

پوشیدگی هنر؛

مروری بر فلسفه و اخلاقیات امانوئل لویناس و آرای او در باب هنر

دکتر مقداد جاوید صباغیان *

چکیده

اگر خواسته باشیم با رویکرد به بحث قدیمی شکل و محتوا، تفکر امانوئل لویناس را در باب ماهیت هنر صورت‌بندی کنیم، باید بگوییم که او به سمت هنری به غایت شکل‌گرا (فرمالیستی) جهت‌گیری می‌کند و بر مادیت تصویر پای می‌فشارد. در این مقاله تلاش بر این است تا با آرای فلسفی لویناس و نظریه هنر پر پیچ و خم و گاهی نامنسجم او همراه شویم و به شناسایی آن، که در واقع یکی از مهم‌ترین و ابتدایی‌ترین توجیحات هنر مدرن را فراهم می‌آورد، نایل آییم. از نظر لویناس تصویر دارای خصوصیت پدیداری است. از طرفی ماهیت پدیداری تصویر سبب تنزل آن در مقایسه با امر اخلاقی می‌شود و از طرف دیگر هنر به سرزمین گریز از معنی و مادیت متجسم متعلق است. در نظر امانوئل لویناس یک مسئله همیشه به روشنی مشخص است و آن تقدم امر اخلاقی بر امر زیباشناسانه است. در این نوشته سعی شده است و جوهی از تاملات اخلاقی لویناس مکشوف گردد و از این میان به طور خاص به ماهیت هنر نزد لویناس بپردازیم تا جایی که درک همه‌جانبه‌ای از نظریه هنر لویناس در رابطه با فلسفه عمومی وی حاصل آید.

واژگان کلیدی: پدیدارشناسی، نظریه هنر، اخلاقیات، زیباشناسی، دیگری، امر بیکرانه

مقدمه

امانوئل لویناس به سال ۱۹۰۶ در کاناس (Kaunas) لیتوانی زاده شد. آموزش ابتدایی او، وی را با کتاب مقدس و داستان‌نویسان روس آشنا کرد. در ۱۹۲۴ به استراسبورگ سفر کرد و تا ۱۹۲۹ در آنجا به مطالعه فلسفه مشغول بود. سال تحصیلی ۲۹-۱۹۲۸ را در فرایبورگ به سر برد، جایی که در آخرین جلسات درس ادموند هوسرل و سخنرانی‌های مارتین هایدگر شرکت کرد. به سال ۱۹۳۰ در پاریس اقامت گزید. در سال ۱۹۶۷ به استادی فلسفه دانشگاه نانت رسید. در ۱۹۷۳ به سوربن رفت و به سال ۱۹۷۶ استاد افتخاری سوربن شد. لویناس در ۲۵ دسامبر ۱۹۹۵، چند روز قبل از نودمین زادروزش درگذشت (Peperzak A, 1996).

امانوئل لویناس در دوره اول کاری‌اش بیشترین تلاش خویش را وقف شناساندن پدیدارشناسی هوسرل و هایدگر به فرانسویان کرد. او در اولین نظریه‌پردازی‌های خود به نقد هستی‌شناسی هایدگر پرداخت و مفهوم تمامیت را برای کلی‌انگاری و وحدت‌بخشی فلسفه غرب به کار برد. لویناس از این طریق به معنای اگو (خود) و ساده‌انگاری نهفته در سوژه (ذهنیت) کلیت‌یافته اشاره کرد و آن را مورد بررسی جامع و موشکافانه‌ای قرار داد. در ادامه، با طرح اندیشه دیگری به مصاف کلیت فلسفه اروپایی رفت و نظریه‌پردازی‌های پرممانه و منسجمش را در این باب آغاز کرد. این نظریه‌پردازی‌ها در آن واحد از حوزه نفوذ پدیدارشناسی و هستی‌شناسی نیز فاصله می‌گرفتند و به قلمرو فلسفه اخلاق و حتی کلام وارد می‌شدند، چرا که از دید لویناس مفاهیمی چون دیگری، سوژگی (ذهن‌مندی)، استعلا، و مفاهیمی چند مثل اخلاق، عاطفه و غیره نه تنها در برابر پدیدارشناسی، که در برابر هرگونه دسته‌بندی و تلاش در جهت دست‌یابی به ماهیت مضمونی‌شان مقاومت می‌کنند، و درک

صحیح از این مفاهیم تنها از رهگذر متون دینی و مقتضیات اخلاقی به دست می‌آید.

از این حیث تفکرات لویناس در فضای بین اخلاقیات، پدیدارشناسی و فلسفه بعد از پدیدارشناسی قرار می‌گیرد. نظریات فلسفی او کوششی است در جهت فراتر رفتن از پدیدارشناسی، و به همین دلیل اندیشه لویناس سراپا متوجه این نحله و متفکران آن مانند هوسرل و هایدگر است. او در سراسر حیات خویش به مکالمه با آرای ایشان دست زد و از این رهگذر به اندیشه‌ای فراپدیدارشناسانه دست یافت که در آینده به نقطه شروعی برای شماری از تفکرات پس‌اساختارگرایانه تبدیل شد.

لویناس در اواخر دهه‌ی ۱۹۴۰ و در گرماگرم فعالیت فکری‌اش مجموعه مقالاتی در باب نقد ادبی و نظریه‌ی هنر نوشت که عبارتند از: «واقعیت و سایه‌ی آن» از کتاب «مقاله‌های گردآوری‌شده‌ی فلسفی» (۱۹۴۸)، «دیگری نزد پروست» (۱۹۴۸) و «استعلا کلمات» (۱۹۴۹). نیز کتاب «از وجود به موجود» که دربردارنده بخش مهمی از نظریه‌پردازی‌های او است، در بطن خود حاوی مباحث مفصلی در مورد هنرها است. (Sharpe, 2005, 29) نظریه‌ی هنر لویناس، به سختی به مفاهیم دیگری مانند هستن (being)، امر اخلاقی (the ethical)، امر بی‌کرانه (the infinite) و نظایر آن‌ها وابسته است و برای شناخت اعتبار و منزلت هنر در دیدگاه وی ناچاریم سوبیه‌های گوناگون اخلاقیات لویناس را مرور کنیم و سپس به بررسی تطبیقی جنبه‌های مختلف اندیشه‌اش بپردازیم. دشواری تفکر لویناس در باب هنر آنجا بروز می‌کند که در پی تشخیص جایگاه دقیق امر دیداری (the visual) نسبت به امر اخلاقی برآییم. رابطه سیال و دقیقاً تعریف نشده این دو مفهوم با یکدیگر، ریشه در اختلاف بین دو حوزه اندیشه فلسفی-حکمی امانوئل لویناس و در حقیقت تردید او درباره مقام واقعی هنر دارد.

تفکر لویناس در ارتباط با پیشینیان

از نظر لویناس اندیشه غربی در سراسر دوران حیاتش دچار نوعی ساده‌نگاری و عدم درک صحیح از مساله هستند بوده است. فلسفه غربی همیشه تلاش کرده است وجود را با نگرشی ذات‌گرایانه به ذهن و عین تقلیل دهد و در این میان از نقش دیگری و دیگران غافل مانده است. در حوزه پدیدارشناسی، همچنان که هوسرل در کتاب «تاملات دکارتی» خاطرنشان می‌سازد، در اثنای فرایند بنیادی خنثی‌سازی (neutralization)، من تنها به خودی یکه تبدیل می‌شود و رابطه‌اش با دیگری در نظر نمی‌آید. در واقع هر فردی فقط به مثابه یک خود، بدون ارتباط با افراد دیگر مورد مطالعه قرار می‌گیرد (ر.ک. هوسرل، ۱۳۸۱). لویناس که لغت دیگری (the other) را از افلاطون وام گرفته است، تقابل همان (the same) و دیگری را به مثابه نشانی از تلاشش در غلبه بر تمامیت فراگیر برمی‌گزیند (Hand, 1994).

اندیشه دیگری

اما ماهیت ارتباط با دیگری چیست و وارد کردن آن در مقولات بحث فلسفی، و مهم‌تر از آن در علم اخلاق، به کجا می‌انجامد؟ از نظر لویناس هنگام رابطه با فردی دیگر، دچار نوعی احساس تعهد و وابستگی گریزناپذیریم که به تمامی فعالیت‌های بشری شکل می‌دهد. در مواجهه با دیگری اعتماد به نفس خویش را از دست می‌دهیم و در وضعیتی نه چندان مناسب معلق می‌مانیم و نسبت به صحیح بودن عمل خود در قبال وی اطمینان نداریم. ما نسبت به دیگران تعهدات پایان‌ناپذیری داریم و این در حالی است که نمی‌توانیم از ایشان نیز انتظار متقابلی داشته باشیم. این موقعیتی اخلاقی است و همین مسئولیت در برابر دیگری است که جوهره سیاست، قضاوت، ارزش‌گذاری و رفتار فردی را تشکیل می‌دهد. اما لویناس هر گونه

تلاشی در جهت کاستن از بار این الزامات اساسی را رد می‌کند و به نقد اخلاقیاتی می‌پردازد که فرد را برای هر آنچه در حوزه اختیارات اوست، قابل سرزنش می‌داند. از لحاظ او فرد حتی در قبال آنچه پیش از تولدش انجام شده نیز مسئول است. لویناس این روند رفت و برگشتی تعهدات را عدالت (justice) می‌نامد؛ روندی که در چارچوب توجیهات منطقی صورتی نمی‌گنجد (Liewelyn, 1988). اما چرا دیگری لویناس در سپهر اندیشه منطقی جایی ندارد و اصولاً مفهومی است که نسبت به شناخت دارای تقدم است؟ جواب کاملاً مشخص است: زندگی اجتماعی. اگر در جهان غیر از من فقط یک فرد دیگر حیات می‌داشت می‌توانستم خودم را وقف او کنم، اما زندگی در جامعه مرا ناچار می‌کند حدود تعهداتم نسبت به دیگران را مشخص نمایم و این کار انجام نمی‌پذیرد مگر با نادیده‌گرفتنشان. رابطه من با دیگری در ذات خود رابطه‌ای مقدس است، که در ضمن زندگی هرروزه تحلیل می‌رود. این جاست که منطقی‌طور می‌کند و در نتیجه مساوات، که منطقی‌ترین شکل روابط اجتماعی به شمار می‌رود، در حقیقت «بنیادی‌ترین ظهور خشونت» است. تعهد در قبال دیگران، در افراطی‌ترین حالت خود، وضعیتی روان‌پریشانه است. عشق شدید به دیگری چیزی جز دوری از سلامت روانی و اجتماعی نیست، پس به این معنی، سالم بودن به خودی خود متضمن نفی حضور دیگری است (Bernasconi, 1998). رابطه با دیگری رابطه‌ای ماوراءالطبیعی است که جایگاه آن فراسوی هستن، طبیعت و همچنین حوزه خودآگاه و ناخودآگاه است، رابطه‌ای است که ضمن آن هویت خویش را از دست می‌دهیم. در طول این ارتباط، یک طرفه بودن مرادده یکی برای دیگری (one for the other) بر ابعاد برابری مدنی، حقوق انسانی، و سیاست اجتماعی پیشی می‌گیرد (Peperzak B, 1996).

«دیگری چنان تنهاست که گویی تنها فرد حائز اهمیت در آن لحظه است». دو تنها در پیوند با هم، اما نه دو عاشق، چرا که شما عاشق اوید و او نیست، «عشقی عاری از شهوت جنسی»، و دردناک، ازین که دیگری حتی نمی‌داند مسئول من است، پس بیگانه است (مورتلی، ۱۳۸۳، ۳۰). چنین ایثاری است که نه تنها به این رابطه اخلاقی، که به هستن ما شکل می‌دهد.

اما نکته مهم اینجاست که حضور دیگری نه تنها وظیفه فرد را گوشزد می‌کند، که در آن لحظه تمام انسانیت از چشم دیگری به وی می‌نگرد. در این مقطع سنگینی و ناتمامی بار مسئولیت نسبت به دیگری به راستی آشکار می‌شود. او به فرد نگاه می‌کند انگار که همه خطاها و گناهان عالم از وی سرزده است و به این گونه است که وامدار است، که همیشه وامدار بوده‌است (Peperzak C, 1996). به نظر می‌آید پیوند با دیگری دارای خصلتی دوگانه باشد: از یکسو، دیگری به نظر ضعیف می‌رسد، که این همان دیگری اجتماعی (the social other) است، و از سوی دیگر همین دیگری به من فرمان می‌دهد. در اثنای روابط اجتماعی دیگری را نفی می‌کنیم در عین حال که عاشق اویم.

شخص از طریق چهره (the face) با دیگری در ارتباط است. چهره‌ای که با من حرف می‌زند و به من می‌نگرد و به همین علت است که باید به جسمانیت چهره توجه کرد. چهره از اهمیت خاصی در اندیشه لویناس برخوردار است، و آن پدیداری است که دیگری اجتماعی را ظاهر می‌سازد، اما نکته مهم آن است که پس پشت چهره، دیگری اخلاقی (the ethical other) نهفته است (Waldenfels, 2002).

یکی از استعاره‌هایی که لویناس برای وضعیت تعهد نسبت به دیگری از آن استفاده می‌کند، مادرانگی (maternity) است. این حالت، مشخصه مسئولیت در قبال دیگری است، تا حدی که فرد

جای خود را به او داده و نه تنها از آثار آزار و شکنجه دیگری درد می‌کشد، که خود نیز همواره در رنج است. مادرانگی امری اخلاقی است چرا که متضمن تحمل و قبول مسئولیت در قبال فرزند، در متعالی‌ترین شکل آن است.

در اینجا لازم است اشاره کوتاهی به مساله وجود خداوند در اندیشه لویناس داشته باشیم. نزد او خداوند در واقع همان دیگری عامی است که به من می‌نگرد و به این علت است که تنها راه مقدس شمردن وی، ایثار نسبت به افراد انسانی است؛ اما باید توجه کرد که بی‌کرانگی خداوند به مراتب رمزآگین‌تر از بی‌کرانگی انسان‌ها است؛ او موجودی است که به ازل تعلق دارد و سایر موجودات را در پی خویش باقی گذاشته است. بنا به همین توجه امانوئل لویناس به رابطه من با دیگری می‌توان او را فیلسوف بزرگ جمع‌گرایی - در مقابل فردگرایی - نام نهاد. از دید وی، کتاب مقدس نیز دقیقاً دارای چنین آموزه‌ای است، چرا که بخصوص اخلاق یهودی، بر تقدس اجتماع تاکید کرده است.

هنر در تفکر لویناس

چه چیز اثر هنری را از دیگر مصنوعات متمایز می‌کند؟ لویناس از مفهوم پایان‌یافتگی (completion) برای پاسخ به این پرسش استفاده می‌کند. منظور از پایان‌یافتگی حالتی است که در نتیجه آن اثر هنری در برابر ادامه روند خلق، مقاومت می‌کند، به این معنی که همیشه، لحظه‌ای وجود دارد که به نظر می‌رسد اثر کامل شده و زمان در تولید هنری به مرز توقف رسیده است. این همان لحظه‌ای است که هنرمند، موجود هنری را «زنده به‌گور» می‌کند.

اما ذات هنر چیست و تحلیل لویناس از هنر حول چه محوری می‌گردد؟ از نظر لویناس، آنچه در نقاشی اهمیت دارد، نه موضوع نقاشی، که لکه‌های

رنگ است. حتی در مورد نقاشی بازنما، مدل بازنمایی نیست که ماهیت هنر بدان می‌بخشد، بلکه عناصر بازنمایی اند که چنین می‌کنند. عناصری که برخلاف نماد، «درغیاب شیء»، حضورش را ایجاب نمی‌کنند، بلکه با حضورشان بر غیابش تاکید می‌کنند» (Levinas A, 1948) و به این معنی است که هنر به هستنی به موازات واقعیت راه می‌برد و در حقیقت «سایه» آن است. این هستنی است در سوی دیگر (hither side) واقعیت و نه فراسوی آن. فراسوی واقعیت، حیطة مثل^۱ (idea) است و به طور مستقیم مرتبط با ادراک. در این قلمرو با فهم مطلق سر و کار داریم، فهمی فراتر از فهم انسانی. اما «کارکرد هنر در نبود فهم نهفته است» (همان).

حیطه هنر، حیطه‌ای رمزواره است که تفکر را مسدود می‌کند. این که تصویر به اصل شباهت دارد ولی در عین حال به زیستی جداگانه ادامه می‌دهد، خود موجد موقعیتی تناقض‌آمیز است، که البته این امر در باب هنرهای مدرن کمتر مصداق دارد. لویناس معتقد است که ما به واسطه نظر و کنش با مفاهیم در ارتباطیم و این بر خلاف کیفیت مواجهه‌مان با اثر هنری است.

در ادامه بررسی تفکرات لویناس درباره هنر، به اصطلاح بودن در معیت اشیا (to be among things) برمی‌خوریم. بودن در معیت اشیا، تجربه‌ای شعری، موسیقایی، یا تصویری است که طی آن عناصر هنری متعرض ما می‌شوند و موقعیت منفعل مخاطب را سبب می‌گردند. در این موقعیت فرد از موضع منطقی خویش پایین می‌آید و نمایشی را نظاره‌گر می‌شود که خود نیز گوشه‌ای از آن است و به مانند دیگر عناصر اثر به بازی شکل می‌دهد. در همین شرایط است که مخاطب تحلیل می‌رود و اثر هنری قد علم می‌کند و می‌توان گفت که ما را دربرمی‌گیرد. از نظر لویناس این تجربه، تجربه‌ای است رمزگون

و شکلی است از ورود به قلمرو ناخودی. از دیدگاه لویناس آنچه‌آنچه که مثل-یا مفاهیم- سرمنشاء واقعیت (زندگی) هستند، تصویر به مثال ارجاع نمی‌دهد و ماهیتی مستقل از واقعیت دارد. او با انتخاب استعاره سایه در واقع، و در عین حال که به نوعی در پی گسترش اندیشه افلاطونی است، فلسفه هنر وی را به کلی زیر سوال می‌برد.^۲

تصویر آفریده هنر در فلسفه لویناس به مثابه تمثیل، کاریکاتور یا عنصر بدیعی است که واقعیت بر چهره‌اش متحمل می‌شود. کاریکاتور هم، چون تصویر به مدل شباهت دارد اما ویژگی‌هایی را داراست که مدل فاقد آن‌هاست و بنابراین بدیع است. در هنرهای کلاسیک-هنر شکل‌های آرمانی- این خاصیت تصویر بیشتر به چشم می‌آید، چون هیچ مدلی یافت نمی‌شود که به اثر هنری کلاسیک شباهت داشته باشد. این نوع هنری یکسره در پی تصحیح و تحریف واقعیت است.

لویناس در بخش دیگری از نوشته‌هایش به ماهیت زمانی هنر می‌پردازد. در نظر او اثر هنری لحظه‌ای جاودان است. آینده اثر همچون آینده لحظه هنوز فرا نرسیده است، اما از طرف دیگر اثر هنری کیفیتی به نسبت همیشگی دارد؛ اثر در یک آن پایان یافته است و برای همیشه در همان وضعیت باقی می‌ماند، اما همواره می‌توان به آینده‌اش امید داشت. می‌توان امید داشت که قصر خورتنق روزی ساخته خواهد شد، می‌توان امید داشت که دیسک‌پران مورون بالاخره پرتاب خواهد کرد و می‌توان امید داشت که سرباز جاویدان، در نهایت گامی به جلو برخواهد داشت. این خاصیت دوگانه، موجب می‌شود اثر هنری در فضایی سیر کند که از سیطره قوانین علی عقلانی طبیعت خارج است. در عین حال که همین قوانین به اثر موجودیت می‌بخشد، اثر از بند آنها رسته است. اثر بی‌توجه به قلمرو طبیعت، سرنوشت خویش را رقم می‌زند و این گونه است که زیست اثر، به کلی، از زندگی

آن را از زندگی حذف کرد و هرگز سراغش را هم نگرفت (ر.ک. جاوید صباغیان، ۱۳۹۰).

لویناس و هنر مدرن

حال می‌توان علت اصلی گرایش لویناس به هنر مدرن (هنر نابازنما)، در برابر هنر کلاسیک (هنر بازنما) را حدس زد: هنر بازنما شیء این جهانی را در حالی که همچنان این جهانی است به ما عرضه می‌کند؛ اما به واسطه هنر نابازنما قادریم تنها برای لحظه‌ای به سوی دیگر وجود، به آن سوی زمان و مکانی که می‌شناسیم، به قلمرو امر قدسی، آن‌جا که فهم از راه یافتن بدان عاجز است، وارد شویم. از این حیث فضای شعر با امکان چند معنایی کلمات، یا در آثار انتزاعی‌تر، تنها به واسطه نزدیکی محسوس کلمه‌ای با کلمات دیگر و بدون توجه به معنی، گشوده است. به همین ترتیب می‌توان به راحتی دریافت که چرا به زعم لویناس، موسیقی باارزش‌ترین و اصیل‌ترین هنرها است. موسیقی منتزعه‌ترین هنرها است، هنری است که از حیظه معنی و بازنمایی می‌گریزد و به همین دلیل است که نمی‌توان از تحلیل معنایی و یا تقلیل آن به گفتار سخن گفت.

امر اخلاقی و امر زیباشناسانه

در این بخش می‌توانیم به تطبیق قسمت‌های پیشین نوشتار، که به نظر با یکدیگر نامرتب هستند، پردازیم. امر اخلاقی همانی است که می‌توان از آن به مسئولیت در قبال دیگری تعبیر کرد. از نظر لویناس تمام اخلاقیات بشری تحت تاثیر رابطه من با دیگری است و خاصیت تعهدآور این رابطه است که به تنها تقدس موجود شکل می‌دهد. امر زیباشناسانه هم همان امر دیداری است که در بحث ماهیت تصویر به آن پرداخته‌ایم. اما باید توجه داشت که این اصطلاح در آن واحد نشان‌گر پدیداربودن شیء نیز هست؛ شیء پدیدار است تا

واقعی فاصله دارد. اثر در سوی دیگر واقعیت، در شکاف‌های زمان، به هستن خویش ادامه می‌دهد. هنرمند می‌تواند به پیکره زندگی ببخشد. این صورتی از زندگی است که از حیظه یک لحظه فراتر نمی‌رود. از نظر لویناس، هر اثر هنری که به زندگی مشتاق نباشد، ناموفق و ضعیف است. اما این تنها اشتیاقی بیش نیست. هنرمند به پیکره، یک زندگی مرده عطا می‌کند، یک زندگی طناز و کاریکاتوروار (همان). این گونه به نظر می‌رسد که اغلب قسمت‌های نظریه هنر لویناس، تنها در باب هنرهای تجسمی صدق می‌کند، اما با فرض این که دیگر هنرها را نیز تصاویری از زندگی بدانیم، می‌توان ویژگی‌های ذکرشده را تعمیم داد.

اثر در فضای سایه زیست می‌کند، فضایی که لویناس به آن نام درمیانگی (meanwhile) می‌دهد. این فضا با ماهیت زمانی حیات در تعارض است، ولی در عین حال موجود زنده می‌تواند به آن سفر کند. درمیانگی سپهر تعلیق است؛ تعلیقی که به سبب رودررویی با اثر هنری گرفتارش می‌شویم.

حال باید به لذت توجه کنیم. چیست که لذت هنری را، اگر بتوانیم چنین بگوییم، باعث می‌شود؟ لویناس لذت از هنر را پیش از زیبایی، در دوری از فهم و کناره‌گیری از دانستن و یا هرگونه کنش و واکنش می‌بیند. او ارزش هنر را در این لذت‌بخشی می‌داند. به واسطه تجربه هنری، ابزار و وسایل تبدیل به اسبابی برای بازی (plaything) می‌شوند. از این نقطه نظر چیزی پست، خودخواهانه و نفرت‌انگیز در لذت زیباشناسانه وجود دارد که می‌توان از آن شرم داشت. ذات این لذت به گونه‌ای است که «گویی کسی در ایام طاعون، جشن گرفته باشد» (Levinas A, 1948). هنر تنها منبعی برای لذت است، و مخاطب که از هنر لذت می‌برد، تمامی اتفاقات و رویدادهای جهان پیرامون را به فراموشی می‌سپارد. پس جایگاه هنر به خطر می‌افتد. می‌توان به راحتی هر چه تمام‌تر

زمانی که دیده شود. به این معنی پدیدارشناسی همیشه با امر دیداری سروکار دارد، به این سبب که هر آنچه به دیده آید ناچار است هلاک شود، ماهیتش را از دست بدهد و خود را با جهان منطبق گرداند. در کلمه پدیدار هم این مساله به خوبی نمایان است: پدیدار خود را به ما عرضه می کند و در واقع به دیدار آن می رویم. در رابطه با دیگری نیز می توانیم از دو دیگری سخن به میان آوریم: دیگری اجتماعی و دیگری اخلاقی؛ اولی پدیدار است که بر آگاهی ما عرضه می شود ولی دومی از سپهر ادراک ما فاصله می گیرد و بر شناخت مان تقدم دارد و به همین علت از دسترس پدیدارشناسی به دور است.

شایان ذکر است که هیچ گاه نمی توان از سیطره نفوذ پدیدارها به طور مطلق گریخت، به همان وجه که نمی توان از حوزه کلمات فرار کرد. تنها به هنگام مواجهه با دیگری-همچنان که به هنگام مواجهه با اثر هنری- است که دچار نوعی سرگشتگی می شویم و با عالم بی معنایی پیوند می یابیم. می بینیم که از طرفی ماهیت پدیداری تصویر، سبب تنزل آن، در مقایسه با امر اخلاقی، می شود و از طرف دیگر، با توجه به گفته های پیش، مطلع شده ایم که هنر به سرزمین گریز از معنی و مادیت متجسم متعلق است. اما لویناس ریشه مشکل را خاصیت مفهومی هنر می داند؛ آفت شباهت (resemblance). اثر هنری تحت هر شرایطی، باز هم امری دیداری است، و هر آن این خطر وجود دارد که به مثابه بازنمای چیزی در جهان واقع فهم شود و به ورطه پدیدار در افتد (Levinas A, 1948).

پیش تر گفته شد که لذت هنری حایز ماهیتی کفرآمیز و شیطانی است. لذت از هنر ممکن نیست مگر با نادیده گرفتن دیگری و دوری از اجتماع. بدینسان شاید بتوان جایگاه هنر در زیباشناسی لویناس را مشخص کرد: از یک جهت اثر هنری پدیداری

است که ما را به طور مستقیم، به قلمرو مفاهیم رهنمون می شود و این ناشی از ذات باز نمودی آن است؛ از طرف دیگر اثر هنری دارای ماهیتی مادی است و به حیاتی مستقل از واقعیت زندگی، استمرار می بخشد؛ از یک سو لذت هنری، متضمن نفی موجودیت جامعه انسانی است، در حالی که از سوی دیگر، این لذت به دست نمی آید مگر با دوری از مفهوم و ورود به ناحیه هستن دیگری (Schmiedgen, 2002). اما یک مساله همیشه به روشنی مشخص شده و آن تقدم امر اخلاقی بر امر زیباشناسانه است.

نتیجه گیری

لویناس در نهایت هنر را مطیع و فرمان بردار سپهر ماوراءطبیعی می داند و آن را این گونه می پسندد. از این رو تنها به نوع خاصی از هنر روی خوش نشان می دهد. لویناس در عین حال هنری را می پسندد که سر در گرو دیگری و دیگران داشته باشد. از این دیدگاه آموزه های لویناس در تقابل با تاملات کانت در باب هنر بی غرض قرار می گیرد. لویناس حوزه هنر را دور از دسترس مفهوم می داند، اما موجبات تسلیم آن به مضمون اخلاقی را فراهم می آورد. اگرچه لویناس اعتباری، هر چند سست، برای بیان هنری قایل است، اما همواره و در طول حیات فلسفی اش با تخیل ناب گرا و بی قید کانتی بیگانه می ماند.

پی نوشت:

مثال‌اند، و مثال نمونه یا سرمشق (paradeigma) است. بنا به این نگرش، هنر نیز چیزی جز تقلید نیست. مثال نمونه و سرمشق است، و اشیای طبیعی یا مصنوع، از روی آن تقلید شده‌اند. حال تصویری که نقاش از آن شیء می‌کشد، خود تقلیدی است از تقلید، و بنابراین دو درجه از اصل و مبداء دور شده است.

۱- هستی‌شناسی افلاطونی، که به طور اعم شامل «نظریه مثل» (theory of ideas) می‌شود، بخش بزرگی از آثار او را به خود اختصاص داده است. نظریه مثل افلاطون در پی ارایه ساختاری وجودشناسانه برای عالم وجود و موجودات است، که البته به دنیای اسفل موجودات مادی محدود نمی‌ماند، و اولین نظام جامع فلسفی را، که دربرگیرنده عالم فرامادیات است، وضع می‌کند. امر کلی افلاطون شامل مجموعه‌ای از امور جزئی است؛ یعنی هرگاه مجموعه‌ای از امور جزئی همسان داشته باشیم، حتماً یک امر کلی یافت می‌شود، که مجموعه امور جزئی ذیل آن کل قرار می‌گیرند. امور جزئی هم‌سان در طبیعت یا کیفیت خاصی مشترکند؛ در همین حال درست است که بسیاری امور جزئی با کیفیات مشترک، مثلاً اموری که آن‌ها را «زیبا» (the beautiful) می‌خوانیم، وجود دارند، ولی افلاطون از امری کلی صحبت می‌کند که از مجموعه این امور جزئی فراتر و عالی‌تر است، و آن نفس «زیبایی» (beauty) (kalon) است. امر کلی از حیطة جسمیت و مادیت درمی‌گذرد، و تنها به شناخت ذهنی و فکری درمی‌آید. امر کلی افلاطونی توسط ادراک حسی فراچنگ نمی‌آید (ر.ک کاپلستون، ج ۱، ۱۳۷۵، ۲۰۱-۱۹۳). افلاطون به این ذوات کلی نام «مثال» یا «ایده»، و یا «صورت» (form) می‌دهد.

۲- افلاطون تصویر را تقلید (محاکات) از واقعیت بیرونی، و واقعیت را رونوشتی از مثال می‌داند. از نظر افلاطون، اشیای محسوس به واسطه تقلید، با مثال‌های متناظرشان ارتباط دارند. جزئیات چیزی نیستند جز تصویر آینه‌وار و زودگذر مثل. امور جزئی که ذیل یک امر کلی قرار می‌گیرند، در واقع در کیفیاتی خاص که ذاتی آنها است، با یکدیگر مشترکند مشابهاً (homoiomata). در این صورت، اشیای جزئی مقلد (mimemata)

فهرست منابع:

- جاوید صباغیان. مقفاد، (۱۳۹۰)، «مادیت اثر هنری؛ شرح و مروری بر آرای فلسفی امانویل لویناس» در نشریه پژوهشی زیباشناخت، شماره ۲۳، پاییز و زمستان ۱۳۹۰
- دیویس. کالین، (۱۳۸۶)، *درآمدی بر اندیشه لویناس*. مسعود علیا (مترجم). تهران: موسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران
- علیا. مسعود، (۱۳۸۸)، *کشف دیگری همراه با لویناس*، تهران: نشر نی
- کاپلستون. فردریک، (۱۳۷۵)، *تاریخ فلسفه؛ جلد یکم: یونان و روم*، جلال‌الدین مجتوبی (مترجم)، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی و انتشارات سروش
- لویناس. امانوئل، (۱۳۹۲)، *از وجود به موجود*، مسعود علیا (مترجم)، تهران: ققنوس
- مورتلی. راثول، (۱۳۸۳)، *مکالمات فرانسوی*. شیوا مقالو (مترجم)، تهران: چشمه
- هوسرل. ادموند، (۱۳۸۱)، *تاملات دکارتی: مقدمه‌ای بر پدیده‌شناسی*، عبدالکریم رشیدیان (مترجم)، تهران: نشر نی
- Bernasconi, Robert. 1998. "Emmanuel Levinas" in Craig, 1998
- Bernasconi, Robert & Simon Critchley (eds.).2002. The Cambridge Companion to Levinas. Cambridge: Cambridge University Press
- Borchert, Donald M. (ed.).1996. The Encyclopedia of Philosophy. NY:Simon&Schuster Macmillan
- Craig , Edward (ed.). 1998. Routledge Encyclopedia of Philosophy. London: Routledge
- Hand, Sean (ed.). 1994. The Levinas Reader. Oxford: Blackwell
- Levinas, Emmanuel . A. 1948. " Reality and its Shadow" in Hand , 1994
- Levinas, Emmanuel. B. 1996. Proper Names. Stanford: Stanford University Press
- Liewelyn, John. 1988. "Value, Authenticity , the Death of God" in Parkinson, 1988
- Parkinson , G.H.R. (ed.). 1988. An Encyclopaedia of Philosophy. London: Routledge
- Peperzak, Adriaan. 1996. A. "Emmanuel Levinas" in Borchert, 1996
- Peperzak, Adriaan. 1996. B. "The Infinite" in Borchert, 1996
- Peperzak, Adriaan. 1996. C. "The Other" in Borchert, 1996
- Schmiedgen, Peter. 2002. "Art and Idolatry: Aesthetics and Alterity in Levinas" in Contretemps, July 2002, 148-160
- Sharpe, Matthew. 2005. "On Levinas` Shadow" in COLLOQUY Text Theory Critique. 29-47
- Waldenfels, Bernhard. 2002. "Levinas and the Face of the Other" in Bernasconi & Critchley, 2002