نشانه و نماد در زیبایی‌شناسی هگل[1]

پل دِمان
ترجمه‌ی علی عامری مهابادی

شدت بحث و جدل‌هایی که پیرامون ظهور نگره‌ی ادبی در دوران ما برپا شده است نمی‌تواند کاملاً این موضوع را پنهان سازد که این بحث‌ها هرقدر هم که گذرا و مربوط به افراد خاصی باشند، نشانه‌های بیرونی تنش‌هایی هستند که از جایی دوردست در قلمروِ بحث‌های اجتماعی سرچشمه گرفته‌اند. البته دوریِ آشکار آن‌ها از تجربه‌ی عمومی باعث کاهش اهمیت‌شان نمی‌شود. آنچه در این تبادل نظرها اهمیت دارد، مطابقت تجربه‌ی ادبی و نگره‌ی ادبی است. نگره‌ی ادبی حالتی عبوس، انتزاعی و زشت دارد که نمی‌توان آن را صرفاً ناشی از انحراف متخصصان این نگره دانست. ما اغلب احساس می‌کنیم که از درون، بین اجبار برای نگره‌پردازی درمورد ادبیات و برخوردی بسیار جذاب‌تر و خودانگیخته با آثار ادبی، شقه شده‌ایم. البته هر وقت شیوه‌ای برای مطالعه‌ی ادبی ارائه می‌شود، احساس رهایی می‌کنیم؛ شیوه‌ای که به ما امکان می‌دهد تا حدی از غنای نظری و کلیات موضوع (طبعاً از دیدگاهی آکادمیک و آموزنده) برخوردار شویم، در حالی که درک زیبایی‌شناختی یا امکان بالقوه‌ی بینش تاریخی که خودِ کار فراهم می‌آورد دست‌نخورده باقی می‌ماند. این همان رضایتی است که هنگام برخورد با اثر یکی از استادان تاریخ ادبیات، نظیر رناتو پاچیولی[2] یا ارنست روبرت کورتیوس[3]، یا یکی از استادان تحلیل شکل و ساختار، نظیر روبن بروور یا رومن یاکوبسن، دچارش می‌شویم: از دیدگاه چنین استادانی، دقت در روش باعث می‌شود تا زیبایی ابژه‌ی آن با قطعیت بیش‌تری جلوه کند. اما در عرصه‌ی ناهموار نگره‌ی ادبی نمی‌توان خیلی زود به رضایت فردی خرسند شد. «سنجیدگی» مهم‌ترین فضیلت نظم نظری است و همین سنجیدگی حکم می‌کند که هنگام رضایت از نوعی راه حل سبک‌شناسانه دچار تردید هم بشویم. علاقه‌ی شدیدی که باعث

می‌شود به‌طور غریزی از ارزش‌های زیبایی‌شناختی دفاع کنیم، نشان می‌دهد که منبع تردید فرد باید همخوانی ابعاد زیبایی‌شناختی ادبیات با چیزهایی باشد که پژوهش نظری آشکار می‌سازد. اگر در واقع موضوع این باشد که بین زیبایی‌شناسی و شاعرانگی مسئله‌ای وجود دارد و این مسئله در ذات موضوع نهفته است، پس ساده‌لوحانه است که تصور کنیم می‌توانیم از توصیف دقیق آن بپرهیزیم.

به‌آسانی نمی‌توان عنصری را در ادبیات یافت که مظنون به دخالت در انسجام زیبایی‌شناختی ادبیات باشد. علاقه به مخفی‌ساختن آن در چنین موقعیتی تثبیت می‌شود و چنین علاقه‌ای احتمالاً آن‌قدر قوی هست که برخورد مستقیم با مسئله را ناممکن سازد. بنابر این باید به سراغ متونی رسمی در زمینه‌ی نگره‌ی زیبایی‌شناسی برویم که قوی‌ترین دفاع مستدل از برابری هنر با تجربه‌ی زیبایی‌شناسی را ارائه می‌دهند. شاید زیبایی‌شناسی هگل به دلایلِ مرتبط با این وضعیت خاص، سخت‌کوشانه‌ترین چالش را با چنین امری داشته باشد. به نظر نمی‌رسد که در هیچ جای دیگری ساختار، تاریخ و داوری هنر تا این حد نظام‌یافته دنبال شده باشد و در هیچ مورد دیگری این ترکیب نظام‌یافته به‌نحوی یگانه متکی بر رده‌بندی خاصی نیست که بتوان آن را به‌مفهوم کاملاً ارسطویی «زیبایی‌شناسی» نامید. این رده‌بندی تحت لوای نام‌های گوناگون هرگز اهمیت خود را در گسترش تفکر غربی از دست نداده است. این‌که رده‌بندی مذکور تا اواخر قرن ۱۸ بی‌نام باقی مانده بود بیش‌تر نشانه‌ای از حضور همه‌جانبه‌ی آن است، نه عدم حضورش. گرچه مجموعه‌ی سخنرانی‌هایی درباره‌ی زیبایی‌شناسی هگل که پس از مرگش منتشر شد از نوعی عدم جذابیت سبکی ناشی از سخنرانی‌های پرتکلف آموزشی رنج می‌برد که به‌وسیله‌ی مریدان بسیار وفادار ثبت شده است. برای خواننده چندان خوشایند نیست که براساس شواهد کتاب‌شناختی‌ای که کم‌تر خوانده می‌شوند، به تأثیر آن بر روش تفکر درباره‌ی ادبیات و آموزش آن، که هنوز فراگیر است، بپردازد. بدانیم یا ندانیم، دوست داشته باشیم یا نداشته باشیم اغلب ما هگلی ــ خصوصاً از نوع بسیار متعصبانه‌اش ــ هستیم. وقتی درمورد تاریخ ادبی از جنبه‌ی تبیین آن بین دوره‌ی یونان قدیم و عهد مسیحی یا بین دنیای عبری و یونانی نظر می‌دهیم، کاملاً تحت تأثیر هگل هستیم. وقتی سعی داریم رابطه‌ی بین انواع شکل‌ها یا ژانرهای هنری را بنابر تفاوت شیوه‌های بازنمایی نظام‌بندی کنیم، یا وقتی سعی داریم دوره‌بندی تاریخ را در حکم نوعی پیشرفتِ مترقی یا واپس‌گرا در آگاهیِ جمعی یا فردی تصور کنیم، کاملاً تحت تأثیر هگل هستیم. البته این دغدغه‌ها منحصراً به هگل تعلق ندارند، اما در این‌جا نام هگل دلالت بر ظرفی فراگیر دارد که در آن بسیاری از جریان‌های مختلف گرد آمده و حفظ شده‌اند، چنان که تقریباً کل افکاری را که از جاهای مختلف جمع شده‌اند در آن‌جا می‌جوییم یا امیدواریم که خودمان یکی از آن‌ها را ابداع کنیم. عده‌ی بسیار کمی از متفکران چنین مریدانی داشته‌اند که حتی یک واژه از نوشته‌های استادشان را نخوانده باشند.

درمورد زیبایی‌شناسی، نیروی پایداری که در ترکیب (سنتز) فلسفی وجود دارد در توانایی اثر برای گردآوری مجموعه‌ای از روابط علت و معلولی با ساختاری زبانی، رویدادی تجربی و جاری در زمان همراه با واقعیتی غیر پدیداری در زبان است. همه‌ی این‌ها در سایه‌ی زیبایی‌شناسی کنار هم

قرار می‌گیرند، و مبتنی بر تقسیم‌بندی معروف و اساساً پذیرفته‌شده‌ای هستند که هگل در تاریخ هنر انجام می‌دهد و آن را به سه مرحله تقسیم می‌کند. دو مرحله از این سه مرحله با اصطلاحات تاریخی کلاسیک و رمانتیک (که هگل هرنوع هنر پسایونانی و به‌معنایی مسیحی را در این رده قرار می‌دهد) مشخص شده‌اند. اما مرحله‌ی سوم با اصطلاح «نمادین» مشخص می‌شود، اصطلاحی که اکنون آن را با ساختارهای زبانی مرتبط می‌دانیم و برگرفته از تاریخ‌نگاری است، نه رویکرد به قانون و مملکت‌داری. در اندیشه‌ی هگل، نگره‌ی زیبایی‌شناسی در حکم مفهومی تاریخی و نیز فلسفی براساس نگره‌ای از هنر به‌منزله‌ی امری نمادین شکل گرفته است. تعریف مشهوری که از امر زیبا به‌مثابه «نمود حسی» (یا تجلی) ایده ارائه شده، نه‌فقط واژه‌ی «زیبایی‌شناسی» را ترجمه و بدین‌ترتیب همان‌گویی[۴] آشکار هنر زیبایی‌شناختی را تثبیت می‌کند، بلکه می‌تواند بهترین ترجمه را به‌صورتِ «زیبا نمادین است» ارائه دهد. نماد واسطه‌ای بین ذهن و دنیای فیزیکی است که در آن هنر آشکارا متجلی می‌شود. حال فرقی نمی‌کند که به‌صورت سنگ یا رنگ، صدا یا زبان باشد. هگل در بحثی که راجع به هنر نمادین مطرح می‌سازد این موضوع را به‌شکلی نامعین بیان می‌کند. وی پس از آن که می‌گوید نماد را می‌توان به‌منزله‌ی نشانه در نظر گرفت، در ادامه‌ی بحث بین کارکرد نمادین و نشانه‌شناختی تمایز قائل می‌شود و جای هیچ تردیدی باقی نمی‌گذارد که هنر در کدام سوی این امر دوگانه قرار دارد: «درمورد هنر ما نمی‌توانیم در نماد، خودسرانگی حاکم در رابطه‌ی معنی و دلالت (مشخصه‌ی نشانه) را بیابیم؛ زیرا هنر خود دقیقاً ایجاد نوعی ارتباط، نزدیکی معنی و شکل، و نوعی نفوذ داخلی این دو در یکدیگر را شامل می‌شود.[۵] پس نگره‌ی زیبایی‌شناختی و تاریخ هنر دو بخش مکمل از یک سیمبولون هستند.»[۶] امروزه هرکس که جسارت کند این اصل خدشه‌ناپذیر را در هریک از جنبه‌ها و ظواهرش به چالش بطلبد، نمی‌تواند انتظار داشته باشد که بدون هیچ آسیبی از این چالش بگریزد.

بدین لحاظ زیبایی‌شناسی هگل، در حکم نگره‌ای از شکل نمادین، به‌اندازه‌ی کافی سنتی می‌نماید. گویا هگل به‌دلیل ناخشنودی‌اش از سنت تأویل زیبایی‌شناختی پرهیز داشته است. از یک طرف بنا بر اظهارات مشخص فکر می‌کنیم به‌راحتی می‌توانیم بفهمیم که هنر در امر زیبا مشارکت می‌کند و بنابراین، تجلی حسی ایده‌ی زیبایی است. هگل اظهار نظر نگران‌کننده‌تری هم دارد، این که هنر به‌نحوی برگشت‌ناپذیر چیزی مربوط به گذشته است. پس آیا منظور این است که تجلی حسی این فکر در قالب چنین شکلی دیگر برای ما قابل دسترسی نیست، و دیگر نمی‌توانیم شکل‌های نمادین حقیقی هنری پدید آوریم؟ آیا این یکی از کنایه‌های تاریخ ادبی و موارد عینی نفی هگل نیست که وقتی مدرنیته‌ی جدیدی در حال کشف و بهبود نیروی نماد بود، نظر داد که هنر در دوران او به پایان رسیده است؟ جست‌وجویی فراسوی آنچه سلیقه‌ی گاه نافرهیخته‌ی هگل می‌توانست تصور کند؟ در واقع هنگامی که وی اظهار کرد رمانتیسیسم قرن نوزدهم و نمادگرایی نافرجام مانده‌اند. جالب آن که وی می‌خواست فصل جدیدی بر تاریخی بنویسد که به نظرش پایان یافته بود. آیا چنین رویکردی ضعیف نیست؟

تأویل معاصر زیبایی‌شناسی، حتی وقتی به‌وسیله‌ی نویسندگانی انجام می‌شود که با علاقه به هگل تمایل نشان می‌دهند ــ نظیر هانس‌گئورگ گادامر یا تئودور آدرنو ــ همچنان در برابر این مسئله قرار می‌گیرد و آرای هگل را برای درک هنر و ادبیات بعد از وی بی‌ثمر می‌سازد. شاید نگره‌ی او درمورد هنر به‌منزله‌ی نماد، برخی از موضوعاتِ آتی را از پیش مطرح کرده باشد، اما عدم همدلی او با معاصرانش باعث می‌شود که کوته‌بین بنماید و ایده‌هایش برای امر خطیر خودْمعین‌گری، درک مدرنیته‌ی دوران ما را نامتقاعدکننده نشان می‌دهد. این نگرش به‌طور نمونه‌وار و مناسبی در بیانیه‌ی یکی از مفسران دقیق و حساس ادبیات قرن ۱۹ دیده می‌شود که نمی‌توان او را به‌خاطر ردّ سریع افکار هگل سرزنش کرد. پیتر زوندی (۱۹۷۴) ــ که تا پیش از مرگ زودرسش مدیر سمینارهای ادبیات تطبیقیِ دانشگاه آزاد برلین بود ــ در کتابی موسوم به بوطیقا و فلسفه‌ی تاریخ به توصیف احساسی می‌پردازد که هنگام خواندن بخشی از کتاب زیبایی‌شناسی هگل به آن دچار می‌شویم، جایی که نویسنده درمورد شکل‌ها یا ژانرهای نمادین واقعی ــ استحاله، تمثیل، استعاره، تصویر، حکایت و از این قبیل ــ بحث می‌کند.[۷]

پژوهش‌گر ادبی که انتظار دارد زیبایی‌شناسی هگل او را هدایت کند، چیزی جز مفاهیم فلسفی، بازنمایی‌های اسطوره‌شناسانه، و معماری باستانی مقابل خود نمی‌یابد. وی انتظار دارد آنچه را که جست‌وجو می‌کرده بیابد، اما به‌شدت ناامید می‌شود. باید بی‌چون و چرا گفت که این یکی از بخش‌های موجود در کل آثار هگل است که کم‌ترین قریحه در آن به کار رفته است (همان، ۳۹۰).

از دیدگاه بوطیقای معاصر، که قطعاً بیش از پیش به بررسی تصویرپردازی و استعاره در حکم نشانه‌های اساسی یا حتی جوهر شعر می‌پردازد، ملاحظات هگل (در باب استعاره و شکل‌نمایی[۸]) حقیقتاً سطحی به نظر می‌رسد ... وی درک متقاعدکننده‌ای از استعاره و تشبیه[۹] نشان نمی‌دهد ... (همان، ۳۹۵).

وقتی مارسل پروست ماه را که در نور روز رؤیت‌پذیر است با بازیگر زنی مقایسه می‌کند که پیش از آن‌که پای بر صحنه بگذارد وارد سالن تئاتر می‌شود، هنوز چهره‌آرایی نشده یا لباس نپوشیده است و صرفاً همکاران بازیگرش را می‌بیند، شاید مایل باشیم بپرسیم که آیا در چنین موردی درست است که بین امر انتزاعی و امر عینی، بین معنی و تصویر تمایز قائل شویم؟ معنای پنهان این مقایسه‌ها را باید در کشف شباهت‌ها و مطابقت‌ها ــ مطابقت‌هایی که بودلر در شعر معروفش می‌ستاید ــ جست‌وجو کرد. شاید از دیدگاه شاعرانه این‌ها ضامن وحدت جهان باشند ... مسلماً نمی‌توان هگل را به‌دلیل ناتوانی در کشف این مطابقت‌ها سرزنش کرد (گرچه این‌ها صرفاً در شعر مدرن دیده نمی‌شوند)، و البته نمی‌شود انکار کرد که برداشت نامتقاعدکننده‌ی او از جوهر زبان به شکستش می‌انجامد (همان، ۳۹۶).

از این‌جا به بعد می‌توانیم شاهد محدودیت‌های زیبایی‌شناسی هگل باشیم (همان، ۳۹۰).

پس هگل نگره‌پرداز نماد است، اما نگره‌پردازی که نمی‌تواند به زبان نمادین پاسخ دهد. البته این موضوع ما را به نفی کلی زیبایی‌شناسی او مجاز نمی‌سازد، زیرا می‌توان گفت که وی حداقل در

مسیر درستی قرار داشته است؛ اما ما را در بی‌نیازی به او مجاز می‌داند زیرا خودمان در همان مسیری که او گام برمی‌داشت بیش‌تر مسافرت کرده‌ایم و مسلماً این موضوع هم درست است که نگره‌ی هگل درمورد امر نمادین در مقایسه با متفکران معاصرش ــ معاصرانی چون گئورگ فردریش کرویزر (که هگل با انتقاد نام او را ذکر می‌کند)، فردریش شلینگ (که هگل در متن خود اصلاً ذکری از وی به میان نمی‌آورد) یا فردریش شلگل (که هگل هرگز واژه‌ی محبت‌آمیزی درباره‌ی او نمی‌گوید) ــ چندان جدی و مشتاقانه به نظر نمی‌رسد. شاید هگل چیزی بسیار پیچیده‌تر درمورد نماد و زبان می‌گوید، پیچیده‌تر از آنچه که در توجه به افکار او برایمان آشنا جلوه می‌کند. شاید چیزی باشد که نمی‌توانیم یا نمی‌خواهیم آن را بشنویم زیرا چیزهایی که بدیهی می‌شمریم، مانند ارزش خدشه‌ناپذیر زیبایی‌شناسی، را نفی می‌کند. پاسخ این مسئله ما را به مسیری چرخه‌وار می‌کشاند، نخست دور و سپس نزدیک به زیبایی‌شناسی؛ در حال حاضر فقط می‌توانم به ایستگاه‌هایی در آن اشاره کنم که گام برداشتن به سوی آن‌ها ساده نیست.

اظهار نظر هگل درمورد این که هنر بی‌چون و چرا جزئی از نظم نمادین است، بر زمینه‌ی تمایز بین نماد و نشانه مطرح می‌شود، این که به نظر می‌رسد در قلمروِ هنر کاربردی ندارد. بسیاری از این مسائل براساس این تمایز پدید می‌آیند، اگرچه نه به‌شکل چندان بارزی که در سراسر آثار هگل دیده می‌شوند. آشکارترین مورد پاراگرافی از نسخه‌ی پیشین دانش‌نامه‌ی علوم فلسفی است که به سال ۱۸۱۷ منتشر شده است (زیبایی‌شناسی در سال ۱۸۳۰ انتشار یافته است). این اتفاق در بخشی می‌افتد که هگل به تمایزهای میان نیروهای فکری و مشخصاً تمایز بین ادراک، خیال‌پردازی (یا بازنمایی) و تفکر می‌پردازد. بحث درمورد زبان یکی از زیربخش‌های گفتار پیرامون بازنمایی است.

در اینجا هگل یک ویژگی برای نشانه قائل می‌شود که بر رابطه‌ی خودسرانه‌ی جزء حسی که لزوماً در امر دلالت دخیل است با معنای مورد نظر تأکید می‌کند. سه رنگ قرمز، سفید و سبز در پرچم ایتالیا هیچ شباهتی با رنگ عینی آن سرزمین ندارد. وقتی از بالا به ایتالیا می‌نگریم، رنگش عمدتاً اُخرایی است. در جمع انسان‌ها فقط کودکان معصوم آن‌قدر باهوش‌اند که هنگام تماشای نقشه‌ی ایتالیا با تعجب درمی‌یابند که هیچ شباهتی به سه رنگ متحد در پرچم آن کشور ندارد. اختلاف متقارنی که در این بررسی کشف می‌شود، یادآور تأملات رولان بارت در تحلیل آگهی تبلیغاتی اسپاگتی است که در آن راجع به بومی شدن[10] دال نظر می‌دهد. بارت می‌گوید که پاستای سفید، گوجه‌فرنگی‌های قرمز و فلفل‌های سبز بسیار تأثیرگذار و وسوسه‌انگیزند، چنان که حداقل برای غیر ایتالیایی‌ها توهّم خوردن با ولع، احساس ماهیت ایتالیایی بودن را، هرچند به‌شکلی نازل و ابتدایی، منتقل می‌سازند. هگل درمورد چنین موقعیتی می‌گوید:

> نشانه با حالت خودسرانه‌اش با نماد تفاوت می‌یابد، ادراکی که قطعیت [یا معنایش] اساساً و از جنبه‌ی مفهومی با محتوایی که در حکم نماد بیان می‌کند مطابقت دارد. حال آن‌که درمورد نشانه، محتوای کامل ادراک [رنگ‌های قرمز، سفید و سبز پرچم] و محتوای چیزی که این‌ها نشانه‌ی آن هستند [ایتالیا] هیچ ارتباطی با یکدیگر ندارند. (دانش‌نامه‌ی علوم فلسفی، ج ۳،

ص. ۲۷۰، پاراگراف ۴۵۸)

قائل شدن این ویژگی برای نشانه هیچ نکته‌ی نامتعارفی ندارد، زیرا تا قبل از دوره‌ی فردینان دوسوسور تأکیدهای فراوانی بر خودسرانگی آن شده بود. نکته‌ی نامتعارف‌تر، داوری‌های ارزیابی‌کننده‌ای است که هگل بر مبنای تحلیل خود انجام می‌دهد: شاید درست نباشد که بگوییم هگل نشانه را برتر از نماد می‌داند، ولی مسلماً عکس آن نادرست‌تر است. هگل می‌گوید: نشانه را باید عظیم نشان داد، اما عظمت نشانه در چیست؟ تا جایی که نشانه با توجه به ابژه‌اش کاملاً مستقل است، ویژگی‌های ماهوی وجودی که به آن اشاره می‌کند:

> نشانه، ظرفیت فکری انسان در «استفاده» از دنیای ادراکی را برای مقاصد خود نشان می‌دهد؛ این که نشانه ویژگی‌های خود را محو می‌کند و ویژگی‌های دیگری به جای آن می‌گذارد. این فعالیت فکری به‌دلیل خودسرانگی، به‌نوعی هم آزادانه است و هم اجباری، زیرا مدام دنیا را نادیده می‌گیرد. نشانه عملاً نمی‌گوید که چه معنایی دارد یا اگر بخواهیم استعاره‌ی انسان‌انگارانه‌ی[11] «نشانه‌ی سخن‌گو» را کنار بگذاریم، اسناد[12] نشانه همواره جنبه‌ی نقل‌قول‌وار دارد. وقتی می‌گوییم: «پرچم سرخ، سفید و سبز ایتالیایی است»، این جمله‌ی اسنادی همواره در اصطلاح‌شناسی نظری یک کنش بارز نامیده می‌شود: چنین فرض می‌شود که سوژه‌ای تلویحی (یا من) این گفته را در چارچوبی خاص قرار می‌دهد و آن را تبدیل به یک نقل قول می‌سازد: من می‌گویم (یا اعلام می‌کنم) که پرچم قرمز، سفید و سبز ایتالیایی است؛ نوعی تعین که در محاوره‌ی عادی ــ هنگامی که می‌گویم: «شهر رم و رشته‌کوه آپنین[13] ایتالیایی هستند» ــ مطرح نمی‌شود. نشانه بسیار عظیم و به‌شدت مهم است، زیرا در هر جمله‌ی خبری رابطه‌ی بین سوژه و گزاره را زیر سؤال می‌برد.

در واقع این حالت باعث می‌شود تا جمله‌ای خنثی درمورد فیلسوفی که با تواضع تمام می‌بایست فراسوی نظر شخصی خود برود، به جمله‌ای بسیار غریب تبدیل شود: «من نمی‌توانم بگویم که چه چیز را به خود تخصیص می‌دهم» یا چون فکرکردن، تخصیص‌دادن است، «نمی‌توانم بگویم به چه فکر می‌کنم.» و چون فکرکردن کاملاً به‌وسیله‌ی من تعریف و تعیین می‌شود و چون «من می‌اندیشم»[14] هگل خود را صرفاً به عنوان من تعریف می‌کند، چیزی که جمله‌ی فوق واقعا می‌گوید این است: «نمی‌توانم بگویم من.» این قضیه در چارچوب افکار هگل مختل‌کننده است زیرا امکان اندیشیدن متکی بر امکان گفتن «من» است.

چون مسیری که دال «منظور داشتن»[15] پیش پا می‌گذارد بسیار خودسرانه‌تر از آن است که بتوان جدی‌اش گرفت، قسمت دوم این فراز چیزهایی را آشکار می‌سازد که قبلاً تصمیم گرفته‌ایم در جمله‌ی اصلی بشنویم. هگل ادامه می‌دهد تا به بحث درمورد تفاوت منطقی ذاتی در کارکرد اشارت‌گر[16] یا نشان‌دهنده‌ی زبان برسد. در پارادوکسی که خاص‌ترین عناوین ــ نظیر «اکنون»، «این‌جا» یا «این» ــ در عین حال قوی‌ترین عوامل کلیت‌بخش آن هستند، سنگ بناهای این عمارت کلیت‌بخش زبان نهاده می‌شود. شاید این تناقض ریشه در واژه‌ی یونانی deiktik-os ــ

به‌معنای «اشاره‌کردن به» و همچنین «اثبات‌کردن» (مانند واژه‌ی فرانسوی dé montrer) ــ داشته باشد. اگر این موضوع درمورد قیدها یا اشاره‌گرهای زمان و مکان درست باشد درمورد شخصی‌ترین ضمایر شخصی، خودِ واژه‌ی «من» درست‌تر است. وجه اشتراک تمام انسان‌ها با من در استفاده از واژه‌ی من است، همان‌طور که تمام احساسات، بازنمایی‌ها و غیره به‌طور مشترک در استفاده از اصطلاح متمایزِ مال من تبیین می‌شوند. واژه‌ی «من» به خاص‌ترین شکل اشارت‌گر و خوداشارت‌گرترین واژه‌هاست و بدین ترتیب می‌توان آن را «انتزاعی‌ترین کلیت‌ها» در نظر گرفت. بدین‌ترتیب، هگل می‌تواند جمله‌ی بسیار حیرت‌انگیز زیر را بنویسد: وقتی می‌گویم «من» منظورم خودم سوای تمام آدم‌های دیگر است، اما آنچه می‌گویم، من دقیقاً می‌تواند هر کس دیگری باشد، هر من که دیگران را از خود جدا می‌کند (دانش‌نامه‌ی علوم فلسفی، ج یک، ص. ۷۴، پاراگراف ۲۰). در این جمله دگربودنِ کلمه‌ی آلمانیِ jeder به‌هیچ وجه مشخص‌کننده‌ی سوژه‌ای بازتابنده، تصویر آینه‌ای «من» نیست بلکه دقیقاً همان چیزی است که هیچ وجه مشترکی با خودم نمی‌تواند داشته باشد. این واژه را نباید به فرانسوی autrui یا حتی chacun ترجمه کرد، بلکه درواقع n'importe qui یا حتی n'importe quoi صحیح‌تر است. تضاد بین «گفتن» و «منظور داشتن» بین dire و vouloir dire به‌نوعی تشریح جمله‌ی قبلی است و تأییدی بر این نکته که جمله را باید با معنی عادی‌اش، یعنی «من نمی‌توانم بگویم من» خواند.

پس از همان ابتدا که در برابر کل نظام قرار می‌گیریم و به بررسی مقدماتی علم منطق می‌پردازیم، مانعی گریزناپذیر کل ساختاری را که در ادامه می‌آید تهدید می‌کند. من فلسفی نه فقط چنان‌که ارسطو دوست می‌دارد فروتن به‌معنای در حاشیه و نامحسوس‌بودن است بلکه به‌معنایی اساسی‌تر فروتن است که در آن موضع من، که شرط اندیشیدن است تلویحاً گویای حذف آن است. البته نه به‌معنایی فیشته‌ای که در آن موقعیت متقارن و نفی‌کننده‌ی آن مطرح می‌شود بلکه به‌صورت نوعی انفصال و حذف تمام روابط منطقی و غیره که می‌توان آن‌ها را بین من و آنچه می‌گوید تصور کرد.

به نظر می‌آید که کنش اندیشیدن از همان ابتدا فلج شده است و فقط در صورتی می‌تواند ادامه یابد که دانشی که آن را ناممکن می‌سازد، خود به فراموشی سپرده شود: دانستن این موضوع که جایگاه زبان‌شناختی «من» صرفاً زمانی میسر می‌شود که «من» فراموش کند «من» چیست.

پاراگرافی که می‌خوانیم (پاراگراف ۲۰ دانش‌نامه‌ی علوم فلسفی) با توصیف گزاره‌ای که می‌آورد، بیانیه‌ی خود را به فراموشی می‌سپارد. این نوعی مسئله‌ی منطقی بدون هر نوع بعد پدیداری یا تجربی است؛ گویی رویدادی در زمان، یک روایت یا تاریخ است. در ابتدای این پاراگراف، هگل پس از استدلالی منطقی تصریح می‌کند که کنش اندیشیدن مبتنی بر کلیت است و با لحنی برحذردارنده اشاره می‌کند که نمی‌توان در این مرحله تصریحات مذکور را ثابت کرد. وی می‌گوید که به‌هر شکل نباید این‌ها را در حکم نظرات وی فرض کنیم بلکه باید آن‌ها را واقعیت بشمریم. ما با تجربه‌ی فکری خود، با آزمودن و با به دست‌آوردن نوعی اطمینان شخصی نسبت به این واقعیت‌ها می‌توانیم

آن‌ها را غربال کنیم. اما این تجربه‌گرایی صرفاً برای کسانی مقدور است که نیروی توجه و انتزاع خاصی به دست آورده‌اند ــ کسانی که قادر به اندیشیدن هستند. اثبات اندیشیدن صرفاً زمانی میسر است که فرض کنیم آنچه باید ثابت شود (مشخصاً این که اندیشیدن میسر است) در واقع همان موضوع مورد نظر است. صورت این فرایندِ چرخه‌وار، زمان است. زمان جنبه‌ی پیش‌بینانه[17] دارد: فرضیات مربوط به امکان وجود خود را به آینده فرافکنی می‌کند، با این انتظار اغراق‌آمیز که روندِ ممکن‌شدن اندیشه نهایتاً این فرافکنی را دنبال خواهد کرد. «منِ» اغراق‌شده خود را به‌صورت فکر فرافکنی می‌کند، با این امید که بتواند خود را در این روند بشناسد. به‌همین علت است که هگل نهایتاً اندیشه (denken) را Erkenntnis (به‌معنای تلویحی تشخیص) می‌نامد که برتر از دانش (wissen) قلمداد می‌شود. خِرد در پایان مسیر پیشرفت تدریجی‌اش به سوی کارکرد، از مرحله‌ی ادراک به بازنمایی و بالاخره به اندیشه می‌رسد و در این فرایند خود را بازیابی و شناسایی می‌کند. این شناخت (کشف[18]) که پیرنگ و تعلیق روایت هگل از تاریخ ذهن را تشکیل می‌دهد، نکات مهمی در خود دارد. زیرا اگر کنش خرد به‌منزله‌ی ذهن به‌معنایی کاملاً همه‌گیر، شناخت نامیده شود و اگر ذهن تمام فرصت‌های خود را در این امکان آتی سرمایه‌گذاری کرده باشد، پس این موضوع بسیار اهمیت دارد که در زمان موعود چیزی وجود خواهد داشت که باید شناخته شود. هگل می‌گوید: «پرسش اصلی در دوره‌ی مدرن متکی بر این موضوع است که آیا می‌توان به تشخیصی اصیل، تشخیص حقیقت، رسید». (دانش‌نامه‌ی علوم فلسفی، ج ۳، ص. ۲۴۲، پاراگراف ۴۴۵). حقیقت پیرامون ماست. از نظر هگل که از این جنبه درست به‌اندازه‌ی لاک یا هیوم تجربه‌گرا است، حقیقت چیزی است که اتفاق می‌افتد. اما چگونه می‌توانیم مطمئن باشیم که هنگام وقوع حقیقت آن را شناسایی می‌کنیم؟ ذهن باید در پایان مسیر خود (در این مورد پایان متن) تشخیص بدهد که در ابتدا چه‌چیز وجود داشته است. باید گفت که لازم است خود را در قالب «من» تشخیص دهد اما چگونه می‌توانیم تشخیص بدهیم که چه چیز لزوماً هست و فراموش می‌شود زیرا «من» بنا بر تعریف چیزی است که هرگز نمی‌توانم ابرازش کنم؟

می‌توان این ضرورت را برای ذهن متصور شد که از خودزدایی برحذر بماند و با تمام قوا در برابر این امر بایستد. چنین مقاومتی شکل‌های متعددی به خود می‌گیرد که در بین آن‌ها زیبایی‌شناسی تا حد قابل قبولی ثمربخش است، زیرا دریافتن این موضوع دشوار نیست که می‌توان مسئله را دوباره از جنبه‌ی تمایز بین نشانه و نماد مطرح کرد. چنان که می‌بینیم «منِ» رها از تعین حسی اساساً شبیه نشانه است. زیرا نشانه در هر حال خود را به‌صورت چیزی ارائه می‌کند که نیست، رابطه‌ی خود را با جهان به‌صورتی مشخص و معین می‌نمایاند؛ حال آن که این رابطه خودسرانه است، باید بگوییم که خود را به‌صورت نماد مطرح می‌کند. «من» تا جایی که به خود اشاره می‌کند یک نشانه است اما تا جایی که درمورد هرچیز به جز خود می‌گوید، نماد است. به هر حال رابطه‌ی بین این نشانه و نماد، رابطه‌ای به‌شکل زدودن متقابل است. این احتمال وجود دارد که در ایجاد تمایز بین آن‌ها دچار اشتباه شویم یا فراموشش کنیم. این وسوسه چنان نیرومند است که خود هگل که ضرورت آن را با وضوح

کامل تشخیص می‌دهد، نمی‌تواند در برابر آن مقاومت کند و دچار سردرگمی می‌شود، چنان که خود آن را مردود می‌داند و نگره‌ای از هنر به‌منزله‌ی نماد ارائه می‌دهد که نه‌چندان جدی و در عین حال کاملاً سنتی است. اما این موضوع باعث نمی‌شود که هگل نماد را از دیدگاه خویش سازه‌ای ایدئولوژیک و نه نظری بداند، نوعی دفاع علیه ضرورت منطقی که در بستار[19] نظری قرار گرفته و مطرح شده است.

ایدئولوژی نماد در امور عادی مربوط به گفتمان تاریخی ما درباره‌ی ادبیات، موردی بسیار آشنا است. مثلاً بحث پیرامون رابطه‌ی رمانتیسیسم با اسلاف نئوکلاسیکِ آن و نیز میراثش برای مدرنیته را فرا می‌گیرد. ایدئولوژی نماد تعیین‌کننده‌ی قطب‌هایی است که ارزش داوری موجود در این گفتمان‌ها را شکل می‌دهند: تقابل‌های آشنا مانند آن‌هایی که بین طبیعت و هنر، امر ارگانیک و امر مکانیکی، بین هنر شبانی و هنر حماسی، بین نماد و تمثیل وجود دارد. این رده‌بندی‌ها تمایلی به تغییر مطلق نشان نمی‌دهند و رابطه‌ی متقابل‌شان می‌تواند شامل تلفیق‌ها، دگرگونی‌ها، نفی‌ها وگسترش‌های بی‌شمار باشد. استعاره‌ی هدایت‌گری که این نظام کلی را سامان‌دهی می‌کند همانا ذاتی‌کردن[20] مفاهیم، درک زیبایی زیبایی‌شناختی به‌منزله‌ی تجلی بیرونی محتوای آرمانی است که خود تجربه‌ای ذاتی شده است، احساسی که خاطره‌ی آن مربوط به ادراکی در گذشته است. دیالکتیک ذاتی‌کردن مفاهیم، الگویی ریطوریقایی و چنان قدرت‌مند ارائه می‌دهد که بر تفاوت‌ها ملی و سایر تفاوت‌های تجربی بین سنت‌های متنوع اروپایی غلبه می‌کند. مثلاً تلاش برای برقراری ارتباط بین هگل و رمانتیک‌های انگلیسی از جمله وردزورث، کولریج و کیتس غالباً مضامین سنتی و متمایز ادبی در ذاتی‌کردن را تغییر داده است: مثلاً نسخه‌های سکولار «سقوط» و «رستگاری» انسان در حکم روندی از آگاهی یا نوعی ذهنیت‌گرایی است که حداقل از دوره‌ی کانت با مسائل امر متعالی مرتبط بوده است. در تمام این موارد می‌توان هگل را به‌عنوان معادل فلسفی چیزی قلمداد کرد که با ظرافتی بیش‌تر در ابداعات مجازی شعرا دیده می‌شود. در واقع هگل از دوران نسبتاً اولیه‌ی پدیدارشناسی تا دوره‌ی متأخر زیبایی‌شناسی نگره‌پرداز معتبری در زمینه‌ی ذاتی‌کردن ــ به‌منزله‌ی زمینه‌ای از زیبایی‌شناسی و آگاهی تاریخی ــ بوده است. یادآوری[21] در حکم نوعی گردآوری و حفظ درونی، تجربه‌ی تاریخ و زیبایی را در چارچوب نظامی منسجم به هم می‌رساند، به‌علاوه بخشی مکمل از ایدئولوژی نماد است که هگل آن را هم حمایت و هم تضعیف می‌کند. در هر حال این پرسش باقی می‌ماند که آیا تجلی بیرونی ایده که در روند پیشرفت متوالی اندیشه‌ی هگل بروز می‌یابد در واقع حالت یادآوری دارد؟ در قالب دیالتیک درون و برون است که به درک و تبیین‌شدن حساسیت نشان می‌دهد؟ در کدام بخش از نظام هگلی می‌توان گفت که خرد، ذهن یا ایده اثری مادی بر جهان می‌گذارد و چگونه این ظاهر حفظی ایجاد می‌شود؟

پاسخ از اشاره‌ای در همان بخش (ص. ۲۷۱، پاراگراف ۴۵۸) نزدیک به انتهای دانش‌نامه و در بحثی پیرامون ساختار نشانه می‌آید که کار را از آن‌جا شروع کردیم. هگل ضمن اشاره به ضرورت ایجاد تمایز بین نشانه و نماد و اشاره به گرایش جهانی برای تلفیق این‌ها، به یکی از نیروهای ذهنی

ارجاع می‌دهد که آن را حافظه[۲۲] (به‌مفهومی خاص) می‌نامد: «در گفتمان عادی [در تقابل با گفتمان فلسفی] این واژه غالباً با یادآوری اشتباه گرفته می‌شود، همچنین با بازنمایی و تخیل» درست همان‌طور که نشانه و نماد غالباً در شیوه‌هایی از گفتار عادی همچون تفسیر ادبی و نقد ادبی به جای یکدیگر مورد استفاده قرار می‌گیرند (دانش‌نامه، ج ۳، ص. ۲۷۱، پاراگراف ۴۵۸). البته Gedächtnis به‌معنای حافظه به‌گونه‌ای است که گفته می‌شود فردی که حافظه‌ی خوبی دارد اما از قدرت یادآوری خوبی برخوردار نیست. مثلاً در آلمانی می‌گویند: «فلانی Gedächtnis خوبی دارد» و نه به همان معنی «من Erinnerung خوبی دارم.» واژه‌ی فرانسوی mé moire همچنان که در عنوان کتاب آنری برسون، موضوع و خاطره[۲۳]، حالت دوسویه‌تری دارد، اما همین تمایز بین mé moire و souvenir ایجاد شده است. (پروست تلاش می‌کند بین حافظه‌ی انتخابی که مانند Gedächtnis است، و حافظه‌ی غیرانتخابی که عمدتاً شبیه Erinnerung است، تمایز قائل شود. نکته‌ی غافل‌گیرکننده در آراءِ هگل بدین صورت است که روند پیشرفت از ادراک به اندیشه اساساً متکی بر نیروی ذهنی حافظه (به‌یادسپاری) است. Gedächtnis حکم زیرنمونه‌ای از بازنمایی را دارد که به بالاترین ظرفیت خرد و اندیشه می‌رسد: بازتاب اندیشه در واژه‌ی Gedächtnis نمایان‌گر نزدیکی اندیشه با ظرفیت یادآوری از طریق به‌یادسپاری است. برای درک اندیشه باید نخست حافظه را درک کنیم، اما هگل می‌گوید: «درک مکان و معنی حافظه در مطالعه‌ی نظام‌یافته‌ی خرد و ارتباط سازمند آن با فکر یکی از فراموش‌شده‌ترین و دشوارترین مراحل بررسی ذهن است» (دانش‌نامه، ج ۳، ص. ۲۸۳، پاراگراف ۴۶۴). باید به‌یادسپاری را دقیقاً از یادآوری و تخیل متمایز کرد، چنان که کاملاً از تصاویر تهی است. هگل با ریشخند به تلاش‌های معلم‌مآبانه برای یاد دادن این موضوع به کودکان، اشاره می‌کند که چگونه از طریق ایجاد ارتباط میان تصاویر و کلمات خاص بخوانند و بنویسند. البته این موضوع کاملاً هم از مایه تهی نیست. فقط زمانی می‌توانیم از طریق حفظ‌کردن بیاموزیم که معنی فراموش شود و واژه‌ها صرفاً به‌صورت فهرستی از اسامی خوانده شوند. هگل می‌گوید: «معروف است که فرد هنگامی می‌تواند متنی را [طوطی‌وار] حفظ کند که معانی را با واژه‌ها مرتبط نسازد. وقتی کسی چیزی را از بر می‌داند و آن را می‌خواند، لزوماً تمام تکیه‌گذاری‌ها را حذف می‌کند.»

در این بخش از دانش‌نامه که به حافظه می‌پردازد، از شمایل‌های یادیاری[۲۴] که فرانسز پیتس در کتابش هنر حافظه تشریح می‌کند، بسیار دور و به توصیه‌ی آگوستین درمورد چگونگی به خاطر سپردن و اجرای بخش‌های کتاب مقدس به شکل سرود نیایشی نزدیک می‌شویم. از نظر هگل فعالیت حافظه، آموختن اسامی یا واژه‌ها به‌صورت تکراری و طوطی‌وار، یا آموختن واژه‌هایی است که اسم قلمداد می‌شوند؛ بنابراین نمی‌توانند از یادداشت‌برداری، ثبت یا نوشتن این اسامی جدا باشند. انسان برای آن که به یاد آورد، ناچار است چیزهایی را که ممکن است فراموش کند بنویسد. به‌عبارت دیگر از نظر هگل، این ایده باعث می‌شود تا نمود حسی خود را به‌صورت ثبت اسامی بروز دهد. البته در این روند صرفاً متکی بر نیروی ذهنی است که کاملاً جنبه‌ی مکانیکی دارد و تا حد ممکن از

اصوات و ایماژهای تخیل یا معدن سیاهِ یادآوری، که فراسوی دسترس واژه‌ها و تفکر قرار دارد، دور است.

سنتزی که بین نام و معنی ایجاد می‌شود و مشخصه‌ی حافظه است «حلقه‌ای تهی» است و بدین ترتیب ابداً شباهتی به تأویل و حمایت متقابل شکل و محتوا از یکدیگر که مشخصه‌ی هنر نمادین (سمبولیک) است ندارد (دانش‌نامه، ج ۳، ص. ۲۸۱، پاراگراف ۴۶۳). این سنتز به‌معنای عادی یا کلاسیک هگل از این واژه، زیبایی‌شناختی نیست. به‌هر حال چون سنتز حافظه تنها فعالیت فکری‌ای است که به‌منزله‌ی نمود حسی یک ایده انجام می‌شود، حافظه حقیقتی است که زیبایی‌شناسی به‌عنوان ترجمه‌ی دفاعی، ایدئولوژیک و سانسورشده‌ی آن محسوب می‌شود. برای برخورداری از حافظه، آدمی باید به یاد آوردن را فراموش کند و ماشین‌وار به گرایشی بیرونی برسد؛ حالتی که در واژه‌ی آلمانی، معادل از بر کردن[۲۵] وجود دارد. هگل می‌گوید: «ما به اسامی فکر می‌کنیم (دانش‌نامه، ج ۳، ص. ۲۷۸، پاراگراف ۴۶۲). به‌هر حال اسامی، نوشته‌هایی هیروگلیف‌وار و خاموش‌اند که در آن‌ها رابطه‌ی بین آنچه فرد ادراک می‌کند (نگرش فرد) و آنچه می‌فهمد، بین حرف نوشتاری و معنی صرفاً جنبه‌ی بیرونی و سطحی دارد. هگل می‌گوید: «زبان رؤیت‌پذیر و نوشتاری با صوت به زبان گفتاری مرتبط می‌شود و صرفاً یک نشانه است» (دانش‌نامه، ج ۳، ص. ۲۷۷، پاراگراف ۴۵۹). ما در به‌خاطر سپاری، در اندیشیدن و در نمودِ حسیِ اندیشه به‌عنوان «هنر» نوشتن «صرفاً به نشانه‌ها می‌پردازیم.»

حافظه یادآوری را می‌زداید، درست همان‌طور که «من» خود را می‌زداید. آن وجه واقعی اندیشه که قادرش می‌سازد تا وجود داشته باشد، در عین حال نگه‌داری آن را ناممکن می‌سازد. هنر نوشتن که نمی‌توان آن را از فکر و از به خاطر سپردن جدا کرد، صرفاً در حالت شکلی (یا مجازی) نماد می‌تواند وجود داشته باشد، حالتی که اگر قرار است اتفاق بیفتد یا چیزی نوشته شود باید آن را کلاً کنار گذاشت.

پس جای تعجب ندارد که معلوم شود زیبایی‌شناسی هگل متنی دوگانه و احتمالاً دو رنگ است. این متن که وقف نگه‌داری و یادمان‌گری هنر کلاسیک شده است، شامل عناصری است که چنین محافظتی را از همان ابتدا ناممکن می‌سازند. دلایل نظری مانع از همگرایی اجزای تاریخی و کاملاً نظری اثر می‌شوند. این امر به پیدایش بیان‌های رمزآلودی می‌انجامد که خوانندگان آثار هگل را دچار مشکل می‌سازد ــ نظیر این تصریح که هنر برای ما امری مربوط به گذشته است. این موضوع معمولاً به‌منزله‌ی نوعی تشخیص تاریخی تأویل شده و مورد انتقاد قرار گرفته، یا در برخی مواردِ معدود در حکم تشخیصی تاریخی است که تاریخ آن را رد یا تأیید کرده است.

اکنون می‌توانیم تصریح کنیم که دو بیانیه: «هنر برای ما امری مربوط به گذشته است» و «امر زیبا نمود حسی ایده است» در واقع مشابه‌اند. تا جایی که الگوی هنر عمدتاً اندیشه و نه ادراک است، نشانه و نه نماد است، نوشتار و نه نقاشی یا موسیقی است، پس عمدتاً رویکرد آن به‌یادسپاری و نه یادآوری خواهد بود. بدین ترتیب در واقع به گذشته‌ای تعلق دارد که به‌قول پروست هرگز نمی‌توان

آن را بازیافت.[۲۶] هنر به‌معنایی بنیادین «مربوط به گذشته است، چنان‌که مانند به‌یادسپاری همیشه از ذاتی‌کردن تجربه می‌گذرد و به آن روی نمی‌آورد. از آن‌جا مربوط به گذشته است که به شکل مادی ثبت می‌شود، پس همواره محتوای آرمانی خود را فراموش می‌کند. آشتی این دو تز زیبایی‌شناختی به بهای زیبایی‌شناسی در حکم یک رده‌بندی فلسفی معتبر تمام می‌شود. همچنین معلوم می‌شود چیزی که زیبایی‌شناسی آن را زیبا می‌نامد، بسیار دور از چیزی است که آن را با اشارت‌گری شکل نمادین مرتبط می‌سازیم.

پیش از ردکردن کلی یا محض نماد به‌مثابه امر نازیبا، باید چیزی را به خاطر داشته باشیم که پروست در راه خانه‌ی سوان راجع به نمادها می‌گوید که برخلاف استعاره‌ها آنچه می‌گویند، معنی نمی‌دهند: «چنین نمادهایی به شکل نمادین بازنمایی نمی‌شوند. زیرا فکر نمادین، بیان نمی‌شود اما نماد در حکم امر واقعی بازنمایی می‌شود، به‌عنوان امری عملاً تصریف شده[۲۷] یا امری که به‌صورت مادی روی آن کار شده است. این نماد که نمادین نیست بسیار شبیه نگره‌ی زیبایی‌شناختی‌ای است که نزد هگل دیگر زیبایی‌شناختی نیست. درست مانند سوژه‌ای که باید بگوید «من» اما هرگز نمی‌تواند چنین بگوید. نشانه‌ای که صرفاً به‌صورت یک نماد می‌تواند باقی بماند، نوعی آگاهی (یا ناخودآگاهی)[۲۸] که بایست همچون ماشین حافظه‌ی مکانیکی شود، نوعی بازنمایی که در واقع فقط نوعی ثبت یا سیستمی برای یادداشت‌برداری است. پروست می‌گوید: شاید چنین نشانه‌هایی از زیبایی خاصی برخوردار باشند که صرفاً مدت‌ها بعد با فاصله‌ای زیبایی‌شناختی و نظری و چنان پیشرفته درک خواهد شد که همواره متعلق به گذشته و نه دوره‌ی ما خواهند بود.

این بخش از نوشته‌های پروست که به آن ارجاع می‌دهم، به تمثیل‌های جوتو از معایب و محاسن نقاشی‌های دیواری کلیسای آرنا در شهر پادوا می‌پردازد. سپس اگر بخواهیم بدانیم که نگره‌ی نشانه در چه بخشی از زیبایی‌شناسی هگل خود را به‌طور عینی نشان می‌دهد، باید قسمت‌هایی را درمورد شکل‌های هنری بجوییم که هگل آشکارا می‌گوید زیبایی‌شناختی یا زیبا نیستند. این موضوع درمورد فصلی کوتاه در پایان بخشی که به هنر نمادین اختصاص یافته و به تمثیل می‌پردازد نیز صدق می‌کند. هگل در هم‌فکری با نظرات اکتسابیِ دوران خود، تمثیل را که جزئی از هنر گوته شناخته می‌شد، در حکم عنصری بیهوده و زشت[۲۹] رد می‌کند. وی تمثیل را جزئی از شیوه‌های نمادینی می‌داند که خودآگاهانه و دیرتر از موعد به کار می‌روند (هگل آن‌ها را «تطبیقی» می‌نامد) و «به جای نمودن چیزها و معانی مطابق با واقعیت قابل قبول‌شان، آن‌ها را صرفاً در قالب تصویر یا حکایت ارائه می‌دهند.» پس این شیوه‌ها جزو ژانرهای نازل‌ترند (زیبایی‌شناسی، ص. ۴۸۸). پیش از آن که هگل از شرّ این مسئله خلاص شود، باید به یاد داشته باشیم که در نظامی حقیقتاً دیالکتیکی به سیاق هگل، آنچه به نظر نازل و فرودست می‌رسد، شاید فرادست از کار در بیاید. به نظر می‌آید که حافظه در قیاس با ژرفا و زیبایی یادآوری، صرفاً یک ابزار و برده‌ی نیروی خرد است، درست همان‌طور که نشانه در مقایسه با حال و هوای زیبایی‌شناختیِ نماد یا مثلاً نثر در قیاس با مهارت والای شعر چنین وضعیتی دارد. شاید بتوانیم بخش‌هایی از مجموعه آثار هگل را که

به آن‌ها توجهی نشده است هم عمدتاً جزو تبیین‌های استادانه و نه داوری‌های مصنوعی بدانیم که به‌عنوان اموری عادی در قرن نوزدهم به یاد آورده می‌شوند.

بخشی که هگل در آن به استعاره می‌پردازد و آشکارا بسیار قراردادی و ناامیدکننده است می‌تواند مورد خوبی برای بررسی باشد. هگل می‌گوید که استعاره اساساً نوعی تجسم[۳۰] برای ایجاد شفافیت است و بدین حیث همواره شامل سوژه‌ای، یک «من» می‌شود اما این من که سوژه‌ی استعاره است، به‌طرز غریبی ساخته می‌شود. به‌دلیل آن که این من از هر نوع فردیت یا مشخصه‌ی انسانی تهی است باید تا جایی که ممکن است کلی باشد. به‌همین لحاظ می‌توان آن را «سوژه‌ی دستور زبانی» نامید. استعاره‌ها جزو متمایزترین عناصر در رده‌بندی زبان‌شناختی (در تضاد با رده‌بندی پدیداری) موسوم به دستور زبان هستند. از سوی دیگر اگر نتوانیم انتزاعی را که به‌صورت استعاره درمی‌آید بشناسیم، استعاره از رسیدن به هدفش بازمی‌ماند. به بیان هگل این استعاره باید قابل شناسایی (خوانا[۳۱]) باشد. پس گزاره‌های خاصی که در سوژه‌ی دستور زبانی وجود دارد باید بیان شود، به‌رغم این واقعیت که چنین مختصاتی با کلیت و وجه ناب دستور زبانیِ «من» تضاد پیدا می‌کنند: خوانش ما از پاراگراف ۲۰ دانش‌نامه ثبات «جمله‌ی من، من هستم» را تهدید می‌کند. پس به بیان خودِ هگل آنچه استعاره روایت می‌کند جدایی یا عدم تبیین سوژه در گزاره است. برای آن که گفتمان معنی‌دار باشد، لازم است تا این جدایی اتفاق بیفتد، البته مطابقتی با کلیت ضروری در تمام معانی ندارد. استعاره از جنبه‌ی رده‌بندی و منطقی درست مانند خشت اول در کل نظام است که کج نهاده می‌شود.

باید نتیجه‌گیری کنیم که فلسفه‌ی هگل درست مانند زیبایی‌شناسی‌اش فلسفه‌ی تاریخ (و زیبایی‌شناسی) همچنین تاریخ فلسفه (و زیبایی‌شناسی) است. پیکره‌ی هگلی که شامل متونی می‌شود که این دو عنوان متقارن را در بر می‌گیرند، در واقع استعاره‌ای از جدایی فلسفه و تاریخ یا بنابر دغدغه‌ی محدودشده‌ی مابین ادبیات و زیبایی‌شناسی یا از آن هم محدودتر بین تجربه‌ی ادبی و نگره‌ی ادبی است. دلایل این جدایی که نفی یا ستودن‌شان به‌هر صورت بیهوده است از جهات قابل توجهی جنبه‌ی تاریخی ندارند یا قابل بازیافت نیستند تا جایی که این‌ها در زبان در ضرورت و در عین حال ناممکن‌بودن ارتباط بین سوژه با گزاره‌هایش یا نشانه با دلالت‌های نمادینش دیده می‌شوند. این جدایی چنان که از دیدگاه هگل بیان می‌شود خود را در جایی جلوه می‌دهد که تجربه بلافاصله به‌صورت فکر، و تاریخ به‌صورت نگره درمی‌آید. جای تعجب نیست که نگره‌ی ادبی چنین بدنام شده است زیرا از هنگام پیدایش تفکر و نگره چیزی نبوده که تفکر ما بتواند به جلوگیری یا کنترل آن امیدوار باشد.

* این مقاله ترجمه‌ای است از:

Paul de Man, *Aesthetic Ideology*, Sign and Symbol in Hegel's Aesthetics, 1996, pp. 91-105.

پی‌نوشت‌ها:

۱. وقتی «نشانه و نماد در زیبایی‌شناسی هگل» در نشریه‌ی کریتیکال اینکوایری، ۸:۴ (تابستان ۱۹۸۲): ۷۵-۷۶۱

منتشر شد، نکته‌ی اولیه‌ی زیر را به‌صورت یک پاورقی شماره نخورده در صفحه‌ی اول آوردم: «این مقاله بخشی از کار در حال پیشرفتی پیرامون رابطه‌ی بین گفتمان ریطوریقایی، زیبایی‌شناختی و ایدئولوژیک از دوران کانت تا کیرکگارد و مارکس است. قرار بود این مقاله در حکم بخشی از سخنرانی رناتو پاجیولی درمورد ادبیات تطبیقی (دانشگاه هاروارد، ۱۹۸۰) ارائه شود. من نشانه‌های مناسبت این مقاله یا آن رویداد را دست‌نخورده به جا گذاشتم؛ همچنین شتاب‌زدگی فراوانی را که خصوصاً هنگام خوانش پاراگراف ۲۰ از دانش‌نامه‌ی علوم فلسفی در کار نمود یافته است. مایلم از ریموند گِس از گروه فلسفه‌ی دانشگاه شیکاگو به‌خاطر وقتی که برای خوانش دقیق این دست‌نویس گذاشت تشکر کنم. این موضوع به من امکان داد تا خطاهایی را اصلاح و از برخی ابهامات غیر ضروری جلوگیری کنم. مخالفت‌های قانع‌کننده‌ی او با خوانش من از پاراگراف ۲۰ این دانش‌نامه به من کمک کرده تا بحثی را دنبال و تقویت کنم که امیدوارم بتوانم در آینده آن را بسط دهم.» تمام نکات متعلق به دمان است و من فقط قدری آن‌ها را تغییر دادم.

۲. Renato Poggioli: (۱۹۶۳-۱۹۰۷) منتقد ادبی ایتالیایی و متخصص ادبیات روسی که نگره‌ی آوانگارد معروف‌ترین اثر وی است. وی در این کتاب به ارتباط هنر آوانگارد با میراث رومانتیسیسم می‌پردازد.

۳. Ernst Robert Curtius: (۱۹۵۶-۱۸۸۶) پژوهش‌گر و منتقد برجسته‌ی ادبی و زبان‌شناس تاریخی که در آثارش مطالعه‌ی ژرفی پیرامون ادبیات لاتین و تأثیرش بر زبان‌های بعدی اروپایی انجام داده است. وی به‌شدت تحت تأثیر مکتب کلاسیک بود و قاطعانه از ارزش‌های فرهنگی در سنت‌های اروپایی دفاع می‌کرد. ـ م.

4. tautology

5. G.W.F. Hegel, Werke in zwanzig Bänden (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979), vol. 13, *Vorlesungen ü berdie Ästhetik I*, p. 395; vols. 8 and 10 *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I and III*.

۶. واژه‌ی یونانی که به‌معنی تطبیق کردن است.

7. Peter Szondi, Poetik und Gescichtsphilsophie (Frankfort am Main: Suhrkamp, 1974).

8. figuration

9. simile

10. naturalization

11. anthropomorphic

12. predication

۱۳. Apennine: رشته‌کوهی به‌موازات ساحل شرقی ایتالیا که از شمال تا جنوب حدود ۱۰۰۰ کیلومتر امتداد دارد و کل این شبه جزیره را در بر می‌گیرد. ـ م.

14. ego cogito

15. meinen

16. deictic

17. propleptic

18. anagnorosis

19. closure

20. interiorization

21. Erinnerung

22. Gedächtnis

23. Matié re et mé moire

24. mnemotechnic

25. aus-wendig lernen
26. retrouvé
27. inflected
28. subconsciousness
29. kahl
30. personification
31. erkennbar

منابع:

Hegel, G.W.F. *Werke in zwanzig Bänden*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979), vol. 13.
Szondi, Peter. *Poetik und Gescichtsphilsophie* (Frankfort am Main: Suhrkamp, 1974).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی