

فلسفه ادب و هنر مدرن و اخلاق پسامدرن

بهرام بهین*

استادیار دانشگاه تربیت معلم آذربایجان، ایران

(تاریخ دریافت: ۸۶/۸/۲۸، تاریخ تصویب: ۸۷/۱۰/۲۹)

چکیده

یورگن هابرماس (۱۹۹۲) اذعان داشته که «پروژه مدرنیته»، با ریشه‌های آن در دوره «روشنگری» سده هجدهم، به جدایی حوزه‌های علم و اخلاق و هنر از یکدیگر و از عالم واقعی انجامیده است. در این مقاله، این فرضیه مطرح شده است که مشخصه بارز «پروژه مدرنیته»، یعنی تلاش برای دستیابی به «واقعیت» های عالم و بیان آنها در قالب زبانی علمی و «واقعیت نما»، به حوزه اندیشه و هنر هم راه می‌یابد و «واقع‌گرایی» و استفاده از زبانی خاص برای بازنمایی «واقعیت» نضح می‌گیرد و همین امر است که سرانجام به جدایی این حوزه از دنیای واقعی و مردم در قالب «سخت‌گیری اخلاقی» می‌انجامد. این فرضیه با مطالعه ابعادی از «مدرنیسم» تأیید و سپس برای ارائه راه حلی «پسامدرن» به آراء امانوئل لویناس و کاربرد آنها در برخورد با ادب و هنر پرداخته می‌شود.

واژه‌های کلیدی: مدرنیته، مدرنیسم، پسامدرنیسم، سارتر، لویناس، دیگری.

مقدمه

امروزه در نگاهی به گذشته نه چندان دور تاریخ بشری، و به ویژه تاریخ اروپا، به پروژه مدرنیته که فیلسوفان «جنبش روشنگری» سده هجده بانی آن بوده‌اند، بر می‌خوریم. این پروژه، که خاستگاه آن نگرش علمی و خردباورانه اروپاییان به عالم هستی است، بنا به نظر یورگن هابرماس (۱۹۹۲ و ۱۹۹۰)، تلاش اساسی برای ایجاد علوم عینی، اخلاق و قوانین جهانشمول و هنر مستقل استوار بر منطق درونی بوده است. اندیشمندان جنبش روشنگری انتظار داشتند که از طریق علمی و تخصصی کردن حوزه‌های مختلف دانش که شامل علم و اخلاق و هنر است، کنترل نیروهای طبیعی، درک بهتر از جهان و خویشتن، رشد اخلاقی، برقراری عدالت در نهادهای اجتماعی و در نهایت حتی خوشبختی انسان‌ها میسر گردد. اما از یک دیدگاه انتقادی، همچون دیدگاه هابرماس، مستقل و تخصصی شدن این حوزه‌ها سرانجام به جدایی علم و اخلاق و هنر از یکدیگر و جدایی هر سه آنها از عالم زندگی واقعی می‌انجامد و به نظر هابرماس پروژه مدرنیته به همین دلیل ناقص و در مواردی ناکارآمد می‌شود.^۱ در این مقاله، با الهام از این نظر هابرماس و به قصد روشن کردن این موضوع که تخصص‌گرایی مورد نظر هابرماس در ادب و هنر مدرن، چه ماهیتی به خود می‌گیرد، آثار و عقاید تعدادی از نویسندگان و اندیشمندان مدرن قرن بیستم، به ویژه ژان پل سارتر (۱۹۸۰-۱۹۰۸) نویسنده و فیلسوف فرانسوی تأثیرگذار این دوره بررسی می‌شود. فرضیه مقاله این است که تخصص‌گرایی در ادب و هنر مدرن، متأثر از نگرش فراگیر علمی دوره مدرن، می‌بایستی در جستجو برای یافتن «زبانی» ویژه و واقع‌گرایانه برای بیان و بازنمایی «واقعیت» متجلی شود. ضمن تأیید این نکته، نشان داده می‌شود که این «واقع‌گرایی» تخصصی منتج به نوعی «سختگیری اخلاقی» می‌شود که تجلی‌ای از جدایی بر خلاف انتظار هنر مدعی «واقع‌گرایی» از عالم واقعی و واقعیت زندگی مردم است. سپس بحث می‌شود که پدیده‌هایی از این قبیل، منجر به تلاش‌هایی «پسامدرن» برای یافتن راه‌حلهای و رهیافت‌های جایگزین به چیستی و چگونگی ادب و هنر در عصر حاضر شده است. در این مقاله به بررسی برخی نظرات دیگر اندیشمندان فرانسوی (لیتوانی الاصل) یعنی امانوئل لویناس (۱۹۹۵-۱۹۰۶) اخلاق‌گرا و جایگاه ویژه «دیگری» در اندیشه وی، به جهت ماهیت متفاوت و «پسامدرن» این نظرات، توجه می‌شود، تا شناخت و تعریف متفاوت و مناسبی برای ادب و هنر و ارتباط آن با مردم حاصل گردد.

۱- برای مطالعه در این مورد ر. ک. به هابرماس (۱۹۹۰ و ۱۹۹۲) یا بهین (۱۳۸۳ و ۱۳۸۴).

«واقع‌گرایی» مدرنیستی منجر به «سخت‌گیری اخلاقی»

مشخصه بارز دوره «روشنگری» سده هجدهم در اروپا، «خردباوری» و «واقع‌گرایی» علمی بوده است. در این مقاله این نکته مد نظر است که این خصیصه محدود به حوزه علم نبوده، بلکه حوزه هنر و ادب نیز داعیه «خردمندی» و «واقع‌گرایی» داشته است، و گرنه برای مثال شاهد زایش و پیشرفت «رمان» به عنوان نوع ادبی، با هدف بازنمایی آگاهانه واقعیت‌های اجتماعی و یا ابداع مکتب‌های واقع‌گرا و رئالیستی در انواع دیگر ادبی نمی‌بودیم. بنابراین هنر و ادب مدرن نیز زمینه‌ای شد برای شناخت واقعیت و بازنمایی آن. اما شناخت و بازنمایی واقعیت در حوزه ادب و هنر، ماهیتی ساده و آسان ندارد و همانند رشته‌های علمی نیازمند متخصص و مستلزم تخصص‌گرایی است و «زبانی» می‌طلبد که تکوین آن بر اساس اصول زیبایی‌شناسی مدرن به عهده هنرمند مدرنیست است. تبلور این مفهوم را می‌توان، به نقل از جهانگلو، در تلاش بودلر برای روشنگری درباره «مدرن» برای نخستین بار در سال ۱۸۶۳ دید: در نظر بودلر کلمه «مدرنیته» از یک فاعل (subject)، یک فعل و یک مفعول (object) ترکیب شده است. فاعل همان هنرمند تنهایی است که از تخیلی فعال برخوردار است. فعل آن آزاد ساختن عناصر شاعرانه «مد» [در مفهوم «آیده آل»] است از درون آن و مفعولش در واقع مخلوق فعل هنرمندانه‌اش است، چون پیشاپیش در اشیاء وجود ندارد... پس غرض بودلر از میان برداشتن قالب‌های هنری کهنه برای ایجاد قالب‌های زیبایی‌شناختی دیگری است. با برج ایفل، آهن و با لوکوربوزیه بتون به معرض تماشا گذارده می‌شود و ساختارهای خام جسم با کوپیسم خلق می‌شود (جهانگلو، ۸).

این نقل قول، سزاوار دقت بیشتری است: اشاره جهانگلو به زیبایی‌شناسی معطوف به آهن، «بتون» و «ساختارهای خام جسم» در صحبت از «مدرنیته» در کتابی با عنوان مدرن‌ها تداعی‌کننده و یادآور این نکته است که هدف در هنر مدرن، یافتن زبانی برای بیان «واقعیت‌هایی» از جنس بتون و آهن در معماری و ساختارهای خام جسم در نقاشی بوده است. می‌توان این را تجلی‌ای از «واقع‌گرایی» برشمرد. و باید بر همین اساس بوده باشد که آی. ای. ریچاردز (۱۹۲۴، ۱۹۲۶ و ۱۹۲۹) از مدرنیست‌های تأثیرگذار انگلیسی، در زمینه ادبیات به مخالفت با همه نظریات مبلغ زیبایی‌شناسی به عنوان سرّی پنهان برمی‌خیزد و از منظر تخصصی خود به عنوان روان‌شناس، هوادار بیش‌حاصل از پوزیتیویسم منطقی، یعنی ارمغان دیدگاه علمی به حوزه فلسفه و اندیشه، به این نتیجه می‌رسد که هیچ وضع زیبایی‌شناختی خاص یا ارزش هنری ناب وجود ندارد و تجربه زیبایی از سازمان دهی بهتر به تجارب عادی

حاصل می‌شود. به عبارت دیگر، این شیوه نگرش و برخورد هنرمند و منتقد هنر با پدیده‌ها است که زیبایی را سبب می‌شود به طوری که می‌توان آن را در آهن، بتون و ساختارهای خام جسم هم دید. ریچاردز، مثل بسیاری دیگر از هنرمندان و هنرشناسان مدرنیست هم عصر خویش، در مقابله با «مدرنیته» اجتماعی و با باور به جایگاه والای شعر در امور بشری، در صورتی که تعریف درستی از آن ارائه گردد، اظهار می‌دارد: «اگر باید این موضوع پی گرفته شود، به دانشی پرشور از ادبیات و ظرفیتی برای تحلیل روان‌شناختی بی طرفانه، نیازمندیم» (ریچاردز، ۱۹۲۶، ۵۰۷).

دو نکته در نتیجه‌گیری‌های ریچاردز در بستر فهم مدرنیسم ادبی و هنری حائز اهمیت بسیار است. اولاً، خواندن شعر برای تأثیرگذاری است؛ یعنی خواندن شعر باید تأثیر مثبت روان‌شناختی بر خواننده داشته باشد و باعث تعادل روحی و روانی او شود. در دنیای برآمده از «مدرنیته» که در آن تغییرات برق‌آسا زندگی را دچار دگرگونی‌های اساسی کرده و بسیاری از نهادهای اجتماعی سنتی غرب، به ویژه مذهب، متلاطم و سست شده است و به نظر خیل کثیری از مدرنیست‌ها همچون ریچاردز، نهادهای علمی هم دیگر، و یا حداقل به تنهایی، توان مقابله با بحران‌های روحی و روانی حاصله را ندارند، شعر و هنر است که پرچم فلاح و رستگاری را به دوش می‌کشد. به عبارت دیگر، می‌بایست واقع‌بین بود و عالمانه عمل کرد و شعر را از بند نگرش‌های سنتی رهانید و از آن به عنوان منبع اصلی سلامتی روحی و روانی در عصر بحران زده (به خاطر تغییرات سریع و عمیق) مدرن بهره برد. پس همان‌طور که کلنبرگر (۱۳۸۴) نیچه فیلسوف را پیامبر عصر مدرن می‌داند، ریچاردز در تداوم این دیدگاه مثنوی آرنولد که در عصر علمی شعر جایگزین مذهب می‌شود، می‌گوید: «شعر ظرفیت رستگار کردن ما را دارد؛ شعر وسیله‌ای کاملاً مناسب برای غلبه بر آشوب است» (ریچاردز، ۱۹۲۴، ۲۵). ثانیاً، این تأثیر، به دلیل ماهیت مدرنیستی رویکرد ریچاردز، اساساً حاصل نگرش فرمالیستی به متن و مطابق همان موضوع «ساختارهای خام جسم» جهانگلو در تعریف مدرنیته از دید بودلر است؛ جایی که معماری، آهن بودن آهن و بتون بودن بتون را به رخ می‌کشد و نقاشی کوبیسم ساختارهای خام جسم را متصور می‌شود، در شعر هم باید بر همان منوال بر «جسمیت» زبان تأکید شود. ریچاردز این موضوع را تحت عنوان «جسمیت تام» (full body) کلمات در شعر مطرح می‌کند و می‌گوید: «شاعر با جسمیت تام کلمات کار می‌کند... اما بسیاری افراد به دلیل ناآگاهی از این موضوع تقریباً همه چیز شعر را از دست می‌دهند» (ریچاردز، ۱۹۲۶، ۵۰۹). از این منظر، شعر گویی به شیوه‌ای نو و منحصر به فرد، که مناسب حال عصر جدید است و

کاربردی روان‌شناختی دارد، تعریف می‌شود: ایده «شعر برای شعر/ هنر برای هنر» که خاستگاهی صرفاً زیبایی‌شناختی دارد، دیگر پذیرفتنی نیست. همچنین در خوانش صحیح و شایسته شعر مسئله اعتقاد یا بی‌اعتقادی در مفهوم «اندیشه‌ای» آن مطرح نمی‌شود، زیرا «اعتقادات مطرح در عرصه ادبیات، نه «اندیشه‌ای» بلکه «احساسی» اند» (رایت، ۱۳۸۳، ۳۱۲). پس، از این منظر، در نهایت شعر به پدیده‌ای بدل می‌شود که بی‌شبهت به تعبیر سارتر از آن در ادبیات چیست؟ نیست. وی با تمایز شعر از نثر، شعر را جایگاه جسمیت یافتن و شیء شدن زبان معرفی می‌کند، به طوری که می‌شود بر شعر دست کشید و کلمات آن را زیر انگشتان دست لمس کرد (در زیر به دیدگاه سارتر درباره نثر هم خواهیم پرداخت). اعجاز پیامبران عصر جدید به رخ کشیدن ابزارهای دم دست از قبیل آهن و بتون در معماری و زبان در ادبیات است، به طوری که این ابزارها در عین «واقعی» بودن و «واقعیت» داشتن، با ایجاد احساسی نو و منتظم در مخاطب، به ایستگاه و پناهگاه روحی و روانی او در عصر مدرن تبدیل شود. این «واقع‌گرایی» مدرنیستی در اصل حرکتی ارزشی برآمده از اصل «احساس‌گرایی» و اصل «نسبی‌گرایی» این مکتب است که در اندیشه ریچاردز هم قابل تشخیص است. اما نمونه‌های گویاتری هم در این زمینه وجود دارد که برخی اتفاقاً به طور مستقیم از ریچاردز متأثر شده‌اند (ر. ک. به بحث درباره ای. ام. فورستر در پایین).

«احساس‌گرایی» مدرنیستی تنیده در نظریه «جسمیت تام» کلمات در شعر ریچاردز را پیش تر تی. اس. الیوت (۱۹۶۶) در مقاله معروف «سنت و قریحه فردی» بیان کرده است. در آن مقاله وی عملاً بین زندگی و هنر تمایز قائل می‌شود و بر ارجحیت نقش «زبان» در شعر و ادب که از آن به عنوان «دلالت» (signification) یاد می‌کند، تأکید می‌ورزد. «دلالت» در این مفهوم به عبارتی تحقق بخشیدن به تجارب و «واقعیت» هایی است که فقط از جنس هنرنند و ارتباطی با زندگی و دنیای بیرون یعنی «مدلول» (signified) ندارند: «تفاوت بین هنر و واقعه مسلم است» (الیوت ۱۹). ایستهبوب (۱۹۸۳، ۱۳۶) این نکته را با مثال تفاوت بین «احساسات» (feelings) و «عواطف» (emotions) در اندیشه الیوت روشن می‌کند. «عواطف» به شخص و زندگی تعلق دارد، اما «احساسات» مختص شعر است، زیرا زبان لازمه آن است: «احساسات در کلمات یا عبارات یا ایماژهای خاص» سکنی می‌گزیند (الیوت ۱۹). «عواطف» به «شخصی که رنج می‌کشد» تعلق دارد، یعنی به عالم واقعه، اما «احساسات» به هنر و به «ذهنی که می‌آفریند» اختصاص دارد چنان که «ذهن شاعر احساسات، عبارات و ایماژهای بی‌شمار را دریافته و انباشت می‌کند». پس صرفنظر از ماهیت و عملکرد زبان در کل، در شعر دال بر مدلول پیشی

می‌گیرد و کلمات تجربه را می‌سازند نه این که آن را «انتقال» داده باشند. موضوع «واقعیت‌نمایی» مدرن در آثار ادبی که زبان در تحقق آن نقشی اساسی دارد، در اندیشه ای. ام. فورستر مدرنیست هم تراز با اندیشه‌های الیوت و ریچاردز است. فورستر (۱۹۸۶، ۱۵۷ تا ۱۵۸) در مقاله «تحقیقی در بی‌نام و نشانی»، از ادبیات به عنوان «منزلگاه روحانی ما» یاد می‌کند که در آن هم نویسنده و هم خواننده متن، عالم «واقعیه و خبر و اطلاعات» را که زبان در حالت عادی در خدمت آنهاست فراموش می‌کنند، از خود بی‌خود می‌شوند و در زیبایی متن گم می‌گردند. آن چه در این گم و بی‌نام و نشان شدن رخ می‌دهد، دریافت و حصول چیزی بیشتر و مهم‌تر از آنی است که دور انداخته شده است و آن نیل به منزلگاه روحانی و دریافت این موضوع است که واقعیت از آن کلمه است، و نه از آن عالم واقعیه: «و ... در آغاز فقط کلمه بود».

در مقاله «سروده‌هایی برای حیات انسان» لارنس (۱۹۸۶، ۵۲) گریز از تمدن ناشی از واقع‌گرایی علمی را که در آن عالم به اندازه الفاظ علمی و آدمی در حد حشره کوچک می‌شود، در پناه جستن در «کلمه» جستجو می‌کند: «برای من کلمه جلیل صوتی شگفت‌انگیز دارد. دریاچه جلیل! نمی‌خواهم بدانم که این دریاچه کجاست. هرگز قصد رفتن به فلسطین را ندارم. جلیل نه یک مکان بلکه یکی از عوالم زیبا و باشکوهی است که در ... خیال من ... دست نخورده باقی است». در صورتی که بخواهیم این نظرات را در اظهارنظر فشرده و گویایی بینیم، شاید بهتر از این گفته جان کراو رنسون، واضع اصطلاح «نقادی نو» و مدافع اندیشه «جسمیت هنر»، به نقل از رایت، نتوان یافت:

این دنیای کوچک [شعر] ی که پا می‌گیرد، نه نسخه کوچکی از دنیای طبیعی ما و منزلت اصیل آن است، نه دنیای دشوار جاری در واقع، این دنیای کوچک تقلیدی از بهشت باستانی ما است که زمانی معصومانه مقیم آن بودیم (رایت ۷۸۹).

و به این ترتیب زبان در شعر، همانند ساختارهای خام جسم در نقاشی کوبیسم، به عنوان واقعیتی مستقل از معانی روزمره، با تأثیری که حاصل ادراک شاعر از جسمیت تام آن و خلاقیت اوست، منزلگاه روحی و روانی انسان مدرن، آشوبزده گرفتار آشفستگی ناشی از ناپدید شدن پیشوندهای مذهبی و ناکامی‌های علم در ارائه جایگزینی مطمئن، می‌شود.

پس اگر با پدیدارشدن جهان مدرن، جهان قدیم می‌میرد و ارزش‌ها و باورهای آن نیز در جریان تغییرات ژرف زیر و رو می‌شود، سعادت و رستگاری ابناء بشر، به نظر مدرنیست‌ها، در گرو استفاده «واقع‌گرایانه» (در مفهوم «احساس‌گرایی») و خلاقانه و هنرمندانه از «اشیاء» موجود

در «واقعیت» این جهان است. اثر خلق شده «احساسی» غریب و متعالی و «آن جهانی» و «بهشتی» را در مخاطب از خود بی خود شده از زندگی مدرن بر خواهد انگیخت.

همان گونه که در بحث تعریف مدرن از دید بودلر دیدیم، خلاقیت هنرمندانه در مدرنیسم از میان برداشتن قالب‌های هنری کهنه برای ایجاد قالب‌های زیبایی‌شناختی دیگری است، به طوری که همه پدیده‌ها و اشیاء موجود در اطرافمان تحت فعل هنرمندانه چیزی را بنمایانند که پیشاپیش در آنها وجود نداشته است. این نوآوری و نوآوری می‌طلبد که هنرمند فاعلی منحصر به فرد و به عبارتی، طبق نظر بودلر، فاعلی تنها باشد. به نظر می‌رسد چنین طرز تلقی‌ای، از منظر اتخاذ شده در این نوشته، پیامدهایی هم مثبت و هم منفی داشته باشد که پیامدهای منفی آن اساسی‌تر و مورد انتقاد در این نوشته است.

ظاهراً از نقاط قوت این نگرش مدرنیستی نوعی «کثرت‌گرایی» و «تنوع‌طلبی» پلورالیستی برآمده از «واقع‌گرایی» و «نسبی‌گرایی» ای است که پیشتر به آن اشاره شد؛ می‌گوییم ظاهراً زیرا خواهیم دید که نقاط منفی این نگرش، نقاط مثبت آن را تحت الشعاع قرار می‌دهد و سایه شک و تردید بر صحت و اصالت آنها می‌اندازد.

«تنوع‌طلبی» و «کثرت‌گرایی» مدرنیستی را نخست می‌توان در تنوع دیدگاه‌ها و رویکردهای خاص خود هنرمندان و نویسندگان و شاعران دید. می‌توان فهرست طولیلی از مکاتب و ایسم‌های مدرنیستی تهیه کرد که خبر از گوناگونی دیدگاه‌ها می‌دهد: دادائیسم، فوتوریسم، کوبیسم، رئالیسم، سوررئالیسم و غیره. در عمل «کثرت‌گرایی» و «تنوع‌طلبی» برآمده از «واقع‌گرایی» مدرنیستی را هم می‌توان، مثلاً، در فن کلاژ و استفاده از زبان روزمره در شعر هم یافت. به نقل از رودریگز و گارات «فن کلاژ (چسباندن)، مثال دیگری از فرایندی است که زندگی مدرن را وارد عصر مدرنیستی می‌کند. پیکاسو و ژرژ براک بریده‌عناوین جراید و سایر تکه پاره‌های جهان خارج را در نقاشی‌های شان به یکدیگر متصل ساختند. کورت شوپترز سراسر زندگی خود را صرف جمع‌آوری آت و آشغال و کلاژ ساختن آنها کرد، کاری که خود آن را مرتس نام داده بود؛ برگرفته از واژه «کمرتس» که روی تکه کاغذی پاره دیده بود. فن کلاژ با شیوه‌هایی که نویسندگانی نظیر گیوم آپولینر یا تی. اس. الیوت به کار می‌بردند، قابل مقایسه بود. آنها اجازه گفتگوهای اتفاقی را به فضای شعرشان می‌دادند، و زبان کوچه بازار و اصطلاحات لاتنی را در ساختار شعر و نثرشان به کار می‌بستند» (رودریگز و گارات ۴۰ و ۴۱). در سرزمین بی‌حاصل به عنوان یک اثر مدرنیستی شاخص، الیوت آشفتگی انسان‌های مدرن را در ناتوانی آنها در برقراری تعادل و هماهنگی بین تجارب مختلفشان می‌بیند (که بی‌شبهت به

نظرات ریچاردز نیست) و سعی می‌کند این تجارب و صداهای مختلف و متنوع افراد را در قالب سبک‌های بسیار متفاوت استفاده شده در شعرش در کنار هم قرار دهد. اما همان طور که پیش‌تر هم دیدیم، از این منظر، با واقعیتی آشفته و نابسامان رو در رو ایم که زبان خلاق شاعرانه به آن سامانی نو از جنس خودش می‌دهد. و همین نکته یعنی ساماندهی شاعرانه و هنرمندانه به «واقعیت» چیزی است که علی‌رغم ظاهر «نسبی‌گرا» و «کثرت‌گرا» ی آن، تمامیتی می‌سازد که پیامد آن به اخلاقیات سختگیرانه مدرنیستی است. (این نکته در ارتباط با سارتر که در زیر به آن می‌پردازیم، روشن‌تر می‌شود.)

واقعیت را ساخته و پرداخته فعل هنرمندانه، احساسات و زبان شاعرانه دانستن در اساس پدیده‌ای انسان‌گرایانه و اومانیستی است. از دید اومانیستی، هستی عالم در ید قدرت شناخت و اندیشه آدمی است، بدین مفهوم که جهان، جدای از ماهیت منتظم (دکارتی) و یا پر هرج و مرج و نابسامان (مدرنیستی) آن، نیازمند حضور وجود، اندیشه و احساس آدمی است تا معنای جهان را (و یا هرج و مرج آن را) در یابد و حقیقت و واقعیت آن را آشکار سازد و شکلی مطلوب برای زندگی فراهم آورده و حتی بتواند با تأثیرگذاری بر آن، جهان را دگرگون کند. این گفته کارل مارکس، به عنوان اندیشمند مدرنیست که کار فیلسوف نه صرفاً توضیح عالم، بلکه تغییر آن است را می‌توان اوج اندیشه اومانیستی تلقی کرد.

تلفیق این ایده‌ها با مفاهیم اساساً هنری و ادبی و زیبایی‌شناختی، به شکل‌گیری اندیشه‌هایی از نوع اندیشه‌های الیوت، فورستر و رنسون می‌انجامد که سعی دارند در کشاکش جهان بحران زده، امیدوارانه و خوش‌بینانه، سعادت و خوشبختی را در قالب چیزی منسجم و یکدست و فاخر همچون بهشت، به نام هنر و ادب برای هموعان فلک‌زده خود به ارمغان آورند. اما شکل حادث‌تر این پدیده را می‌شود در اندیشه ژان پل سارتر ادیب و فیلسوف، که از آن با «خشونت خوش‌بینانه» (۱۳۸۴) یاد می‌کند، یافت. به دلیل نقش برجسته آثار و اندیشه‌های سارتر در بیان اصول مدرنیسم، توجه به او یک ضرورت می‌نماید.

به نقل از احمدی، «سیمون دو بووار... وقتی تازه با سارتر آشنا شده بود، مدام از او می‌شنید که آرزو دارد اسپینوزا به اضافه استاندال باشد» (احمدی، ۱۳۸۳، ۵۳۳). این آرزوی سال‌های جوانی سارتر سرانجام با رمان فلسفی بسیار تأثیرگذار او یعنی تهوع (۱۳۶۵) تحقق می‌یابد. رمان‌نویسی و نمایش‌نامه‌نویسی سارتر از اهمیت خاصی برخوردار است زیرا، صرف‌نظر از چند و چون رابطه فلسفه و ادبیات، سارتر، این فیلسوف مدرنیست هوادار واقعیت، نیز به این باور رسیده است که هنر و ادب فی نفسه «واقعیت» است و بازنمایاننده واقعیت. برای

سارتر، مانند دیگر مدرنیست‌هایی که مورد بحث قرار گرفتند، کلمه در شعر به شیء تبدیل می‌شود، مثل رنگ در نقاشی و آهن در معماری، و این شکلی از «واقع‌گرایی» است؛ در عین حال که زبان نثرِ رمان در قاموس روکانتن، قهرمان تهوع، که تصویری از خود سارتر است، شکل دیگری از «واقع‌نمایی» است: بیان عریان، بی‌ملاحظه، بدون مصلحت‌اندیشی و خشن پوچی و هرج و مرج عالم هستی و وجود. زبان در این نوع‌اش به «دایره‌ها و نواهای موسیقی»، به اشکال هندسی مانند «دایره ... [که] با چرخش پاره خط مستقیمی به دور یکی از نوک‌های خود به وضوح توضیح دادنی است» (همان ۲۴۰)، به چیزی کاملاً انتزاعی و کاملاً قابل فهم نزدیک می‌شود. در واقع روکانتن رویای زبانی (هر چند غیرممکن) را بدون کلمات در سر می‌پرواند، زبانی که خود باید عین همان چیزی باشد که توصیف‌اش می‌کند، زبانی و رای هر نوع زبان انسانی، که هیچ‌گاه نمی‌تواند چیزها را آن گونه که هستند بنمایاند؛ زیرا به نظر روکانتن وجود و هستی، چیزی جز پوچی و نیستی نیست. روکانتن این نکته را در تجربه «تهوع‌آور» خود از عالم وجود و مشاهده ریشه درخت درون باغ و «بهبودی» و رهایی از آن حالت را با درک پوچی و نیستی حاکم بر عالم توضیح می‌دهد:

کلمه پوچی اکنون زیر قلمم زاده می‌شود؛ کمی پیش، در باغ، نیافتمش، ولی دنبالش هم نمی‌گشتم، نیازی به اش نداشتم: من بدون کلمات می‌اندیشیدم، درباره چیزها، با چیزها. پوچی نه تصویری در سرم بود نه آوای یک صدا، بلکه آن مار مرده دراز دم پاهایم بود، آن مار چوبی. مار یا چنگال یا ریشه یا پنجه کرکس، اهمیتی ندارد. و بی آن که چیزی را به وضوح تقریر کنم، می‌فهمیدم که کلید وجود، کلید تهوع‌هایم، کلید زندگی خودم را یافته بودم. به راستی، همه آنچه که توانستم بعداً دریابم، به این پوچی بنیادی تحویل می‌یابد. پوچی: باز هم کلمه‌ای دیگر؛ من با کلمات می‌جنگم؛ آنجا، چیز را لمس کردم. اما اینجا می‌خواهم خصلت مطلق این پوچی را تعیین کنم... آن ریشه... در حدی وجود داشت که نمی‌توانستم توضیحش بدهم. گره دار، بی‌جنش، بی‌نام، دلم را می‌ربود، چشم‌هایم را پر می‌کرد، دایم مرا به وجود خودش برمی‌گردانید. هر چه تکرار می‌کردم «این یک ریشه است»، دیگر اثری نداشت (همان ۲۴۱ و ۲۴۲).

پوچی‌ای که روکانتن در عالم موجودات تجربه می‌کند، انعکاس ادراک پوچی و نیستی ماهیت خود او است. در فلسفه سارتر، خودآگاهی آدمی در ارتباط تنگاتنگ با عالم تجربه می‌شود تا پدیده‌ای به نام «خود استعلایی» یا «انسان برتر» (transcendental ego) در این

فلسفه منتفی باشد.^۱ اما همین انسان خودآگاه نیازمند آن است که از محدوده‌های «خود» فراتر برود و «عروج» کند^۲ و تصویری از تمامیت زندگی ارائه دهد، به طوری که دانشی معنادار از زندگی در عالم حاصل شود. در زمینه سنت مدرنیستی، این تصویر می‌تواند، و حتی باید، اثری ادبی، قطعه‌ای موسیقی و کاری هنری باشد. آثار ادبی و هنری پدیده‌ها و «زبانی» اند که به نظر می‌رسد، برخلاف زبان رایج روزمره که آدم‌های کوچک و بازار با آن سروکار دارند، به قابلیت دربردارندگی تمامیت و واقعیت نزدیک‌ترند. برای روکاتن نوشتن خاطرات در قالب رمان ناشی از همین دیدگاه است.

نگرش اگزیستانسیالیستی به رابطه زبان با وجود، تعیین‌کننده نگاه سارتر به انسان و رابطه او با دیگران هم است. سارتر در اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر (۱۳۸۴) تعریف ویژه‌ای از «اومانسیم» را ارائه می‌دهد و با صراحت اعلام می‌دارد که مکتب مورد نظر وی، مکتبی اومانستی و هوادار اصالت بشر است: «جهانی نیست جز جهان بشری...» (سارتر ۷۹). نوالی در توضیح این مورد می‌نویسد:

[سارتر] می‌خواهد تمام استعدادها و تمایلات انسان را به منصفه ظهور بنشانند. جهان بینی او عمیقاً تحت تأثیر سرنوشت و آینده بشر است. حتی وقتی او خود را به عنوان منکر خدا نشان می‌دهد، می‌خواهد استعداد و توانایی انسان را برای انجام هر کاری نشان دهد: یعنی انسان می‌تواند هر ارزشی را خلق کند و جایگزین خدا شود، و مثل او نقش خلاق داشته باشد. بدین ترتیب انسان موجودی نیست که از قبل آگاهی فطری داشته باشد، او طبیعی ندارد: وجودش مقدم بر ماهیت اوست. انسان از قبل قابل تعریف نیست، در هیچ جا تعریف ثابتی برای وی وجود ندارد تا او را در آن محدوده قرار دهیم و او را بشناسیم (نوالی ۲۰۱).

بنابراین، چنان که هنرمند خلاق بودلر چیزی می‌سازد که پیش‌تر وجود نداشته، انسان

۱- «خود استعلایی» (transcendental ego) فاعل انسانی است که ذهنیت او فراتر از محدوده‌های زمان و مکان قرار می‌گیرد و می‌تواند جهان را از آن موضع ختنی و بی‌طرفانه مورد مطالعه قرار دهد. در فلسفه‌های واقع‌گرایانه چنین موضعی هرگز ممکن نیست زیرا فاعل انسانی ریشه در محیط اطراف خود دارد و اندیشه‌های وی برآمده و متأثر از محیط است.

۲- «عروج» ترجمه رحیمی (۱۳۸۴:۷۹) برای واژه *depassement* است.

سارتر باید خود را «با پی‌ریزی «طرح» خود در جهان بیرون از خویش» بسازد (سارتر ۷۹).^۱ «طرحی» که سارتر از آن صحبت می‌کند، هم سنخ و همسنگ «تخیل» است. از طریق تخیل است که طرح پی‌ریزی می‌شود و بعد، از طریق انتخاب و عمل، آن طرح به حقیقت می‌پیوندد. اگر از این منظر به موضوع نوشتن رمان نگاه شود، اهمیت آن برای روکانتن و سارتر آشکار می‌شود.

چنان که دیدیم، در سنت مدرنیستی از نوع بودلر، فورستر، الیوت و لارنس، زبان ادب و هنر که برآمده از «احساس» هنرمند خلاق است، «واقعیت» دارد و هر آنچه غیر ادب و هنر و «بدون احساس» باشد، از جنسی ژنده و مندرس و بی‌روح است. همین ایده است که اساس اندیشه سارتر را می‌سازد. اگر هم طرح‌ها و پروژه‌هایی که سارتر در فلسفه خود از آنها صحبت می‌کند، از تخیل بر می‌آیند و سپس در جهان آدم‌ها تحقق می‌یابند و به واقعیت مبدل می‌شوند، به طوری که انسانیت فرد نیز از طریق آن واقعیت‌ها شکل می‌گیرد، در آن صورت می‌توان چنین استنباط کرد که رویکرد سارتر به رمان، شخصیت‌ها و اخلاقیات آنها نیز در امتداد و همسو با «واقع‌گرایی» مدرنیستی است، یعنی با زبان، شخصیت‌ها و پدیده‌های رمان به عنوان واقعیت برخورد می‌شود. در ضمن، واقع‌گرایی‌ای که در فلسفه سارتر مطرح است با «درون‌گرایی» (subjectivity / subjectivite) همراه است، که یادآور «احساس‌گرایی» مدرنیستی الیوت است. بر اساس واقع‌گرایی درون‌گرایانه سارتر، انسان از طریق طرح خود به عالم واقعی که به مثابه ماده خام مستقل از انسان وجود دارد، شکل و معنی و سمت و سو می‌دهد. نوالی این نکته را از طریق نقل قولی چنین توضیح می‌دهد:

ماده بیجان و خام کوهستان که به طور ساده هست، به مدد طرح کوهنورد، که در دایره امکانات او قرار دارد، به عنوان کوه مشخص می‌شود، که شامل دره عمیق و قله بلند است. بدین ترتیب [است که] ... کوه شخصیت به خود می‌گیرد... (نوالی ۲۰۸).

بنابراین انسان سارتر با درون‌گرایی خود به شناخت و تشخیص بخشیدن و معنی کردن عالم هستی و وجود می‌پردازد و در واقع به یکی از انسان‌گرایانه‌ترین فلسفه‌های مدرن دامن می‌زند. بر همین اساس است که، روکانتن، یا طرح سارتر از خود در رمان تهوع، در دل پاریس

۱- به نظر نگارنده، شباهت بین این موضع سارتر و موضع بودلر در مقاله «نقاش زندگی مدرن» شارل بودلر (۱۳۸۷) کاملاً آشکار است.

به شناخت پوچی و نیستی هستی می‌رسد، خود را متفاوت از دیگرانی می‌یابد که در موقعیت او عمدتاً اهالی جامعه بورژوازیند، به آنها شخصیت داده و معنایشان می‌کند و بر همین اساس هم مورد قضاوتشان قرار می‌دهد. طرح سارتر از خود در بستر شناخت درون‌گرایانه وی از عالم هستی و از نحوه حضور «دیگران» در عالم است.

در فلسفه سارتر، به دلیل نحوه حضور متفاوت انسان در عالم، که نتیجه نظریه «تقدم وجود بر ماهیت» انسان است، وجود «دیگری» برای او برزخی را می‌سازد که گریزی از حضور در آن نیست. سارتر در نمایشنامه خروج ممنوع علناً از زبان یکی از شخصیت‌ها می‌گوید «دوزخ، دیگر مردم است» (L'Enfer, c'est les Autres). برای رسیدن به نوعی «خودآگاهی»، آگاهی از این که من هستم، حضور «دیگری»، که اتفاقاً در فلسفه سارتر با «نگاه» هویت پیدا می‌کند، یک ضرورت است.^۱ اما این حضور، به دلیل نوع نگاه سارتر به انسان تنش زا و فضای ایجاد شده، برزخ گونه است. خمیره بی‌شکل ماهیت آدمی معرف نیستی به عالم وجود است. آنچه از این نیستی در روابط انسانی حاصل می‌شود اولاً عدم آگاهی، یقین و قطعیت از کنش و رفتار «دیگری» در ارتباط با «من» است که به روابط تنش زا و برزخ گونه می‌انجامد؛ ثانیاً قضاوت «من» از «دیگری» مبتنی بر نحوه برخورد «دیگری» با موضوع «نیستی» است: آیا او ادراک درستی از «نیستی» و عدم قطعیت ماهیت خود دارد یا این که به دلیل ناآگاهی و یا «سوءنیت» خود را تا سطح اشیاء، یعنی جایی که ماهیت بر وجود سبقت می‌گیرد، پایین آورده است؟ ثالثاً من خودم در بحبوحه حضورم در عالم هستی و در حضور دیگران هر لحظه‌ام آکنده از اضطراب تصمیم‌گیری و انتخابی است که به دلیل عدم وجود ارزش‌های از پیش تعیین شده راهگشا و الگوی همه عالم بشریت به سوی انسان بودن و محقق ساختن همه قابلیت‌های غول‌آسا و بی‌انتهای بشر است. حاصل این مجموعه نظریه‌ها، دنیای تاریکی است دربردارنده آدم‌های مسخ شده‌ای شبیه آدم‌های جامعه بورژوازی پاریس تهوع که حال روکانتن را به هم می‌زنند. این‌ها آدم‌هایی‌اند که آگاهی‌شان از پوچی و نیستی عالم هستی آنها را در موقعیت ترس و لرز و اضطراب و دلهره پایان‌ناپذیر بودن، بودن با دیگران و برای دیگران و نگرانی از سقوط در منجلاب زبونی و سست عنصری و رذالت قرار می‌دهد. سارتر به صراحت می‌گوید:

من کسانی را که با اعتقاد به ارزش‌های اخلاقی ماقبل تجربی یا با توسل به معاذیر

۱- برای موضوع «نگاه» در اندیشه سارتر ر. ک. به سارتر، ۱۹۵۴.

جبری، آزادی کلی خود را کتمان می‌کنند، «سست عنصر» می‌نامم؛ و کسانی را که می‌کوشند تا نشان دهند که وجودشان «واجب» بوده (حال آنکه نه تنها وجود آنان، بلکه ظهور بشر به روی زمین امری «ممکن» بوده است)، «رذل» می‌خوانم (سارتر ۷۲).

بدین ترتیب است که برای سارتر، از دل تاریکی شکاکیت و بدبینی و دلهره و اضطراب ناشی از نحوه بودن آدم‌ها در عالم که اساساً از یک دیدگاه درون‌گرایانه ناشی شده، اخلاقیاتی سختگیرانه شکل می‌گیرد و اندیشمند و هنرمند را رو در روی گروه‌های دیگر مردم قرار می‌دهد. این نگرش را می‌توان از جهات مختلف مورد انتقاد قرار داد. در این بخش از مقاله، با استناد به برخی از نظرات امانوئل لویناس فیلسوف لیتوانی الاصل فرانسوی، دیدگاهی متفاوت از دیدگاه مدرنیستی از نوع سارتر به «دیگری» و متناسب با آن به ادب و هنر ارائه می‌شود.

«اخلاق‌گرایی» پسامدرن لویناس و هنر

لویناس مانند سارتر و سایر اگزیستانسیالیست‌ها به ضرورت حضور «دیگری» در زندگی سوژه معتقد است؛ حضور «دیگری» مانع زندانی شدن سوژه درون ذهنیت خویش می‌شود. اما لویناس برخلاف سارتر حضور «دیگری» را محدودیت آزادی، که نمود بارز آن نگاه‌های خیره «دیگری» و در نتیجه «ابژه» شدن «من» است، نمی‌داند؛ بلکه در تفکر لویناس، بدون دغدغه مفاهیم و مبانی هستی‌شناختی و با اتکا به اخلاق، «دیگری» به «بی‌نهایتی» بدل می‌شود که ویژگی‌اش «من» سوژه را همواره به خود می‌خواند و مسئولیت «من» در قبال «او» پایانی ندارد. در اندیشه لویناس (۱۹۸۴)، سیمای «دیگری» - مفهومی که یادآور نگاه «دیگری» در فلسفه سارتر اما کاملاً در تقابل با آن است - ضرورت اخلاقی بلافصل و غیرقابل بحثی را طرح می‌کند که شخص را موظف می‌کند در مقابل آن واکنش نشان دهد. این رویارویی لحظه‌ای، اساسی برای اخلاق است که به نظر لویناس «فلسفه اول» است و بر همه چیز حتی فلسفه متعارف نیز ارجحیت دارد. لویناس بر آن نیست تا اخلاقیات یا قانونی خاص را تعریف کند بلکه می‌خواهد موقعیت اخلاقی بنیادینی را محقق سازد که در شرایط دنیای واقعی و روابط فیما بین انسان‌ها جای دارد.

دیگری دقیقاً از طریقی که چهره‌اش مرا می‌خواند و مرا می‌طلبد و تمنای مرا دارد همسایه‌ام می‌شود و با این کار مسئولیت‌م را به یادم می‌آورد و مرا زیر سؤال می‌برد.... این مسئولیت‌گروگانی است که می‌توان او را جایگزین شخص دیگر کرد و فرمانبرداری

نامحدود از ذهنیت را می‌طلبد (لویناس، ۱۹۹۴، ۸۲ تا ۸۴).

عدم تقارن اساسی روابط بین فرد و دیگران (حتی وقتی به نظر می‌رسد دیگران بی‌اعتنایند) به مسئولیتی خطیر برای فرد می‌انجامد، مسئولیتی که در نقل قول مکرر لویناس از برادران کارامازوف داستایفسکی تجسم می‌یابد: «ما همه مسئول همدیگریم، اما من مسئول‌تر از همگانم» (لویناس، ۱۹۸۱، ۱۴۶). اما ممکن است سؤال شود چه چیزی باعث این حس مسئولیت می‌شود؟ لویناس، در تفکراتش، چه دلیلی برای این ایجاد حس مسئولیت در برابر دیگری دارد؟ در ضمن، این نکته اخلاقی چه ارتباطی می‌تواند با ادبیات داشته باشد؟ در زیر به این دو موضوع می‌پردازیم.

لویناس دانشجوی هایدگر بوده و مانند سارتر، بسیار از او متأثر شده است. وی مفاهیم فلسفی استاد از قبیل «هرروزگی»، «صداقت»، «در جهان بودن»، «برون بودگی» و «وجود معطوف به مرگ» را فوق‌العاده برانگیزنده می‌یابد و مانند او منتقد سنت فلسفی غرب هم هست، اما موضوع انتقاد از اندیشه غرب برای لویناس متفاوت است. اگر هایدگر منتقد «خردباوری» سنت فلسفی غرب به نفع ادراک «هستی» است، انتقاد وی از همان موضوع به نفع «اخلاق» است. از طریق این انتقاد لویناس مفاهیم اگزیستانسیالیستی هایدگر را برمی‌گیرد و با بازبینی آنها اصول اخلاق‌گرای خود را پی‌ریزی می‌کند. به نظر او، «دیگری» و «مرگ» برای «سوژه‌ای که «بی‌نهایت» را در رابطه تنگاتنگ این دو خواهد جست از اهم موضوعات است و حس مسئولیت در برابر دیگری نیز برآمده از همین رابطه است.

بنا به گفته احمدی (۱۳۸۲: ۴۸۵)، معدود اندیشمند و فیلسوف مدرنی است که به موضوع مرگ پرداخته باشد. لویناس متأثر از هایدگر، از این معدود افراد است و چنین به نظر می‌رسد که رویکرد وی به مرگ و به ویژه ارتباط آن با «دیگری»، در اندیشه او سنخیت بیشتری با حال و هوای پسامدرن داشته باشد. هایدگر مرگ را امکان «هستی اصیل و معتبر» (authentic existence) می‌داند. دازاین هایدگر می‌داند که مرگ پایان امکان‌های ناشی از حضور او در عالم است، پس وجود او معطوف به مرگ است و او دلهره اجرای طرح‌ها و پروژه‌های به موقع خود را دارد. اما فراموشی مرگ، به نظر هایدگر، زندگی را از اعتبار می‌اندازد و انسان را در وضعیت نامطلوب قرار می‌دهد؛ انسان بی‌خبر از مرگ، دیگر در تعریف دازاین نمی‌گنجد. هایدگر معتقد است که اعتبار و عدم اعتبار زندگی امری شخصی است و کس دیگر نمی‌تواند به جای من زندگی کند. به همان ترتیب، مرگ نیز، به عنوان امکانی که به

«هستی اصیل» تحقق می‌بخشد، تجربه‌ای شخصی است، زیرا هیچ‌کس نمی‌تواند به جای من بمیرد. «مرگ در هر حال همواره از آن من است» (همان ۲۶۳) و «شخص خاص بودنم برآمده از مرگ است» (همان ۳۰۸). انتقادی که به ایده «هستی اصیل» برآمده از پروژه‌ها و طرح‌های شخصی وارد شده، این است که زبان «هستی اصیل» چیست؟ آیا این گونه «هستی» قابل طرح در قالب زبان است؟ دلیل این انتقاد این است که زیستن «هستی غیراصیل و غیرمعتبر» (inauthentic existence) به تعبیری برگرفتن و تحقق بخشیدن به پروژه‌های دیگران و استفاده از زبان جمع برای انعکاس آنها است. هایدگر در مراحل آغازین اندیشه خود و در هستی و زمان (۱۹۷۸) اظهار می‌دارد که سکوت می‌تواند شکل معتبری از کلام باشد. بعدها نیز به زبان شعر و شاعران اشاره می‌کند (و همانطور که در بالا دیدیم سارتر در همین مورد در تهوع آرزوی زبان «غیرممکن» بدون کلمات را دارد و در نهایت به هنرباوری می‌رسد). این محدودیت‌های نقش ارتباطی زبان «اصیل و معتبر» دلیلی می‌شود برای این نظر انتقادی که در معادله بین «مرگ» و «هستی» و «زیستن اصیل» چیزی و عنصری ناقص است.

به نظر لویناس (۱۹۹۴)، عنصری که در این مقوله به شکل مؤثر مورد توجه قرار نگرفته «دیگری» (و صدای او) است. در اندیشه لویناس احساس مسئولیت، تعهد و آگاهی‌ای که در فلسفه هایدگر از آن با مفاهیم دازاین و «هستی اصیل» یاد شده، نه از رو در رو بودن با مرگ خود، بلکه با مرگ «دیگری» حاصل می‌شود.^۱ مرگ خود من به عنوان نابودی من برای لویناس غیرقابل تصور است. لویناس در واکنش به این نظر هایدگر که مرگ در هر حال همواره از آن من است می‌پرسد آیا مرگ که پایان بخش هستی من است، می‌تواند از آن من باشد؟ با در نظر گرفتن این نابودی و پایان، «از آن من» چه معنا و مفهومی می‌تواند داشته باشد؟ در واقع لویناس (۱۹۹۴، ۷۷) معتقد است، هر آنچه درباره مرگ می‌دانیم و می‌اندیشیم ناشی از تجربه و مشاهده دیگران است. البته این به معنای تجربه و مشاهده مردن دیگران نیست. بلکه مواجهه‌ای، رو در رو و چهره به چهره واقعی و صمیمانه کافی است. در چنین مواجهه‌ای سیمای شخص به من خبر از فانی بودن او می‌دهد. من این فانی بودن را «در گسست پدیدارشناسی، که سیمای دیگری باعث آن است» تجربه می‌کنم (لویناس، ۱۹۹۴، ۱۰۷). این گسست، یک باره نیست و گسستی مکرر و تداوم دار در توانایی‌های بازنمایی من است. به گفته لویناس ابهام و رازناکی سیما از این است که هم حاضر است و در معرض عینیت‌گرایی و

۱- برای اطلاعات بیشتر در مورد حس تعهد دازاین ر. ک. به کوروز، ۱۳۷۸.

واقع‌نگری، و هم این که از این‌ها جدا می‌شود و می‌گریزد. در معرض بودن، ناشی از این است که من سیمای دیگری را می‌بینم. من برای مثال چشم‌هایش را که جزئی از سیما است می‌بینم. اما آنچه را که چشم‌ها را چشم کرده یعنی دیدنشان را نمی‌بینم،^۱ یعنی آنچه که این چشم‌ها دیده‌اند و یا خواهند دید از من می‌گریزد. این گریز همان «گسست پدیدارشناسی» است، گسستی که «من» آن را به شکل ناتوانیم در معرض «حضور و واقع‌نگری» قرار دادن آن «دگرگونگی» ای (alterity) تجربه می‌کنم که سیما را سیما می‌کند. وقتی لویناس این مواجهه رو در رو را تجربه «فناپذیری فرد دیگر» می‌نامد، منظورش این است که در این مسئله، من گریز از حضور را تجربه می‌کنم که با مرگ دیگری این گریز دائمی می‌شود. بدین ترتیب است که موضوع زمان که در فلسفه هایدگر در مفهوم آتیه‌ای است که با آگاهی دازاین از مرگ خود تحقق می‌یابد و او را به «وجود معطوف به مرگ» مسئول خود و هستی مبدل می‌کند، در اندیشه لویناس از طریق توجه به (مرگ) «دیگری» و ایجاد حس مسئولیت در برابر او تحقق می‌یابد. زمان باقی تا فرارسیدن مرگ که تجربه‌ای ناشناخته برای من است، فرصتی است برای خدمت به دیگری که بی‌نهایت هستی را در او یافته‌ام.

تلاش‌هایی صورت گرفته است تا با استفاده از نظرات لویناس، «پروژه» مدرنیسم ادبی، یعنی دستیابی به واقعیت از طریق زبان ادبی امکان‌پذیر شود. برای مثال جان سی. وندایک (۲۰۰۰) با مقایسه اندیشه‌ها و آثار پن وارن و لویناس سعی دارد بگوید که پن وارن در جستجوی زبانی است که توان بازنمایی حقیقت و واقعیت را داشته باشد. وی این بند از شعر "The Whole Question" پن وارن را در این رابطه نقل می‌کند: «آری، باید بکوشی واقعیت را بازبیندیشی. شاید این فقط زبان باشد که تو را در دام انداخته است. تو می‌توانی زبانی بیابی که در آن کلمه تجربه شود. یا واژگانی بیابی که حقیقت را تحقق بخشند». اما مشکل اساسی رویکرد وندایک (و شاید هم پن وارن) همان مشکلی است که به نظر لویناس در رویکرد فلسفی هایدگر قابل مشاهده است: دغدغه اصلی هایدگر «هستی» و در ارتباط تنگاتنگ و جدایی‌ناپذیر از آن، دازاین و «وجود» معطوف به مرگ او است، اما لویناس همه این‌ها را فدای اخلاق معطوف به «دیگری» می‌کند که مرگ و به تبع آن زمان و بی‌نهایت با (عدم) حضور او محقق می‌شود. جرال ال. برانز (۲۰۰۱) خط فکری مشابه وندایک را دنبال می‌کند. برانز با استناد به تفاوت‌گذاری لویناس بین شناخت و احساس، به عنوان دو روش

۱- این موضوع در تقابل آشکار با ایده «نگاه» سارتر قرار می‌گیرد. برای اطلاعات بیشتر ر. ک. به سارتر، ۱۹۵۶.

تجربه کردن دنیا که روش اول تجربه از طریق مفاهیم است و روش دوم در معرض دنیا بودن، همچون در معرض لمس بودن پوست تن، به هواداری از همان دیدگاه مدرنیستی برمی‌خیزد که تأکید بر شیء شدن زبان در شعر دارد.

اما نکته اینجا است که این نوع استفاده از آراء لویناس، شکلی از تحریف به سبب نادیده گرفتن جایگاه حاشیه‌ای هنر و ادب در اندیشه وی به نظر می‌رسد، اندیشه‌ای که حتی از نگاهی متفاوت جهتی کاملاً مغایر دارد. اگر ساده‌نگری تلقی نشود، می‌توان لویناس را اساساً اندیشمندی «افلاطونی» و جزو فیلسوفانی دانست که ادبیات و هنر را اشکال «غیراصیل» در استفاده از زبان و شیوه‌های دیگر بیان می‌دانند و در صورت توجه هم آنها از درجه دوم اهمیت برخوردارند. از این قبیل فیلسوفان برای مثال می‌توان به جان آستین (۱۹۶۲) اشاره کرد که ادبیات را «به شکلی خاص تهی و پوچ» می‌داند، زیرا به گمان او گفته‌ای (utterance) از زبان بازیگری روی صحنه و یا بکار رفته در شعر و یا بیان شده در یک رمان، همه اشکال پارازیت گونه از استفاده از زبان‌اند که مطابق قواعد کنش زبانی «بجا» (felicitous) ادا نشده‌اند. لویناس (۱۹۹۴، ۱۴۱) در اظهارنظری از همین نوع، که انتقادی روشنگرانه نیز از موضع مدرنیستی مطرح در این مقاله است، می‌گوید که:

هنر بی‌مسئولیتی‌ای می‌آورد که به نام فراغ بالی و زیبایی می‌فریبد. می‌رهاند. ساخت و دریافت یک رمان یا یک تصویر نیازی به اندیشیدن ندارد و منکر تلاش علم و فلسفه و عمل است. حرف نمی‌زنی و نمی‌اندیشی و در سکوت و آرامش تحسین می‌کنی - طریقت‌طلبی فرزائگی، این گونه در برابر زیبایی ارضا می‌شود. جادو که همه جا از آن شیطان تلقی می‌شود، در شعر از تساهلی غیرقابل فهم برخوردار است.

این «جادوی شیطانی» هنر که لویناس از آن نام می‌برد، همان جذبۀ گمراه‌کننده هنر است که افلاطون باور داشت ما را از «واقعیت» (reality) (که برای وی ماهیتی استعلایی و محض داشت) دور می‌کند. مگر «شیطان» مسئولیتی جز این دارد؟ نظرات زیبایی‌شناختی افلاطون حول این محور می‌گردد که تصویر، بازنمایی ناقص از واقعیت است. به نظر لویناس تصویری از دیگری فی نفسه ناممکن است. تصویر زیبا بدون صدا است؛ ساکت است. این سکوت صورتک مرگ است که در تقابل و تضاد با باروری زنده سیمای «دیگری» که با ما سخن می‌گوید قرار دارد.

با این حال، به نظر نگارنده، یکی از دلایلی که از لویناس به عنوان اندیشمندی

پسامدرنیست یاد می‌شود، نحوه نگرش و برخورد متعادل او با پدیده‌ها است که تجلی آن را در موضوع هنر هم می‌بینیم. اگر برای سارتر رابطه با «دیگری» ماهیتی منفی دارد و هنر به عنوان تجلی‌گاه ذهنیت هنرمند اندیشمند در تقابل آشتی‌ناپذیر با زندگی روزمره فاقد شعور و دیگران با «سوءنیت»، جایگاهی تعریف شده در ارتباط با حقیقت و واقعیت جهان هستی دارد، برای لویناس «پسامدرنیست»، هنر می‌تواند امکانی برای ایجاد رابطه اخلاقی با و مطلقاً به سود «دیگری» باشد. از این منظر است که تفاوت فلسفه لویناس از فلسفه هایدگر هم آشکارتر می‌شود. اگر به نظر هایدگر زبان، یعنی همان زبان «اصیل و معتبر» ویژه دازاین، منزلگاه هستی است و از آن لاحقیقت هستی نمایان می‌شود، برای لویناس زبان (و ادب و هنر) نه برای حقیقتی که نیست، بلکه برای ما که هستیم وجود دارد. در اندیشه لویناس زبان باید نقشی استیناسی (phatic)، از نوعی که مثلاً یاکوبسن عنوان کرده، داشته باشد.^۱ این زبانی است که چیزی نمی‌گوید، بلکه در مفهوم «عرض کردن» (saying) میل به ارتباط دارد، ارتباطی که برای مبادله اطلاعات نیست بلکه صرفاً برای عرضه کردن خود به «دیگری» است. به قول لویناس، (۱۹۹۴، ۱۸۳) «عرض کردن گشودن خود به روی دیگری است پیش از این که چیزی گفته شود». «عرض کردن» تقاضای دیگری و تقاضا از دیگری و حتمیت نیاز به آن و وظیفه پاسخ گفتن و مسئولیت دیگری را پذیرفتن است. «عرض کردن» به دلیل ماهیت درون‌گرای آن (که مستلزم قبول حضور من و دیگری است) حالتی استعلایی است و فراتر از وجود می‌ایستد، با این وجود، به نظر سایمون کریچلی (۱۹۹۲) که ایده‌ها و کلید واژه‌هایش را از نظریه کنش زبانی (speech act theory) برگرفته، «فعلی کرداری» (performative doing) نیز هست.^۲ به این ترتیب، برای لویناس «عرض کردن»، به دلیل الزام در پاسخ، جایگاه و عمل اخلاق است (همانگونه که برای هایدگر زبان منزلگاه هستی است). رابرت شپرد (۲۰۰۲) می‌گوید که برای لویناس «عرض کردن» استعاره‌ای است برای آنچه نمی‌توان گفت. «عرض کردن» (saying) در

۱- نقش «استیناسی» زبان نشانگر استفاده از زبان برای ایجاد فضا و رابطه حسی می‌باشد. گفتگو مثلاً درباره وضع هوا، البته بدون منظور داشتن کسب اخبار و اطلاعات درباره وضع هوا، و سلام و احوالپرسی، در مفهوم استفاده از نقش استیناسی زبان است. برای اطلاعات در این مورد ر. ک. مثلاً به لطفی پور، (۱۳۷۱، ص. ۱۵).

۲- performative نوعی بیان است که کنش مورد نظر را زبانی انجام می‌دهد (مثل «قول می‌دهم بیایم») به جای آن که حالتی یا وضعی را توصیف کند. آستین (۱۹۶۲) بیان «وضعی» (constative) را که بودن یا نبودن مسئله‌ای را خبر می‌دهد از بیان کرداری که کنش لفظی است نه گفتار راست یا نادرست، متمایز می‌کند. با این حال می‌افزاید که بیان وضعی نیز به طور ضمنی کرداری است از این لحاظ که عمل تأکید بر چیزی را انجام می‌دهد.

مفهوم توسل به نقش استیناسی زبان، که لویناس گذران روز با حرف زدن در مورد هوا را تجسمی از این وضع می‌داند، تلاشی است برای «نزدیک شدن» به و «تماس» با «دیگری». این «نزدیکی» و «تماس» که تا حد گروگان و قربانی شدن فرد به جای «دیگری» می‌رسد، اما به خشونت استحاله یافتن در دیگری و یا حتی نیاز به بیان اتحاد با «دیگری» نمی‌انجامد، تنیده در «زبان» با نقش‌های غیراستیناسی آن است. این زبان با نقش غیراستیناسی، «عرض کردن» (saying) در مفهوم فرایند طالب پاسخ نیست، بلکه «گفته» (said) است، یعنی محصولی تمام شده و «درونمایه دار» و «مفهومی» (thematized) است و در نتیجه مسبب آنچه نمی‌توان گفت و تفاوت و فاصله من از «دیگری» می‌باشد. در واقع، «عرض کردن»، که «بدون مفهوم»، «بدون درونمایه» (unthematized) و نامحدود است، برای عرضه شدن نیاز به «زبان» در مفهوم «گفته» دارد که «مفهومی» و محدود است، در عین حال که «گفته» را می‌شکند، می‌شکافد و ترک می‌دهد. این ایده بی‌شبهت به نظرات استاد لویناس، هایدگر، درباره زبان نیست وقتی که، در نظر وی، زبان، زبان دازاین است و او در طلب حقیقت در گستره هستی عالم. این زبان دازاین است که پرده زبان روزمره و روزمرگی را می‌شکافد تا، در مفهوم نور حقیقت، خود بنماید. تفاوت دیدگاه لویناس در این است که او نه در پی حقیقت، بلکه شیفته و مسئول «دیگری» است و زبان را برای این شیفتگی و مسئولیت می‌خواهد. به نظر لویناس، زبان با استفاده کاربردی از آن (در مفهوم «گفته» said) در حکم پرده جداکننده من از «دیگری» است؛ در عین حال که «عرض کردن» (saying) برای بیان شدن نیاز به «گفته» (said) دارد.

از این منظر در فلسفه لویناس ارزش و جایگاه ادب و هنر نیز در ارتباط با اهمیت «دیگری» تعیین می‌شود. برخلاف نقش «نگاه» در فلسفه سارتر که در رابطه مقابله جویانه من با «دیگری» تعیین کننده است، به نظر لویناس (۱۹۷۸)، «نگاه» عاملی است که رهایی مطلق از آن برای دیدن «غرابت» و «دیگرگونگی» «دیگری» ممکن نیست. دیده شدن به معنای جزوی از دنیای من شدن و حول محوری که من ساخته‌ام قرار گرفتن است. جهان ناشی از این «نگاه» نظام‌مند و کاربردی است: همه چیز مشخص و معین، با استفاده معلوم و یا به عنوان موضوع شناسایی، پیش روی من هستند. در این وضع، هنر، که به نظر لویناس برای مقابله با جهان کاربردی باید مانند هنر آوانگارد^۱ ماهیتی انتزاعی داشته باشد، چیزها را از جهان می‌کند و آنها

۱- آوانگارد اصطلاحی مهم و رایج در تاریخ هنر و ادبیات است و در عرصه هنر و ادبیات به معنای اکتشاف، ابداع و نوآوری است و پدیده‌ای نو و پیشرو، یعنی جلوتر از زمان خود، و انقلابی محسوب می‌شود.

را از آن کسی (سوژه) بودن در می‌آورد. این بازنمایی هنری ما را به دیدن چیزها، بیرون از زمینه کاربرد و تعریف شده آنها، مستقل، بی‌استفاده، بی‌قاعده و قانون و البته کمتر از آنچه که خود چیزها می‌برد. دیدن هنر انتزاعی مورد نظر لویناس تجربه‌ای متفاوت از تجربه مدرنیست‌ها از هنر انتزاعی «بهشت گونه» و «آن جهانی» است. تجربه حاصله از دیدن این نوع هنر، که در آن بازنمایی انتزاعی مورد نظر است و نه خود اثر، برعکس شوک آور و آزار دهنده و حتی ترسناک (به دلیل ناتوانی در فهم آن) است. لویناس حتی از بی‌لطافتی، اسفباری، عریانی، زشتی و بیهودگی این تجربه هنری نام برده است (لویناس، ۱۹۷۸، ۵۷). این گونه است که بر زمینه دنیای راحت و آرام و عادت شده «نگاهمان»، «غرابت» و «دیگرگونگی» ظاهر می‌شود و تجربه‌ای متفاوت و نو اتفاق می‌افتد.

با این وجود، به نظر لویناس این تجربه «دیگرگونگی» ناشی از هنر انتزاعی تجربه‌ای نسبی است، زیرا اثر هنری به من به عنوان هنرمند یا مخاطب نیاز دارد تا ظاهر شود، در حالی که رویارویی تمام و کمال من با «دیگری» و «دیگرگونگی» اجتماعی و اخلاقی از طریق و در قالب صدا و زبان تجربه‌ای کاملاً متفاوت است. ضمناً «دیگری» اخلاقی را من انتخاب نمی‌کنم، چون اگر چنین کنم او دیگر «دیگری» نخواهد بود.

آنچه از این مطلب حاصل می‌شود، رویکردی «افلاطونی» به زبان است: نفی و نکوهش زبان شاعرانه و ترجیح زبان نثر که حالت گفتگویی دارد و در مفهوم گفتمان (discourse) است. زبان شاعرانه به دلیل موزون بودنش که ماحصل کاربرد استادانه و هنرمندانه و تخصصی زبان است، مقتدرانه می‌ایستد و با سحر و جادوی خود سلب قدرت می‌کند به طوری که در زندگی وقف شده به شعر و زیبایی‌شناسی دیگر توان پرسش کردن وجود ندارد و نمی‌توان از دیگری خواست که از خود بگوید. زبان مورد نظر لویناس «دیگری» را می‌خواند، معنا را به او هدیه می‌کند و امکان سؤال کردن می‌دهد تا جریان سخن یک جانبه نباشد، بشکند و ترک بردارد. به این ترتیب دنیایی که من در سکوت و آرامش خلوت نگاه خود ساختم و لذت مالکیت آن را دارم، می‌آشوبد و درهم می‌ریزد و من صدای «دیگری» را مشتاقانه می‌شنوم. صدای «دیگری» دو ویژگی و پیامد عمده دارد: ۱) اگر دنیای ساخته نگاه ما، که همه چیز در آن در ارتباط و هماهنگی با هم قرار دارند و نظام و تمامیتی می‌سازند، ماهیتی «همزمانی» (synchronic) دارد، صدای «دیگری»، که زمان را نیز از موضوع مرگ وی دریافتیم، ماهیتی «در زمانی» (diachronic) دارد. پس صدای «دیگری» تمامیت دنیای ما را با بی‌نهایت خود در هم

می‌ریزد.^۱ ۲) با توجه به این که «عرض کردن» (saying) محض ممکن نیست و در درون «گفته» (said) وجود دارد، صدای «دیگری» نقش ارجاعی داشته و روشنگری و مفهوم‌سازی (thematization) نیز می‌کند.

نتیجه

در رویکردی پسامدرن به ادب و هنر با جهت‌گیری اخلاقی از نوع لویناس سیمای «دیگری» از اولویت بی‌چون و چرا برخوردار است و هنر و ادبیات در مفهوم زیبایی‌شناسی صرف جایگاهی ندارد و فقط در مقام ارتباط با «دیگری» اهمیت پیدا می‌کند. این «دیگری» برخلاف آنچه که سارتر حضورش را لازم، اما «برزخی» خوانده بی‌نهایتی است که شالوده‌تمامیت دنیای ما را می‌شکند و بدینسان ما را نه در وضعی «برزخی» بلکه «مینوی» قرار می‌دهد. وقف زندگی به زیبایی‌شناسی صرف امکان ارتباط با «دیگری» و این وضع مینوی حاصله را از بین می‌برد. اما نمی‌توان این واقعیت را نادیده گرفت که «پروژه مدرنیته» تغییرات عمیق و شگرفی ایجاد کرده و حضور پررنگ ادبیات و تجلیات هنر در زندگی روزمره ما یکی از این تغییرات انکارناپذیر است. پس در صورت نیاز به توجه جدی به آنها نیازمند رویکردی با محوریت اخلاق معطوف به «دیگری» خواهیم بود و به آثاری خواهیم پرداخت که حدیث بی‌نهایت «دیگری» را بگوید. فیلم بال‌های اشتیاق (۱۹۸۷) ویم وندررز از این نوع آثار است. فیلم بال‌های اشتیاق، که به شکل خارق‌العاده‌ای فضای آرامش بخش و بدون برخورد (conflict) دارد، داستان فرشته‌های حاضر بر فراز آسمان برلین را در طول اعصار بیان می‌کند. این فرشتگان، نامرئی، به افکار رنجور و روح‌های فسرده آدمیان تنها گوش می‌سپارند و سعی می‌کنند به آنها آرامش ببخشند. دامیل، یکی از این فرشته‌ها، دل به دختری می‌بازد و برای وصال می‌خواهد از فرشته بودن درآید و به انسان بدل شود. پیتر فالک، هنرپیشه معروف که در نقش خودش در فیلم حضور دارد، با توضیح درباره شادی‌های ساده زندگی، از قبیل ترکیب لذت‌بخش طعم قهوه و سیگار، به تغییر فرشته کمک می‌کند. فیلم از دید فرشتگان سیاه و سفید است، اما با ادراک واقعیت‌های بشری رنگی می‌شود. از نکات برجسته و والای فیلم دریافت این موضوع از سوی دامیل است که تنها او نیست که چنین تغییر و تحولی را از سر گذرانده است زیرا: پیتر فالک هنرپیشه هالیوودی هم خود فرشته‌ای بوده است! این نکته فیلم در ارتباط

۱- واژه‌های تمامیت و بی‌نهایت یادآور عنوان کتاب *Totality and Infinity* لویناس است.

با شناخت «من» از «دیگری» بسیار پر معنا است: اگر دامیل تنها فرشته‌ای بود که تغییر یافته و انسان شده، این احتمال وجود داشت که او همواره خود را «تافته جدا بافته» ای ببیند و درباره «همنوعان» جدید خود از موضعی بالاتر و منطبق بر ذهنیت‌های فرشته‌وش از پیش داشته خود قضاوت کند! مسلماً پیامد این نگرش ایجاد محدودیت در تعریف «انسان» و «دیگری» است. برای فرشتگان بریده از دنیای روزمره واقعی، آدم‌ها موجودات فسرده از نامالیقات اند! اما به محض راه یافتن به دنیای همین موجودات «فلک زده» و دریافت این موضوع که این‌ها خود روزی مَلک بوده اند، پیش تصورات فرشته در هم می‌ریزد و او در برابر موجودی پیچیده و شگفتی‌ساز حیران می‌ماند. از این دیدگاه مانده‌ای که به راستی چگونه باید درباره «دیگران» (که در اصل «ملائک» اند) قضاوت کنی!

در استفاده از آراء لویناس برای خواندن متون ادبی، اندرو گیسیون (۱۹۹۹) شیوه‌ای را مطرح می‌کند که بی‌شبهت به کار و ندرز نیست. اگر در فیلم و ندرز، روی دیگر آدم‌ها یعنی مَلک بودنشان به رخ کشیده می‌شود، در خوانش پسامدرن و شالوده‌شکنانه و اخلاق‌گرای گیسیون از رمان به همراه تأکید بر محدودیت‌های بازنمایی در زبان، رمان زمینه‌ای می‌شود برای بازنگری در خود از طریق «دیگری». برای مثال، در رمان دل تاریکی جوزف کنراد، مارلو، شخصیت اصلی و راوی داستان، درمانده از درک آفریقا، محل وقوع داستان، است: «سکوت این سرزمین... رازناکی‌اش، بزرگی‌اش، واقعیت حیرت‌انگیز زندگی مستورش». گیسیون (۱۹۹۹، ۶۲) بلافاصله نتیجه می‌گیرد که اگر زبان مارلوی اروپایی از قابل فهم کردن آفریقا قاصر است، پس خود اروپاییان نیز باید به همان اندازه برای همدیگر مایه حیرت و سردرگمی باشند. و شاهد مصداق این را گیسیون در دل تاریکی می‌یابد: اروپاییان برای یکدیگر «نامحتمل، توصیف ناشدنی و روی هم رفته سردرگم کننده‌اند».

در این مقاله سعی شد نشان داده شود که می‌بایستی از اخلاق پسامدرن، که تجلی آن را می‌توان در فلسفه امانوئل لویناس یافت، در پر کردن خلأ ناشی از تخصص‌گرایی مدرنیستی که به نظر یورگن هابرماس به جدایی عالم هنر از عالم واقعی انجامیده است بهره جست. از این طریق است که می‌توان از پس پرده ادب و هنر به ویژه مدرنیستی، وجود «دیگری» فرشته‌وش را جست و با او خود را شناخت و به خاطر او از خود گذشت.

Bibliography

- Ahmadi, Babak. (1382/2004). *Heidegger Va Porsesh-e Bonyadin* (Heidegger and the Essential Question). Tehran: Markaz Publications.
- . (1384/2006). *Sartre Ke Minevesht* (Sartre the Writer). Tehran: Markaz Publications.
- Austin, J. L. (1962). *How to Do Things with Words*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Baudelaire, Charles. (1387/2008). "Naghash-e zendegy-e modern" dar Az Modernism Ta Postmodernism, Mahtab Molouki, trans., Abdoukharim Rashidian, ed. ("The Painter of Modern Life." In *From Modernism to Postmodernism*, Lawrence Cahoon, ed). Tehran: Ney Publications. 139-147.
- Behin, Bahram, (1384/2006). "Raghsi mianey-e meydan, ya shoor-e khandan motoun adabi dar alam-e hasti" ("Dancing in the middle of the square, or the ecstasy of reading literature in the world of beings"). *Tabriz University Journal of Literature and Humanities*, No. 196. 19-68.
- . (1384/2006). "Honar va bohran-e modernism az didgah-e Habermas" ("Art and the crisis in Modernism from Habermas's viewpoint"). *Tabriz Azad University Journal of Eshragh*. No. 2 & 3, 167-181.
- Bruns, Gerald L. (2001). "The obscurity of modern poetry: an essay on intimate realism." *In Renascence: Essays on Values in Literature*. Volume: 53, Issue: 3. 173-200.
- Critchley, S. (1992). *The Ethics of Deconstruction*. Oxford, Blackwell.
- Coruise, M. (1378/2000). *Falsafey-e Heidegger* (The Philosophy of Heidegger). Mahmoud Navali, trans. Tehran: Hekmat Publications.
- Easthope, A. (1983). *Poetry as Discourse*. London, Methuen & Co.
- Eliot, T. S. (1966). "Tradition and the individual talent." In *Selected Essays*. London: Faber.
- Forster, E. M. (1986). "Anonymity: an inquiry." *In Reading Literature* by Roger Gowan & Margaret Pearson, London, Longman. 157-158.
- Gibson, A. (1999). *Postmodernity, Ethics and the Novel*. London, Routledge.
- Habermas, J. (1990). "Modernity versus Postmodernity." In J. C. Alexander & S. Seidman, eds. *Culture and Society. Contemporary Debates*. Cambridge: Cambridge University Press. 342-354.
- . (1992). "Modernity--an incomplete project." In P. Brooker, ed., *Modernism/Postmodernism*, London. Longman. 125-39.
- Heidegger, M. (1978). *Being and Time*, trans. John Macquarrie and Edward Robinson, Oxford: Basil Blackwell.

- Jahanbagloo, Ramin. (1376/1998). *Modernha* (The Modernists). Tehran: Markaz Publications.
- Kellenberger, J. (1384/2006). *Kierkegad Va Nietzsche* (Kierkegad and Nietzsche: Faith and Eternal Acceptance). Abutorab Sorab & Elham Atarodi, trans. Tehran: Negah Publications.
- Lawrence, D. H. (1986). "Hymns to a man's life," in *Reading Literature* by Roger Gowan & Margaret Pearson, London. Longman. 52.
- Levinas, E. (1978). *Existence and Existents*. The Hague, Martinus Nijhoff.
- . (1981). *Otherwise than Being, or Beyond Essence*. The Hague, Martinus Nijhoff.
- . (1984). "Ethics of the infinite", interview with Richard Kearney, in Kearney, R., *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers*. Manchester, Manchester University Press. 47-70.
- . (1994). *The Levinas Reader*. ed. S. Hand. Oxford: Blackwell.
- . (1995) *Totality and Infinity*. Pittsburgh: Dusquesne UP.
- Lotfipour-Saedi, Kazem. (1371/1993). *Osoul Va Ravesh-e Tarjemeh* (Principles and Methods of Translation). Tehran: Nashr-e Daneshgahi Publications.
- Navali, Mahmoud. (1373/1995). *Falsafehay-e Egzistans Va Egzistansialism-e Tatbighi* (Philosophies of Existence and Comparative Existentialism). Tabriz: Tabriz University Publications.
- Richards, I. A. (1924). *Principles of Literary Criticism*. London: Routledge.
- . (1958). "Science and poetry," 1926. In Mark Schorer, J. Miles & G. McKenzie, eds, *Criticism*. New York. Harcourt. 505-523.
- . (1929). *Practical Criticism*. London, Routledge.
- Right, I. (1382/2004). "Naghadi-e Nou" dar Farhang-e Andishey-e Enteghadi ("The New Criticism" In *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*. Michael Payne, ed.) Payam Yazdanjoo, trans. Tehran: Markaz Publications. 788-792.
- . (1382/2004). "I. A. Richards" dar Farhang-e Andishey-e Enteghadi ("The New Criticism". In *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*. Michael Payne, ed.) Payam Yazdanjoo, trans. Tehran: Markaz Publications.
- Rodriguez, Chris & Chris Garratt. (1380/2002). *Modernism* (Introducing Modernism). Kamran Sepehran, trans. Tehran: Shiraze Publications.
- Sartre, J.-P. (1384/2006). *Egzistansialism Va Esalat-e Bashar* (Existentialism and Humanism). Mostafa Rahimi. Trans. Tehran. Niloufar Publications.
- . (1365/1977). *Tahavvo* (Nausea). Amir Jalaoddin Aalam. trans. Tehran: Niloufar Publications.

---. (1956). *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*, trans. Hazel E. Barnes, New York, Philosophical Library.

Sheppard, R. (2002). "Poetics and ethics: the saying and the said in the linguistically innovative poetry of Tom Raworth". In *Critical Survey*. Volume: 14. Issue: 2. 75-90.

Van Dyke, John C. (2000). "Language at the end of modernism: Robert Penn Warren's A Plea in Mitigation." In *The Mississippi Quarterly*. Volume: 53. Issue: 2.