



مادیت اثر هنری / شرح و مروری بر آراء فلسفی امانوئل لویناس

پدیدآورده (ها) : جاوید صباغیان،مقداد

هنر و معماری :: زیبا شناخت :: نیم سال دوم 1390 - شماره 23

از 153 تا 172

آدرس ثابت : <http://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/987054>

دانلود شده توسط : مقداد جاوید

تاریخ دانلود : 18/09/1395

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی (نور) جهت ارائه مجلات عرضه شده در پایگاه، مجوز لازم را از صاحبان مجلات، دریافت نموده است، بر این اساس همه حقوق مادی برآمده از ورود اطلاعات مقالات، مجلات و تألیفات موجود در پایگاه، متعلق به "مرکز نور" می باشد. بنابر این، هرگونه نشر و عرضه مقالات در قالب نوشتار و تصویر به صورت کاغذی و مانند آن، یا به صورت دیجیتالی که حاصل و بر گرفته از این پایگاه باشد، نیازمند کسب مجوز لازم، از صاحبان مجلات و مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی (نور) می باشد و تخلف از آن موجب پیگرد قانونی است. به منظور کسب اطلاعات بیشتر به صفحه [قوانین و مقررات](#) استفاده از پایگاه مجلات تخصصی نور مراجعه فرمائید.



پایگاه مجلات تخصصی نور

www.noormags.ir

مادیت اثر هنری

شرح و مروری بر آراء فلسفی امانوئل لویناس

مقداد جاوید صباغیان

(دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر)

چکیده

امانوئل لویناس در مقاله‌ی «واقعیت و سایه آن»، که رئیس آرای وی در باب هنر را دربر دارد، و در این جا سعی شده است که شرح و خلاصه‌ی نسبتاً مفصلی از آن به دست داده شود، پرسش از چیستی و چرایی تجربه‌ی هنری را پیش می‌کشد. او در باب جنبه‌های گوناگون مسئله‌ی هنر، در کلیت خود، بحث می‌کند. یکی از مهم‌ترین محورهای بحث لویناس به پاسخ این سوال برمی‌گردد که چه چیز اثر هنری را از دیگر مصنوعات متمایز می‌کند؟ لویناس از مفهوم «پایان‌یافتگی» برای پاسخ به این پرسش استفاده می‌کند. منظور از «پایان‌یافتگی» حالتی است که در نتیجه‌ی آن اثر هنری در برابر ادامه‌ی 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 به گور می‌کند. اما ذات هنر چیست و تحلیل لویناس از هنر حول چه محوری می‌شود؟ از نظر امانوئل لویناس، آنچه در نقاشی اهمیت دارد، نه موضوع نقاشی شده، که لکه‌های رنگ است. حتی در مورد نقاشی بازنما، مدل بازنمایی نیست که ماهیت هنر بدان می‌بخشد، بلکه عناصر بازنمایی‌اند که چنین می‌کنند. عناصری که برخلاف نماد، «درغیاب شیء حضورش را ایجاب نمی‌کنند، بلکه با حضورشان بر غیابش تأکید می‌کنند» و به این معنی است که هنر به هستنی به‌موازات واقعیت راه می‌برد و در حقیقت «سایه» آن است. این هستنی است در «سوی دیگر» واقعیت و نه «فراسوی آن».

کلیدواژه‌ها: مادیت اثر، موقعیت ریتمیک، درمیانه‌گی، دیرش، لذت هنری، فلسفه نقد هنر.

مقدمه

تصویر به اصل شباهت دارد ولی در عین حال به زیستی جداگانه ادامه می‌دهد، خود موجد موقعیتی پارادوکسیکال است که البته این امر در باب هنرهای مدرن کم‌تر مصداق دارد. لویناس معتقد است که ما به واسطه‌ی نظر و کنش با مفاهیم در ارتباط هستیم و این برخلاف کیفیت مواجهه‌مان با اثر هنری است.

لویناس برای توصیف این خاصیت هنر، از اصطلاح «ریتم» استفاده می‌کند، چرا که «ریتم» رساننده موقعیتی موسیقایی است. منظور از موسیقایی بودن در این کاربرد، انتزاع این هنر از ابژه است. از این حیث تصویر هم دارای چنین کیفیتی است. در جریان رویارویی با تصویر، احساسی رها از تمام مفاهیم و ابژه‌ها را تجربه می‌کنیم. هنگامی که در برابر اثر هنری قرار می‌گیریم، دیگر از محدوده‌ی «در جهان بودن»^۱ هایدگر، که هستنی به همراه مفاهیم است، خارج شده‌ایم.

امانوئل لویناس به این صورت دایره کاربرد اصطلاح «ریتم» را از موسیقی فراتر می‌برد و آن را به تمام هنرها تسری می‌دهد. او «ریتم» را نه به‌مثابه قانونی برای نظم بوطیقای — که با هماهنگی و تقارن، نزدیکی دارد — که به‌عنوان شیوه‌ای که شعر بر ما تأثیر می‌گذارد، معرفی می‌کند و فضای جادویی مواجهه با اثر هنری — به‌طور کلی و نه تنها موسیقی — را فضایی ریتمیک می‌داند.

در ادامه بررسی تفکرات لویناس درباره هنر، به اصطلاح «بودن در معیت اشیا»^۲ برمی‌خوریم که در برابر «در جهان بودن» هایدگر مطرح می‌شود. «بودن در معیت اشیا»

امانوئل لویناس، فیلسوف و متأله فرانسوی، به سال ۱۹۰۶ در کاناس لیتوانی زاده شد. آموزش ابتدایی وی را با کتاب مقدس و رمان‌نویسان روس آشنا کرد. در سال 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 سمینارهای ادموند هوسرل و جلسات سخنرانی 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 نودامین زادروزش درگذشت. لویناس در اواخر دهه چهل و در گرماگرم فعالیت فکری‌اش مجموعه مقالاتی در باب نقد ادبی و نظریه هنر نوشت که عبارت‌اند از: «واقعیت و سایه آن» از کتاب «مقاله‌های گردآوری شده فلسفی»، «دیگری نزد پروست» و «استعلا کلمات». نیز کتاب «موجودات و وجود» که در بردارنده قسمت مهمی از نظریه‌پردازی‌های اوست، در بطن خود حاوی بحث مفصلی در مورد نقاشی مدرن است.

معمولاً چنین پنداشته می‌شود که حیطة هنر فراسوی واقعیت است؛ اما فراسوی واقعیت همانا حیطةی مُثَل (idea) است و مستقیماً با ادراک مرتبط است، در این قلمرو با فهم مطلق سروکار داریم، فهمی فراتر از فهم انسانی؛ در حالی که «کارکرد هنر در نبود فهم نهفته است.» حیطة هنر، حیطة‌ای رموزواره است که تفکر را مسدود می‌کند. این که

لویناس در فراز 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 خورنق 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 دیالکتیکی طبیعی، سرنوشت خویش را رقم می‌زند و این گونه است که زیست اثر، به کلی، از زندگی 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 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 طنز و کاریکاتوروار.

لویناس، هم‌نظر با هایدگر، هنر را راهی برای جاودانه شدن می‌داند. فرد در اثنای مواجهه با اثر هنری به فراسوی

تجربه‌ای - شعری، موسیقایی، تصویری یا جادویی - است که طی آن عناصر هنری متعرض ما می‌شوند و موقعیت منفعل سوژه را پدید می‌آورند. در این موقعیت، سوژه از اقتدار مفهومی 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 سوژه تحلیل می‌رود و اثر هنری قد علم می‌کند و می‌توان گفت که ما را دربرمی‌گیرد. البته باید توجه داشت که لویناس مانند رولان بارت از دو گونه مختلف مواجهه هنری صحبت نمی‌کند تا بعد یکی از آنها را بر دیگری ترجیح دهد، بلکه اساساً از نظر او این تجربه، تجربه‌ای است رمزگون و شکلی است از ورود به قلمرو ناخودی.

از نظر لویناس آنچه‌ان که مثل (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.

تصویر در حکمت لویناس به‌مثابه تمثیل، کاریکاتور یا عنصر بدیعی^۲ است که واقعیت بر چهره‌اش متحمل می‌شود. کاریکاتور هم، چون تصویر به مدل شباهت دارد اما ویژگی‌هایی دارد که مدل فاقد آنهاست و بنابراین بدیع است. در هنرهای کلاسیک - هنر فرم‌های ایده‌آل - 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.

دارد که می‌توان از آن شرم داشت. ذات این لذت به گونه‌ای است که «انگار کسی در ایام طاعون، جشن گرفته باشد.» هنر تنها منبعی برای لذت است، پس جایگاه هنر به خطر می‌افتد. می‌توان به راحتی هرچه تمام‌تر آن را از زندگی حذف کرد و هرگز سراغش را هم نگرفت.

اما نقد بار این بی‌توجهی هنر را به دوش می‌کشد. نقد نیاز مخاطب به فهم اثر را پاسخ می‌گوید و هنر را به زندگی انسانی وارد می‌سازد. اگر نقد را به‌مثابه ساده‌گویی بیان هنری در نظر آوریم، کارکرد هنر را مخدوش کرده‌ایم؛ نقادی هنری تنها سعی می‌کند در باب اثر صحبت کند و با کلی‌گویی‌هایش ماهیت جادویی اثر هنری را تعدیل کند. امروزه بسیاری از شاخه‌های هنری از این ماهیت جادویی فاصله گرفته و خود تبدیل به گونه‌ای نقد شده‌اند. این را می‌توان به‌مثابه هوشیاری بزرگ هنر معاصر قلمداد کرد و مجدداً به تحلیل شاخصه‌های آن همت گماشت.

شرحی بر مقاله «واقعیت و سایه آن»

هنر و نقد

«به‌طور کلی با جزم‌اندیشی پذیرفته شده است که کارکرد هنر بیان‌گری^۴ است و بیان هنری به شناخت تکیه دارد. این را یک هنرمند، چه نقاش باشد چه آهنگ‌ساز تأیید می‌کند. او از امر ناگفتنی سخن می‌گوید. اثر هنری ادراک معمول را تمدید می‌کند و از آن فراتر می‌رود. آنچه را که ادراک معمول ساده فرض کرده و نمی‌بیند، اثر هنری با ماهیت تقلیل‌ناپذیرش دریافت می‌کند. بنابراین اثر هنری با شهود ماورای طبیعی مقارن است. جایی که زبان معمول سر باز

مرگ گذر می‌کند. او برای این گذر تنها نیازمند است که یک دیرش^۴ برساخته را به دیگری عطا کند و به این ترتیب قدرت انقطاع مرگ را زایل نماید. هنرمند، به‌واسطه‌ی اثر هنری، دیگری را در آن سوی مرگ می‌یابد و از این رهگذر هستن مرگ را به سخره می‌گیرد.

اثر در فضای سایه زیست می‌کند، فضایی که لویناس به آن نام «درمیانگی»^۵ می‌دهد. این فضا با ماهیت زمانی حیات در تعارض است، ولی در عین حال موجود زنده می‌تواند به آن سفر کند، همچنان که خواهان گریز از آن است. «درمیانگی» سپهری است بین مرگ و زندگی، تعلیقی است که به‌سبب رودررویی با اثر هنری گرفتارش می‌شویم. این همان فضای نور تاریک است، جایی است به‌موازات زندگی کردن و مردن، ناحیه‌ای است که هستن‌مان را دیگرگون می‌کند و به ما زندگی می‌بخشد، اما این بار دوشادوش ابژه‌ها، تصاویر و صداها.

نکته‌ی دیگری که در فلسفه هنر لویناس مطرح است، مسئله «لذت» است. 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 دانش، فلسفه، کنش و واکنش می‌بیند. او ارزش هنر را در این لذت‌بخشی می‌داند. به‌واسطه‌ی تجربه‌ی هنری، ابزار و وسایل تبدیل به «اسبابی برای بازی» می‌شوند. اینجاست که مشکل بروز می‌کند: شاعر، با دوری از فهم، خود را از آرمان‌شهر افلاطون تبعید می‌کند. از این نقطه‌نظر چیزی پست، خودخواهانه و نفرت‌انگیز در لذت زیباشناسانه وجود

بیهودگی سخن پوشیده اوست. نقد (کارشناسانه و حرفه‌ای) به‌عنوان کارکردی مشخص از حیات ادبی، که به‌صورت جزئی کاملاً مشروع در روزنامه‌ها و مجلات و در کتاب‌ها به حیات خویش ادامه می‌دهد، می‌تواند به‌راستی مورد ظن و بیهوده به نظر برسد. ولی به‌راستی سرچشمه‌ی نقد در ذهن شنونده، بیننده یا خواننده است؛ نقد به‌صورت یک حالت رفتاری مخاطبان هستی دارد. مخاطبان تنها با جذب در لذت زیبادوستی راضی نمی‌شوند، آن‌ها نیاز غیرقابل امتناعی به صحبت کردن دارند. این حقیقت که وقتی هنرمند از صحبت کردن درباره اثر هنری به جز آنچه در اثر وجود دارد، امتناع می‌کند، آن‌گاه چیزی باید برای مخاطبان باشد که به بیان درآید، این حقیقت که آدمی نمی‌تواند در سکوت سیر کند، وجود منتقد را توجیه می‌نماید. منتقد می‌تواند فردی باشد که وقتی همه چیز گفته شده است، هنوز چیزی برای گفتن دارد، او می‌تواند فردی باشد که غیر از آنچه در اثر وجود دارد درباره آن بگوید.»

«اگر هنر اصالتاً نه زبان باشد و نه دانش، بنابراین اگر خارج از «درجهان بودن» که با واقعیت هم‌زیستی دارد (مارتین هایدگر، ۱۹۶۲، ص ۴۴)، قرار گرفته باشد، از نقد اعاده حیثیت شده است. نقد مداخله درکی را نمایندگی می‌کند که برای وارد کردن واژگونی غیرانسانی هنر به قلمرو زندگی انسانی و به عرصه ذهن لازم است.»

امانوئل لوی‌ناس در جای دیگری از کلام خود تلاش می‌کند تا با تبیین مفهوم «پایان‌یافتگی» موجودیت درون بود هنر را توضیح دهد. لوی‌ناس هنر را به منتهای درجه از عالم زندگانی روزمره دور می‌کند، و بر ماهیت نالین جهانی آن

می‌زند، یک شعر یا یک نقاش سخن می‌گوید. بنابراین یک اثر هنری واقعی‌تر از واقعیت است و از اعتبار خیال‌پردازی هنری حکایت دارد، تخیلی که گویی به‌واسطه‌ی آن نسبت به امر مطلق معرفت می‌یابیم. اگر چه از اهمیت واقع‌گرایی به‌عنوان یک سبک هنری — کاسته شده، منطقی زیباشناختی واقع‌گرایانه همچنان از اعتبار بالایی برخوردار است. واقع‌گرایی (در مقام یک سبک) در حقیقت تنها از سوی یک واقع‌گرایی برتر طرد شده است: سوررئالیسم، که صفتی عالی نیز به شمار می‌رود.» در این مورد درک ماهیت رابطه هنر و واقعیت موجود از اهمیت بالایی برخوردار است. از نکات کلیدی بحث لوی‌ناس در مقاله پیش رو مسئله بیان نامعمول هنری است. بیانی که به‌واسطه‌ی تخیل به فراسوی درک و فهم منطقی راه می‌برد.

او با تأکید بر استقلال نقد از متن اثر، به هستی جداگانه و در عین حال ضروری نقد اشاره می‌کند؛ نقدی که مورد نیاز و تقاضای مخاطب است، و هم‌چون اضافه‌ای ناگزیر بر اثر هنری ارائه می‌شود: «نقد بر اصول زیباشناختی صحنه می‌گذارد. نقد در آثار هنری به مطالعه‌ی روان‌شناسی، شخصیت‌ها، فضاها و چشم‌اندازها مشغول می‌شود. چندان که منتقد در یک رویداد زیباشناختی، به طرزی کنجکاوانه همچون یک کارآگاه، به وسیله میکروسکوپ یا تلسکوپ مکاشفه هنری از موضوعی پرده برمی‌دارد. ولی در کنار هنر دشوار، به نظر می‌رسد که نقد به یک حیات انگلی راه می‌برد. آیا تفسیر مالارمه خیانت به او نیست؟ آیا تفسیر اثر او به‌صورت عینی همانا منکوب کردن آن نیست؟ بیان واضح آنچه که او با پوشیدگی گفته است به‌منزله‌ی نشان دادن

عالم هنر تعلق نخواهد داشت. ما باید اهمیت و اول از هر چیز معنای رهابودگی^۹ اثر هنری را بفهمیم. آیا عدم تعلق ابژه هنری به جهانی که در آن زیست می‌کنیم همواره به معنی گذر به فراسو، به سوی حیطة مثل افلاطونی و به سوی امر جاویدی است که بر جهان سایه می‌افکند؟ نمی‌توان از رهابودگی در سوی دیگر — وقفه‌ای در زمان به واسطه‌ی «شکاف‌های» زمان — سخن گفت؟»

با طرح این پرسش لویناس عملاً وارد جدالی رویاروی با ایده افلاطونی شده است؛ جدالی که البته به اندازه تاریخ فلسفه قدمت دارد، و هر یک از فلاسفه را از تعیین تکلیف و موضع خویش در قبال حیات مثل گریزی نبوده است. لویناس نشان می‌دهد که آنچه‌ان که رمانتیک‌های آلمانی قرن نوزدهم، و ایده‌آلیست‌های قرن هجدهمی تصور می‌کردند، وادی هنر را با حیات ایده‌ها کاری نیست، چرا که «گذر به فراسو برقراری ارتباط با مثل و همانا ورود به عالم فهم است. آیا کارکرد هنر در نبود فهم نهفته نیست؟ آیا پوشیدگی هنر با دیالکتیک مثل و حیات ایده‌ها بیگانه نیست؟ آیا ما باز هم خواهیم گفت که هنرمند همانا پوشیدگی امر واقع را می‌داند و آن را بیان می‌کند؟ اما این مسئله به پرسشی بسیار کلی‌تر راه می‌برد؛ پرسشی که تمام این مباحث در باب هنر مقید به آن است: صورت غیرواقعی بودن برچه چیزی مبتنی است؟ آیا همیشه در قیاس با حقیقت، به مثابه چیزی که از پس ادراک برجا می‌ماند تعریف می‌شود؟ آیا مراوده با امر نامفهوم، به‌عنوان یک رویداد کاملاً مستقل هستی‌شناختی، حکایت از صورت‌هایی ندارد که به مقولات فهم تقلیل‌پذیر نیستند؟ ما می‌خواهیم

تأکید می‌نماید: «شاید تمایل به دریافت پدیدار زیباشناختی^۷ در ادبیات، جایی که کلام ماده کار هنرمند است، اعتقاد رایج نسبت به فراگیری از طریق هنر^۸ را توضیح دهد (سارتر، ۱۹۶۴). آن لحظه‌ی بلندی که آخرین ضربه قلم زده می‌شود، وقتی که هیچ کلمه‌ی دیگری نیست که به متن اضافه یا از آن کم شود، به‌موجب این لحظه است که هر اثر هنری کلاسیک است. چنین پایان‌یافتنی از وقفه‌ی ساده‌ای که زبان و ساخته‌های طبیعت و صنعت را محدود می‌کند، متفاوت است. هم‌چنان ممکن است در شگفت باشیم از این که نباید در مصنوعات صنعت‌گران، در تمام کارهای انسان، اعم از بازرگانی و دیپلماتیک، عنصری از هنر را بازشناسیم. عنصر هنری به توافق با نوعی تقدیر گواهی می‌دهد که ذاتی مسیر حرکت موجودات نیست؛ این گواهی عنصر هنری را خارج از جهان جای می‌دهد، مانند گذشته تا همیشه سپری شده آوارها، مانند غرابت مرموز امر بیگانه. هنرمند به این علت دست از کار می‌کشد که اثر از پذیرش هر چیز بیشتری امتناع می‌کند و به نظر می‌رسد که اشباع شده است. اثر علی‌رغم علل اجتماعی یا مادی که ممکن است بخواهند آن را متوقف کنند، کامل می‌شود.

این پایان‌یافتگی الزاماً زیباشناسی آکادمیک هنری را توجیه نمی‌کند. فرمول هنر برای هنر غلط است به این دلیل که هنر را فرای واقعیت جای می‌دهد و هیچ مرادی برای آن قائل نیست؛ و غیراخلاقی است به این دلیل که هنرمند را از وظایف خویش به‌عنوان یک انسان خلع می‌کند و اشرافیت پرمطمراق و زودبایی را به آن نسبت می‌دهد. ولی اثر بدون دارا بودن این ساختار صوری پایان یافته به

علمی و واقعیت موجب آن می‌شود؛ تصویر از شمول «خودبودگی»^{۱۱} هایدگر، که ضمن آن شیئیت^{۱۲} به قدرت تبدیل می‌شود، خارج است (هایدگر، ۱۹۶۲). تصویر حاکی از انفعالی بنیادین، مقدم بر قوه ابتکار ماست. مفتون هنرمند است که به الهه الهام گوش می‌سپارد. تصویر موسیقایی است. انفعال تصویر به‌طور مستقیم در جادو، ترانه، موسیقی و شعر قابل مشاهده است. ساختار استثنایی وجود زیباشناختی این ساحت جادویی و منحصر به فرد را القا می‌کند، جادویی که ما را قادر می‌کند مفهومی تا حدودی نخ نما از انفعال را به دقت و به‌صورت عینی ارائه دهیم. مفهوم ریتم که نقد هنری اغلب به آن استناد می‌کند اما به‌صورتی مبهم و کلی ره‌ایش می‌نماید، چندان به تعیین یک قانون درونی در باب نظم بوطیقایی^{۱۳} کمک نمی‌کند؛ درست‌تر آن است که بگوییم مفهوم ریتم چگونگی تأثیرگذاری نظم بوطیقایی بر روان انسان‌ها و همین‌طور کلیت‌های دقیقی را معین می‌دارد که عناصر آن‌ها یکدیگر را تنها به مجرد این که متعرض ما می‌شوند فرامی‌خوانند و در آن واحد از بند واقعیت می‌ره‌ند، مانند هجاهای یک بند شعر. لیکن این عناصر در عین ناآگاهی‌مان متعرض ما می‌شوند. یا بهتر است بگوییم رضایت ما نسبت به آنان به مشارکت تبدیل می‌شود. ورود آن‌ها بر ما با ورود ما بر آن‌ها یکسان است. ریتم موقعیت یگانه‌ای را عرضه می‌کند که در آن نمی‌توانیم از رضایت، قبول، قوه ابتکار یا اختیار سخن به میان آوریم چرا که سوژه در این موقعیت درگیر و از خود بی‌خود می‌شود. سوژه گوشه‌ای از بازنمایی^{۱۴} خویش است. سوژه تنها به‌رغم خویش این‌گونه نیست، به این دلیل که

این رویداد را در هنر بازشناسیم. ما در مواجهه با اثر هنری بر شکل مشخصی از واقعیت آگاهی نمی‌یابیم؛ هنر با دانستن در تباین است. هنر همانا رخداد پوشیدگی است، هبوطی از شب است، هجومی از سایه است.»

امر خیالی، امر محسوس، امر موسیقایی

«ابتدایی‌ترین رویه هنر مبتنی بر جایگزینی تصویر شیء در عوض خود آن است. تصویر شیء و نه مفهوم آن. مفهوم آن چیزی است که فراچنگ آورده می‌شود و قابل درک است. ما به‌واسطه‌ی کنش ارتباط زنده‌ای را با یک شیء واقعی حفظ می‌کنیم، شیء را فراچنگ می‌آوریم، آن را درک می‌کنیم. تصویر این ارتباط زنده، این درک ابتدایی به‌واسطه‌ی کنش را بی‌اثر می‌کند. مفهوم بی‌غرضی^{۱۵} نگاه هنری، که در میان تحلیل‌گران معاصر از مقبولیت خاصی برخوردار است، مخصوصاً نشانگر بی‌بصیرتی نسبت به مفاهیم است.»

لویاس در بخش دیگری از مقاله با نگاهی به اندیشه‌های مارتین هایدگر ماهیت فلسفی تصویر را با عطف توجه به مفهوم «ریتم» مورد بررسی قرار می‌دهد. وی این مفهوم را به قصد شرح گونه‌ای تجربه‌ی تحول و تغییر حالت، نوعی ورود به قلمروی دیگر، خارج از قلمرو هستن هرروزه، به کار می‌گیرد. سپس به تشریح و توصیف این حوزه نویافته، که «چیزی شبیه رویایی در بیداری» است، می‌نشیند، و در این احوال منشی شبه‌روان‌کاوانه اختیار می‌کند.

«تصویر موجب ادراک نمی‌شود، آن چنان که شناخت

حفظ می‌کند؛ در معیت اشیاء است به مانند موجودی که تنها گوشه‌ای از نمایش به او اختصاص یافته است. در این شرایط سوژه نسبت به خودش موقعیت بیرونی دارد؛ ولی در این جا صحبت از بیرون‌بودگی جسمی نیست. اینجا ما دقیقاً از بیرون‌بودگی باطنی سخن می‌گوییم. حیرت‌انگیز است که تحلیل پدیدارشناسانه هیچ‌گاه تلاش نکرده است تا این پارادوکس بنیادین در عالم ریتم و رؤیا را مورد مطالعه قرار دهد؛ پارادوکسی که نشان از سپهری دارد که خارج از خودآگاهی و ناخودآگاهی واقع شده است؛ سپهری که قوم‌نگاری نقش آن را در مناسک پرشور قبیله‌ای به اثبات رسانده است. در این جا می‌توانیم از اصطلاحات ریتم و امر موسیقایی برای توجه به این تغییر از قدرت به مشارکت استفاده کنیم.»

لویاس در فرازی دیگر راه را بر اصلی‌ترین و حیاتی‌ترین بحث فلسفی‌اش در باب هنر می‌گشاید، که همانا تبیین مقوله مادیت تصویر است: «سپس باید این اصطلاحات را از هنرهای مربوط به صدا، که معمولاً به صورت انحصاری در آن جا به دیده می‌آیند، سوا کنیم، و در یک مقوله عمومی زیباشناختی به کارشان بندیم. یقیناً جایگاه ممتاز ریتم در موسیقی است، به این علت که عنصر موسیقایی از واقعیت مفهوم‌زدایی می‌کند. صدا کیفیتی است که تا حد امکان از ابژه منتزع است. رابطه‌اش با ماده‌ای که از آن برمی‌آید در کیفیتش لحاظ نمی‌شود. صدا به صورت غیرشخصی انعکاس می‌یابد. بنابراین در هنگام شنیدن ما «چیزی» دریافت نمی‌کنیم و از معنا به دوریم: موسیقایی بودن به طور طبیعی به صدا وابسته است [...]». اصرار بر موسیقایی بودن

به واسطه‌ی ریتم دیگر نمی‌توان از خود سخن گفت، بلکه به نوعی خود به ناخودی^{۱۵} تحویل می‌شود. این فریبایی^{۱۶} و افسون شعر و موسیقی است. این شکلی از هستن است که خودآگاهی در آن نقشی ندارد، به این دلیل که من در این شرایط از امکان فرض کردن، از قدرتش، محروم می‌شود؛ همچنین باید گفت که در این جا نمی‌توان از ناخودآگاه صحبت به میان آورد، چرا که کلیت این شرایط و تمام اشکال ارائه‌اش در نوری تاریک قرار دارد که همانا حضور را ایجاب می‌کند. این حالت چیزی شبیه به رویایی در بیداری است. نه عادات، نه عکس‌العمل‌های طبیعی و نه غریزه، هیچ‌یک در این نور کارایی ندارند. خودانگیختگی ویژه‌ای که قرین حرکات موزون بدن است و غالباً با موسیقی نیز همراه می‌شود شکلی از بودن است که در آن هیچ چیز ناخودآگاه نیست، خودآگاهی هم که زمین‌گیر شده است به بازی می‌آغازد و نهایتاً در این بازی جذب می‌شود. موسیقی شنیدن به تعبیری پرهیز از حرکات موزون است؛ باید بر این نکته تأکید کرد که در این بین نفس حرکت^{۱۷} چندان اهمیتی ندارد. صحیح‌تر است که در مورد تصاویر به جای بی‌غرضی از غرض‌مندی^{۱۸} سخن بگوییم. تصویر بدون شائبه‌ای از سودمندی گیراست؛ گیرایی در معنای دخالت‌مندی^{۱۹} و به نحوی ریشه‌ای — که عبارت است از بودن در معیت اشیاء؛ بودنی که تنها حائز ابژه‌هاست. بودن «در معیت اشیاء» از «در جهان بودن» هایدگر متفاوت است و سرشت دنیای خیالی رؤیاها را برمی‌سازد — سوژه در معیت اشیاء است نه تنها به واسطه‌ی جرم وجودی‌اش، در حالی که به یک «این‌جا»، به یک «جایی» نیاز دارد و آزادی‌اش را

هستی‌شناختی است؛ تصویر به‌واسطه‌ی ریتم با امر واقع پیوند می‌یابد.»

تصویر و شباهت

لویناس به اینجا که می‌رسد، تحلیلی شبه‌پدیدارشناسانه، و یا درست‌تر فراپدیدارشناسانه، از جوهره تصویر به دست می‌دهد: «پدیدارشناسی تصاویر بر شفافیت آن تأکید می‌کند. گفته می‌شود نیت کسی که به تصویری می‌نگرد گذر مستقیم از تصویر، همان‌طور که از پنجره، به دنیایی است که تصویر آن را باز می‌نماید. گفته می‌شود که این تماشا به ابژه نظر دارد (سارتر، ۱۹۶۶). با این حال هیچ چیز اسرارآمیزتر از عبارت «دنیایی که تصویر آن را باز می‌نماید» نیست. چرا که بازنمایی تنها به بیان کارکردی از تصویر می‌پردازد که هنوز ناشناخته باقی مانده است.

نظریه شفافیت در واکنش به نظریه تصاویر ذهنی که ادراک یک شیء بر ما به جا می‌گذارد، پرداخته شده است. در هنگام تخیل نگاه ما به بیرون (از خودمان) تغییر جهت داده یا بی‌اثر می‌شود: جهان واقع به‌صورتی ظاهر می‌شود که گویی در پرانتز یا علامت نقل قول قرار گرفته است. مسئله این است که کاربرد این تمهیدات نوشتاری روشن شود. گفته می‌شود که جهان تخیلی خود را غیر واقعی می‌نماید، ولی آیا کسی می‌تواند چیز بیشتری درباره این غیر واقعیت بگوید؟

تصویر در چه چیزی با نماد، نشانه یا کلمه متفاوت است؟ میان تصویر و ابژه آن پیوند محکمی برقرار است: شباهت. اما این تصور ارتباط بین تخیل و تصویر را مغفول

هر تصویر به‌مثابه ملاحظه آن در جدایی‌اش از شیء است؛ استقلال از مقوله ماده بدان معنی که تحلیل‌های موجود به حس ناب نسبت می‌دهند. می‌دانیم که حس امری است که هنوز به‌درستی شناخته نشده؛ مسئله‌ای است که برای روان‌شناسی تجربی به‌صورت یک مورد محدود، یک داده ناب فرضی، باقی مانده است. چنان است که احساس رها از تمام مفاهیم، احساس معروفی که از درون‌نگری می‌گریزد، با تصاویر ظاهر می‌شود. احساس پس‌مانده‌ی ادراک نیست، بلکه کارکردی از آن خود دارد — نمود تصویر بر ما، کارکرد ریتم. آن‌چه که امروز در جهان بودن خوانده می‌شود وجودی به همراه مفاهیم است. احساس به‌مثابه یک رویداد هستی‌شناختی مشخص حادث می‌شود، اما تنها به‌واسطه‌ی تخیل قابل درک است. اگر فرض کنیم که هنر مبتنی بر تصویر است، آن‌گاه عنصر زیبانشناختی، چنان‌که از ریشه لغوی آن پیداست، معادل احساس خواهد بود. تمام جهان ما می‌تواند با اصول موضوعه پیچیده و عقلانی‌اش به‌طور موسیقایی لمس‌مان کند، می‌تواند به تصویر صیوریت یابد. به این علت است که هنر کلاسیک منضم به شیء — تمام آن نقاشی‌ها و تمام آن پیکره‌هایی که چیزی را باز می‌نمایند — به‌اندازه آثار مدرنی که ادعای موسیقی ناب، نمایش ناب و شعر ناب دارند، با جوهر راستین هنر همساز است. آثار مدرن ابژه‌ها را از دنیای صداها، رنگ‌ها و کلمات به جایی که این آثار به ما نشان می‌دهند وارد می‌کنند، چرا که آن‌ها بازنمایی را درهم می‌شکنند. شیء بازنمایی‌شده نیز به دلیل واقعیت ساده تبدیل به تصویر به یک ناشیء تغییر ماهیت می‌دهد. واقعیت در تصویر متبلور نمی‌شود و این مسئله‌ای

نمودار می‌شوند که در حال عقب‌نشینی و زوال است. نگرستن به ایماژ همان نگرستن به تصویر است. و بالاخره باید گفت ایماژ باید با آغاز از پدیدارشناسی تصاویر فهمیده شود و نه برعکس.»

در نهایت لویناس موفق می‌شود که صورت‌بندی نهایی خود را از مقوله مادیت تصویر، و چگونگی رهنمون شدن آن به «سوی دیگر وجود»، ارائه دهد: «در نقاشی موضوع بازنمایی چگالی خاص خودش را داراست: نقاشی خود ایزه دیدن است. آگاهی نسبت به بازنمایی در وقوف به عدم حضور شیء نهفته است. عناصری که در روند بازنمایی به ادراک درمی‌آیند، ذاتاً با ایزه بازنمایی تفاوت دارند؛ آن‌ها تنها لکه‌های رنگ و یا پاره‌های مرمر و برنزاند. این عناصر به مانند نماد در غیاب شیء حضورش را ایجاب نمی‌کنند، بلکه باحضورشان بر غیابش تأکید می‌کنند. آن‌ها جای شیء را به‌طور کامل اشغال می‌کنند تا از میان برداشتن‌اش را نشان دهند، چنان‌که گویی شیء بازنموده شده مرده است، تنزل یافته و در بازتاب‌اش گم شده است. بنابراین نقاشی ما را به فراسوی واقعیت مفروض راه نمی‌برد، بلکه به گونه‌ای به سوی دیگر آن رهنمون‌مان می‌کند. نقاشی نمادی واژگونه است. شاعر و نقاشی که «رمز وارگی» و «غرابت» عالم روزمره را کشف کرده آزاد است که فکر کند به فراسوی واقعیت پا گذاشته است. ولی رمز هستن همانا اسطوره هستن نیست. و هنرمند در عالمی سیر می‌کند که از عالم ایجاد پیشی می‌گیرد.

تمام واقعیت خارج از حقیقت خود نشان تمثیل خویش را بر چهره دارد. هنر با استفاده از تصاویر نه تنها این تمثیل را منعکس می‌کند، که آن را پدید می‌آورد. حقیقت با

می‌نهد؛ و در دنباله در دام پیچیدگی‌هایی گرفتار می‌آید. نشانه به سهم خودش همانا شفافیت ناب است؛ شفافیتی که به هیچ وجه به آن باور ندارد. آیا از این پس باید باز هم به این تصور برگردیم که تصویر واقعیتی مستقل است که به اصل شباهت دارد؟ خیر؛ شباهت نه نتیجه مقایسه تصویر و اصل، بلکه همانا حرکتی است که تصویر را پدید می‌آورد. واقعیت تنها آنچه هست، آنچه به‌راستی نمایان شده است تا باشد نیست، بلکه همچنین شامل همزاد خود^{۲۰}، سایه‌اش و تصویرش نیز می‌شود. [...] در چنین موقعیتی است که تمام قدرت و تازگی تمثیل نهفته است. باید اذعان داشت که تمثیل یاور ساده‌ای برای تفکر و نیز ترجمان عینی و مردم‌پسند امر انتزاعی برای اذهان کودکان نیست؛ باید دانست که تمثیل یک نماد انسانی حقیر نیست. تمثیل مرادهای مبهم با واقعیت است که طی آن واقعیت به خودش اشاره نمی‌کند، بلکه به بازتابش، به سایه‌اش ارجاع می‌دهد. بنابراین تمثیل بازنمایی آن چیزی است که ایزه فی‌نفسه به بدیل آن تحویل یافته است. می‌توان گفت تصویر همانا تمثیل هستن است. هستن آن چیزی است که درحقیقتش خود را آشکار می‌کند و درعین حال به خودش شباهت دارد. امر اصیل^{۲۱} چنان است که گویی از خویشتن فاصله گرفته است، چنان‌که گویی خود را عقب می‌کشد، چنان‌که گویی چیزی در هستن، پس پشت آن به تعویق افتاده است. آگاهی از غیاب شیء، که مشخصه تصویر است، با خنثی‌سازی ساده هوسرل متفاوت است؛ درست‌تر آن است که آن را به‌مثابه دگرگونی هستن شیء در نظر آوریم. این حالتی است که اشکال اساسی شیء همچون پوششی

نماد متفاوت است؛ شباهت نه وجه تمایز تصویر، که دقیقاً به‌مثابه خنثی بودگی موقعیت تصویری است. مفهوم فراهبوط^{۲۶} ژان‌وال^{۲۷} هنگامی که از دلالت مورد نظر او منتزع شود و در معنای هستی‌شناسانه‌اش در نظر آید، می‌تواند این تنزل یا فرسایش امر مطلق را، که در تصاویر و در شباهت قابل مشاهده است، توصیف کند.»

در میانه

اثر در فضای سایه زیست می‌کند، فضایی که لویناس به آن نام «درمیانه‌گی»^{۲۸} می‌دهد. این فضا با ماهیت زمانی حیات در تعارض است، ولی در عین حال موجود زنده می‌تواند به آن سفر کند، همچنان که خواهان گریز از آن است. «درمیانه‌گی» سپهری است بین مرگ و زندگی، تعلیقی است که به سبب رودرویی با اثر هنری گرفتارش می‌شویم. این همان فضای نور تاریک است، جایی است به‌موازات زندگی کردن و مردن، ناحیه‌ای است که هستن‌مان را دیگرگون می‌کند و به ما زندگی می‌بخشد، اما این بار دوشادوش ابژه‌ها، تصاویر و صداها.

«اگر جای سوی دیگری را که از آن صحبت می‌کنیم مشخص نکنیم، سخن گفتن از تصویر به‌مثابه سایه هستن به‌نوبه‌ی خود چیزی جز به‌کارگیری استعاره‌ای مبهم نیست. در این خصوص صحبت از اینرسی یا مرگ به‌سختی به ما یاری می‌رساند، چرا که در ابتدا باید مشخص شود اساساً دلالت هستی‌شناسانه‌ی مورد نظر در ذات خویش چگونه است.

تا به حال تصویر را به‌مثابه کاریکاتور، تمثیل یا عنصر

شناخت به انجام می‌رسد، و تمثیل با هنر به جهان وارد می‌شود. اینان دو امکان هم‌زمان هستن‌اند. آن‌چنان که فایدو^{۲۲} به ما می‌آموزد، هم‌زمانی هستن و بازتابش در راستای هم‌زمانی ایده و روح – هستن و آشکارگی‌اش – رخ می‌دهد. امر مطلق در آن واحد خود را به دور از عالم منطق باز می‌گشاید و به نوعی فرسایش، خارج از حوزه تمام علت‌ها تن در می‌دهد. ناحقیقت پس‌مانده مبهم هستن نیست؛ ناحقیقت همانا شاخصه محسوس هستن است که شباهت و تصویر از آن ناشی می‌شوند. دنیای افلاطونی صیوررت^{۲۳}، به‌واسطه‌ی شباهت، دنیایی پست‌تر است که از جلوه‌ها^{۲۴} تشکیل یافته است. در واقع پس از پارمنیدس و به‌مثابه دیالکتیکی بین هستن و نیستن^{۲۵}، پیدایی جلوه‌اش را در دنیای ایده‌ها باز می‌سازد. این مشارکت (میان ایده‌ها و پیدایی) که به‌واسطه‌ی تقلید به سایه‌ها شکل می‌دهد، از مشارکت ایده‌ها با یکدیگر که به قوه فهم برگشوده می‌شود، متفاوت است.

از این پس، مفهوم سایه ما را قادر خواهد کرد که جایگاه شباهت را در دل جایگاه کلی هستن مکان‌یابی کنیم. شباهت نه مشارکت هستن با ایده (که بحث قدیمی شخص ثالث بیهودگی آن را ثابت کرده است)، که همانا تبلوری از امر محسوس است. امر محسوس عبارت از هستن است مادامی که به خود شباهت داشته باشد، مادامی که، خارج از فعل پیروزمندانه هستن سایه‌ای بتاباند و آن ذات مبهم و خیالین را صادر نماید؛ ذات شیخ‌واری که در عالم حقیقت آشکار نمی‌شود و قابل شناسایی نیست. نمی‌توان این‌گونه ادعا کرد که تصویر به خاطر شباهت‌اش با اصل از نشانه و

صورت ظاهری از وجود هستن را روشن کنیم. هر پیکره ذاتا دربردارنده یک پارادوکس است؛ پیکره نشان‌گر سهمی از زمان حال است که تا آینده امتداد یافته است. اما در واقع دیرش^{۳۰} پیکره با زمان تقویمی متفاوت است. در این جا از عنصر بی‌نهایت کوچکی از دیرش سخن نمی‌گوییم؛ صحبت از لحظه‌ای گذرا نیز در میان نیست. پیکره حائز دیرشی شبه‌جاودان به شیوه خویش است. منظور تنها دیرش اثر هنری به منزله‌ی شیء، یا تداوم یافتن نوشته‌ها در کتابخانه‌ها و پیکره‌ها در موزه‌ها نیست. در هنگام زندگی، یا به بیان بهتر مرگ یک پیکره است که لحظه بی آن که پایان گیرد امتداد می‌یابد: لائوکئون تا همیشه گرفتار مارها خواهد بود و مونالیزا تا همیشه لبخند خواهد زد. آینده‌ای که عضلات کشیده لائوکئون از آن خبر می‌دهد تا همیشه نسبت به زمان مضارع فاصله خواهد داشت. نزدیک است که مونالیزا لب به خنده گشاید، اما این امر هرگز رخ نخواهد داد. آینده‌ای همیشه معلق، آینده‌ای همواره در راه، در اطراف وضعیت ثابت پیکره شناور است. زمان پیکره تکلیفش را به‌مثابه زمان حاضر به انجام نمی‌رساند، چنان‌که گویی واقعیت از واقعیت خویش عقب نشسته و آن را ناتوان رها کرده است. در این موقعیت امر مضارع^{۳۱} به هیچ چیز شباهت ندارد و هیچ حالتی نمی‌پذیرد، پس چیزی نیست جز لحظه‌ای بی‌روح و بی‌نام.

هنرمند قادر است به پیکره زندگی ببخشد. این شکلی از زندگی است که دامنه آن از یک لحظه فراتر نمی‌رود. اثر هنری را می‌توان آن‌گاه ناموفق و بی‌ارزش دانست که فاقد آن اشتیاق به زندگی و دارنده پیگمالیون باشد. هنرمند

بدیعی که واقعیت بر چهره‌اش متحمل می‌شود تصور کرده‌ایم. کل عمر هنری ژیرادو^{۳۹} به تابش واقعیت بر پهنه تصویر اختصاص یافته است، با انسجامی که علی‌رغم شهرت ژیرادو به تمامی درک نشده است. اما به نظر می‌رسد تاکنون دریافت خویش را برشکافتی در پیکر هستن استوار کرده‌ایم. ولی در واقع این امر تنها قادرمان می‌سازد به پدیده‌ای که در حال بررسی آن هستیم کمی نزدیک شویم. هنری که کلاسیک‌اش می‌خوانیم — هنر دوران باستان و مقلدانش، هنر فرم‌های آرمانی — کاریکاتور هستن را تصحیح می‌کند: بینی کوچک و سر بالا، ژست‌های خشک و جدی. زیبایی عبارت از هستنی است که خویش را کتمان می‌کند، سایه‌اش را رومی‌پوشاند و آن را جذب می‌نماید. آیا به‌کلی جذبش می‌کند؟ سؤال این نیست که فرم‌های کامل هنر یونان هنوز هم می‌توانند کامل باشند یا خیر؛ کامل نمودن چنین فرم‌هایی در هیچ کجای دنیا پریشی بر نمی‌انگیزد. کاریکاتور غلبه‌ناپذیر در تصاویر کمال‌یافته یونانی به‌مثابه صنمی پرشکوه ظاهر می‌شود. بت‌واره تصویر ما را به دلالت هستی‌شناسانه ناواقعیت خویش رهنمون می‌شود. این‌گونه است که نفس عمل هستن، همانا وجود هستن (لویناس، ۱۹۷۸، ص ۱۷)، به‌واسطه‌ی صورت ظاهری از وجود تکرار می‌شود.

تصور بت‌واره تصویر در تحلیل نهایی به‌منزله‌ی تأکید بر تجسمی بودنش و اذعان به این قول خواهد بود که هر اثر هنری در نهایت یک پیکره است؛ توقفی از زمان است، یا به بیان بهتر تعویق زمان است پشت خودش. اما باید معنی توقف یا تعویق زمان را نشان دهیم و وجود پیکره به‌مثابه

کابوس نیست. این‌گونه نیست که هنرمند هستنی را به نمایش گذارد که به دست سرنوشت تارومار شده است — موجودات به سبب آن که بازنموده می‌شوند در سرنوشت‌شان وارد می‌آیند. آن‌ها محصور سرنوشت‌اند؛ ولی این تنها اثری هنری است؛ رخدادی است که هستن را می‌پوشاند؛ به موازات افشای آن؛ افشای حقیقتش. اثر هنری زمانی را که متوقف شده است بازتولید نمی‌کند؛ در تدبیر کلی هستن هنر عبارت است از حرکت سرازیر شدن دامان سرنوشت در سوی دیگر زمان. اثر ادبی، چنان‌که ژان پوپلن^{۳۲} می‌انگارد، روشی برای بازتولید زمان نیست؛ اثر ادبی زمان خویش را داراست و بلکه روشی یگانه برای زمان‌مندشدن زمان است.

این‌که شخصیت‌های کتاب متعهد به تکرار بی‌پایان کنش‌ها و افکاری همگون هستند را نباید به‌آسانی محصول شرایط اتفاقی روایت قلمداد کرد، که نسبت به آن شخصیت‌ها بیرونی است. آن‌ها می‌توانند روایت شوند، چرا که هستن آنان که به خودشان شبیه است، خود را تکرار می‌کند و راه بر حرکت می‌بندد. چنین ثبوتی به تمامی از آن مفاهیمی که زندگی را می‌آغازد، واقعیت را بر قوای ما و بر حقیقت پیش می‌نهد، و باب دیالکتیک را می‌گشاید متفاوت است. هستن با بازتابی که در روایت یافته، صاحب ثبوتی غیر دیالکتیک شده است و دیالکتیک و زمان را متوقف می‌کند.

شخصیت‌های یک اثر ادبی موجوداتی هستند که خفه شده‌اند، محبوس‌اند. تاریخ‌شان هرگز به پایان نرسیده، همچنان پویاست اما به پیش نمی‌رود. اثر ادبی موجودات آزاد را در سرنوشت‌شان محبوس می‌کند. زندگی خود را بر نویسنده عرضه می‌کند. چیزی به‌گونه‌ای کامل در آن سر

زندگی بی‌جانی به پیکره بخشیده است؛ زندگی طنازی که اربابیت‌اش را بر وجود خویش از دست داده است، و بیشتر به کاریکاتوری از زندگی می‌ماند. چنین زیستنی را از برای وجود خویش نیز بسنده نیست؛ از تمام جهات سرریز می‌کند؛ قسمی از حیات که رشته‌های عروسکی را — که خود باشد — در دست ندارد. هر تصویر پیشاپیش یک کاریکاتور است. لیکن این کاریکاتور همواره در حال تحویل یافتن به موجودیتی تراژیک است. کم‌دی در عین حال و در حقیقت نوعی تراژدی است؛ ابهامی که جادوی ویژه نویسندگانی چون گوگول، دیکنز، چخوف — و مولیر، سروانتس و بالاتر از همه شکسپیر — را برمی‌سازد.

این حالی که از واداشتن آینده به حرکت عاجز است خود سرنوشتی است که توانمندتر از ضرورت عقلانی قوانین طبیعی است. سرنوشت را با ضرورت عام کاری نیست؛ که ضرورتی است برای موجود آزاد، برگردانی از آزادی به ضرورت است، هم‌زمانی آن دو است؛ سرنوشت آن آزادی است که درمی‌یابد اسیر است. ولی سرنوشت در زندگی جایی ندارد. چالشی که آزادی و ضرورت عمل انسانی پدیدش می‌آورند تنها پس از تأمل و فرورفتن در مسئله پدید می‌شود: زمانی که انسان به موتیف‌هایی پی می‌برد که کنشی را موجب می‌شوند که پیش از این در گذشته غرق شده است. اما آنتی‌نومی با تراژدی متفاوت است. هم‌زمانی تراژیک ضرورت و اختیار در کسری از زمان که از آن پیکره است و در آینده همیشه معلق آن می‌تواند وقوع یابد: قدرت آزادی که در عجز دلمه می‌بندد. این جا نیز باید به مقایسه هنر و رؤیایا بپردازیم: زمانی که از آن پیکره است چیزی جز

که در بالا توضیح داده شد؛ بیرون‌بودگی سوژه نسبت به خویش. فضای اثر همانا چیزی نیست جز پوشیدگی تصاویر. ادبیات دیکنز که مطمئناً و پیش از هر چیز روان‌شناسانه است، فضای آن مدارس شبانه روزی غبارآلوده، نور رنگ‌پریده مغازه‌های شهر لندن، به همراه کارکنان‌شان، دکان‌های فروش البسه کهنه و دست‌دوم، شخصیت‌های نیکیلی و اسکروچ، تنها از دیدی بیرونی به تصویر کشیده شده‌اند؛ دیدی که همچون یک روش به کار افتاده است. روش دیگری وجود ندارد. حتی نویسندگان آثار روان‌شناسانه به زندگی درونی‌شان از بیرون می‌نگرند؛ نه لزوماً از چشمان فردی دیگر، بلکه به‌منزله‌ی کسی که در میانه ریتم یا رؤیایی مشارکت کرده است. شاید تمام توانایی ادبیات معاصر و هنر جادویی که از آن در یادها مانده است، در گرو چنین نگرشی از بیرون به باطن فرد باشد؛ نگرشی که به‌طور کامل با اصول رفتارگرایی منطبق نیست.

از زمان برگسون مرسوم شده است که پیوستگی زمان را در مقام جوهر دیرش در نظر آورند. آموزه دکارتی گسستگی دیرش، دست بالا چون توهمی زمانی، سر چشمه مشکلات نابه‌روالی دانسته شده که اذهان عاجز از فهم دیرش را گرفتار کرده است. و استعاره، استعاره عکاسانه تصویر عمومی حرکت، به‌کلی امری فضایی فرض شده و به‌منزله‌ی حقیقتی بدیهی پذیرفته شده است.

در مقابل، ما به وجود پارادوکسیکال لحظه‌ای باور داشته‌ایم که متوقف شده است. این واقعه که انسانیت قادر بوده است خود را بر هنر عرضه دارد، عدم قطعیت پیوستگی زمانی را آشکار می‌کند و از چیزی شبیه مرگ پرده

برمی‌دارد، گویی مجموعه‌ای تمام از وقایع بی‌حرکت شده و تشکیل یک رشته داده‌اند. این مجموعه وقایع در بین دو موقعیت مشخص قرار دارند، در فضایی از گذر زمان، چنان‌که در اثنای یک تونل. اتفاقات وابسته تشکیل یک وضعیت^{۳۳} می‌دهند که همانا وضعیتی تجسمی است. اسطوره عبارت است از تجسم تاریخ. آنچه ما انتخاب هنرمند می‌نامیم، گزینش طبیعی وقایع و ویژگی‌هایی است که در قالب ریتم زمان را به تصاویر تبدیل می‌کند.

پروست در فراز به‌ویژه قابل‌تحسینی از پنجمین جلد *رمان زمان از دست رفته* به نام *اسیر* به مسئله تجسمی بودن اثر ادبی توجه کرده است. در صحبت از داستایوفسکی آنچه ملاحظه‌اش را جلب می‌کند، اندیشه‌های دینی داستایوفسکی، متافیزیک او، یا روان‌شناسی شخصیت‌های داستایوفسکی نیست، که چهره‌ی زنان آثار وی است؛ چند تصویر: خانه جنایت با آن پلکان‌اش، ورنیک^{۳۴} در جنایت و مکافات، و طرح سایه‌وار^{۳۵} گروشنکا در *برادران کارامازوف*.

این امر در نهایت به‌معنی آن است که عنصر تجسمی واقعیت را به‌عنوان مقصد رمان روان‌شناسانه قلمداد کنیم.

در باب فضای اثر ادبی بسیار سخن گفته شده است. خود نقد به این زبان حال و هواشناسانه گرایش داشته است. همگان درون‌نگری را شیوه بنیادین نویسندگی می‌دانند و برآن‌اند که اشیا و طبیعت تنها در حالتی قادرند در اثر ادبی وارد شوند که در جوی مرکب از صدورات انسانی پیچیده شده باشند. درمقابل عقیده ما این است که نویسنده از بیرون به اثر نگاه می‌کند؛ در این‌جا سخن از بیرون‌بودگی کلی در میان است، به مانند بیرون‌بودگی (حاصل از ریتم)

ناشی نمی‌شود. ماده لخت پیشاپیش به جوهری که خصوصیاتش به آن پیوسته است ارجاع می‌دهد. در پیکره ماده بر مرگ بت‌ها واقف است.»

آنچنان که دیدیم، در نظر امانوئل لویناس 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. این خاصیت دوگانه موجب می‌شود اثر هنری در فضایی سیر کند که از سیطره‌ی 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 دیالکتیکی طبیعی، سرنوشت خویش را رقم می‌زند و این گونه است که زیست اثر، به کلی، از زندگی واقعی فاصله دارد. اثر در «سوی دیگر» واقعیت، در شکاف‌های زمان، به هستن خویش ادامه می‌دهد.

به سوی نقد فلسفی

و پایان سخن:

«آن‌گاه هنر بر رهایی از وضعیت شکار سایه رخصت می‌دهد.»

ولی به‌هنگام ارائه‌ی مرگ هر لحظه بر هستن، دیرش همیشگی‌اش را در میانه، و به‌موازات حفظ یکتایی و دُرْدانگی‌اش، تحت تأثیر قرار می‌دهد. پس هنر حائز حالتی مبهم و یکتاست، چرا که گذر به فراسوی غیرممکن است، چرا که از پایان یافتن ناتوان است و بر سیرش به سمت

برمی‌دارد؛ مرگی که همانا مکررگردان سائق زندگی است. سنگ‌شدگی لحظه در دل دیرش — مجازات نیوبه^{۳۶} — همانا اولین دل‌مشغولی هنرمند است.

کافی است به فرد دیرشی برساخته اعطا شود تا قدرت انقطاع مرگ زائل شود. آن‌گاه مرگ انکار شده است. تعیین آن در چارچوب زمان دقیقاً به معنی گذر به فراسوی مرگ است؛ پیشاپیش یافتن کسی در سوی دیگر ورطه؛ امتداد حیات در پشت فردی دیگر. خود زمان مردن نمی‌تواند آن ساحل دیگر را بر خویش عرضه کند. یکتا و غم‌انگیز آن است که در چنین لحظه‌ای یارای گذر نیست. در اثنای مردن افق آینده مقرر شده است؛ آینده‌ای که زمان حال تازه‌ای را وعده نمی‌دهد؛ شخص در فضای وقفه، وقفه‌ای برای همیشه، گیر کرده است. شخصیت‌های تعدادی از داستان‌های ادگار آلن پو در چنین وقفه‌ای، خالی از هرچیز، به سر می‌برند. در نزدیکی به چنین وقفه‌ای تهی است که خطر تهدیدشان می‌کند؛ هیچ تلاشی برای دوری از این وقفه متصور نیست؛ وقفه هیچ‌گاه پایان نمی‌پذیرد. این اضطرابی است که در داستان‌های دیگر تمدید می‌شود، مانند ترس از زنده به گور شدن. پنداری جان‌داری در توازی با دیرش به سر می‌برد و از دیرش همیشگی وقفه — درمیانه‌گی — می‌گریزد.

هنر چنین دیرشی را به وجود می‌آورد، در سپهری که موجود مستعد گذر از آن است، اما سایه‌اش در آن به سکون می‌رسد. دیرش همیشگی وقفه، که پیکره در آن مسکون می‌شود، به غایت از جاودانگی مفاهیم متفاوت است، که همانا درمیانه است، تا همیشه بی‌پایان، هرآینه پویا چیزی غیر انسانی و هیولوار. لختی^{۳۷} و ماده از مرگ غریب سایه

چشم‌به‌راه ساخته‌شدن‌اش نشسته است، جای خود را به پایان‌یافتگی بنیادین سایه خویش می‌سپارد. این همان بی‌غرضی ره‌اشدن از مسوولیت است که با بی‌غرضی (حاصل از) تماشا تفاوت دارد. از این نقطه نظر ارزش امر زیبا نسبی است. چیزی پست، خودخواهانه و بزدلانه در لذت از هنر نهفته است. اوقاتی هست که می‌توان از آن شرم داشت، به مانند ضیافت در هنگام طاعون.

پس آن‌گاه هنر به صرف هنر بودن‌اش متعهد نیست. اما به همین دلیل هنر از مرتبه گران‌قدر تمدن فاصله می‌گیرد و جایزیم پله‌ای را متصور شویم که در پایش به منبعی برای لذت تقلیل می‌یابد. ادعایی که هیچ کس، مگر به مسخره‌گی، قادر به مقابله‌اش نیست. ارزش هنر در سرمست ساختن انسان‌ها نهفته است.

اما تمام این‌ها تا جایی درست است که هنر را جدا از نقد در نظر آوریم؛ نقد همانا اثر هنری غیرانسانی را به دنیای انسانی وارد می‌سازد. نقد هنر را، به واسطه‌ی آن که نوعی صنعت است، از بی‌قیدی‌اش می‌رهاند و هنرمند را چونان یک صنعت‌گر می‌انگارد. نقد با بررسی تأثرات هنرمند، این انسان‌رها و مغرور را با تاریخ واقع پیوند می‌دهد. نقد بنیادین چنین نقدی است. نقد در عمل به رخداد هنری، آن پوشیدگی هستن از خلال تصاویر، آن وایستادگی‌اش در میانه، هجوم نمی‌برد. از منظر فلسفه ارزش تصویر در توقف آن میان دو زمان و در مبهم بودن‌اش نهفته است. فلسفه همه امکانات گرداگرد تصویر را، فراسوی آن صخره جادویی که بر فرازش ایستاده است، نبش می‌کند. با تأویل فراچنگ‌شان

بهبودی^{۳۸} قدرت ندارد. هنر از خاصیت لحظه مضارع گشوده بر رستگاری سیوروت، که در آن یارای پایانش است و نای برتری‌اش، عاری است. بر این پایه برتری (دیرش پیکره) از بداقبالی‌اش نشأت می‌گیرد. در واقع همین برتری مغموم است که در تقابل با زیبایی سعادت‌مند هنر کلاسیک زیبایی هنر مدرن را باعث می‌شود.

از طرف دیگر هنر، که اساساً آزادوار است، در جهانی از ابتکار و مسوولیت به نوعی گریز شکل می‌دهد. در این‌جا برآنیم تا به پاسخی برای تجربه‌ی عمیقاً عام و معمولی لذت زیباشناسانه دست یابیم. این یکی از مواردی است که ارزش هنر در آن نهفته است. هنر پوشیدگی سرنوشت را به دنیا وارد می‌کند، اما آنچه هنر به‌طور ویژه بر جهان نثار می‌کند رها شدن از مسوولیت است، و اینچنین است که سبکی و لطف مسحورمان می‌کند. هنر آزادی می‌بخشد. خلق یا درک رمان و تصویر به این معنی است که زین پس اجباری برای فهم وجود ندارد؛ هنر مقارن است با نفی دست‌رنج علم و فلسفه. سخن نگو، فکر نکن، در سکوت و آرامش بر او احترام گذار ... و از این دست‌اند پندهای حکمی که پیشاپیش امر زیبا ثابت می‌شوند. جادو که همه‌جا پاره‌ای از شیطان دانسته می‌شود، از نرمش دریافت‌ناپذیر شعر برخوردار می‌شود. هنر با خلق کاریکاتوری از وجود، به قصد انهدام واقعیت آن، بدون آن‌که نفی‌اش کند از واقعیت با سببیت انتقام می‌گیرد. هنگامی که فراسوی شناسایی و کنش، خود را در آغوش ریتم وجود، که ورودش را تنها بر نوشته یا نقاشی عرضه می‌دارد، پرتاب می‌کنیم، تسکین می‌یابیم. اسطوره بر جای رمز می‌نشیند. دنیایی که

نقدانه با خویشتن‌داری کامل سخن می‌گوید؛ صادقانه و از رهگذر مفاهیمی که به مانند عضلات ذهن هستند. ادبیات مدرن در حالی که به خاطر عقل‌گرایی (که البته تا شکسپیر، مولیر در *دون خوان*، گوته و داستایوفسکی به عقب بازمی‌گردد) تحقیر می‌شود، قطعاً هوشیاری هر چه بیشتری نسبت به این نابسندگی بنیادین هنر نشان می‌دهد. در این عقل‌گرایی هنرمند نمی‌خواهد تنها یک هنرمند باشد، نه برای این که قصد دارد از یک نظر یا هدف دفاع کند، بلکه به این دلیل که محتاج است اساطیرش را خود تأویل نماید. شاید این تردید واقعیت‌الگوهای زین‌پس‌ناساز را در نظر هنرمند روشن کرده، وظیفه یافتن مجدد الگوها در قلب تولید خویش را بر او تحمیل نموده، و او را به باور رسالت خلق و افشای آن واداشته است. مسئولیت نقد به صورت اساسی پابرجاست. اما در این‌جا نمی‌توانیم از «منطق» شرح فلسفی هنر سخن به میان آوریم؛ این بحث گسترش نظرگاه این مقال را که نیت‌مندانه محدود شده است، طلب می‌کند. برای چنین مبحثی ناچاریم در جای خویش به معرفی نظرگاه رابطه با دیگری بپردازیم که بدون آن هستن را در واقعیت‌اش مجسم نکرده‌ایم.»

جمع‌بندی

این گونه به نظر می‌رسد که اغلب قسمت‌های نظریه هنر لویناسی، 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. این‌جاست که

می‌آورد. این به‌مثابه آن است که به اثر هنری همچون اسطوره بنگریم: لازم است که پیکره ساکن به حرکت آید و ناچار سخن بگوید. (و اسطوره) از بازسازی ساده اصل به واسطه‌ی کپی کاری متفاوت است. تحلیل فلسفی فاصله‌ی اسطوره از واقعیت را اندازه می‌گیرد و رخدادی خلاقانه را به‌طور کامل شناسایی کرده است؛ رخدادی گریزان از شناخت، که با پرسش از وقفه‌ای در میانه، از هستنی به هستن دیگر سر می‌کشد. اگر به‌راستی حقیقت فلسفی متضمن بعدی مفهومی در تناسب با اسطوره باشد، اگر به قوانین و علل رابط موجودات قناعت نکند، که سر درپی شناخت نفس هستن گذارد، آن‌گاه اسطوره در آن‌واحد هم از حقیقت فاصله می‌گیرد و هم سرچشمه‌ای است برای حقیقت فلسفی.

نقد در اثنای تأویل دست به‌گزینش و تحدید می‌زند. اما اگر به‌گزینش‌گری در جهان هنر دست می‌زند، آن را به جهان معقول باز می‌آورد، جایی که در آن ایستاده است؛ جایی که موطن حقیقی ذهن است. قابل‌فهم‌ترین نویسنده هم خود را در دنیایی بازمی‌یابد که به‌واسطه‌ی تصاویرش مسحور شده است. او به زبان رمز سخن می‌گوید، با کنایات، به اشاره، سر بسته می‌گوید، گویی در دنیای سایه‌ها به سر برده است، گویی از برانگیختن واقعیت‌ها ناتوان است، گویی نمی‌توانسته است بدون لغزش به سوی‌شان روان شود، گویی او ناشاد و ناجور، همواره بیش از آنچه می‌خواسته خود را متعهد ساخته است، گویی نیمی از آبی را که برای‌مان می‌آورد پیشاپیش سرازیر کرده است. به‌هوش‌ترین و قابل‌فهم‌ترین نویسنده نیز بازی‌گوشی می‌کند. تأویل

- 10 disinterestedness
- 11 sein-lassen
- 12 objectivity
- 13 poetic order
- 14 representation

- 15 anonymity
- 16 captivation
- 17 movement
- 18 interest
- 19 involving

- 20 double
- 21 the original

- 22 Phaedo
- 23 becoming
- 24 appearance
- 25 non - being

- 26 Transcendence
- 27 Jean Wahl
- 28 meanwhile
- 29 Giraudoux

ژان ژیرادو (۱۹۴۴-۱۸۸۲) نسخه‌های مدرنی از تراژدی کلاسیک به نگارش درآورد که در آن‌ها بر خصوصیات انسانی موجود در اسطوره‌ی کلاسیک تأکید می‌شد.

- 30 duration
- 31 the present
- 32 Jean Pouillon
- 33 situation
- 34 Dvornik
- 35 silhoueche
- 36 Niobe
- 37 inertia
- 38 the better

می‌توانیم این جمله با اهمیت امانوئل لویناس را نقل کنیم که «آنچه ما انتخاب هنرمند می‌نامیم، در واقع گزینش طبیعی وقایع و ویژگی‌هایی است که در قالب ریتم، زمان را به تصویر تبدیل می‌کند».

در انتها می‌توان علت اصلی گرایش لویناس به هنر مدرن (هنر نابازنما)، در برابر هنر کلاسیک (هنر بازنما) را حدس زد: هنر بازنما شیء این‌جهانی را در حالی که همچنان این‌جهانی است به ما عرضه می‌کند؛ اما به‌واسطه‌ی 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 راه‌یافتن بدان عاجز است، وارد شویم. اینجاست که فلسفه هنر لویناس به هایدگر نزدیک می‌شود.

قسمت‌های داخل گیومه برگرفته شده از:

"Reality and Its Shadow", in Clive Cazeaux, *The Continental Aesthetics Reader*, Taylor&Francis, 2007, pp. 117-128.

(مترجم انگلیسی: آلفونسو لینگیس)

پی‌نوشت‌ها:

- 1 being in the world
- 2 to be among things
- 3 picturesque
- 4 duration
- 5 meanwhile
- 6 expression
- 7 aesthetic phenomenon
- 8 knowledge through art
- 9 disengagement

ed. David Farrell Krell, New York, Harper and Row, 1993, pp. 127-30.

Jean-Paul Sartre, *Imagination, a Psychology of Imagination*, trans. Bernard Frechtman, New York, Washington Square Press, 1966.

Emmanuel Levinas, *Existence and Existents*, trans.

Alphonso Lingis, The Hague, Martinus Nijhoff, 1978, p.17.

کتابنامه

Martin Heidegger, *Being and Time*, trans. John Macquarrie and Edward Robinson, New York, Harper and Row, 1962, p. 44.

Jean-Paul Sartre, *Literature and Existentialism*, trans. Bernard Frechtman, New York, Citadel, 1964.

Martin Heidegger, *Being and Time*, p. 405. Also 'On the Essence of Truth', trans. John Sallis in *Basic Writings*,



