شمارهٔ ۹۴، پاییز ۱۴۰۲

بررسی تطبیقی سطوح عاملیت در «عروسکخانه» ایبسن و «سارا» اثر مهرجویی بر اساس خوانش آلن اسپیت از «پدیدارشناسی روح» هگل[۱]

حمزه ابراهیم‌زاده[۲]، کامران سپهران[۳]، شمس‌الملوک مصطفوی[۴]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۱/۲۴، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۵/۰۱
صفحهٔ ۷ تا ۱۶
Doi: 10.22034/THEATER.2023.192051

چکیده

آلن اسپیت در کتاب *هگل، ادبیات و مسئله عاملیت* با بررسی پدیدارشناسی روح سعی دارد سه سطح از عاملیت را به سه ژانر در ادبیات پیوند بزند: تراژدی، کمدی و رمان رمانتیک. بررسی عاملیت کاراکترها در آثار مختلف به‌نوعی بررسی میزان تعلق کنش‌های آن‌ها به خود آن‌هاست؛ این‌که تا چه حد آن‌ها خود را در کنش‌های خود می‌یابند. هگل تلویحاً حد اعلای عاملیت را اولاً اجتماعی می‌داند و ثانیاً با طرح مفهوم بخشایش[۱] نوع عاملیت مناسب برای زندگی اخلاقی مدرن را که پس از انقلاب کانت، خودآیینی یکی از مؤلفه‌های مهم آن شده است، ترسیم می‌کند. این‌که چرا هگل برای شرحِ این سیر، گاهی آشکار و گاهی تلویحی، به آثار روایی ارجاع می‌دهد، به این خاطر است که هم در عاملیت و هم در روایت آنچه اهمیت اساسی دارد کنش است. در این مقاله ضمن مطرح کردن خوانش اسپیت از پدیدارشناسی روح، عاملیت در *عروسکخانه* ایبسن و اقتباس سینمایی مهرجویی از آن مورد بررسی قرار می‌گیرند. در هر دو این آثار، کاراکتر اصلی بعد از تجربه دقیقه‌های پس‌نگر و نمایشی، باید برای دقیقه‌ای مهم، یعنی بخشایش آمادگی پیدا کند اما طرف مقابل او نمی‌تواند به این سطح از عاملیت برسد. البته در نسخهٔ مهرجویی بیشتر از نسخهٔ اصلی بر جنبهٔ آشتی‌جویانه و متعادل بخشایش تأکید می‌شود و تصویر آن را مشخص‌تر و دلپسندتر می‌سازد.

واژگان کلیدی: هگل، پدیدارشناسی روح، آلن اسپیت، عاملیت، سارا، عروسکخانه.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. این مقاله مستخرج از پروژهٔ دکترای آقای حمزه ابراهیم‌زاده با عنوان «مفهوم فردیت در شخصیت‌پردازی کاراکتر اصلی در سینمای داریوش مهرجویی» در رشتهٔ فلسفه هنر، دانشکدهٔ حقوق، الهیات و علوم سیاسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، با راهنمایی دکتر کامران سپهران و مشاورهٔ دکتر شمس‌الملوک مصطفوی است.

۲.دانشجوی دکترای رشته فلسفه هنر، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
Email: hamzeh.Ebrahimzadeh@gmail.com
۳.دانشیار گروه نمایش، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول). Email: Sepehran@art.ac.ir
۴. دانشیار گروه فلسفه، دانشکده علوم انسانی، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. Email: sha_mostafavi@yahoo.com

درآمد

عاملیت یکی از مؤلفه‌های مهم در بررسی شخصیت‌های نمایشی است. عاملیت مفهومی متصل به کنش است که ارتباط شخصیت با کنش وی را مشخص می‌کند. اگر شخصیت در جایی از نمایشنامه از موقعیت خود راضی نیست می‌تواند به این دلیل باشد که او خود را در کنش‌های خود نمی‌یابد. اگر او می‌خواهد تغییری در وضعیتش بدهد می‌تواند با این انگیزه باشد که می‌خواهد نوع و سطح عاملیت خود را در زندگی‌اش تغییر دهد. بااین‌حال نباید عاملیت را با فردیت یکی گرفت چراکه منشأ عاملیت می‌تواند بیرون از فرد باشد، چنان‌که در بسیاری از نمایشنامه‌های یونان شاهد آن هستیم. اما از دوره مدرن که فردیت تبدیل به یکی از مؤلفه‌های مهم در جامعه می‌شود، در بسیاری از آثار نمایشی عاملیت در جهت اثبات فردیتِ شخصیت به خود و پیرامونش پیش می‌رود.

در *پدیدارشناسی* از فصل عقل است که پای کنش به میان می‌آید: «آگاهی دیگر به دنبال یافتن بی‌واسطه خود نیست، بلکه تلاش دارد خود را با فعالیت خود تولید کند. نفسِ آگاهی است که مقصود کنش‌های خود است، درحالی‌که در نقش مشاهده‌گر تنها با ابژه‌ها سروکار داشت» (Hegel, 1977: 209). از بخش بعدی *پدیدارشناسی* (یعنی عقل فعال) است که ارجاع یا اشاره به آثار ادبی پدیدار می‌شود. استفاده‌ای که هگل از ادبیات می‌کند در راستای تشریح همین امر است که مرحله‌ای از سیر آگاهی عقل فعال است که در آن تأکید اصلی بر کنش و مسئلهٔ عاملیت است. ازآنجاکه روایت مدرن که اصالت را به ذهنیت می‌دهد، تا زمان هگل هنوز پا نگرفته بود و روایت اساساً نقل کردارها و کنش‌های افراد بود، گریز زدن به آثار روایی دستاویزی خوبی برای هگل محسوب می‌شود تا بتواند در باب خود عاملیت و درجات و کیفیات متفاوت آن صحبت کند.

«ادبیات، در انواع فرم‌های گوناگونش، دسترسی ویژه‌ای به کنش ایجاد می‌کند؛ که تراژدی، کمدی و رمان رمانتیک نشانگر تعدادی دسته‌بندی اساسی برای درک ما از خود به عنوان فاعل‌های مدرن هستند؛ و این گونه‌های ادبی، به‌خصوص برای هگل، مسائلی ایجاد می‌کنند که [به ترتیب] مربوطند به رویکردهای «پس‌نگر»[۲] و «نمایشی»[۳] به کنش و نیز امکان برای «بخشایش» یک کنش» (Speight, 2004: 1).

در این مقاله تلاش خواهد شد با بررسی اجمالی خوانش آلن اسپیت از پدیدارشناسی روح بر اساس عاملیت، سه مرحلهٔ عاملیت بررسی گردد؛ مراحلی که هر یک جواب‌هایی متفاوت به مسائل مربوط به عاملیت (از قبیل ارتباط میان قصد و کنش، میان‌کنش و میل و میان‌میل و آگاهی) می‌دهند. سپس با بررسی تطبیقی *عروسکخانه* و *سارا* سطح عاملیتی که در این دو اثر است مورد مداقه قرار گیرند.

۱. تراژدی: رویکرد پس‌نگر به عاملیت

میراث فلسفهٔ کانت در خصوص بحث عاملیت در وهلهٔ اول در ایجاد تردیدی است در خصوص وجود امر مسلمی که با آن بتوان معیاری بیرون از دنیای مفاهیم برای کنش یافت که به‌سادگی از تجربه به دست آمده باشد. آزادی استعلایی نزد کانت به این معناست که جهان در تعیین این‌که این دستور درست است یا آن دستور، نقشی ندارد و ازآنجاکه تمام این فرایند هنجاری است، پس من خود علت این انتخاب‌ها هستم. اساساً همین آزادی استعلایی است که وجه تمایز انسان از سایر موجودات است، زیرا «این نوع از علیت که باید خودانگیخته و خودآغازگر باشد در جهان فیزیکی یافت نمی‌شود» (پینکارد، ۱۳۹۶: ۷۶).

هگل با طرح مفهوم «روح» ماهیتی اجتماعی به آگاهی می‌دهد؛ او در ابتدای فصل «خودآگاهی»، به جای در نظر گرفتن سوژهٔ منفرد (رویکرد کانت)، سوژه را ذیل عنوان دیالکتیک معروف ارباب و برده، در مواجهه با سوژهٔ دیگر بررسی می‌کند. دیالکتیک ارباب و برده در پدیدارشناسی روح مقدمه‌ای است بر شرح هگل از روح به عنوان «مایی که من است و منی که ماست». اگر با اغماض و به طور فرض پدیدارشناسی روح را یک درام بگیریم، هدف کاراکتر اصلی آن (یعنی آگاهی) از سیر و سفری در طول زمان چیزی جز آزادی به همان معنایی که کانت مدنظر داشت، نیست. آگاهی در پی خودآیینی است و خود به این امر وقوف دارد که طرح شدن چنین هدفی، به‌خودی‌خود، در نتیجهٔ قرن‌ها کشمکش آرای گوناگون، مذاهب مختلف و پیشرفت تمدن بوده است. در این میان، هگل به عنوان نویسندهٔ این درام، همواره سعی دارد آزادی را از معناهای سابق خود خلع کند و در جایگاهی که شایستهٔ آن است بنشاند. او در شرح دیالکتیک ارباب‌وبرده، هدف از بازشناسی را آزادی از طبیعت می‌داند و حتی در بخشی از این شرح ارباب را به علت این‌که نتوانسته از اغراض طبیعی (میل) خود رها شود در جایگاهی فروتر و برده را به‌واسطهٔ این‌که با کار خود بر طبیعت فائق می‌آید در جایگاهی فراتر می‌نشاند. از این منظر، خودآگاهی نزد هگل با بحث بازشناسی پیوند خورده است، یکی دیگر از صورت‌بندی‌های دیالکتیکی هگل که تقابل صلب میان خود و دیگری حذف شده است:

شمارهٔ ۹۴، پاییز ۱۴۰۲ ■ Doi: 10.22034/THEATER.2023.192051

«از نظر هگل، فاعلیت در مفهوم بازشناسی تعبیه شده است... بازشناسی ساختاری مضاعف دارد: نسبتی میان خود و ابژه و نسبتی میان خود و ذات خودش. در مقام نسبت میان خود و ابژه، بازشناسی بر گونه‌ای خاص از ابژه دلالت می‌کند، ابژه‌ای که خود نوعی سوژه است. طبق نظر هگل، این امر متضمن رابطه‌ای متقابل است و هر سوژه‌ای چیزی را دربارهٔ خودش از دیگری می‌آموزد» (ژورست، ۱۳۹۵: ۱۶۹-۱۷۰).

درنتیجه اشکال آگاهی از این نقطه به بعد زمینه‌ای فرهنگی و اجتماعی می‌یابند. بنابراین تلقی سنتی از عاملیت از منظر هگل پایه‌هایی سست دارد چراکه در این دیدگاهِ «مبتنی بر اراده»[۴] برای این‌که فرد مسئول کنش خود شناخته شود دو فاکتور در نظر گرفته می‌شود: اول قصد (یا خواست) اولیه و دوم کرداری که از آن قصد منتج شده است. هگل با این دیدگاه موافق نیست چراکه چشم خود را بر جنبه‌های اجتماعی و فرهنگی فاعل می‌بندد. به نظر می‌رسد هگل از دیدگاهی نسبت به عاملیت حمایت می‌کند که می‌توان آن را رویکرد «مبتنی بر بازنگری»[۵] نامید. در این رویکرد، قصد فاعل یا فهم او از هنجاری که بر اساس آن عمل می‌کند، چیزی نیست که از تمامیت خود کنش قابل تفکیک باشد. این تلقی از عاملیت با تجربهٔ روزمرهٔ ما از کنشگری بیشتر هم‌خوان است چراکه «فاعل به تجربه درمی‌یابد آنچه در ابتدا قصد می‌کند ممکن است طی فرایند کنش تغییر کند یا ممکن است آن قصد تنها وقتی کنش کامل صورت گرفت و امکان دیدن آن در زمینهٔ کاملش فراهم شد، به‌درستی درک شود.» (Speight, 2004: 4). رویکرد مبتنی بر بازنگری به عاملیت را در وهلهٔ اول می‌توان رویکردی پس‌نگر دانست. پس‌نگری تنها به یک انگیزهٔ منفرد در خصوص کنش بسنده نمی‌کند بلکه نظر ناظران (و حتی خود فاعل مدتی پس از کنش) را دربارهٔ چیزی که در کنش واقعاً رخ داده، نیز به حساب می‌آورد. سوژهٔ انسانی که دیگری را در خود مندرج دارد، امیال خود را از طریق ابزاری بیان می‌کند که از آن خود او نیست (زبان) و با هر کردار خود در پی ایجاد جایگاه در نظام اجتماعی است (بازشناسی)، زمانی می‌تواند خود را مطمئن سازد که میل او به فلان کنش از خودش است که به اشکال شکل‌گیری میل بر طبق الگوهای هنجاری و جنبش‌های اجتماعی واقف باشد. در نتیجه کنش جنبه‌ای بیانگرانه پیدا می‌کند.

آگاهی سوژه‌ای که مهم‌ترین ابزار بیانگری آن زبان است، دیگری را بلافصل مندرج در خود می‌بیند[۶]: زبان، به عنوان کنش کلامی، سوژه را مجبور می‌سازد خود را به‌واسطهٔ کلماتی که دیگری آن را طرح کرده است بیان سازد. بنابراین وقتی چیزی به کلام درمی‌آورم باید از پیش دغدغهٔ تفسیر دیگران از آن گفته را داشته باشم، همچنین، پس از بر زبان آوردن گفته‌ام ممکن است برداشت دیگران از کلام من متفاوت با قصد من باشد یا در میانهٔ تکلم قصدم از گفته‌ام تغییر کند. رویکرد پس‌نگرانه دقیقاً اشاره به همین برداشت از کنش و عاملیت دارد:

> «روح، وقتی در کلی‌ترین حالتش در نظر گرفته می‌شود، قلمرو هنجارمندی است: این همان نقطه از پروژهٔ هگل است که در آن عاملیت از فهم برحسب «دلایل» کلی و غیر شخصی به سوی شرحی حرکت می‌کند از این‌که چگونه فاعل‌ها بر اساس هنجارهایی که در جامعهٔ آن‌ها شکل گرفته به کنش دست می‌زنند. بنابراین اشکال آگاهی در روایت هگل از این نقطه، زمینهٔ فرهنگی و تاریخی را به نحوی صریح و دقیق در بر می‌گیرند» (Speight, 2004: 6).

تراژدی از منظر هگل با سطحی از عاملیت نسبت دارد که با رویکرد پس‌نگر و اجتماعی می‌توان از کنش کاراکترها سر درآورد. هگل در بررسی آنتیگونه اثر سوفوکل نشان می‌دهد «شیوه‌ای که در آن آنتی‌تز در این جهان اخلاقیاتی [یونانی] شکل می‌گیرد به این امر برمی‌گردد که خودآگاهی هنوز وظیفهٔ خود را به عنوان فردیتی جزئی نپذیرفته است» (Hegel, 1977: 279). بنابراین به سبب این‌که در عصر مدرن فردیت اهمیت ویژه‌ای پیدا کرده است، دیگر قلمرو اخلاقیاتی یونانی برای این دوره به سبب این‌که جایگاهی برای فردیت در نظر نمی‌گیرد، معتبر نیست. پس هگل تلاش می‌کند با بررسی تراژدی یونانی چه چیزی را برای ما روشن سازد؟ اسپیت این پرسش را این‌گونه پاسخ می‌دهد:

«ویژگی فلسفهٔ هگل در باب عاملیت را، به طور کلی، می‌توان در رویکرد «کیفی» و «غایتمندانه» -در تضاد با رویکرد «علی» - به کنش دانست... این‌که چگونه کنش می‌تواند از آنِ من باشد مسئله‌ای است که فقط در خود کنش پاسخ درخور می‌یابد» (Speight, 2004: 44).

به‌طور خلاصه، بایستی به نحوی پس‌نگرانه به کنش نگریست تا اعتباری که هگل برای جنبهٔ بیانگرانهٔ کنش و عاملیت قائل می‌شود را درک کرد. در این حالت است که می‌توان به مسائل عمدهٔ عاملیت پاسخی درخور داد: این‌که فاعل چه کرده، چرا چنان کرده و چطور او خود را «در» کنش خود می‌یابد تا بتواند ماهیت خود را در آن بازشناسد. بنابراین، می‌توان این ادعا را مطرح کرد که تقدیر تراژیک در خودآگاهی است؛ تراژدی آن انقسامی را که کاراکتر به

آن دچار شده بهبود می‌بخشد و «به جانب توافق و سازش سوق می‌یابد که به موجب آن ارتباط ابدی با جامعه استحکام می‌یابد» (ژورست، ۱۳۹۵: ۱۰۸). جنبهٔ بیانگرانه‌ای که هگل در خصوص سطوح مختلف عاملیت قائل می‌شود ریشه در اهمیت عمل کردن بر اساس اشکال آگاهی است. دغدغهٔ هگل در پرداختن به تراژدی شیوه‌ای است که در آن عقل جنبه‌ای کاربردی و عملیاتی می‌یابد. همین امر «شاید مشهورترین تفاوت بین نگاه هگلی و ارسطویی به تراژدی باشد. استفادهٔ هگل از تراژدی در مقام تفسیر جهان عمل، هرچند ریشه در تلقی ارسطو از درام به عنوان رویه[۷] دارد، با وجود این مشخصاً صدای فلاسفه پساکانتی در آن شنیده می‌شود» (Speight, 2004: 49). تلقی هگل از تقدیر تراژیک آگاهی و خودآگاهی آمیخته با عمل است. شهروند یونانی در عین رنج از تقدیر تراژیک که سوغات آن خودآگاهی است، به‌واسطهٔ هماهنگی کامل ذهنش با جهان اخلاقیاتی پیرامونش، از نظر هگل در «وضعیت شادمانه»ای می‌زیسته که حاصل «تعادل پیچیده جزئیت و کلیت» بوده است. عاملیت تراژیک در بافت فرهنگ یونانی، عاملیتی «آزاد» است به این معنا که فاعل‌ها می‌دانند چه می‌کنند، چرا آن را انجام می‌دهند و هویت خود را «در» کنش خود می‌یابند.

با وجود این، ازآنجاکه تراژدی یونانی طالب فرمان‌برداری تام و تمام فرد از جامعه است، برای شهروند مدرن که حالا تبدیل به شخص شده و جایگاهی اساسی برای فردیت خود قائل است، دیگر نمی‌تواند «احساس در خانه بودن» ایجاد کند و درنتیجه «وضعیت شادمانه» یونانی باستان در نظر شخص مدرن رنگ می‌بازد. اینجاست که سطح دیگری از عاملیت توسط هگل طرح می‌شود.

۲. کمدی: رویکرد نمایشی به عاملیت

هگل در بررسی *آنتیگونه* توجه بسیاری به جنسیت در فرهنگ یونانی می‌کند و شرح خود را بر اساس مناسبات خواهر-برادری از این نمایشنامه می‌چیند. از نظر او، این رابطه نه مثل رابطه زن-شوهر است و نه مثل رابطهٔ پدر-دختر، چراکه هم‌خونی در این دو رابطه مترتب بر سلسله‌مراتب بوده اما رابطه میان خواهر و برادر چنین دانسته نمی‌شده است: «آن‌ها در نسبت با هم فردیت‌های آزاد [و متوازن] هستند» (Hegel, 1977: 274) در ادامه او کنش آنتیگونه را بر اساس قانون زنانه و کنش کرئون را طبق قانون مردانه تفسیر می‌کند، به‌عبارت‌دیگر ماجرا را بر اساس «نقاب» شخصیت‌های تراژیک شرح می‌دهد. «نقاب بازتاب‌دهنده تعین به‌خصوصی از کنش است که حتی قبل از این‌که شخصیت تراژیک دست به کنش بزند در کردار او تلویحاً هست - و بنابراین بخشی از تجربه مخاطب تراژدی را که شاهد قاطعیت یا سکوت قهرمان است، تشکیل می‌دهد (Speight, 2004: 64). این نقاب مانع از این می‌شود که فاعل تام و تمام با کنش خود از در سازگاری درآید. هگل با تأکید بر یکی از دیالوگ‌های آنتیگونه «چون رنج می‌بریم، تصدیق می‌کنیم اشتباه کرده‌ایم»، اشاره به همین نظم طبیعی زندگی اخلاقیاتی یا نقاب‌های اجتماعی دارد که سعی می‌کند خود را تحقق بخشد و این امر فردیت فاعل را درهم می‌شکند.

وقتی بحث از نقاب به میان می‌آید (در قالب سلسله مراتبی که در فرهنگ یونان به نظم طبیعی نسبت داده می‌شد)، امکان برداشتن نقاب نیز مطرح می‌شود. آگاهی از وجود نقاب شرایط را برای ظهور تلقی جدیدی نسبت به کنش فراهم می‌آورد: این تلقی که کنش در برابر جمعی از مخاطبان رخ می‌دهد؛ فاعل به شکلی از خودآگاهی دست می‌یابد که از خود دقیقاً همان‌طور که در چشم مخاطبِ کنش خویش ظاهر می‌شود، آگاهی می‌یابد. هگل استفادهٔ از عبارات غیر شخصی که به‌طور استعاری یا قیاسی توسط قهرمانان تراژدی مطرح می‌شوند را نشانه‌ای از این حالت نمایشی قهرمان تراژیک می‌داند، کاراکتری که دارد نقش کاراکتری را بازی می‌کند. این عبارات آنتیگونه نمونه‌ای بر این مدعا هستند:

> «در گذشـــته‌ها، میان تخته‌سنگ‌های سی‌پولس، نیوبهٔ بیوهٔ بی‌فرزند، دید که صخره‌ای سهمگین، چون پیچکی سرسخت او را در هم می‌فشارد. چه شوم‌بختم که ایزد سنگ‌ها و صخره‌ها امروز مرا نیز در هم می‌فشارد» (سوفوکل، ۱۳۸۵: ۲۷۸).

این عبارات وقتی با سرزنش سرآهنگ مواجه می‌شود که «نیوبه ایزدبانو بود و جاویدان، اما تو میرنده هستی»، به‌خوبی ماهیت نمایشی این قیاس را آشکار می‌سازد؛ «رویکرد نمایشی به عاملیت. از نظر هگل بیشترین پیوند را با خودآگاهی بازیگر کمدی دارد که نقاب عاملیت تراژیک را دور انداخته است. هگل کمدی را به عنوان نوعی پایانی بر یا مکملی برای تراژدی می‌داند. او در «زیبایی‌شناسی» خود از تراژدی و کمدی به عنوان شیوه‌های متضاد نگریستن به کنش صحبت می‌کند» (Speight, 2004: 67-68). حرکت از تلقی تراژیک از کنش به سمت تلقی کمیک منتج به صحنهٔ جدیدی در خودآگاهی سوژه می‌شود. از منظر تراژدی‌نویسان باستان، عاملیت شامل شرایطی است برای ظهور کنش و شخصیت که باعث تثبیت نقاب می‌شود. طبق نظر هگل، این وظیفهٔ

بازیگر کمیک است که وجود نقاب را به دیگران گوشزد کند.

جنبهٔ بیانگری کنش، در تراژدی با اتمام کنش بود که معنای خود را می‌یافت، اما در کمدی این معنا از منظر مخاطب است که تکمیل می‌شود با این توضیح که پس از اتمام کنش، خود سوژه نیز در مقام مخاطب کنش قرار می‌گیرد. به‌عبارت‌دیگر جنبهٔ فرهنگی در رویکرد نمایشی به کنش نقش مهمی را ایفا می‌کند: «بر طبق نظر هگل، یکی از تجارب اولیهٔ این [رویکرد] نمایشی در قلمرو فرهنگ است که رخ می‌نماید. قلمرویی که در آن نفس، به‌واسطهٔ انقسام به تماشاگر و نمایشگر، [یا] ناظر و «نقاب»، از خود بیگانه می‌شود.» (Speight, 2004: 71).

این «آگاهی انقسام‌یافته» به‌نوعی سایه‌ای است از تنازع میان طبیعت و فرهنگ. در یونان باستان، سلسله‌مراتبی که در هویت اجتماعی فرد نقش داشت، به نظم طبیعی امور نسبت داده می‌شد، اما در خصوص فرهنگ خواستی از فرد وجود دارد که خود طبیعی‌اش را کنار بگذارد؛ امری که به توانایی سوژه در مشاهدهٔ خود از بیرون متکی است: «فرد از برای-دیگری-بودنِ خویش پرده برمی‌دارد» (ژورست، ۱۳۹۵: ۱۹۴).

در سایهٔ جایگزینی قانون انسانی به جای قانون طبیعی است که شخصیت کمدی قادر می‌شود نقاب را کنار نهد چراکه اعتبار آن حالا مخدوش شده است. قهرمان تراژدی هرچند نقاب را تشخیص می‌دهد، اما نسبت به آن بیگانه نیست، درحالی‌که در حالت ازخودبیگانهٔ روح در حوزهٔ فرهنگ است که دقیقهٔ کمیکِ کنش قابل تشخیص می‌شود. فرهنگ[8] عنوان فرعی از بخش دوم فصل روح در پدیدارشناسی روح را تشکیل می‌دهد که عنوان اصلی آن «روح ازخودبیگانه» است. چیزی که هگل در این مقطع از پدیدارشناسی به آن احتیاج دارد چهره‌ای است که نمایانگر این بیگانگی، گسیختگی و نادرستی دنیای ظواهر فرهنگ باشد. او این چهره را در *برادرزاده رامو* اثر دیدرو می‌یابد: اثری که در آن بازی با نقاب به این شکل است که بازیگر در یک متن واحد هم «درون» و هم «بیرون» نقش را ایفا می‌کند، هم بازیگر است هم تماشاگر.

این پارادوکس ظاهری میان اهمیت «منِ» جزئی و گذار به امر کلی – این مسئله که امر جزئی در عمل چطور در طرح امر کلی تشخیص داده شود بدون این‌که از بین برود– با «جان زیبا»[9] ، چهرهٔ محبوب رمانتیست‌ها، رفع می‌شود (هرچند در نظام هگل خود در تنازعی دیگر گرفتار می‌شود که در ادامه مطرح خواهد شد).

۳. رمان رمانتیک[10]: دقیقه بخشایش در کنش

هگل وقتی در پدیدارشناسی سراغ انقلاب فرانسه می‌رود، نشان می‌دهد جریان انقلاب دوباره چگونه با اغراق در نقش قوانین اجتماعی سعی در ایجاد سوژهٔ کلی داشته و تلاش کرده هر نوع تعین جزئی را حذف کند. او پس از این بحث، یک‌جانبه‌گرایی دیگری را مطرح می‌کند مربوط به وظیفه. دیالکتیک میان وظیفه خاص و وظیفهٔ محض همچنان در دل خود تنازع میان کلی و جزئی که هنوز رفع نشده را نشان می‌دهد. وظیفهٔ خاص چیزی است که برای هر شخص نسبت به دیگری تفاوت می‌کند (یکی ممکن است بستگانش به او احتیاج داشته باشند، دیگری نه؛ یکی ممکن است بتواند کاری برای هموطنانش انجام دهد، دیگری نه) اما وظیفهٔ خاص در پرتو کنار گذاشتن همه این تعینات (در فلان خانواده یا کشور بودن) خود را نشان می‌دهد؛ یعنی اگر فرد از همهٔ وظایف خاصش معاف شود، می‌تواند به وظایف محضش برسد. این امر فرد را به همان نتیجه‌ای می‌رساند که هگل دربارهٔ خواست انقلاب برای سوژهٔ کلی تشریح کرده بود: «نه منجر به کاری ایجابی خواهد شد و نه منجر به کنشی ایجابی». بعد از این بحث، هگل صحبت از وجدان[11] به میان می‌آورد: «وجدان معتقد است می‌داند چگونه در موارد خاص عمل کند، و هیچ تنشی میان وظایف خاص و وظایف محض احساس نمی‌کند، چراکه در واقع وظیفهٔ محض عبارت است از انتزاع تهی فکر محض و تنها در واقعیتی خاص واجد واقعیت و محتوایش است، در واقعیتی که واقعیتِ خودِ آگاهی است، و آگاهی نه به‌مثابه یک چیز فکریِ صرف، بلکه همچون یک فرد» (استرن، ۱۳۹۶: ۳۰۵).

وجدان معتقد است برای تشخیص کاری که باید انجام دهد می‌تواند به احساس درونی خود متوسل شود و از تعارضی که در آگاهی اخلاقی با آن مواجه شده است احتراز کند. از نظر هگل، عاقبتِ آگاهی اخلاقی که کانت و فیشته نمایندهٔ آن هستند به فرمی تهی بدل می‌شود که منتهی به هیچ رویکرد ایجابی برای کنش نخواهد شد. برخلاف آگاهی اخلاقی، وجدان در پی آن برنمی‌آید که خود «ناب» را از درگیری‌هایش در کنش‌های واقعی جدا سازد، اما معتقد است می‌تواند در ایمان خود اعتباری برای کردارهایش فراهم آورد؛ چیزی که در رویکردهای پس‌نگر و نمایشی مفقود مانده بود. اما وجدان – که چهرهٔ خود را در جان زیبا می‌یابد– در نهایت به همان چیزی دچار می‌شود که سعی داشت از ابتدا از آن اجتناب کند: این‌جا دوباره شکل دیگری از بازشناسی به میان می‌آید. یعنی وجدان در پی این برمی‌آید که دیگران (همان تماشاگران که در رویکرد نمایشی مطرح شد) نبوغ

اخلاقی او را تأیید کنند و نیات خیر او را بشناسند. این امر باعث می‌شود او «دائم در بیم لکه‌دار شدن فر و شکوه وجود درونی‌اش در اثر وجود [واقعی] و کنش زندگی می‌کند. و به منظور محافظت از خلوص دل خویش از تماس با جهان واقعی گریزان است. و اصرار دارد در سستی خودخواسته‌اش خود خویش را که در نهایت انتزاع به سر می‌برد انکار کند» (Hegel, 1977: 400).

به‌عبارت‌دیگر، هر جان زیبا از هراس این‌که مبادا سایر جان‌های زیبا نبوغ اخلاقی او را بازنشناسند، دست به هیچ کنشی نمی‌زند و باز به همان سرنوشتی دچار می‌شود که دیالکتیک وظیفهٔ محض و وظیفهٔ خاص به آن دچار بودند، چیزی که قرار بود وجدان آن را رفع کند. از سوی دیگر، وقتی وجدان به این نتیجه می‌رسد که بایستی دست به عمل بزند، از سوی افراد دیگر که نمایندهٔ نظم غالب اخلاقی هستند (و او آن‌ها را شر می‌پندارد) به بی‌اخلاقی متهم می‌شود. پس اینجا دو آگاهی داریم که هر دو در بازشناسیِ یکدیگر ناکام می‌مانند و هر دو همدیگر را به دورویی و دروغ متهم می‌کنند.

هگل در عبارتی که شباهت زیادی به عبارات بخش ارباب و برده دارد، در اینجا سرنوشتی مشابه برای مسئلهٔ بازشناسی پیش‌بینی می‌کند: «هیچ‌کس در نظر نوکر خود قهرمان نیست، نه به این دلیل که او هنوز قهرمان نشده، بلکه به این خاطر که نوکر همواره نوکر است و مواجهه او با آن فرد [رئیس خود] نه به مثابه یک قهرمان بلکه به عنوان کسی است که به میل و هوس خود می‌خورد و می‌آشامد و لباس می‌پوشد» (Hegel, 1977: 404). این مقولهٔ بازشناسی، جان زیبای کانتی را جان زیبای هگلی جدا می‌سازد.

حال این سؤال مطرح می‌شود که این اتهام دوطرفه دورویی چطور رفع می‌شود؟ «همان‌طور که هگل خاطرنشان می‌سازد، دورویی پشت چنین ادعاهایی [توسط جان‌های زیبا] برای هیچ‌یک از طرفین قابل تحمل نیست. اگر قرار است به جایگاهی فراتر از تفاسیر متعارض کنش برسیم – یا نقاب دورویی را کنار زنیم– نیازمند چیزی بیشتر هستیم. از نظر هگل، مرحلهٔ بعدی شامل کنش بخشایش می‌شود.» (Speight, 2004: 105).

هگل در بخشی با عنوان «وجدان: جان زیبا، شرارت، و بخشایش آن» دو آگاهی را از هم تفکیک می‌کند: یکی آگاهی شریر که دست به کنش زده است و دیگری آگاهی قضاوت‌کننده که کردار طرف اول را شماتت می‌کند. فاعلی که ادعا دارد بر طبق ندای وجدان عمل کرده حالا در قضاوت تندی که دیگری در مورد او داشته، فعل خود را نیز می‌بیند؛ متوجه می‌شود خود نیز همان کار او را انجام داده است؛ و «اعتراف» می‌کند که کار او اشتباه بوده است. آگاهی شریر در اعتراف خود اذعان دارد همانند آگاهی قضاوت‌کننده‌ی، او فردی جزئی است که کنش‌های او نشانگر اقداماتی جزئی هستند. «هگل تأکید می‌کند که... این اعتراف نه موجب استیلای آگاهی قضاوت‌کننده بر آگاهی اعتراف‌کننده می‌شود و نه موجب هم‌سنخ شدن طرف اعتراف‌کننده با طرف دیگر. بلکه اعتراف بیانگر تشابه یا «خودهمانی»[۱۲] موقعیت سوبژکتیو هر دو آگاهی در مقام افراد جزئی که موضوع قضاوت دیگران هستند، می‌شود» (Farneth, 2015: 187). اعتراف و قضاوت، هر دو، به عنوان کنشی کلامی نزد هگل دارای اهمیت شایانی هستند زیرا از نظر او «زبان همان ظهور روح به مثابه خود بلاواسطه است» (Hegel, 1977: 405). بنابراین به‌واسطهٔ اعتراف کلیت و جزئیت به هم پیوند پیدا می‌کنند. از طریق اعتراف است که جان زیبایی که دست به کنش زده نشان می‌دهد دیگر بر این باور نیست که کسی نمی‌تواند «سخنی[۱۳] » دربارهٔ کردار او به او نسبت دهد و قضاوت دیگران را برای ارزیابی خود و کنش‌هایی که مرتکب می‌شود به رسمیت می‌شمارد.

اما طرف دوم به این اعتراف بلافاصله پاسخ نمی‌دهد. با این کارِ این فاعل، جای میان طرف اول که شورشی خوانده می‌شد و طرف دوم که دست به هیچ کنشی جز قضاوت نزده بود، عوض می‌شود. حالا فاعلی که اعتراف کرده دست به قضاوت طرفی که از اعتراف مشابه امتناع کرده، می‌زند و هگل این جان زیبا را «وسیع‌ترین شکل طغیان روحی که از خویش مطمئن است» (Hegel: 1977: 406). توصیف می‌کند و «سنگدل» می‌نامدش. آنچه زمینه آشتی نهایی بین دو طرف را فراهم می‌آورد، این موضوع است که سنگدل شباهت موقعیت ثانویه خود با موقعیت اولیهٔ جان‌زیبای شرور را می‌بیند و یک‌سویه بودن موضعش برایش وضوح می‌یابد و طرف اول را شامل بخشایش خویش می‌کند: «سنگدل مجبور می‌شود که خود را با [فاعل] فردگرای اخلاقی هماهنگ کند، چراکه هریک یک‌جانبگی موضع خود را درمی‌یابد و بر آن غلبه می‌کند. هگل در این بصیرت (و حرکت از سنگدلی به بخشایش..) حصول جایگاه دیالکتیک مناسبی را می‌بیند، یعنی همان دقیقه «در خانه بودن» که برسازنده فعلیت روح است» (استرن، ۱۳۹۶: ۳۰۸).

بعد از دیالکتیک بین وجدان قضاوت‌کننده و وجدانی که دست به کنش می‌زند، بخشایش موجب تطهیر هر دو از گناه بابت آنچه می‌کنند می‌شود چراکه اصل امر قضاوت مخدوش شده است. «آنچه رخ داده دیگر تمام شده است،

اما امکان بخشایش برای درک کامل آن ضروری است؛ برای التیام شکاف میان فاعل و معنای تام کردار او و جمع او در یک کل واحد لازم است» (Barba-key: 2019: 292). طبعاً بخشایش نزد هگل به این معنا نیست که قضاوت کنش‌های خود و دیگری از نظر اخلاقی دیگر امری غیر قابل قبول است، بلکه بخشایش مربوط است به امکان قضاوت درست؛ قضاوتی که باید جنبه‌های پس‌نگر و نمایشی عاملیت را نیز به رسمیت بشناسد. به‌عبارت‌دیگر، بخشایش با ملزم کردن فاعل بخشاینده به در نظر گرفتن شرایطی که طی آن هر فاعل اقدام به کنش کرده، معیارهای خاصی برای قضاوت فراهم می‌آورد. در پدیدارشناسی روح، بعد از بخشایشِ آگاهیِ شریر توسط آگاهی قضاوت‌کننده، دو قضاوت قبلی مجدداً مورد ارزیابی قرار می‌گیرند: «قضاوت کلی کنش برچسب امری ناپسند می‌خورد و قضاوت به‌خصوص آگاهی شریر به خاطر رفتار بر اساس ذات جزئی‌اش نیز برچسب شریر بودن می‌گیرد» (Farneth, 2015: 191). بخشایش در وهلهٔ اول از منظری غیر شخصی کنش را در نظر می‌گیرد؛ برخلاف قضاوت اولیه «سنگدل»، قضاوت مبتنی بر بخشایش از جنبه‌های شخصی به دور است. بخشایش بر پایهٔ در نظر گرفتن خطاپذیری هر فاعل صورت می‌گیرد؛ غفلتی که ممکن است به‌سادگی مندرج در کنش او باشد. وقتی من تو را می‌بخشم به این معناست که به کنش تو را از منظری غیر شخصی نگاه می‌کنم که باعث می‌شود این جنبه‌های این کنش تو را نیز ببینم. اما بخشایش فراتر از این هم می‌رود: نه‌فقط در مورد کنش‌هایی که از سر قصور یا غفلت سر زده‌اند، بلکه حتی کنش‌هایی را که به سبب بدطینتی رخ داده‌اند نیز در بر می‌گیرند، چون همان‌طورکه دیدیم بخشایش دیالکتیک جزئیت و کلیت را «رفع» کرده است و منظور از رفع نزد هگل این است که همان‌طور که برطرف می‌کند محفوظ نیز می‌دارد. (ژورست، ۱۳۹۵: ۶۷) کنش بر اساس بدطینتی به جزئیت فاعل آن و به عشق‌به‌خود اشاره دارد. «تلقی هگل از جان‌زیبا به‌طور کامل مسئله بخشایش کنشِ از سر خوددوستی[۱۴] را برجسته می‌کند: آن جان‌زیبا که قضاوت می‌کند نه‌تنها کنشِ از سر بدطینتی را به پای فاعل آن نمی‌گذارد، بلکه صرفاً به جنبهٔ خوددوستی کنش اشاره می‌کند و ادعا دارد دقیقاً همین جنبه از کنش اشتباه است» (Speight, 2004: 120). اگر به خاطر داشته باشیم، بخشایش پس از «اعتراف» شکل می‌گیرد: با در نظر گرفتن جنبهٔ بیانی کنش و همچنین در نظر داشتن این‌که خود فاعل می‌تواند مخاطب کنش خود باشد (که در بخش‌های پیش از آن صحبت شد)، پس در رویکرد بخشایش به عاملیت که بازشناسی در آن نقش مهمی ایفا می‌کند، جنبه‌های اشتباه کنش دیگری می‌تواند در کنش من هم وجود داشته باشد چراکه در ابتدا هر دو فکر می‌کردیم در موضع حق هستیم اما بعد از اعتراف تو هر دو می‌دانیم بر خطا بوده‌ایم.

تراژدی نورا و سارا؛ ناکام ماندن در بخشایش

عروسکخانه وقتی در ۱۸۷۹ در کپنهاگ به نمایش درآمد مورد توجه بسیاری قرار گرفت. واکنش‌های اجتماعی منفی به این نمایشنامه، ۷۲ سال بعد از انتشار *پدیدارشناسی روح*، به‌خوبی نمایانگر این است که تا چه حد زمان لازم بوده است تا ارزش‌های مطرح‌شده توسط فلاسفهٔ روشنگری در جامعه پذیرفته شده و هنجارهای جدیدی بسازند. در این نمایشنامه، به‌خوبی شاهد تقابل هایی هستیم که در بخش پیشین از آن‌ها یاد شد: وظیفهٔ خاص در برابر وظیفهٔ محض، عمل اخلاقی کانتی در برابر عمل ناشی از وجدان و در نهایت نزاع میان وجدان قضاوت‌کننده و وجدانی که دست به عمل زده است. نورا چندین سال کاری کرده که از نظر کلیت آن عملی غیر اخلاقی است اما او به احساس درونی‌اش متوسل شده و سعی کرده تعارضی که در آگاهی اخلاقی با آن مواجه شده است احتراز کند. همسر او، هلمر را می‌توان نمایندهٔ آگاهی اخلاقی دانست؛ فردی که چنان پافشاری بر «شرافت» دارد که نورا حتی نمی‌تواند به او بگوید برای نجات جان او پول سفر را قرض گرفته است. او که به‌تازگی در کارش ارتقاء پیدا کرده شدیداً نگران وجهه اجتماعی خود است و می‌ترسد از سوی دیگران متهم به چیزی شود. کروگستاد کارمند همان بانکی است که تورووالد هلمر به‌تازگی رئیس آن شده و قرار است به‌زودی به خاطر اتهام جعل اسناد از کار اخراج شود. او نیز سراغ نورا می‌رود چراکه نورا هم چند سال پیش همان جرم او را مرتکب شده و از او می‌خواهد شوهرش را مجاب کند از اخراج او منصرف شود. اما نورا برای تورووالد عروسک ملوسی بیش نیست و نمی‌تواند همسرش را از تصمیمش منصرف کند.

در نهایت تقابل تراژیک شکل می‌گیرد. همان‌طور که هگل در بررسی *آنتیگونه* نشان می‌دهد، اینجا هم تراژدی از عدم برقراری تعادل میان جزئیت و کلیت شکل می‌گیرد: هلمر با اصرار بیش‌ازحد بر آگاهی اخلاقی‌اش به‌شدت از عمل نورا برمی‌آشوبد و به‌هیچ‌وجه نمی‌تواند وجه «جزئی» عمل او را بازشناسد. ابای هلمر در قرض گرفتن پول نشان از همان چیزی دارد که به قول هگل منجر به هیچ کنش ایجابی نمی‌شود: «او دائم در بیم لکه‌دار شدن فر و شکوه وجود درونی‌اش در اثر وجود [واقعی] و کنش زندگی

می‌کند. و به منظور محافظت از خلوص دل خویش از تماس با جهان واقعی گریزان است» (Hegel, 1977: 400). داریوش مهرجویی در اقتباس خود از *عروسکخانه* (۱۳۷۱، حدود ۱۲۰ سال پس از انتشار نمایشنامه) بیشتر بر این جنبه مرد تأکید کرده است: حسام جایی تقریباً در انتهای فیلم می‌گوید «هیچ مردی حاضر نیست شرافت خودش رو قربونی زن و بچه و خونواده بکنه». او این جمله را پس از «اعتراف» سارا به خطای خویش ایراد می‌کند که همین امر بیشتر او را تبدیل به «سنگدل» می‌کند. توروالد و حسام نماینده آگاهی کلی اخلاقی هستند و سارا و نورا نماینده آن آگاهی که از سر وجدان دست به عمل زده‌اند.

بنابراین در اینجا به‌خوبی شاهد نمود دو آگاهی هستیم که هر دو در بازشناسیِ یکدیگر ناکام می‌مانند و هر دو همدیگر را به دورویی و دروغ متهم می‌کنند. «اتهام ریاکاری که هر جان زیبا بر دیگری وارد می‌کند نشان آن است که چگونه آن زمان که مفهوم کانتی شر بنیادین در کنار داعیه «زیبایی جان» قرار بگیرد، به دشمنی میان فاعل‌ها و متهم کردن یکدیگر به ریا و دروغ می‌انجامد» (پینکارد، ۱۳۹۶: ۳۶۳). نورا و سارا تبدیل به همان آگاهی می‌شوند که توسط آگاهی دیگر – یعنی توروالد و حسام– برچسب شریر بر آن می‌خورد. این در حالی است که پیشاپیش آن‌ها از سرنوشت آگاهی قضاوت‌کننده باخبر شده‌اند اما آن را نادیده گرفته‌اند. هلمر پیشاپیش دربارهٔ کروگستاد قضاوت کرده و او را متهم ساخته است، درحالی‌که بعد از این‌که نامه به دستش می‌رسد می‌بیند در خانهٔ خودش هم جعل سند صورت گرفته است، همان اتهامی که به دیگری زده است. جالب اینجاست که هم کروگستاد و هم گشتاسب به دنبال حفظ درآمد شغلی که قرار است از آن‌ها بگیرند، نیستند بلکه هر دو به‌نوعی صحبت از آبرو و شرافت می‌کنند:

«حالا دیگه باید این‌جور چیزا رو کنار بذارم. پسرام دارن بزرگ می‌شن. به خاطر اونام که شده باید سعی کنم احترامم تو این شهر تا جاییکه میشه برگرده سرجاش» (ایبسن، ۱۳۸۵: ۲۱۱).

«خانم حسام زندگی خرج داره. درسته من مجردم ولی خرج و برج بچه‌ها سرجاشه. اونا دارن بزرگ میشن و من باید حفظ آبرو کنم».

در تقابل میان گشتاسب و سارا، به‌مراتب بیشتر از نمایشنامهٔ ایبسن، آن بازشناسی که برای به وقوع پیوستن بخشایش لازم است، به‌خوبی شکل می‌گیرد: جایی در بازار، گشتاسب از این می‌گوید که قاضی کاری به نیات اعمال ندارد و «قانون» هر دو را محکوم خواهد کرد. قانون آن امر کلی است که حسام نماینده آن است، همان آگاهی قضاوت‌کننده که تأکید تام و تمام بر شرافت دارد. بنابراین هم سارا و هم گشتاسب جزئیت آن دیگری را به رسمیت می‌شناسند و سارا از باب این‌که نمی‌تواند حسام را مجاب کند احساس گناه دارد و گشتاسب نیز در سکانس حیاط خانه، به همین نحو، بعد از مشاجره شدیدی که با سارا دارد، لحنش تغییر می‌کند و همدلانه می‌گوید: «همه اینا تقصیر حسامه. هیچ وقت نمی‌بخشمش». این‌جاست که اعتراف شکل می‌گیرد و آن دیگری هم آن را به رسمیت می‌شناسد. از همین باب است که سارا مساله‌ای با گشتاسب ندارد و نائل به بازشناسی او می‌شود. مسالهٔ ما در پایان درام، همانند سارا و نورا، با حسام و توروالد است. میان این دو بازشناسی محقق نمی‌شود و این‌گونه است که حسام و توروالد با گرفتن جایگاه «سنگدل» تبدیل به کاراکتر منفی درام می‌شوند.

برای درک علت عدم برقراری این بازشناسی، همان‌طور که اسپیت تأکید می‌کند، باید بر جنبه‌های پس‌نگر و نمایشی کنش درام نیز نظر داشته باشیم:

> «از نظر هگل، مسئله در باب کاراکتر «جان زیبای اصیل»... مسئله‌ای است مربوط به امکان ظهور فاعل آزادِ عقلانی که از دو دقیقه پیشین روح عبور کرده است؛ کاراکتری که نه بار آن «نقاب» قهرمان‌های نمایشنامه‌های باستانی را (که طبیعی قلمداد می‌شد) بر دوش خود تاب می‌آورد، و نه اصول غیر اصیل ادابازی‌های اجتماعی که رامو نماینده آن بود» (Speight, 2004: 109).

نورا و سارا سال‌ها بعد از کنشی که انجام داده‌اند، به نحو پس‌نگرانه، به کنش خود نگاه کرده‌اند و نقاب «زن به‌مثابه عروسک» و «زن به‌مثابه خانم‌کوچولو» را بر چهرهٔ خود تشخیص داده‌اند. آن‌ها همچنین بر جنبهٔ نمایشی کنش خود واقف شده‌اند. این‌که آن‌ها نقش خود را در تقابل با توروالد و حسام همان نقشی می‌بینند که کروگستاد و گشتاسب داشته است، نگاهی که توسط دیگری بر آن تأکید می‌شود، خود اشاره به همین جنبه دارد. حتی این موضع مجدداً توسط خانم لینده و خانم امیری مشدد می‌شود چراکه او جایی که می‌تواند مانع رسیدن نامه شود، در مقام یک تماشاگرِ زندگی مشترک دوستش، به این نتیجه می‌رسد که زندگیِ آن‌ها احتیاج به چنین چیزی دارد. این کنش اهمیت زیادی هم در درام دارد و هم در به تصویر کشیدن عاملیت مد نظر هگل؛ چراکه او نیز در مقام یک زن گویا آن دو دقیقه را تجربه کرده است و جالب است آن چیزی که این زن به دنبال به دست آوردن آن است هم مسئلهٔ خودش را حل می‌کند و هم ماجرای نورا را وارد مرحلهٔ تازه‌ای می‌کند. خانم لینده نیز به

نحوی پس‌نگر وقتی به ازدواجش فکر می‌کند متوجه می‌شود که به خاطر کمک به مادر علیلش و برادرانش، یعنی به سبب جزئیت‌اش، آن تصمیم را گرفته است:

«خیلی وختا از خودم پرسیده‌م حق داشتم [اون کار رو بکنم] یا نه. واقعا نمی‌دونم» (ایبسن، ۱۳۸۵: ۲۶۱).

حالا او دارد به جنبهٔ جدیدی از کنش فکر می‌کند، جنبه‌ای که عاملیت او را وارد عرصهٔ جدیدی نماید: یعنی فردیت.

«در تمام زندگی، تا اونجا که یادم میاد کار کرده‌م— تنها خوشیمم همیشه همین بوده. اما حالا که دیگه توی این دنیا تنهام، به کلی خالی و سرگردونم» (ایبسن، ۱۳۸۵: ۲۶۲).

او پس از تجربه جنبهٔ کلی (کار به مثابه تفریح) و جنبهٔ جزئیِ (بودن در خانواده‌ای محتاج) این سال‌ها کنشگری خود، به دنبال مسیر تازه‌ای است که همان فردیت است. بر همین اساس، او به تجربه و پس از عبور از دو دقیقهٔ پیشین، می‌داند چیزی که نورا احتیاج دارد همین است: نورا باید برای برون‌رفت از این وضعیت به فردیت نائل آید.

در نسخهٔ مهرجویی از این پی‌رنگ، تأکید بیشتری بر اهمیت این زن شده است که در ترسیم نقش فردیت در برقراری تعادل برای عاملیت مدرن کمک بیشتری می‌کند. ایبسن نامه کروگستاد را به‌وسیله پیشخدمت به دست هلمر می‌رساند ولی در سارا، خانم سیما امیری به همراه گشتاسب همراه با گل و شیرینی به خانهٔ حسام می‌آیند و شخصاً نامه را به دست او می‌رسانند. در این سکانس بیشتر ماهیت آشتی و تعادل منعکس می‌شود تا در نسخهٔ نروژی آن. به‌نوعی درام میان سیما و گشتاسب از آن نوعی است که هگل آن را «درام‌های آشتی‌جویانه»[15] می‌نامد درام‌هایی که نشان می‌دهند «علی‌رغم همهٔ تفاوت‌ها و تعارض‌های میان کاراکترها، علایق و امیال آن‌ها، کنش انسان می‌تواند موقعیتی واقعاً متعادل[16] ایجاد کند» (Speight, 2004: 96). بنابراین، در نسخهٔ مهرجویی ما تأکید بیشتری بر اهمیت فردیت برای عاملیت مدرن مواجه می‌شویم، چیزی که البته ریشه در متن ایبسن دارد اما با مشدد کردن آن ماهیت متعادل آن چیزی که می‌توانست در ارتباط میان نورا و سارا با هلمر و حسام پیش بیاید به تصویر کشیده می‌شود.

نورا و سارا، پس از به رسمیت شناختن دو دقیقهٔ پس‌نگر و نمایشی کنش خود، می‌فهمند آن چیزی که آن‌ها کم داشته‌اند فردیت و خودآیینی بوده است و بلافاصله برای به دست آوردن آن دست به کنش جدیدی می‌زنند. آن خانه دیگر برای آن‌ها «حس در خانه بودن» نمی‌دهد زیرا که تعادل پیشین به هم خورده است. آن‌ها پس از اعتراف به گناه خویش انتظار دارند همین گناه یک‌جانبه‌گرایی از سوی طرف مقابل نیز به گردن گرفته شود اما توروالد و حسام در همان مرحلهٔ «سنگدل» متوقف می‌شوند و فقط جزئیت دیگری را به رسمیت می‌شناسند، همان‌طور که سال‌ها این جزئیت را به نقاب «زن» بودن پیوند زده‌اند و از همسر خود «عروسک» و «خانم کوچولو» ساخته‌اند. در این پی‌رنگ، شوهر طالب بازگشت به همان تعادل پیشین است، چیزی که زن دیگر نمی‌تواند به آن برگردد. همین توقف، همین امتناع از بررسیدن به فردیت از سوی شوهر مانع از برقراری تعادل جدید و آن درام آشتی‌جویانه می‌شود.

جای دیگری که در بررسی تطبیقی این دو اثر خودنمایی می‌کند در دیالوگ‌های پایانی است. نورا آشتی را یک «معجزه» می‌داند و گویا احتمال می‌دهد روزی جایی برای برقراری تعادل و آشتی باشد، اما سارا با نگاهی سرد بدون این‌که ذره‌ای احتمال برای این امر در ذهن داشته باشد، حسام را ترک می‌کند. شاید این بدبینی تا حدی به تفاوت شرایط در دوره‌ای که فیلم ساخته شده برگردد؛ این‌که در آن زمان احتمال برقراری تعادل خیلی بعید بوده است. چنین پایان‌بندی برای فیلم خود بیانیه‌ای است در باب این‌که در جامعهٔ ما علی‌رغم گذشت حدود صدوبیست سال، هنوز شرایط عقب‌تر از جامعه‌ای مثل نروژ است. همچنان جامعه با قیود بیشتری خودآیینی و فردیت افراد را محدود می‌کنند.

نتیجه‌گیری

در این مقاله تلاش شد تا با به‌کارگیری خوانش آلن اسپیت از پدیدارشناسی روح بر اساس عاملیت و کنش، دو اثر به طریق تطبیقی بررسی شوند: *عروسکخانه* ایبسن و اقتباس مهرجویی از آن یعنی *سارا*. اسپیت سه نوع عاملیت را در پدیدارشناسی روح تشخیص می‌دهد: اول، عاملیت در تراژدی که با نگاه پس‌نگرانه به کنش می‌نگرد. در این نوع عاملیت فرد نقابی بر چهره دارد که در مورد نمایشنامه‌های یونان باستان، کاراکتر وجود آن نقاب را بر اساس دین طبیعی و سلسله‌مراتب ناشی از آن پذیرفته است. نورا و سارا هر دو چندین سال پیش با درک از خود به عنوان زن که باید برای خانواده و همسرش دست به «فداکاری» بزنند، اقدام به گرفتن وامی با بهره از کارمند همسر خود می‌کنند. آن‌ها سال‌ها برای ادای این دین با رضایت و شادمانی اقدام به دوخت و دوز و صرفه‌جویی در امور خانه کرده‌اند. تا به اینجا این دو «احساس در خانه بودن» دارند. عاملیت دوم عاملیتی است که در کمدی رخ می‌نماید: عاملیت نمایشی. در این مورد دوم، آگاهی متوجه اعتباری بودن نقاب می‌شود و بالطبع

امکان برداشتن نقاب نیز شکل می‌گیرد. نورا / سارا با تهدید از سوی کروگستاد/گشتاسب با موقعیت آیرونیکی مواجه می‌شوند: آن‌ها همان کاری را در حق شوهر خود کرده‌اند که این مرد انجام داده و حالا از سوی او در آستانهٔ اخراج است. قانون کلی جامعه به انگیزه‌های جزئی کنش کاری ندارد و آن‌ها متهم به همان چیزی هستند که کروگستاد/ گشتاسب مدتی پیش در باب آن محکوم شناخته شده است و قرار است به قهری‌ترین شکل ممکن از سوی هلمر/حسام جزا ببینند. تا به اینجا بررسی تطبیقی این دو اثر، اختلاف و تفاوتی را نمایان نمی‌سازد. اما نوع سوم عاملیت که هگل آن را عاملیت متناسب با آگاهی مدرن می‌داند، برخی تفاوت‌ها را پیش چشم می‌آورند.

نوع سوم عاملیت مربوط می‌شود به جان‌های زیبا که توانسته‌اند دیالکتیک میان وظیفهٔ محض و وظیفهٔ خاص را با «وجدان» رفع کنند اما در تعارضی دیگر گیر کرده‌اند و آن بازشناسی جان‌های زیبا از سوی یکدیگر است. این تعارض میان آگاهی که دست به کنشی ایجابی زده و آگاهی دیگر که از واهمهٔ داوری دیگری دست به کنش نمی‌زند، به‌واسطهٔ بخشایش که در عصر روشنگری در رمان مانتیک نمود می‌یابد، رفع می‌شود. با بروز فردیت و خودآیینی است که این تقابل میان کلیت و جزئیت به آشتی می‌رسند.

نورا و سارا نمایندهٔ آگاهی اول هستند و توروالد و حسام نمایندهٔ آگاهی قضاوت‌کننده. نورا و سارا به‌واسطهٔ ممانعتی که دوست‌شان در پس‌گرفتن نامه می‌کند، می‌توانند از دقیقه‌های پیشین، دو ساحت عاملیت که مربوط به مراحل پیشین آگاهی است عبور کنند و به اهمیت فردیت پی ببرند. در اقتباس مهرجویی از *عروسکخانه* تأکید بیشتری روی این زن می‌شود و سیما امیری تبدیل به زنی می‌شود که خود با تجربه‌ای که از دو دقیقهٔ پس‌نگر و نمایشی کنش خود دارد، توانسته به آزادی برسد. این تأکید به‌واسطهٔ اضافه کردن یک سکانس که در اصل اثر وجود ندارد، نمایانگر آن آشتی و تعادلی می‌شود که اگر اعتراف و بازشناسی متقابل به‌درستی و تماماً صورت گیرد، رخ خواهد داد. مهرجویی با انتخاب اثری که در آن کاراکتر اصلی دست به کنشی ایجابی می‌زند می‌تواند فیلمی خلق کند که در بین آثار حتی خود او نیز نظیر ندارد: سارا با درکی که از اهمیت فردیت خود پیدا کرده است، به نسبت اکثر کاراکترهای مهرجویی در کارهای غیر کمدی او، به جای انفعال و پذیرش، دست به کنش می‌زند.

پی‌نوشت‌ها

1. forgiveness.
2. retrospective.
3. theatrical.
4. Voluntarism.
5. corrigibilist.

۶. ژاک لکان در اثر شرکت در سخنرانی الکساندر کوژو از نظریات هگل تاثیر زیاد پذیرفت و صورت‌بندی جدیدی از آرای فروید (که تا حد زیادی فردگرایانه بودند) ارائه داد که در آن زبان و بالتبع آن، «دیگری» نقش مهمی یافته‌اند.

7. praxis.
8. Bildung.
9. beautiful soul.

۱۰. Romantic Novel: رمان‌هایی در عصر هگل که جنبه‌هایی از فلسفه و ادبیات را توامان داشته و حتی برخی (نه چندان به درستی) خود پدیدارشناسی روح را در این ژانر ادبی گنجانده‌اند. هرچند هگل در پدیدارشناسی اشاره‌ای به نام رمان نمی‌کند، اما با ارجاعات غیر مستقیمی که به برخی آثار این ژانر ادبی داشته و بعضی نظریه‌پردازان آن را تشخیص داده‌اند، همچنین به‌واسطهٔ مفاهیم اعتراف و بخشایش که در این دست رمان‌ها به‌خوبی مشهودند، آوردن این عنوان برای بخش مربوط به بخشایش چندان بی‌راه نمی‌نماید. برای مطالعه بیشتر نگاه کنید به:
Barba-Kay, A. (2021). *What Is Novel in Hegel's Phenomenology of Spirit. Hegel Bulletin, 42*(2).

11. conscience.
12. selfsameness.
13. speech.
14. self-intrested.
15. reconciliation dramas.
16. harmonious.

پرتال جامع علوم انسانی

منابع

استرن، رابرت (۱۳۹۷)، *وحدت اشیاء؛ هگل، کانت و ساختار ابژه*، ترجمه محمدمهدی اردبیلی و مهدی محمدی اصل، تهران، نشر ققنوس.

استرن، رابرت (۱۳۹۶)، *هگل و پدیدارشناسی روح*، ترجمه محمدمهدی اردبیلی و مهدی محمدی اصل، تهران، نشر ققنوس.

ایبسن، هنریک(۱۳۸۵)، *عروسکخانه*، ترجمه منوچهر انور، تهران، نشر کارنامه.

پینکارد، تری (۱۳۹۶)، *فلسفه آلمانی: میراث ایدئالیسم*، ترجمه نداقطرویی، تهران، نشر ققنوس.

ژورست، الیوتال (۱۳۹۵)، *فراسوی هگل و نیچه؛ فلسفه، فرهنگ و فاعلیت*، ترجمه خسرو طالب‌زاده، تهران، نشر مرکز.

سوفوکل (۱۳۸۵)، *افسانه‌های تبای*، ترجمه شاهرخ مسکوب، تهران، انتشارات خوارزمی.

مهرجویی، داریوش (نویسنده و کارگردان) (۱۳۷۱)، *سارا*، فیلم سینمایی، هاشم سیفی و داریوش مهرجویی (تهیه‌کننده).

Barba-Kay, A. (2021). *What Is Novel in Hegel's Phenomenology of Spirit*. *Hegel Bulletin, 42*(2), 277-300.

Farneth, Molly. (2015). *Hegel's Sacramental Politics: Confession, Forgiveness, and Absolute Spirit*. The Journal of Religion. 95. 183-197.

Hegel, G.F.W (2001), *Philosophy of Right*, Translated by S.W Dyde, Ontario, Batoche Books.

Hegel, G.F.W (1977), *Phenomenology of Sprit*, Translated by A. V. Miller, OXFORD UNIVERSITY PRESS.

Speight, Allen (2004), *Hegel, Literature and the Problem of Agency*, Cambridge University Press.