ما مربوط می‌شود، اما هیچ گاه نمی‌توان پاسخ‌ها را از حیث اخلاقی یکسان قلمداد کرد. هر پاسخی همانا جواب گفتن به زاری اخلاقی فردی دیگر است. حتی تصمیم به تماشای آزارگرانه چنین درد کشیدنی - تصمیم به امتناع از

پاسخ گفتن به زاری اخلاقی- نیز خود پاسخی به دیگری، گرچه پاسخی منفی است. ما پیش از آنکه به آزادی محکوم باشیم، محکوم به مسئول بودن هستیم.

پی بردن به تعهد اخلاقی تصاویر رسانه ای، گامی حیاتی به سوی هرمنوتیک تخیل پست مدرن است. جای تأسف است که لویناس خود هرگز آشکارا این مسیر را دنبال نکرد، و علاوه بر آن در توجه نسبتاً خاص خویش به نوشتار آوانگارد، رویکردی نخبه گرایانه به ادبیات اختیار کرد. شاید او در «ایده فرهنگ» (۱۹۸۳) بیش از گذشته بر ساختار فکری زمانه خود تمرکز کرد، وقتی اذعان داشت فرهنگ معاصر در معنی وسیع کلمه می‌تواند در برابر «تهاجم به انسان در بربریت وجود» ایستادگی کند. او ادامه می‌دهد: «فرهنگ همانا فرا رفتن از استعلا یا خنثی سازی آن نیست»، «بلکه تعهد و التزامی اخلاقی نسبت به دیگری است؛ رابطه ای است با استعلا به مثابه استعلا. می‌توان آن را عشق خواند. فرهنگ نسبت به چهره دیگری انسانی ملتزم است؛ چهره ای که از مفروضات تجربه نیست و به این جهان تعلق ندارد.»<sup>۲۴</sup> آنچه لویناس به وضوح به آن نمی‌پردازد، هنر به منزله هنر است که به واسطه آن به اکتشاف قلمرو تخیل نایل می‌آییم؛ تخیلی که به قول ریکور «از مرز سانسور در می‌گذرد.»<sup>۲۵</sup> حتی اگر آمادگی پذیرش این نکته را داشته باشیم که تصاویر زیباشناسانه از بیان نخستین چهره مشتق شده اند و، در پایان کار، باز هم نسبت به چهره پاسخ‌گو هستند، حق هنر در معلق کردن قضاوت را، در حالی که در بازی آزاد تخیل به کشف و تجربه گری دست می‌زند، گرچه به طور موقت، محفوظ نگه می‌داریم. لویناس به طور کامل به این مسئله دقت نکرد که اگر سرمنشأ و هدف نهایی هنر اخلاق است، مابقی به پوئتیک تعلق دارد.

به دور از این توصیف ادبیات، اگرچه به طور گذرا، از بازی آزاد دست می‌کشد، و خیال پردازی درباره چگونگی ممکن شدن غیرممکن‌ها، و این را که در صورت جایز بودن همه امور دنیا به چه شکل در می‌آید، رها می‌کند. اگر چنین آزادی عملی را از کف بدهیم، نهایتاً به این اصل لنینی می‌رسیم که «هنر پتکی است در دست تبلیغاتچی نیک خواه»، یا به این اندیشه سارتر در می‌غلثیم که «کلمات تفنگ‌هایی پر شده اند.»<sup>۲۶</sup> این چنین شعارهایی، اگرچه می‌توان آنها را نوعی جدل پنداشت، اما به مرگ هنر راه می‌برند.

بازی آزاد خیال پردازی نه تنها برای ادبیات، بلکه همچنین در معنایی عجیب، برای خود اخلاقیات ضروری است. و لویناس از دیدن این معنی عاجز است. اگر اخلاقیات یکسره به خود واگذار شود، یا مجاز باشد که در هر حال بر ادبیات حکم رانی کند، این خطر وجود دارد که لطف خویش را از دست بدهد. اخلاقیات به ادبیات نیاز دارد تا به خاطر سپرده شود که تعهد اخلاقی به دیگری، امکان بازی، آزادی و لذت را شامل می‌شود، و همین طور ادبیات محتاج اخلاقیات است تا در یاد بماند که بازی، آزادی و لذت هیچ گاه خود کفا نیستند، بلکه در [اثنای] تجربه دیگری -در عوض- خود متولد می‌شوند، و رو به سوی آن دارند. این‌جاست که اخلاقیات و ادبیات با هم تلاقی می‌کنند- در کلماتی که خود از دیگری دریافت می‌دارد و بر او وارد می‌آورد؛ همل هرمنوتیکی هستن برای یکدیگر.

### پی نوشت

۱- نام کتابی است از گی دبور که تحت عنوان «جامعه نمایش» توسط بهروز صفدری ترجمه شده و انتشارات آگه آن را به چاپ رسانده است. دبور که هنرمند و اندیشمندی شورشی و یاغی بود، کتاب خود را با این جمله آغاز می‌کند: «تمام زندگی جوامعی که در آنها مناسبات مدرن تولید حاکم است به صورت انباشت بی‌کرانی از نمایش‌ها تجلی می‌یابد. هر آنچه مستقیماً زیسته می‌شد در هیئت بازنمودی دور شده است.»

2- see my Wake of Imagination (London: Hutchinson, 1987; st. Paul: University of Minnesota Press, 1988) and Poetics of Imagining (London: Routledge, 1991)

عمل هجو گاهی اوقات پست مدرن خوانده می‌شود، چرا که نگرش مدرن تصویرپردازی به مثابه ابتکار اصیل سوژه ای انسانی و یکه را واژگون می‌کند. اصطلاح پست مدرن اولین بار در معماری و در میانه دهه ۱۹۷۰ رواج عام یافت، و نشان دهنده روی گرداندن از سبک بین المللی مدرنیست متأخر کوربوزیه و میس ون دروهه، که بر آرمان شهر گرایی و نوآوری تأکید داشت، و حرکت به سوی «التقاط گرایی افراطی شکل‌های تاریخی مآب» بود. بیروان اصلی آن عبارت بودند از چارلز جنکس، رابرت ونتوری و چارلز مور. اما فلاسفه به سرعت از این کلمه استفاده کردند. در این جا واژه پست مدرن با جریان‌های فکری ساختارگرا و به طور مشخص تر پس‌ساختارگرایی هم معنی شد که اعتقاد مدرن به اولویت تخیل انسانی به منزله منبع خلاق معنی را به بحث گذاشتند. ادعاهای ایده‌آلیستی و اگزیستانسیالیستی درباره مرکزیت تخیل مستقل، از سال ۱۹۶۰ به طور مکرر زیر حملات ساختارشکنی نقادانه قرار گرفته است. در حقیقت این پروسه اعتبار زدایی چنان بی وقفه دنبال شده است که بعضی مواقع از اینکه هنوز هم بشود به درستی از اصل تخیل پست مدرن صحبت کرد، متعجب می‌شویم. منتقدان معاصر متعددی مفهوم امر خیالی را تحت عنوان نیرنگ ایدئولوژیکی امانیسیم بورژوازی غربی، چیزی کمی واقعی تر از توهم یا تأثیرات بازی غیر شخصی زبان، و سراب تمسخرآمیز نشانه‌ها مطرود دانسته اند.



۳- یکی از کتب عهد عتیق

۴- لویناس در کتاب «دیگری بی کرانه» لغت دیگری را در ارتباط با خداوند سنتی کتاب مقدس به کار می‌برد. اما نزد لویناس، از لحاظ اخلاقی، فردی دیگر برتر یا مقدم تر از خود انسان است؛ تنها حضور دیگری نیازهایی را می‌طلبد که بر توانایی فرد برای اجابت یا رد آنها پیشی می‌گیرند.

آثار لویناس بر پایه اخلاقیات دیگری یه، به قول خودش، «اخلاقیات در مقام فلسفه اولی» نهاده شده است. در نظر لویناس دیگری قابل شناختن نیست و به بنده خود تحویل نمی‌یابد؛ امری که در متافیزیک سنتی رخ می‌دهد (که لویناس آن را هستی شناسی می‌خواند).

لویناس برتری اخلاقیات خویش را از تجربه مواجهه با دیگری وام می‌گیرد. در اندیشه او رابطه تقلیل ناپذیر با دیگری، ظهور دیگری، ارتباط چهره به چهره و مواجهه با فردی دیگر پدیداری ممتاز است که نزدیکی و دوری دیگری از خلال آن به خوبی دریافته می‌شود. «دیگری خود را دقیقاً در غیریت آشکار می‌سازد؛ نه به واسطه ضربه ای که به نفی من بینجامد، بلکه همچون پدیدار آغازین مهربانی.» (Totality and Infinity, P. 150) در همین حال تجلی چهره حاجتی را ایجاب می‌کند که بر توانایی فرد برای سخن گفتن، یا درک آزادی خویش و پذیرفتن آن حاجات یا استتکاف از پذیرششان برتری دارند. ما بلافاصله استعلا و غرابت دیگری را باز می‌شناسیم. و حتی قتل نیز نمی‌تواند عنان این دیگر بودگی را در دست گیرد.

5- Levinas, "Idéologie et idéalisme" in De Dieu qui Vent

12- Baudrillard, Simulations (New York: Semiotext(e), 1983)

13- Lyotard, Heidegger et "les juifs" (Paris: Galilée, 1988), 51

۱۴- «نباید بخشی» ششمین فرمان از ده فرمان عهد عتیق است.

15- Levinas, "Un Dieu Homme" in Levinas: Exercises de la Patience, no. I (Paris: Obsldiane, 1980), 74

۱۶- در نظر پل ریکور هویت خود به واسطه پیوندی ناگسستگی بین خود همانندی (self sameness) و خودبودگی (selfhood or ipseity) بر ساخته می‌شود. ریکور با استفاده از تمایز دو کلمه لاتین *idem* و *ipse* به این نکته اشاره می‌کند که هویت همانندی (*idem-identity*) خود عبارت است از آنچه همانندی مکانی- زمانی خود را، در میان بقیه چیزها، باعث می‌شود. در حقیقت هویت همانندی وجه شباهت خود و دیگر موجودات است. هویت دیگر بودگی (*ipse-identity*) خود قابلیت یگانه اش را در به وجود آوردن چیزی نو و قابل اسناد به او، پدید می‌آورد. این هویت وجه افتراق خود و دیگر چیزها به شمار می‌رود. بدون هر یک از این هویت‌ها خودی وجود ندارد.

17- Levinas, "Sur la mort de Ernst Bloch" in De Dieu qui Vent à l'idée, 65n

۱۸- «خدا از میان بوته به وی ندا در داد و گفت: ای موسی! ای موسی! گفت: من این

جا هستم.» (سفر خروج، ۴: ۳)

در اندیشه لویناس «من» را در عبارت «من این جا هستم» باید به مثابه سوژگی در نظر بگیریم. در واقع موقعیت سوژه با پاسخ به دیگری شکل می‌گیرد.

19- Emmanuel Levinas, "The Servant and her Master", The Levinas Reader, ed. Séan Hand (Oxford: Blackwell, 1989), 150

(از این پس به آن تحت عنوان SM ارجاع داده شده است.)

20- For a contrary reading of Proust on this issue, see martha Nussbaum, Love's Knowledge (Oxford: Oxford University Press, 1990), 261-285

21- Levinas, "The Transcendence of Words", The Levinas Reader, 144-149

(از این پس به آن تحت عنوان TW ارجاع داده شده است.)

22- See in Particular Herbert Marcuse, The Aesthetic Dimension (Boston: Beacon Press, 1988); George Steiner, Real Presences (London: Faber and Faber, 1989); Michel Henri, La Barbarie (Paris: Grasset, 1987)

23- Levinas, Contribution to Cérisy Colloque on Levinas, August 1987

24- Levinas, "L'idée de la Culture" (1983), reprinted in Entre nous (Paris: Grasset, 1991), 207-208

25- Ricoeur, Time and Narrative, vol. 3 (Chicago: University of Chicago Press, 1988)

26- Sartre, Existentialism and Literature (New York: Citadel Press, 1972).

à l'idée (Paris: Vain, 1982), 31; trans.in The Levinas Reader, ed.s. Hand (Oxford: Blackwell, 1989)

(از این پس به آن تحت عنوان II ارجاع داده شده است.)

6- Levinas, "La réalité t son ombre" in Les Temps Moderns 38 (1948), translated as "Reality and Its Shadow" in The Levinas Reader, ed. Sean Hand;

(از این پس به آن تحت عنوان RO ارجاع داده شده.)

Sur Maurice Blanchot (Paris: Fata Morgana, 1975); "La Transcendence des Mots" (on the writing of Michel Leiris) in Les Temps Moderns 44 (1949); "Agnon/Poésie et resurrection", "Paul Célán/De l'être à l'autre" and "L'autre dans Proust" in Noms Propres (Paris: Fata Morgana, 1986)

(از این پس به آن تحت عنوان NP ارجاع داده شده.)

7- See M.P.Hederman's Critique of Levinas' Position on art and Poetry, "De l'interdiction à l'écoute" in Heidegger et la question de Dieu, eds. Kearney and O'Leary (Paris: Grasset, 1981), 285-296

۸- شموئل جوزف اگنون (۱۷ جولای ۱۸۸۸-۱۷ فوریه ۱۹۷۰)، نویسنده شهیر عبری

زبان، برنده جایزه نوبل و یکی از چهره‌های مرکزی داستان عبری مدرن

9- Levinas, Totalité et infini (The Hague: Nijhoff, 1961; trans. Duquesne University Press, 1969)

(از این پس به آن تحت عنوان TI ارجاع شده است.)

۱۰- مؤسس سومین سلسله از پادشاهان لیدی که به سلسله مردم معروف بود، او از ۷۱۶ تا ۶۷۸ (یا از حدود ۶۸۰ تا ۶۴۴ پیش از میلاد)

حکم راند. نویسندگان در طول تاریخ داستان‌های مختلفی از به قدرت رسیدن

گیگس نقل کرده اند. گیگس فرزند داسیلوس بود. داسیلوس توسط سادیاتس، پادشاه لیدی، که یونانیان او را کندلس یا «سگ خفه کن» می‌نامیدند، از تبعیدگاه خود در کاپادوکیه فراخوانده شد و به جای خویش فرزندش را به لیدی فرستاد. بنا به نوشته نیکلاس دمشقی، گیگس به زودی تبدیل به یکی از مقربان سادیاتس شد. آن گونه که هرودت نقل می‌کند و احتمالاً به شاعری با نام آرخیلوخوس اهل پاروس برمی‌گردد، کندلس اصرار داشت همسرش را در حالی که برهنه است به گیگس نشان دهد؛ عملی که زن را آن چنان به خشم می‌آورد که از گیگس می‌خواهد تا از میان کشتن شوهرش و رسیدن به پادشاهی، یا کشته شدن خودش یکی را انتخاب کند.

در نهایت افلاطون نیز این حکایت را به طریقی تمثیلی تر در کتاب دوم جمهور آورده است. در این جا جد گیگس شبانی است که حلقه ای جادویی را می‌یابد، و گیگس به وسیله آن شاه را به قتل می‌رساند و محبت ملکه را به دست می‌آورد. این روایت شباهت زیادی به اقوال هرودت دارد.

۱۱- نزد لویناس عمل گفتن است که اهمیت دارد و نه آنچه گفته می‌آید. در واقع سخن گفتن ناب همانا هیچ نگفتن است. سخن گفتن یکی از ویژگی‌های ذاتی چهره است که ما را در موقعیت انفعال قرار می‌دهد و در اثنای گفتن است که موقعیت مواجهه (چهره به چهره) تبدیل به مکان ظهور دیگری می‌شود، وگرنه کلامی که رد و بدل می‌گردد در 'ین میان نقشی برعهده ندارد.