دو فصلنامهٔ فلسفی شناخت، «۱۱۷-۱۳۶»
شناخت: شمارهٔ ۷۹/۱
پاییز و زمستان ۱۳۹۷، *Knowledge*, No79/1

دیگریِ لویناس وجه انضمامی هنر نوپدید

مهشید سادات منصوری *
مصطفی مختاباد

تاریخ دریافت: ۹۶/۱۱/۱۲
تاریخ پذیرش: ۹۷/۴/۳

چکیده

تأکید بر روی محتوا در هنر نوپدید باعث گردیده تا تفکر غالب بر روی این آثار را بتوان با رویکردی بر فلسفه اخلاق مرور کرد. در ارتباط هنر و اخلاق پیوندهای پیچیده و چندگانه‌ای برقرار است که می‌توان با تکیه بر آرای فیلسوفان و نظریه پردازان بالاخص معاصر، به زیبایی شناسی معاصر و ارتباط هنر با زندگی امروز انسان‌ها دست یافت. در این مقاله، کوشیده خواهد شد تا با تکیه بر تفکرات و آرای لویناس در باب فلسفه اخلاق *هنر نو پدید* بررسی شود. لویناس مواجهه با *دیگری* را نوعی *پدیدارشناسی* غیریت بیان می‌دارد و این پدیدار را دال بر پایان قهرمانی سوژه برمی شمرد. اخلاق لویناس به یک اعتبار، ناظر به *تجربه‌ای* است که سوژه در مرحله‌ای از تکوین خویش با عالم(دیگری) از سر می‌گذراند و هنر نوپدید نیز با وفاداری به این وجه انضمامی از "دیگری" سعی در تحولی اساسی در رویکرد سوژه مدرن دارد.

کلید واژه‌ها: لویناس، وجه انضمامی، اخلاق، سوژه، پدیدارشناسی، هنر نو

---

* دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران. آدرس الکترونیک:
Mahshidsmansouri@gmail. com
** داشکده هنر، داشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران، (نویسنده مسئول) آدرس الکترونیک:
Mokhtabm@modares. ac. ir

مقدمه

پیچیدگی نسبت میان هنر و اخلاق چنان دیرپا و قدمت‌دار است که در بسیاری موارد برای مرز بین این دو و اعلام استقلال‌شان بایستی بسیار تلاش کرد. به احتمال بسیار، هنر و اخلاق، تقریباً در زمانی واحد، به عرصه فرهنگ وارد شده‌اند. از آن‌جا که یکی از اصلی‌ترین معضلات جامعه بشری امروز را مشکلات اخلاقی تشکیل می دهند، در این مقاله بر اهمیت آن با اتکاء بر آراء ایمانوئل لویناس کوشیدم تا جایگاه عظیم و حیاتی آن در زندگی بشر، را مورد بررسی قرار دهم. اگر از باب مثال، پروای واپسین هیدگر " پرسش هستی "است یا اگر مارتین بوبر " رابطه من- تو" را دغدغه اصلی اندیشه خویش ساخته است، لویناس نیز "غیر" بطور اعم و "دیگری" بطور اخص را در کانون اندیشه خویش نهاده است. او در احیای مباحث اخلاقی در فرانسه نقش مهمی داشت، به حدی که برخی او را متفکری می‌دانندکه تقریباً یک تنه در تفکر فرانسه (بعد از جنگ) از نو به اخلاق اعتبار فلسفی بخشید. لویناس در روزگاری اخلاق را کانون اندیشه خویش قرار داد که اخلاق دیگر آن جایگاه مشخص و ثابت قبل را نداشت و پس از آرأی نیچه در باب اخلاق بردگان و نسبت قدرت و حقیقت، پایان اخلاق به عنوان شاخه‌ای از فلسفه مطرح شده بود. او مفاهیم سوژه و سوبژکتیویته ساختارگراها و پسا ساختارگراها را از منظری اخلاقی بار دیگر طرح کرد و سبب ساز آن شد که تا حدی توجه جریان‌های فکری دیگر، به مباحث و مسائل اخلاقی معطوف شود.

طرح مسأله

امانوئل لویناس را «فیلسوف دیگری» خوانده‌اند، عنوانی که به روشنی دغدغه و گوهر اندیشه او را روشن می‌سازد. فیلسوفی که اندیشه‌هایش بالاخص در حیطه اخلاق، تأمل‌برانگیز و در خور اعتنای جدی است. کار او علاوه بر خود حوزه فلسفه، در حوزه‌هایی به تنوع الهیات، جامعه‌شناسی، انسان‌شناسی، نقد ادبی و نظریه ادبی[1] به صورت مرجعی می‌باشند.

از آن‌رو که متفکران پساساختارگرا از طرح‌ها و ترتیبات انعطاف‌پذیر و داعیه‌های علمی ساختارگراها دوری گزیدند، ولی همچنان قائل به این رأی بودند که سوژه، پندارِ انسان‌گرایانهِ منسوخی است که باید آن را از پرده راز و ابهام در آورد و در پی آن، متفکران پسا ساختارگرا روز به روز بیش‌تر به مواجهه مستقیم با مسائل سیاسی و اخلاقی روی آوردند. بیش از هر

1. Literary theory

چیز دیگر، اهمیت امروزی اخلاق لویناس برخاسته از نقش تعیین‌کننده‌ای است که او برای مسئله دیگر بودگی [یا غیریت][1] قائل است. شرح و بیان لویناس درباره نسبت میان همان و غیر بسیار تأثیرگذار بوده است.

لویناس همّ خود را بر این می‌گمارد که از غیر در برابر تعرضات و تعدّی‌های همان (یا خود) (یا سوژه) صیانت کند، امکانات و شرایط پیدایی غیر را در زندگی ما، تحلیل کند و اهمیت و دلالت اخلاقی مواجهه با غیر یا دیگری را بیان دارد. به این هم علاقه‌مند نیست که ماهیت زبان اخلاق[2] یا شرایط خوب زیستن را بررسی کند. او امکان مواجهه‌های توأم با احترام و پرثمر با دیگری را تحلیل می‌کند و می‌کوشد این امکان را محفوظ بدارد و تلاش می‌کند تا سرچشمه‌های جامعه انسانی و عادل را در این مواجهه پیدا کند.

سرکوب غیریت را که به‌زعم او مشخصه تفکر غرب به‌طور کلی است، بنیاد فلسفه خاص خودش قرار می‌دهد. اخلاق لویناس منبعث از مواجهه‌های است با دیگری که در آن دیگری، خود را در معرض تردید می‌نهد. با این‌حال، در کتاب *تمامیت و نامتناهی‌اش* لویناس قطع تعلق و گسستن از سنت‌های بزرگ تفکر غرب را تمهید می‌کند. گرایش‌ها و جریان‌های مفهومی چند دهه اخیر در هنر، شکلی از بیان هنری است که از لحاظ فیزیکی و ظاهری کار تا حد ممکن تنزل بخشیده شده و به جای آن نیروی ذهنی ناشی از اثر هنری را تقویت کرده است. در این نوع از هنر تحریکات بصری به نفع روند فکری و هوشمندانه ادراک اثر هنری، کم اهمیت شمرده شده و مخاطب اثر هنری به همراهی و گفتمان با خالق آن یعنی هنرمند دعوت می‌شود. بدین ترتیب فرایند آفرینش هنری با فرایند ادراک و دریافت مخاطب به نوعی پیوند می‌خورد و نقش مخاطب یا "دیگری" در جریان‌های هنری این چند دهه اخیر وجه انضمامی آثار هنری محسوب می‌شوند. در واقع همان وجه انضمامی دیگری که لویناس در فلسفه پدیدار شناسانه‌اش بیان می‌دارد. لویناس این وجه انضمامی را که مطرح می‌سازد تا به انتها مفارقت و دیگری بودن آن را نیز مد نظر قرار می‌دهد.

همچنین او مطرح می‌سازد که خاص بودگی و جدا بودگیِ هستندگان باید محفوظ بماند. او برای نامیدن «چیزی که بیرون از هر چیزی است» تعالی، خارجیت، نامتناهی، دیگری، غیریت، گفتار و از همه مهم‌تر، اخلاق را مطرح می‌سازد. تعریف لویناس از اخلاق بطور مشخص از کنار دیگری قرار گرفته شدن است.

1. otherness
2. Ethical language

«ما همین در معرض تردید نهادن خودانگیختگی من را که از ناحیه حضور دیگری تحقق پیدا می‌کند اخلاق می‌نامیم. غرابت یا بیگانگی دیگری، فروکاست ناپذیرایی به من, به اندیشه‌های من و مایملک من، دقیقاً به صورت در معرض تردید نهادنِ خودانگیختگی من، به صورت اخلاق، تحقق می‌پذیرد. متافیزیک، استعلا، استقبالِ همان از دیگری، استقبال من از دیگری، به‌طور انضمامی در این قالب که دیگری همان را در معرض تردید می‌نهد صورت می‌گیرد- یعنی در قالب اخلاق که ذات نقادانه‌ی معرفت را تحقق می‌بخشد.» [1]

حال اگر نظری به آثار هنری در جرگه هنرهای نوپدید نظر بیافکنیم مشاهده می کنیم که با کثرت مخاطبین و دیگری‌هایی که با آنها روبرو می‌شویم، کثرت ارزشها مطرح می‌شود. کثرت ارزشهایی که در دنیای پست مدرنِ پسا نیچه‌ای، نسبیت هر لحظه بر تزلزل آن می‌افزاید. بدین ترتیب مسائل اخلاقی زندگی اجتماعی انسانها در محتوای بسیاری از آثار هنری پست مدرن دیده می‌شود. طرح مسائل انسانی و اجتماعی از انگیزش‌های فکری در شکل و ساختار جریان‌های هنری اخیر محسوب می‌شودکه موضوع اصلی این تحقیق است.

گرایش سوژه لویناس و هنر نو، به دیگری

در تفکر امروز قاره اروپا، سوژه اکنون به تمام و کمال محوریت خود را از دست داده است و لویناس نیز به صراحت در برابر این سوژه متخاصم، عَلَم مخالفت بر می‌افرازد. به نزد لویناس، سوژه در تصور نامتناهی بنیاد پیدا می‌کند، این عبارت اشاره دارد به سومین تأمل از تأملات دکارت که یک آبشخور بسیار مهمِ اندیشه لویناس است. اهمیت کشف مواجهه با نامتناهی دکارت که به هیئت چیزی که از دسترس معرفت بیرون است و مطلقاً در برابر اصالت من (یا سولیپسیسم) خود استعلایی تسلیم نمی‌شود.

غیر یا «دیگری» برای آنکه در مقام غیر، محفوظ بماند، نباید به صورت متعلق معرفت یا تجربه درآید، زیرا معرفت همواره، معرفت من است، تجربه همواره تجربه من است. بدین‌ترتیب غیریت آن تقلیل می‌یابد و تحلیل می‌رود. لویناس می‌کوشد تا از این تقلیل غیریت بپرهیزد. اندیشیدن برحسب تقابل، درک خود و غیر به صورت دو روی سکه، که در نسبت با هم تعریف می‌شوند و بنابراین به تمامیت واحدی تعلق دارند. لویناس بر آن است که دیگری همواره در پس زمینه یا پیش زمینه جهان من حضور دارد و به انحایی پیدا و ناپیدا از

1. levinas, 33-43: 1961

همان زمان که قدم بر کره خاکی می‌گذارم، خود را وارد جهان من می‌سازد و به تعبیری جهان من و حدود و ثغور اختیار مرا شکل می‌دهد. قوام سوبژکتیویته من به اوست و این وسواس دیگری دست از سرمان بر نمی‌دارد. با احساساتی نظیر آنچه نیچه اخلاق بردگان می‌نامد(رحم، همدلی، مسئولیت، ...) روبرو شده و آن‌ها را در نهاد خود سوژه پیدا می‌کند. نزد لویناس این دیگر خواهی شکلی بنیادین پیدا می‌کند و اساسا همان چیستی سوژه می‌شود.

سوژه لویناسی نه "من اندیشنده" دکارتی است نه "سوژه استعلایی"هوسرلی که مصدر خود آئین و مقوم جهان است، سوژه لویناس آسیب پذیر، متجسد، منفعل، غرقه در جهان، دیگر آئین، مکلف، مسئول و پاسخگو در برابر دیگری که در شبکه‌ای (شخص–عالم–اجتماع) جای دارد و مواجهه آغازین او با عالم در بستر احساس یا حساسیت شکل می‌گیرد. نه اندیشه بلکه همان تجسد، روزمره گی و سطحی که در هنر پست مدرن شاهدش هستیم. هنر معاصر به دلیل خصلت موضوع گرای خود، در واقع واکنشی علیه بی‌تفاوتی‌های ذاتی و جوهره بی‌تعهد هنر مدرن بود که شکل غایی آن در هنر مینیمال شاهد بودیم.[۱]

هنگامی که توجهات هنر آوانگارد به سوی هنر محتوایی و موضوع محور معطوف گردید، رقیبی قدرتمند برای هنر دوره ماقبل خود محسوب شد. وجه "تجربی" گرایشات هنری اخیر وجه انضمامی آن گردید وبا مروری بر روی برخی از آثار، بسیاری از این تجربه مندی‌ها از حضور دیگران و مخاطبین درکنار اثر هنری پدید آمدند.

نگاه پدیدارشناسانه به اخلاق لویناس و هنر نو

در پایان قرن نوزدهم، ادموند هوسرل، پدیدارشناسی را هم‌چون گونه‌ای روان‌شناسیِ توصیفی به‌کار برد که به مدد آن می‌توان به‌طور روشمند، آگاهی، صور آن و متعلقات آن را، توصیف و در نتیجه معنی ذات آن‌ها را بازشناخت. وی بر آن بود که فیلسوفان دوران مدرنیته از دکارت و بیکن به بعد، همگی درصدد همین کار بوده‌اند. لویناس به‌زعم اختلاف‌های اساسی‌اش با هوسرل و هیدگر، به روش پدیدارشناسانه که اول بار به‌واسطه‌ی ایشان به آن برخورده بود وفادار مانده است.

لویناس شرح می‌دهد که چگونه التفات، به نزد هوسرل، فعالیت مختص آگاهی است، در آن حال که آگاهی خودش را در مناسبت با جهان، آگاهی معطوف به خارج از خویش می‌داند و

۱. علیا، ۱۳۹۵: ۷۸

آن‌جایی‌هم که صحبت از وجود می‌کند، وجود را با همه‌ی تکثرش بررسی می‌کند.
این اعیان که طرف التفات آگاهی قرار می‌گیرند بر ساخته‌ی خودِ آگاهی نیز هستند (حیث التفاطی هوسرل متضمن رابطه‌ای است با چیزی خارج از خود).
لویناس در توصیف حیث‌التفاتی آن را فراهم‌ساز استعلای آگاهی از خویش[1] از «طریق مواجهه با چیزی غیر از خودش» میداند؛ حیث‌التفاتی، به‌عنوان آگاهی از چیزی، نحوه‌ای از تماس و ارتباط با جهان خارج است و همچنین اصرار می‌ورزد که عین‌التفاتی بیرون از سوژه است.این نوع نگاه متفاوت به سوژه نزد لویناس و فی المثل سوژه دکارتی را میتوانیم در هنر نو و هنر مدرن نیز ببینیم.
هنر نو را به لحاظ جوهره فکری‌اش در راستای هنر مدرنیسم می‌توان تعریف کرد و البته برخلاف آن؛ اگر مدرنیسم نخبه‌گرا بود، پست‌مدرنیسم کانون فکری مستقلی دارد که به تلفیق و ترکیب اندیشه‌های متفاوت و مختلف از گذشته تا به حال می‌باشد. اندیشه‌های متفاوت از دیگران. دیگرانی که در پدیدار شدن جریانات هنری نو نقشی اساسی دارند. هنر پست‌مدرن در مقابل کلیت هنر مدرنیسم قد عَلَم کرد و به گفته لیوتار: معنای واقعی پست‌مدرنیسم را باید در شکل باور نکردنی ضدیت آن با روایت‌های کلان جستجو کرد[2]. یکی از پیامدهای مهم این چند دهه، تشخیص این نکته بود که معنای یک اثر هنری، لزوماً نهفته در خود آن نیست، بلکه اغلب از زمینه‌ای که در آن حضور دارد، بر می‌خیزد، و این زمینه، که گاهی مخاطب، گاهی محیط، گاهی رسانه و گاهی طبیعت یا هر چیز دیگری که باشد خارج از اثر است، و اثر دیگر به تنهایی مانند سوژه دکارتی یکه و قدرتمند حاضر نمی‌شود، بلکه کلیّت و ماهیّت سوژه اصلی در کنار عنصر دیگری می‌باشد که مطرح می‌شود.
لویناس در پی این است که رابطه‌ای میان «همان» من یا سوژه دکارتی و «غیر» برقرار سازد که مستلزم زایل کردن هیچ‌کدام از این دو نباشد. بدین‌قرار او می‌کوشد، تعارض ظاهری حیث التفاتی را حل کند، این تعارض را که حیث التفاتی یا التفات، هم فعلِ آگاهی است هم رابطه با آن چیزی که خارج از آگاهی است. در این‌جا هیدگر به کمک او می‌آید؛ آگاهی خارج از جهان نیست، بلکه بخشی از جهان است، سوژه و ابژه در روندی که نافی سیطره‌ی شامل و استقلال هر دوی آنهاست و داد و ستدی دائم را تدارک می‌بینند، یکدیگر را بر می‌سازند.

1. transcendence

۲. مختاباد، ۱۳۸۷: ۸۲

در این‌جا ضعف هیدگر عین ضعف هوسرل است؛ هر دو متفکر «غیر» را تحت سلطه و سیطره همان قرار می‌دهند که هوسرل آن را آگاهی می‌انگارد و هیدگر هستی. واپسین مرحله لویناس در مفهوم «هست» مرحله‌ای است که پردامنه‌ترین نتایج را برای متفکر متعاقب او در بر خواهد داشت. لویناس می‌کوشد توضیح دهد که به چه صورت مواجهه با دیگری وارد ماجرای آگاهی می‌شود. در جهانی که چیزی خارج از سوژه وجود ندارد، لویناس با آنچه «پدیدارشناسیِ غیریتِ» خویش می‌نامد به توصیف مواجهاتی اهتمام می‌ورزد که غیریتِ غیر، غرابت ذاتی و بنیادین غیر، را فسخ نمی‌کنند.

از منظر لویناس، غیر یا دیگری از بیرون سر نمی‌رسد تا در برابر قدرت مطلق من در تصاحب و فهم جهان، عرضِ اندام کند. بلکه دیگری در کنار من پدیدار می‌شود. تمامی من از کنار او قرار گرفتن عیان و پدیدار میشود، اما او همچنان غیر و دیگری و همینطور نا متناهی باقی میماند و درون من حل نمی‌شود. هستی مرا شکل می‌دهد اما از آن من نمی‌شود، درست همان هستی تشکیل دهنده مخاطب یا دیگری در هنر نو که تا پایان نیز مخاطب و غیر باقی میماند اما جزء لاینفک هنر باقی است.

بدین‌ترتیب او پایه نقدی تمام عیار از پدیدارشناسی را ریخته بود؛ و بالأخص، خلأ اخلاقی را که پدیدارشناسی با سرکوب غیر یا دیگری به‌بار آورده بود، به‌طور جداگانه مورد بررسی قرار داده بود و در نهایت، در کتاب «تمامیت و نامتناهی»اش او تبدیل به متفکری می‌شود که راه متمایزی را برای خارج شدن از بن‌بست پدیدارشناسی نشان می‌دهد. [۱]

کلام در شرحی که لویناس می‌آورد از جنس انکشاف است. شکاف یا رخنه‌ای پیش‌بینی نشده و پیش‌بینی‌ناپذیر در آنچه شناخته و شناختنی است.

و در نهایت در پس تمامی روابط میان همان و غیر و رابطه‌ای که توصیف می‌کند، اولاً و اساساً ماهیت اخلاقی فلسفه‌اش را بیان می‌دارد[۲]. لویناس بطور کلی شرط امکان اخلاق را "مواجهه با دیگری" میداند و سوژه‌اش فقط در کنار دیگری و در نهایت نحوه تکوین فلسفه و دیدگاه او فقط از مواجهه با دیگری شکل میگیرد. در این میان اوصاف دیگری چون چهره و زبان را نیز مطرح میسازد که از توجه او به روز مره گی زندگی انسان معطوف میشود. این نگاه به سطح و روزمره گی از خصوصیات اصلی پست مدرن نیز میباشد که در وجوهی از

۱. اندیشه‌ی لویناس، ۱۳۸۶: ۶۹-۱۹

۲. کالین، ۱۳۸۶: ۷۹-۹۵

هنرهای نو نمود آن را میبینیم.

هنر، قدرت بسیار دارد؛ قدرت ایجاد تشویش و قدرت به لرزه افکندن دژ مستحکم تعصبات اخلاقی افراد.

تأثیر متقابل علم و فناوری و صنعت، هر روز افق ناشناخته‌ای را به روی آگاهی جمعی می‌گشاید. معیارهای موجود بی‌اعتبار می‌شوند. از نظر فنی، همه چیز ممکن و دست‌یافتنی می‌نماید. توسعه‌ی دائمی امکانات نه فقط محدودیت‌های قبلی را از بین می‌برد، بلکه اعتقادی را نیز که این محدودیت‌ها تا آن زمان به‌وجود آورده بود، بی‌اعتبار می‌کند.

انسان مدرن با دانش فزاینده‌اش بیش از پیش و به طرزی آزاردهنده بر بی‌کرانگی ناشناخته‌ها وقوف می‌یابد. او از هر آنچه بتوان شناخت، اندکی می‌داند و حتی این اندک نیز، غیر قطعی است. این وضعیت در مورد ارزش‌های انسانی نیز صدق می‌کند.

همین‌که فرد از کثرت ارزش‌ها و نظم‌های اجتماعی ممکن و ماهیت ناپایدار و نسبی آن‌ها آگاه می‌شود، دیگر سخت خواهد بود که ارزش خاصی را قطعی و الزامی بداند و مدافع آن‌ها باشد. نگرش معقول، واقعی و عینیِ علم، به حذف هرگونه پرسش درباره‌ی ارزش و معنا منجر می‌شود.

مهم‌ترین ارزش‌های اجتماعی را نهادهایی معرفی می‌کنند که برخورد سرد و بی‌تفاوت‌شان هرگونه هویت‌یابی را غیرممکن می‌سازد. روال اخلاقیات دوگانه در سیاست و اقتصاد (عرصه‌هایی که به قول کرستوفر لاش[1]، در نوع علنی در آن‌ها عادت شده است)، و انسانی‌هایی را که دچار نوعی کمبود و ناخشنودی کلی‌اند را شاهدیم.

انسان‌هایی که از مشکلی عمیق در ایجاد رابطه‌ی پایدار و معنادار با دیگران، از احساس خلاء درونی و اینکه تصوری از واقعی و کامل بودن ندارند، رنج می‌برند. «خود بزرگ‌نمایی» این افراد خُرد می‌شود و به شکل تلاش‌ها و آرزوهای سست و کم‌مایه‌ای در می‌آید که با «خود» بیگانه‌اند و ربطی به هیچ دلبستگی عمده ندارند.

به همین قیاس «ساختارهای آرمانی شده» و یقین‌های این افراد به نظرات و اصول متعدد و حقایق نیم‌بندی که ربطی به هیچ حقیقت اساسی ندارند، تجزیه می‌شود.

این تجزیه‌ی روانیِ بسیاری از افراد متناظر است با تفکیک حوزه‌های مختلف هستی، علائق، اهداف، ارزش‌ها و اندیشه‌هایی که حیاتِ ارگانیسم اجتماع را شکل می‌دهند. افراد در پایان

1. Christopher Lasch

سده‌ی بیستم در واکنش به این عدم ثبات در اعتماد به نفس خود و اجتماع، سعی دارند به تعادل قبلی بازگردند و یا موضع دفاعی بگیرند؛ به عبارتی می‌کوشند این پریشانی تهدیدآمیز را در وجودِ فرد انکار یا پنهان کنند. [۱]

مخاطب یا دیگری وجه انضمامی هنر نوپدید

اخلاق لویناس به یک اعتبار، ناظر به "تجربه" ای است که سوژه در مرحله‌ای از تکوین خویش با عالم(دیگری) از سر می‌گذراند، و می‌دانیم که به تجربه در آمدن وجه انضمامی هنر نو است. هنر معاصر با تأثیر گرفتن از تمامی مسائل و معضلات اجتماعی، از جمله نسبیت‌گرایی، فانی بودن خود را پذیرفته بود. تصوری مبنی بر این‌که، هنر ذاتاً یک دارایی نیست و آن را نباید، (ظرفی قابل انتقال، حاوی ارزش‌های اقتصادی و فرهنگی) آنچه به‌طور سنتی در فرهنگ سرمایه‌داری غربی بوده است، دانست و این از اصول هنر معاصر محسوب شد. همچنین فهمیده شد که هنر را باید در جایگاه یک یاریگر تجربیات عینی و احساسی نشاند. در این منزلت، هنر راهی است که به نوعی تزکیه در انسان منتهی می‌شود.

با وجود آن‌که بازار خرید و فروش آثار هنری، در مواجهه با تلاش‌های هنرمندان در به اضمحلال کشاندن آن کماکان به حیات خود ادامه می‌دهد، که این خود دغدغه‌ای اخلاقی بوده و بسیاری از هنرمندان را به خود معطوف داشته است اما اکنون وضعیت چنان تغییر یافته که دیگر آفرینش هنری، از جنبه‌ی کار یا مواد، کاملاً دور شده و به‌نظر می‌رسد مهم‌ترین فرآورده‌ی حرفه هنری، شخصیت خود هنرمند شده است. تأکید بر روی ابزارهای جدید، در کنار تأکید شدیدتر بر روی محتوا، منتقدترین هنری را به سوی این جمع‌بندی سوق داده که بخش عمده‌ای از هنر معاصر در جوهره‌ی خود، نسبت به ملاحظات سبک‌شناختی بی‌میل و بی‌تفاوت است. در هر حال در طلیعه قرن جدید به‌نظر می‌رسد که این نوع نگاه خیلی ساده‌انگارانه است. واقعیت این است که ملاحظات سبک‌شناختی، اگرچه از یک درب بیرون انداخته شدند، اما از درب دیگر وارد شده‌اند. [۲]

در همین راستا، در این تحقیق برخی گرایش‌های مهم هنـری پس از ۱۹۶۸ را بررسی نموده‌ام و به بررسی جایگاه مسائل اخلاقی در هنر این ادوار پرداخته‌ام.

---

۱. ساندرو بُکولا، ۱۳۸۷: ۵۱۳

۲. لوسی اسمیت، ۱۳۸۲: ۲۳- ۱۳

هنر اجرایی (پرفورمنس)

پرفورمنس در میان جنبش‌های هنری و متنوع مدرنِ اوایل قـرن بیستم زاده شد و گلدبرگ[1] کتابی به چاپ رساند که هنـر زنـده از سال ۱۹۰۹ تا ۱۹۷۹ را در آمریکا و انگلستان بـررسی کرده است. او پرفورمنس را این‌گونه توصیف می‌کند: «راهی بـرای رسیدن به زندگی که ایده‌های مفهومی و رسمی بسیاری را که پایه‌ی آن هنـر است، مطـرح می‌کند. »[2]

پرفورمنس بر این اندیشه تأکید دارد که در یک مبادله همواره چیزی در حال اتفاق افتادن است، رویدادهایی که در زمان و فضا به‌وجود می‌آیند، سپس فراموش و تفسیر می‌شوند[3].

هنر پرفورمنس را مانند بقیه نمونه‌های هنر نوپدید نمی‌توان به‌عنوان اثری در چهارچوب‌های ساختاری معینی تعریف کرد. از عناصر اصلی آن «استقامت» است که با فرم‌های متفاوتی ارائه می‌شود. از مقاومت زیاد یا اجرای آزارطلبانه تا مقاومت کم، که در زندگی هر روزه آن را می‌توان جست.وقایع و رویدادهایی که در هنگام اجرا بر تکرارپذیری تکیه ندارند، زمان، ابزاری برای ایجاد دگرگونی در پرفورمنس است. هرچند پرفورمنس، نه تنها در زمان، بلکه در فضا نیز اتفاق می‌افتد. فضا موقعیت و مکان را ارائه می‌دهد و جایی است که شخص در معرض «دیگری» قرار می‌گیرد. نقش مخاطب یا دیگری عام، به‌طوری خاص، مهم و تعیین‌کننده نمود پیدا می‌کند، و تفاوتی هم که با تئاتر دارد دقیقا همین میباشد که انتهایی نامعلوم و نمایشنامه‌ای نامشخص دارد که دیگری و مخاطب، می‌تواند مسیر آن را عوض و پایانی دیگر را رقم بزند.

تجربه هنری زودگذر با مخاطب است، که بدن ابزار مفهومی و مبنای آن است. روابط بین پرفورمر و مخاطب را می‌توان از مهم‌ترین ویژگی‌های این هنر دانست. در طی این روند، پدیداری از شناخت حاصل می‌گردد و آن شناخت «بدن»، قابلیت‌ها و توانایی‌ها و استقامت‌ها و ضعف‌های آن است.آنچه از مواجهه با دیگری نزد لویناس میخوانیم لحظه ملاقات و روبرو شدن چهره به چهره انسانی ست.در مواجهه یا ملاقات سوژه با غیری که هیئت انسانی دارد زیر سوال میرود، خود انگیختگی‌اش، جایگاه مرکزی‌اش، اختیار، هویت، تجربه تملک سرخوشانه‌اش از جهان، همه اینها از ناحیه حضور دیگری تحقق می‌یابد. چیزی که به کرات در آثار آبراموویچ میبینیم.

---

1. Roselle Goldberg
2. Battcock & Nickas, 2010; 22
3. Apter & etal, 1996, 6

بدن در پرفورمنس نه تنها یک راه جایگزین برای آگاهی دادن، بلکه شیوه‌ای برای براندازی نظم نمادین زبان حاکم است. گویی همان تلاشی که لویناس برای براندازی «من» دکارتی می‌کرد را نظاره می‌کنیم. مارینا آبراموویچ[1] که از مطرح‌ترین هنرمندان پرفورمنس می‌باشد، بدن و محدودیت‌هایش و تأثیر درد بر بدن را مورد بررسی قرار می‌داد.

اگر اثر ریتم صفر او را مورد بررسی قرار دهیم، که خودش آن تجربه را بسیار وحشتناک می‌خواند، می‌بینیم که از شروع آن اجرای ۶ ساعته تا انتهای آن، تقریباً عملکرد مخاطبان دارای سِیری بود که ابتدا شاید زیاد اتفاقی نمی‌افتاد، اما به دلیل منفعل بودن نقش پرفورمر، دیگران تهاجمی‌تر و متهاجمی‌تر شدند، تا جایی‌که با تیغ لباس‌هایش را پاره پاره کردند و حتی با تفنگ سر او را نشانه گرفتند.

این عملکرد به سادگی به رفتارهای روزمره انسانی ما اشاره می‌کند که در مواجهه با دیگران در زندگی‌مان، آن دیگری که تا آن لحظه خشن یا تجاوزکار نبوده با رفتار منفعل ما، می‌تواند تبدیل به یک متجاوز بشود.

نگرانی‌های بسیار اساسی پرفورمنس درباره مسائل اخلاقی بشر، چون اعتبار فرهنگی، استعمارگری، تبعیض نژادی، فمنیسم، کنش و درک متقابل، عدالت، طبیعت و... مشکلاتی این چنین بودند و اینطور بنظر میرسد که در هنر پرفورمنس جایگاه زیبایی‌شناسی اخلاقی، بسیار ویژه و مهم می‌باشد.

پیشرفت هنر پرفورمنس با مستندات عکاسی و فیلم همراه شد. بدن به‌عنوان قلم‌موی نقاشی، بر اهمیت «رویداد» در آفرینش هنری، مشارکت مخاطب و محو کردن مرزهای بین مخاطب و اثر هنری تأکید می‌کرد. یکی دیگر از مشخصه‌های کلیدی این هنر احساس نزدیکی بود که در فضا ایجاد می‌کرد. در کل، به‌نظر می‌رسد که بیش از شاخه‌های دیگر هنر نو به علوم انسانی و مسائل اخلاقی نزدیک می‌باشد. در چندین دسته‌بندی اصلی می‌بینیم که شامل زندگی هر روزه و تمامی گروه‌های مردمی نیز هست. ساختارهای سرگرمی، مراسم، بازی، رفتارهای سیاسی– عمومی دارد و تجزیه و تحلیل نشانه‌ها صورت می‌پذیرد. ارتباط انسان‌ها و الگوهای رفتاری آنان مطالعه و بازنگری می‌شود و بر فعالیت‌های متقابل فرد با فرد و هوشیاری و توانمندی جسمی و روحی انسان‌ها اشاره می‌کند، اما پرفورمنس توسعه و بسط اندیشه‌ای مخالف با اقتصاد هنری بود.

1. Marina Abramovic

نکته‌ای بس اخلاقی که بسیاری از هنرمندان هنر نو بدان توجه نموده بودند. پرفورمنس مرئی و قابل رؤیت، اما ناملموس و غیرقابل خرید و فروش.

جایگاه پرفورمر و مخاطب یکسان نیست اما حضور مخاطب یا [دیگری] برای خلق پرفورمنس ضروری است. در واقع، پرفورمنس یک عمل مهم در ساخت و ساز و ایجاد یک فرهنگ در ارتباط با فرهنگی دیگر شناخته شد. پرفورمر سیگنال‌هایی به مخاطب می‌فرستد، مثلاً به من نگاه کن که چگونه استادانه و تأثیرگذار خود را بیان می‌کنم. مشارکت و تعادل مخاطب و ترکیب پرفورمنس را به بهترین شکل کامل می‌کند. و این نگاه کردن به چهره یکی از تاکیداتی ست که لویناس در بحث بدنمندی‌اش مطرح میسازد و تاثیر تماس و رودر رو شدن چهره به چهره را چنان مهم میداند که حتی این تماس را منعی برای ابراز خشونت معرفی میکند. و چهره را حامل پیغامی مبنی بر "مرا نکش" میداند. در این روبرو شدن چهره به چهره است که لویناس پدیدارشناسی خود را مطرح می‌کند. در این مواجهه رودررو در پرفورمنس، کوشش برای تحریک هوشیاری و به چالش کشیدن مخاطب [دیگری] دیده میشود.

پرفورمنس هنری انفرادی، با صحنه‌آرایی مختصر، اسباب اندک و به‌عنوان ابزاری اقتصادی و استعاره‌ای، نمایشی از هنر به سمت شاخه‌های علوم انسانی، جامعه‌شناسی، انسان‌شناسی، قوم‌نگاری، روان‌شناسی و زبان‌شناسی حرکت می‌کند. فشارهای جسمانی طاقت‌فرسا و تمایل به ذن و ریاضت از مسائلی بود که در پرفورمنس به‌عنوان عاملی بسیار محرک برای انتقال پیام استفاده می‌شد. [۱]

در فضاهای هنری بن‌مایه‌های اجتماعی نمایان شد که به‌جای استانداردهای زیبایی‌شناسی رسمی و نیازهای تجاری از تساوی و دموکراسی ریشه گرفته بود. زیبایی اثر در پیام اخلاقی‌اش می‌باشد که مطرح می‌شود.

مقاومت، سرسختی بشر، اراده و صبر از عناصر انضمامی هنر پرفورمنس می‌باشند که همگی مسائلی اخلاقی‌اند. در پی آن نقش دیگری و مخاطب در هنر پرفورمنس و تعامل میان پرفورمر و مخاطبان، جزء انضامی این هنر نیز گشت.

مخاطب [دیگری] در همان حال که پرفورمنس را تجربه می‌کرد تبدیل به یک مفسر نیز می‌شد و ارتباط این دو به‌هم پیوند می‌خورد، همان پیوندی که لویناس از مواجهه با دیگری به صورتی مطرح ساخت که وجه انضمامی‌اش است و لایتناهی ست.

---

۱. شریف‌زاده، ۱۳۹۶: ۴۷

هنر رسانه‌های نوین

در مقدمه مطرح شد که از ویژگی‌های اصلی این دوره‌ی هنری تمرکز بر طبیعت «تجربی» هنر است؛ در نقاشی و مجسمه‌سازی هنرمندان از پوسته‌های رایج فراتر رفته و انواع مختلفی از مواد جدید را در کارهایشان در هم آمیختند.

اشیاء حاضر آماده و خرده‌ریزهایی که نشانگر زندگی روزمره بودند به نقاشی ضمیمه شدند و تمرکز از بازنمایی «عین‌گرایانه» به بیان شخص تغییر یافت. همچنین استفاده از واسطه‌های فناوری جدید به‌منظور انتقال معانی و نگرش‌های نو درباره‌ی زمان و فضا از ویژگی‌های هنر این دوره است.

از آغاز عکاسی، هنر و فناوری در پیمانی بنیادین، هم‌زیستی مشترک داشته و بیش از یک‌صد سال از هم بهره برده‌اند. هنرمندان با مجهز شدن به نظریه‌ی هنر به‌عنوان ایده و همچنین توجه به نقش شانس در زندگی و هنر، مستعد غلیان تازه‌ای از خلاقیت شدند که در جنبش فلوکوس[۱] تجلی یافت.جنبشی «میان رسانه‌ای» که در دهه‌ی ۶۰ به شکوفایی رسید و نوآوری‌های چندی در هنرهای اجرایی فیلم و سرانجام ویدئو پدید آورد. [۲]

در هنر رسانه‌ای جدید، با رویکرد به مسائل اخلاقی، توجه به مسائل جنسیتی و سیاسی، آزادی بیان، ماشینی شدن زندگی‌ها و... بسیار مطرح می‌شوند.

بیل ویولا[۳] (۱۹۵۱)، یکی دیگر از هنرمندان آمریکایی بود که دغدغه‌های ذهنی و روانی خود را در قطعاتی ویدئویی برای ارائه‌ی عمومی منعکس می‌ساخت.

یکی از نمایش‌های ویدئویی سه وجهی او که در سال ۱۹۹۲، به نمایش درآمد. ویولا[۴] با تصاویری بر روی سه دیوار جانبی، سه موضوع مرتبط با هم را به‌طور هم‌زمان بیان می‌دارد: تولد، زندگی و مرگ.

در فیلمی که بر روی دیوار سمت چپ جریان دارد، همسر او در حال به دنیا آوردن فرزندش دیده می‌شود. تصویر خود او را می‌بینیم که در دیوار روبه‌رویی، حالت سرگردانی و شناور بودن دارد و بالاخره در دیوار سمت راست، مادر او در بستر مرگ دیده می‌شود.

در این نمایش، جنبه‌ی غیرملموس وضعیتِ برون‌گرای هنر ویدئو، تأثیرات لازمه را در پی

---

1. Fluxus شبکه بین‌المللی از هنرمندان، آهنگسازان و طراحان برای

۲. مایکل راش، ۱۳۸۹: ۲۷-۷

3. Bill Viola
4. Bill Viola

داشت: تماشاگر با وجود ماهیت غیرخصوصی فضای گالری که در آن، فیلم ویدئویی را می‌بیند، احساس می‌کرد که به او اجازه داده شده تا در امری خصوصی فضولی کند.

در واقع، نمایش ویدئویی فرصتی بود تا یک مسئله‌ی خصوصی به‌طور عمومی بیان شود و از این طریق تماشاگر به اندیشیدن نسبت به دنیای درون دیگری ترغیب شود. [۱] در بسیاری از آثار ویدئو آرت و رسانه‌ای توجه به حفظ فاصله و یا در هم آمیختگی از موارد چالشی مورد توجه هنرمند بوده.از منظر لویناس هستی شناسی کوشیده است که در مواجهه با هر غیری آن را به امری واحد تبدیل و تحویل کند و از این راه" غیر" را خنثی و سرکوب سازد تا بدین سان از خود در برابر هول و هراس و تهدیدی که غیر بر می‌انگیزددفاع کند. این کار که لویناس آن را "کیمیاگری فلسفی "میخواند غیری را در دل دیگرِ در هم جوشی، بدل به "همان"می سازد. این فلسفه به تعبیر لویناس "فلسفه همان"یا همسان سازی است. هستی شناسی غیر بما هو غیر را برنمی تابد و نهایتا یا آن را به کام "همان" فرو می‌برد یا همان و غیر را در نظام یا تمامیتی جای می‌دهد که چیزی را بیرون از خود باقی نمی‌گذارد، زیرا مقاومت غیر در برابر همان، شکست فلسفه محسوب می‌شود. غیر یا دیگری از منظر هستی شناسی گسستی موقت از همان یا خود است و این گسست از راه جذب، ادغام و انحلال اولی در دومی برطرف میشود، چیزی که لویناس با تعابیری چون تمامیت خواهی یا جهان گشاییِ همان، سلطه جویی، خود محوری، خودشیفتگی، و.... از آن یاد میکند. در آثار ویدئویی از این دست همواره ما چالشی مابین مرز و حریم مخاطب و هنر مند می‌بینیم که با عنصری به نام قدرت همواره متغیر میشود. [۲]

کشورهای اسلامی برای آن‌که جایگاهی در جهان هنر معاصر به فرد اختصاص دهند، با بزرگ‌ترین مشکلات مواجه بوده‌اند. البته این نکته جای تعجب ندارد، چرا که تجدید حیات اسلامیِ خود را به‌طور کلی، به‌عنوان معارض بزرگ فرهنگ معاصر غربی تثبیت کرده اند. در غرب، بلاتردید، شناخته شده‌ترین هنرمند برخاسته از جوامع اسلامی مونا حاتوم[۳] (۱۹۵۲) است. او در یک خانواده‌ی فلسطینی در لبنان به دنیا آمده و اکنون در انگلستان سکنی گزیده است.

برخی از کارهای اولیه‌ی حاتوم، به وضعیت او در تبعید اشاره دارند. لیکن موضوع اصلی کار او، جنسیت است؛ یعنی مسئله‌ی زن بودن. صریح‌ترین و تماشایی‌ترین تجربه‌ی او در این موضوع،

---

۱. لوسی اسمیت، ۱۳۸۰: ۲۲۴

۲. علیا، ۱۳۹۵: ۳۸

3. Mona Hatoum

یک کار ویدیویی و محیطی است با عنوان «بدن بیگانه»[1] که در سال (۱۹۹۴) ارائه گردید.
برای اجرای این اثر، حاتوم اندوسکوپ را در درون بدن خود کار گذاشت تا بدین‌ترتیب، تصاویر درون پیکر او بیرونی شوند. وی سپس تصاویر ضبط شده، را به روی کف یک محوطه‌ی محصور به نمایش گذاشت. تمام آنچه که نهان‌ترین اجزای درونی بدنِ زنانه محسوب می‌شود، با این تمهید عیان و عمومی شدند.
آن‌گونه که از عنوان این قطعه‌ی ویدیویی نیز برمی‌آید، بدن زن با این عملِ فاش‌نماییِ عمومی، به طرز زیرکانه‌ای از تعلق به صاحب خود خارج و نسبت به وی بیگانه می‌شود. به بیان دیگر، این بدن به همان اندازه که در معرض عمومی قرار می‌گیرد، نسبت به مالک خود غریبه می‌شود. طبیعی است که نمایش این قطعه‌ی بی‌پروا را در یکی از کشورهای بسیار مقید اسلامی به دشواری می‌توان میسر دانست.[2]
مخاطب در مقابل آن، از یک طرف خود را در یک حریم خصوصی احساس می‌کرد و هم‌زمان چشم بی‌طرف دوربین، باعث ایجاد فاصله‌گذاری می‌شد. [3]
از این دست کارهای ویدیویی، اجرایی و... در دهه‌های اخیر قرن بیستم و هنر نوپدید به وفور دیده می‌شود که بیننده یا مخاطب [دیگری] را به تفکر درباره مسئله‌ای وا می‌دارد که امروزه یکی از مسائل مهم و روزمره‌ی انسان‌ها شده است و مُعضلی قابل تعمق و تأمل می‌باشد، و آن توجه به «حریم شخصی» انسان‌ها می‌باشد.
حریم شخصی، موضوعی بسیار مهم برای تفکر اخلاق‌گرا محسوب می‌شود، چرا که فقط و فقط اگر در عرصه زبانی و کلامی موضوع را بررسی کنیم، می‌توانیم متوجه شویم که تا چه حد، می‌شود که به حوزه و حریم شخصی و خصوصی یک فرد با یک نگاه یا یک جمله ورود پیدا کنیم و دیگری را از هر حیث مورد تجاوز قرار دهیم. همان در واقع تاکیدی که می‌بینیم لویناس در رابطه چهره به چهره، به کرات از آن سخن میگوید. لویناس چهره را عریان‌ترین و در عین حال تهیدست‌ترین عضو بدن میداند. او چهره را سر چشمه معنا معرفی می‌کند. به زعم او چهره بیان است و تجلی چهره گفتار است که دارای زبان آغازین است و محمل رابطه اخلاقی میباشد. این نگاه کردن به چهره و توجه به بدنمندی در فلسفه لویناس توامان نزدیکی و حفظ فاصله را با غیر یا دیگری بیان میدارد و از حکمتی یاد میکند که باتوجه به

1. Corps Etranger (1994)

۲. لوسی اسمیت، ۱۳۸۲: ۴۶
۳. آرچر، ۱۳۸۷: ۲۱۸

روزمره گی و تجسد، همراه اخلاقی و ایده ال گرا میباشد. از هنرمندان دیگر می‌توان از وفا بلال[1]، هنرمند عراقی نام برد، مضامین اخلاقی در موضوعات او محوریت دارند، مدیوم آثار اورا عکاسی، ویدئو و بازیهای کامپیوتری تشکیل می‌دهند. اگر چه آثارش بر سیاست تمرکز دارد، همواره در تلاش برای درگیر بودن مخاطب است. دیمین هرست [2]، جوزف بویز، یوکینورو یاناگی[3]، آلن کاپرو [4] و بسیاری هنرمندانی که در زمینه هنر محیطی [5]، هنر چیدمان[6]، هنر رسانه‌ای و حتی shocking art فعالیت داشته اند، به تمامی موضوعات اخلاقی را در مخاطب را بررسی نموده اند.

نتیجه گیری

پیوند میان هنر و اخلاق، پیوندی کهن و پیچیده است که البته در نقدها و ارزیابی‌های آثار هنری مرز این دو چنان در هم تنیده شده که صاحب‌نظران این عرصه را بر آن داشته که دیدگاه‌های متفاوتی در این باب مطرح نمایند. از آن‌جا که یکی از اصلی‌ترین معضلات جامعه بشری امروز مشکلات و مصائب اخلاقی است، در این مقاله بر اهمیت آن با اتکاء بر آراء ایمانوئل لویناس کوشیدیم تا جایگاه عظیم و حیاتی آن در زندگی بشر، را مورد بررسی قرار دهیم. شرط امکان اخلاق برای لویناس با لحظه مواجهه رو در روی دیگری در ساحت زیستنِ روزمره تعریف می‌شود، وی اساس رابطه من و دیگری را به‌سان مسئولیتی اخلاقی در می‌یابد که معطوف به حوائج مادی و روزمره انسان است.

او دیگری را نامتناهی و نامشروط بیان می‌کند. مسئولیت در قبال دیگری مبتنی بر احساس و عاطفه است و عقل با ویژگی محاسبه‌گرانه‌اش در اخلاق جایگاه نازل‌تری دارد. این فیلسوفِ اخلاق مواجهه با دیگری را نوعی پدیدارشناسی غیریت بیان می‌دارد و رابطه‌ی با دیگری را چون منی دیگر و از رهگذری همدلانه می‌بیند و این پدیدار را دال بر پایان مردانگی و قهرمانیِ سوژه می‌داند.

او پایه نقدی تمام‌عیار از پدیدارشناسی را ریخته بود و بالاخص، خلاء اخلاقی را که پدیدارشناسی

1 Vefa ballale
2 Damien Hirst
3 Yokinory Yanagy
4 Allan Kaprow
5 Environment art
6 Installation art

با سرکوب غیر یا دیگری به بار آورده بود را میپوشاند. او اخلاق را چنین مطرح می‌سازد: که من همین در معرضِ تردید نهادنِ خودانگیختگیِ را، که از ناحیه حضور دیگری تحقق پیدا می‌کند را اخلاق می‌نامم. نزد او سوژه دیگر به تمام و کمال محوریت خود را از دست داده است. از منظر او این غیر، غیر باقی می‌ماند و جایگاهی مهم و تعیین‌کننده دارد.

مطرح شدن خود هنرمند در کنار اثر هنری، و انتقال سوژه به ابژه از کنار یکدیگر قرار گرفتن این دو، تحولی عظیم بود که مکان‌های جدید و مخاطبان متفاوتی را به سوی خود جلب کرد. انگیزش‌های فکری در تحول شکل و ساختار " هنر نو پدید " بسیار موثر بود و گرایش وسیع هنرمندان به طرح مسائل انسانی و اجتماعی، خصلت اصلی یا موضوع گرایی این دوره از هنر را سبب شد. " هنر نو پدید" با همه امکانات و ابزارهای نوین‌اش بر آن است تا همواره بر دعوی خود نسبت به موضوعات مهم جهانی همچون آزادی، محیط زیست، خطرات هسته ای، فمینیسم، تکنولوژی و بیگانگی انسان با ماشین، فجایع انسانی و کشتارهای جنگ جهانی که همگی را می‌توان زیرمجموعه‌ای از " اخلاق" و به همین نسبت رابطه من و دیگری به حساب آورد، تلاش نموده است.

فهرست منابع و مأخذ

– اسپیلبرگ، هربرت. (۱۳۹۱). جنبش پدیدارشناسی. مسعود علیا، جلد دوم. تهران: انتشارات مینوی‌فرد.

– لتیل، استفان. (۱۳۹۶). چاپ چهارم. گرایش‌های هنری. ترجمه‌ی مریم خردشاهی. تهران: انتشارات کتاب آبان.

– اسپینوزا، باروخ. (۱۳۷۶). اخلاق. ترجمه‌ی محسن جهانگیری. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

– هایدگر، مارتین؛. (۱۳۸۶). هستی و زمان. ترجمه‌ی سیاوش جمادی. تهران: ققنوس.

– دیویس، کالین. (۱۳۸۶). درآمدی بر اندیشه‌ی لونیاس. ترجمه‌ی مسعود علیا. تهران: مؤسسه‌ی پژوهشی حکمت و فلسفه‌ی ایران.

– لویناس، امانوئل. (۱۳۹۳). از وجود به موجود. ترجمه‌ی مسعود علیا. چاپ دوم. تهران: ققنوس.

– لویناس، امانوئل. (۱۳۹۲). زمان و دیگری. مترجم: مریم حیاط شاهی. تهران: نشر افکار.

– علیا، مسعود. (۱۳۹۵). کشف دیگری همراه با لونیاس. چاپ دوم. تهران: نشر نی.

– کرول، نوئل. (۱۳۹۲). هنر و قلمرو اخلاق. ترجمه‌ی محسن کرمی. تهران: نشر ققنوس.

– هولمز، رابرت‌ال. (۱۳۸۵). مبانی فلسفه‌ی اخلاق. ترجمه‌ی مسعود علیا. چاپ سوم. تهران: ققنوس.
– مختاباد، مصطفی. (تابستان ۱۳۸۷). پُست مدرنیسم و تئاتر. نشریه‌ی هنرهای زیبا. شماره‌ی ۳۴.
– صیاد منصور، علی‌رضا. (۱۳۹۶). روایت لونیاس از مسئولیت اخلاقی به مثابه‌ی... دو فصلنامه‌ی فلسفی شناخت.
–کنسلر، هری‌چی. (۱۳۸۵). درآمدی جدید به فلسفه‌ی اخلاق. ترجمه‌ی حمیده بحرینی. تهران: نشر آسمان خیال.
– بأُکولا، ساندرو. (۱۳۸۷). هنر مدرنیسم. ترجمه‌ی روئین پاکباز و همکاران. تهران: فرهنگ معاصر.
– راش، مایکل. (۱۳۸۹). رسانه‌های نوین در هنر قرن بیستم. ترجمه–ی بیتا روشنی. تهران: مؤسسه‌ی فرهنگی – پژوهشی، چاپ و نشر نظر.
– آرچر، مایکل. (۱۳۸۷). هنر بعد از ۱۹۶۰. ترجمه‌ی کتایون یوسفی. تهران: انتشارات حرفه هنرمند.
– اسماگولا، هواردجی. (۱۳۸۱). گرایش‌های معاصر در هنرهای بصری. ترجمه‌ی فرهادغبرایی. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
– آرچر، مایکل. (۱۳۸۷). هنر بعد از ۱۹۶۰. ترجمه‌ی کتایون یوسفی. تهران: انتشارات حرفه هنرمند.
– اسمیت، لوسی. (۱۳۸۲). مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم. مترجم: علی‌رضا سمیع‌آذر. تهران: انتشارات نظر.
– شریف‌زاده، محمدرضا؛ کامیابی، بهاره. (۱۳۹۶). هنر پرفورمنس. تهران: نشر علمی.
– اومبر، تواکو. (۱۳۹۰). تاریخ زیبایی. ترجمه و گزینش هما بینا. تهران: انتشارات فرهنگستان.
– تامس نیگل، ویلیم فرانکنا، ریچارد برنت، والتر آرمسترانگ و.... (۱۳۹۲). دانشنامه‌ی فلسفه‌ی اخلاق. ترجمه‌ی انشاالله رحمتی. تهران: نشر سوفیا.
– تام سارل. (۱۳۹۰). جامعه، هنر و اخلاق، مجموعه مقالات فلسفه‌ی هنر و زیبایی‌شناسی. ترجمه–ی مسعود قاسمیان. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
–دکتر بلخاری قمی، حسن. (۱۳۹۵). جامعه‌شناسی اخلاق هنر. تهران: انتشارات سوره‌ی مهر.

– بریس گات و همکاران. (۱۳۸۴). دانشنامه‌ی زیبایی‌شناسی. ترجمه‌ی مشیت علایی و همکاران. تهران: فرهنگستان هنر.
– دکارت تا دریدا. (۱۳۸۸). مروری بر فلسفه‌ی اروپایی. ترجمه‌ی محمدرضا آخوندزاده. تهران: نشر نی.
– فرانکنا، ویلیام. (۱۳۸۳). فلسفه‌ی اخلاق. ترجمه‌ی هادی صادقی. قم: کتاب طه.
- Cohen, Richard A. (ed), Face to Face with Levinas, New York: State University of New York Press, 1986.
- Derrida, Jacques, The Gift of Death, Translated by David Wills, Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- Levinas, Emmanuel, Totality and Infinity (1961), Translated by Alphonso Lingis (Pittsburgh: Duquesne University Press, 1969.
- Levinas, Emmanuel, Nine Talmudic Readings (1968, 1977), Translated by Sean Hand (London: The Athlone Press, 1990).
- Leviuas Emmanuel, Time and the Other, (1947), Translated by Richard A. Cohen (Pittsburgh: Duquesne University Press, 1987.
- Levinas, Emmanuel, Existence and Existents, (1947), Translated by Aphonso Lingis (Dordrecht, Boston and London: Klawer Academic Publishers, 1979; Reprinted in 1988 with minor Corrections).
- Battcock, Gregory, Nickas, Robert, The Art of Performance A Critical Anthology, United States, E. P. Dutton, INC. New York, 2010.
- Apter, Emily, Blau, Herbert, Cohen, Ed, Hart, Lyndas, Phelan, Peggy, Patraka, Vivion, Auslander, Philip, Foster, SUSAN, Schneider, Rebecca. Dicker / sun, Glenda, Roach, Joseph, Robinson, Amy, Mc-Cauley, Robbie, Performance and Culture Politics, USA and Canada, Routledge, 1996.
- Sandstrom, Edvin, Performance Art: A made of Communication [Master Thesis], Stockholm: Stockholms Universital, 2010.
- Goldberg, Roselee, Performance Art from futurism to the present, London, Thames and Hudson, 2009.
- Lyotard, Jean – Francois (1984), The Postmodern Conditional: A Report on Knowledge, Translated by Geoff Bennington and Brian Massouri, University of Minneapolis Press, Minneapolis.

Plato's Historical Conception of Ancestors and its Relation to Etymology

AmirHosein Saket[*]

Abstract

Plato's different and somehow contradictory views on etymology has long resulted in debates. In Cratylus and some other works he criticized etymology as a philosophical method. He denied any resemblance between things and their names so that the analysis of a name would not discover the essence of the thing. Yet he has practiced in his other works some etymological analyses which seems to be in opposition with his previous view and therefore there has been the debate if Plato at all believed in etymology as a philosophical method. Cratylus is generally believed as one of the so-called middle dialogues, i.e. those Plato wrote in the second phase of his philosophical career, while the aforementioned etymologies appear in the late dialogues. It shows that after Cratylus Plato in his late dialogues has changed his mind regarding etymology and its epistemological worth and subsequently inclined/tended to it. Plato disagrees etymology in Cratylus since he thinks the greek name-givers have failed to gain the truth about things so that the names they made do not correspond to the things themselves. The name-givers, called usually as law-givers by Plato, are the same ancestors who have founded/stablished the greek laws, norms, traditions and the opinions. In Cratylus Plato is suspicious to the knowledge of greek ancestors and his disagree with etymology is one of its consequences. However, in his later works because of some unknown reasons he changes his previous view and praised the ancestors' virtues and confirmed their superior knowledge. Simultaneous with the change, and opposed to what we find in Cratylus, in later dialogues it is said that the greek names in all aspects correspond to the objects and this seems to be, according to Plato, due to name-giver's knowledge of the things. Thus the reason why Plato has asserted different views on etymology seems to be that he has changed his view regarding the ancestors. In this article the passages with the subject names, namegivers and ancestors will be collected and analyzed.

Keywords: Plato, Etymology, Cratylus, things, names

* PhD Student of philosophy, Shahid Beheshti University.
Email Address: saketof@yahoo. com