T.me/Poetica_magazine

مفهوم آیرونی

پل دومان

مترجم: محسن ملکی

عنوان این سخنرانی «مفهوم آیرونی» است[1]؛ این عنوان را از کیرکگور وام گرفته‌ام؛ کسی که بهترین کتاب موجود را دربارهٔ آیرونی نوشته است، کتابی با نام **مفهوم آیرونی**. این عنوان آیرونیک است چرا که آیرونی یک مفهوم نیست؛ این نکته همان تزی است که قرار است در این سخنرانی بسطش بدهم. مولفی که بیش از همه درباره‌اش حرف خواهم زد فریدریش شلگل است. سخنم را با نقلِ قطعه‌ای از او آغاز می‌کنم؛ شلگل هنگام بحث دربارهٔ آیرونی می‌گوید: «برای کسی که از آیرونی بی‌بهره است، آیرونی همیشه حتی پس از فاش‌ترین تفحص‌ها نیز چون یک راز باقی خواهد ماند[2]». هیچ وقت درکش نخواهید کرد- پس می‌توانیم همین‌جا بحث را خاتمه داده و همگی پیِ کارمان برویم.

به‌راستی مشکلی اساسی هست: این واقعیت که اگر آیرونی واقعاً یک مفهوم بود، باید می‌توانستیم تعریفی از آن ارائه کنیم. اگر نگاهی به ابعاد تاریخی این مشکل بیندازیم، می‌بینیم که ارائهٔ تعریفی از آیرونی به طرز غریبی دشوار می‌نماید- هرچند در ادامهٔ این نطق سعی خواهم کرد که تعریفی از آن ارائه کنم. اما این تعریف چندان بر درک شما از آیرونی نخواهد افزود. گویی ارائهٔ چنین تعریفی ناممکن است و این مسأله خود تاحدودی ریشه در سنت نوشته‌های مربوط به آیرونی دارد. اگر دوره‌ای را که عمدتاً بدان اشاره خواهم کرد در نظر بگیرید، یعنی رمانتیسم آلمانی در قرن نوزدهم، دوره‌ای که در آن دربارهٔ آیرونی نظریه‌پردازی شده (و هوشمندانه‌ترین تأملات دربارهٔ آن ارائه شده است)، باید بگویم حتی در این دوره نیز ارائهٔ تعریفی از آیرونی کار بسیار دشواری به نظر می‌رسد. زیباشناسِ آلمانی، فریدریش سولگر[3]، که مطالبی تیزبینانه دربارهٔ آیرونی می‌نویسد، به طول و تفصیل گلایه می‌کند که آگوست ویلهلم شلگل دربارهٔ آیرونی

---

[1] «مفهوم آیرونی» را فام کینان از روی نوار صوتیِ سخنرانیِ دومان استنساخ و ویرایش کرده- و ویراستار این مجموعه آن را بازبینی کرده است. دومان این سخنرانی را در تاریخِ چهارم آوریلِ 1977 در دانشگاه دولتی اوهایو ارائه کرد. سخنرانی او مبتنی بود بر دو مجموعه (شاید هم سه مجموعه) یادداشت (برخی صفحات این یادداشت‌ها به سمینار او دربارهٔ نظریهٔ آیرونی در دانشگاه ییل برمی‌گردد که در بهار 1976 برگزار شد): اولین مجموعه شامل خلاصه‌ای است با عنوان «آیرونی-داستانِ آیرونی»..؛ مجموعهٔ دوم ادامهٔ مقاله‌ای ناتمام با عنوان «آیرونی‌های تمثیل» است. برخی مطالب این یادداشت‌ها (که به عنوان شمارهٔ یک و شمارهٔ دو نقل شده‌اند) در پی‌نوشت‌های این‌جا آورده شده‌اند و از برخی هم برای بازسازی شکاف بین دو طرف نوار استفاده شده است. افزوده‌ها یا الحاقات درونِ کروشه قرار گرفته‌اند. گفته‌های معترضهٔ خودِ دومان در پرانتز قرار گرفته است (و جملات معترضهٔ او در نقل قول‌ها در کروشه قرار گرفته). ترجمه‌ها (آنهایی که از آلمانی انجام شده) مال خود دومان است، در غیر این صورت به آنها اشاره شده. همهٔ یادداشت‌ها را تام کینان در اختیار ما قرار داد.

[2] Friedrich Schlegel, Lyceum Fragment 108, in Charakteristiken und Kritiken 1(1796-1801), ed Hans Eichner, in Kritische Friedrich Schlegel Augsgabe(Paderborn-Vienna-Munich: Verlag Ferdinand Schoningh, 1967), 2:1967. In English see Friedrich Schlegel, Dialogue on poetry and literary aphorisms, trans. Ernst Behler and Roman Struc(University Park London: Pennsylvania State University Press, 1968); and Friedrich Schlegel's "Lucinde" and the fragments, trans. Peter Firchow(Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971). De Man generally refers to the Bahler and Struc translation or provides his own. The editions will be cited as K.A. 2; Bahler and Struc; and Firchow.

[3] Friedrich Solger

نوشته است، اما واقعاً نمی‌تواند آیرونی را تعریف کند و نمی‌تواند بگوید آیرونی چیست. دربارهٔ ویلهلم شلگل حرف زیادی نخواهیم زد (فریدریش کسی است که در این بحث به کارمان می‌آید). کمی بعدتر، وقتی هگل که حرف‌های زیادی دربارهٔ آیرونی دارد، دربارهٔ آیرونی حرف می‌زند از سولگر گلایه می‌کند؛ هگل می‌گوید سولگر دربارهٔ آیرونی می‌نویسد ولی از قرار معلوم خودش هم نمی‌داند مشغول نوشتن دربارهٔ چه چیزی است و سپس کمی بعدتر، وقتی کیرکگور دربارهٔ آیرونی می‌نویسد به هگل اشاره می‌کند، آن هم زمانی که تلاش می‌کرد از زیر تأثیر هگل بیرون بیاید؛ او با حالتی آیرونیک گلایه می‌کند که هگل واقعاً نمی‌داند آیرونی چیست. کیرکگور به ما می‌گوید هگل چه حرف‌هایی دربارهٔ آیرونی می‌زند و کجا دربارهٔ آیرونی حرف می‌زند، اما باز هم گلایه‌کنان می‌گوید هگل حرف زیادی برای گفتن دربارهٔ آیرونی ندارد و وقتی هگل دربارهٔ این موضوع حرف می‌زند، حرف‌هایش همیشه عین هم است و حرف تازه‌ای ندارد[۴].

بدین ترتیب، گویا در تعریف این واژه با مشکلی ذاتی مواجهیم، چراکه از طرفی به‌نظر آیرونی واجد همهٔ مجازهاست[۵]، و از طرف دیگر، تعریف آن به عنوان یک مجاز واقعاً دشوار است. آیا آیرونی یک مجاز است؟ بنا به سنت مسلماً یک مجاز است، اما: آیا آیرونی واقعاً مجاز است؟ در صورتی که استلزاماتِ مجازیِ آیرونی را مورد مداقه قرار بدهیم، –امروز قصد چنین کاری را داریم– آیا می‌توانیم بگوییم حوزهٔ معنایی‌ای را که این مجاز خاص در بر می‌گیرد، پوشانده و اشباع کرده‌ایم؟ علی‌الظاهر نورتروپ فرای باور دارد آیرونی یک مجاز است. او می‌گوید آیرونی «مجموعه‌ای از کلمات است که از بیان مستقیم یا معنای روشن خود روی بر می‌گرداند»، و اضافه می‌کند که «(من به هیچ وجه این کلمه را به معنای ناآشنای آن استفاده نمی‌کنم)[۶]». مجموعه‌ای از کلمات که روی بر می‌گردانند– این رویگردانی همان مجاز است، همان حرکت مجاز. مجاز یعنی روی گرداندن؛ مجاز همین رویگردانی، این انحراف بین معنای حقیقی و معنای مجازی است، یعنی همان رویگردانیِ معنا که همهٔ تعاریفِ سنتی آیرونی متضمن آن است؛ معانی سنتی‌ای از جمله «گفتن چیزی و منظور داشتن چیزی دیگر» یا «ستایش کردن کسی با سرزنش کردن او» یا چیزهایی از این قبیل؛ با این همه، آدم احساس می‌کند که این رویگردانی در آیرونی متضمنِ چیزی فراتر از آن است، نفی‌ای ریشه‌ای‌تر از آنچه در مجازی معمولی چون مجاز جز به کل (synecdoche) یا استعاره یا مجاز مرسل (metonymy) داریم. به نظر آیرونی مجازِ مجازهاست، همان مجازی که نام مجاز را به عنوان رویگردانی[۷] تعیین می‌کند، اما این مفهوم چنان کلی و همه‌جانبه است که همهٔ مجازها را در بر می‌گیرد. و گفتن این‌که آیرونی همهٔ مجازها را در بر می‌گیرد یا این‌که آیرونی مجازِ مجازهاست یک چیز است و ارائهٔ تعریفی از آیرونی در کل چیزی دیگر. خب باز می‌توان پرسید: مجاز چیست؟ و قس علی هذا! قطعاً پاسخ این سوال را نمی‌دانیم. در این صورت مجازِ مجازها چیست؟ جواب این یکی را از قبلی هم کمتر می‌دانیم. از قرار معلوم وقتی بحث بر سر آیرونی است، زبانِ تعریف‌محور به مشکل بر می‌خورد.

---

[4] Soren Kierkegaard, The Concept of Irony, trans. Lee M.Capel(Bloomington: Indiana University Press, 1968), pp. 260-261. In N1 de Mann refers to pp 247-48 of Kierkegaard, Uber den Begriff der Ironie, trans. Emanuel Hirsch(Dusseldorf and Cologne: Eugen Diederichs Verlag, 1961).

[5] trope

[6] Northrop Frye, Anatomy of Criticism(Princeton, N.J: Princeton University Press, 1957). P 40. De Man's emphasis in N1.

[7] کلمهٔ مجاز یعنی trope در اصل به معنای رویگردانی است؛ طبق تعریف فرای، آیرونی نیز به معنای رویگردانی از معنای مستقیم است؛ از این رو، منظور پل دومان این است که trope که در واقع نام کلیِ همهٔ اشکال بیانیِ مجازی است، نام خود را از آیرونی گرفته است– م

آیرونی واضحاً کارکردی اجرایی دارد. آیرونی تسلی می‌دهد، وعده می‌دهد و معذور می‌دارد. آیرونی به ما اجازه می‌دهد همهٔ انواعِ کارکردهای اجرایی زبان را اجرا کنیم؛ کارکردهایی که به‌نظر بیرون از حوزهٔ مجازی قرار دارند، اما در عین حال ارتباط تنگاتنگی با این حوزه دارند. خلاصه این‌که: رسیدن به تصوری از آیرونی از طریقِ تعریف بسیار دشوار و در واقع ناممکن است.

فکر کردن به آیرونی در چارچوبِ مرد اهل آیرونی چندان کمکی به ما نمی‌کند، منظور در چارچوبِ تضاد بین *آیران* (*eiron*) و *الزان* (*alazon*) چنان‌که در کمدی یونان نمایان می‌شوند، یعنی تضاد بین فرد زرنگ و فرد احمق. گفتارهای راجع به آیرونی معمولاً این چنین ترتیب داده می‌شوند؛ این گفتار را نیز این چنین ترتیب خواهم داد. باید به خاطر داشته باشید که فرد زرنگ که ضرورتاً فرد سخنگو است، همیشه فرد احمق از آب در می‌آید و همیشه کسی که این فرد زرنگ فکر می‌کند احمق است، او را فریب می‌دهد. در این مورد، *الزان* (می‌بینم که این نکته مرا تبدیل به *الزانِ* واقعی این گفتار می‌کند) همان سنت نقد آمریکاییِ آیرونی است[8] و فرد زرنگ هم حتماً همان سنتِ نقدِ آلمانیِ آیرونی است؛ این مسأله را هم خوب می‌فهمم. در این‌جا کتابی از سنت آمریکایی را در نظر دارم که کتابی درخشان و معتبر دربارهٔ مسالهٔ آیرونی است، یعنی کتاب **بلاغت آیرونی** اثر وین بوث[9]. رویکردِ وین بوث به آیرونی واقعاً خردمندانه است: او کارش را با پرسشی در حوزهٔ نقد عملی آغاز می‌کند و درگیر تعاریف یا نظریهٔ مجازها نمی‌شود[10]. او کارش را با پرسشی واقعاً معقول آغاز می‌کند: آیا این متن آیرونیک است؟ از کجا باید بدانم که متنی که با آن مواجهم آیرونیک خواهد بود یا نه؟ دانستن این نکته واقعاً مهم است: بسیاری از مباحث حول این محور می‌گردند و در صورتی که متنی را بخوانید و بعداً به شما بگویند این متن آیرونیک بوده، واقعاً حال‌تان گرفته می‌شود. این پرسش، پرسشی بسیار اساسی است- هرکاری هم که بخواهید بکنید، باز دانستن پاسخ این سوال هم مطلوب خواهد بود هم مفید: با توجه به چه نشانه‌ها، چه صناعات و چه اشارات و علائمی می‌توان فهمید که یک متن آیرونیک است؟

پیش‌فرض این گفته این است که می‌توان این مسأله را حل و فصل کرد، این‌که می‌توان مشخص کرد متنی آیرونیک است یا نه، و این‌که عناصری در متن وجود دارد که به مدد آن‌ها می‌توان چنین چیزی را تعیین کرد، فارغ از مسائل مربوط به نیت فرد که ممکن است پنهان یا نامعلوم باشد. هرچند وین بوث به این نکته در پی‌نوشتی اشاره می‌کند، او می‌داند تصمیم گرفتن در مورد این‌که متنی آیرونیک است یا نه، متضمن مسأله‌ای فلسفی است و این‌که همیشه وقتی فکر می‌کنید در این باره تصمیمی گرفته‌اید، می‌توانید این تصمیم را زیر سوال ببرید. پی‌نوشت او به‌تعبیری نقطهٔ آغاز کار من خواهد بود. به خاطر دارید که او در کتابش مخصوصاً بین آنچه آیرونیِ باثبات یا معین می‌نامد و قسم دیگری از آیرونی که ثبات ندارد تمایز قائل می‌شود؛ او زمان بسیار کمتری را صرف پرداختن به آیرونی بی‌ثبات می‌کند. بوث می‌گوید: «اما هیچ مفسرِ آیرونی‌ای لازم نیست تا این حد پیش برود، هرچند برخی آیرونی‌ها، همان‌طور که در بخش سه خواهیم دید، تا بی‌نهایت و به شکلی نامتناهی ادامه می‌یابند» (ص 59). اندکی بعد دربارهٔ این نامتناهی[11] حرف خواهیم زد. سپس در پی‌نوشتی این پرسش را مطرح می‌کند؛ «او می‌گوید ما در وظیفهٔ عملی خود برای قرائتِ انواع آیرونی (این وظیفه‌ای است که او برای خود معین کرده) این نکته را باز می‌یابیم که چرا کیرکگور در وظیفهٔ نظری خود برای فهم مفهوم آیرونی، سرآخر آن را به عنوان «منفیتِ نامتناهی

---

[8] در یادداشت شمارهٔ یک: «الزان، نقد آمریکایی است (نه برک (Burke))».

[9] Wayne Booth, A Rhetoric of Irony (Chicago: University of Chicago Press, 1974)

[10] یادداشت شمارهٔ یک: «رویکرد تجربی- اما آیا می‌توان از نظریه‌پردازی دربارهٔ آیرونی گریخت؟»

[11] گاهی مجبور شده‌ام با توجه به سیاق متن «infinite» را به جای نامتناهی، «بی‌نهایت» ترجمه کنم-م

مطلق» تعریف کرده است. به محض آن‌که امکان وجود آیرونی به ذهن‌مان خطور می‌کند، شک‌هایی در ذهن‌مان ریشه می‌دواند و هیچ دلیل ذاتی‌ای وجود ندارد که حرکت این فرآیند شکاکانه به سمت بی‌نهایت را متوقف کنیم. از کجا می‌دانید فیلدینگ[۱۲] در حملهٔ ظاهراً آیرونیکش به خانم پارتریج هم آیرونیک نبوده است؟ اگر این سوالم را با نقل قول یا داده‌های خاص و کمّیِ برگرفته از متن پاسخ بدهند، من هم قطعاً می‌توانم در عوض ادعا کنم که فیلدینگ این داده‌ها را به طور آیرونیک به کار برده است. اما من از کجا بدانم که فیلدینگ واقعاً هنگام استفاده از این داده‌ها، تظاهر به آیرونیک بودن نمی‌کرده و به‌واقع مشغول حمله به کسانی نبوده که این داده‌ها را خالی از آیرونی می‌دانند؟ و قس علی هذا. روح آیرونی، البته اگر اصلاً چنین چیزی در کار باشد، فی‌نفسه نمی‌تواند چنین پرسش‌هایی را پاسخ بدهد. خلق‌وخوی آیرونیک، اگر تا منتهایش دنبال شود، می‌تواند با زنجیره‌ای نامتناهی از حلّال‌ها همه چیز را منحل کند. میل به فهم آیرونی است که این زنجیره را متوقف می‌کند و نه خود آیرونی. اگر می‌خواهیم مانند بسیاری از آدم‌های عصرمان که ادعا کرده‌اند در روندی دوری و نامتناهی از نفی‌ها اسیر شده‌اند در این روند گیر نیفتیم، داشتن بلاغتی دربارهٔ آیرونی ضرورت دارد. این است که من فصل‌های بعدی را صرف این نکته می‌کنم: "آموختن این‌که کجا باید [این زنجیره را] را متوقف کرد"» [ص 59، شمارهٔ 14].

این نکته بسیار معقول، بسیار سنجیده و بسیار هوشمندانه است. با فهمیدن، با فهمیدنِ آیرونی، با فهمیدنِ فرآیندِ آیرونیک است که می‌توان آیرونی را متوقف کرد. فهمیدن آیرونی به ما این امکان را می‌دهد که آیرونی را مهار کنیم. ولی اگر آیرونی همیشه مربوط به فهم باشد چه؟ اگر آیرونی همیشه آیرونیِ فهم باشد چه؟ اگر آنچه مورد بحث است همیشه این پرسش باشد که آیا فهمیدنِ آیرونی ممکن است یا خیر، آن‌وقت چه؟ مقالهٔ فریدریش شلگل که اتفاقاً نامش «در باب عدم امکان فهم» یا «در باب فهم‌ناپذیری» یا «در باب مسالهٔ عدم امکان فهم»[۱۳] است، دیگر متنِ نظری مهمی است که در کنار کتاب کیرکگور بدان اشاره خواهم کرد، هرچند آن را کامل و جامع قرائت نخواهم کرد. اگر واقعاً آیرونی به عدم امکان فهم پیوند خورده است، پروژهٔ وین بوث برای فهم آیرونی از همان بدو امر محتوم به شکست است؛ چرا که اگر آیرونی، آیرونیِ فهم است، هیچ‌گونه فهمی دربارهٔ آیرونی نخواهد توانست آیرونی را مهار و متوقف کند، یعنی آن‌طور که وین بوث قصد دارد انجام بدهد؛ و اگر قضیه این است که مسالهٔ موردِ بحث در آیرونی امکان فهم، امکان قرائت متن، خوانا بودنِ متن، امکان به یقین رسیدن در مورد یک معنا یا مجموعهٔ چندگانه‌ای از معانی یا یک چندمعنایی مهارشده از مجموعِ معانی است، می‌توان دید که آیرونی مسلماً بسیار خطرناک خواهد بود. در آیرونی چیز بسیار تهدیدکننده‌ای هست که مفسران ادبیات که منفعتی در فهم‌پذیربودن ادبیات دارند، علیه آن موضع می‌گیرند؛ این مفسران حق دارند که مانند وین بوث بخواهند این مجاز را متوقف، تثبیت و مهار کنند.

اگر وین بوث به سنت آلمانی واقف بود، سنتی که به جای پرداختن به داستان‌نویسی قرن هجدهم انگلستان به این مسأله پرداخته است، آن‌گاه نوشتن به این سبک‌وسیاق و نوشتن جمله‌ای که از او نقل کردم برایش دشوار می‌بود؛ البته این‌گونه نوشتن برایش ناممکن نمی‌شد ولی دشوارتر چرا. بوث از سنت آلمانی با خبر است ولی اصلاً نمی‌خواهد کاری به کار آن داشته باشد. او می‌گوید: «اما دوستان رمانتیک!

---

[12] نویسندهٔ انگلیسی خالق رمان **تام جونز**- م

[13] Friedrich Schlegel. “Uber die Unverstandlichkeit”, in K.A. 2:363-72; “on incomprehensibility” in Firchow, pp 257-71.

همهٔ این‌ها ترجمه‌های مختلفی هستند که می‌توان از عنوان آلمانی ارائه کرد و خود دومان این ترجمه‌های مختلف را ارائه کرده است- م

آیرونی را زیاد کش ندهید وگرنه از خندهٔ طربناکِ **تریسترام شندی**[14] به اندوهی آلمانی خواهید رسید. [اگر باور نمی‌کنید] شلگل بخوانید» [ص 211]. پیداست اگر می‌خواهیم لااقل به اندازهٔ معقول شاد باشیم، نباید این‌کار را بکنیم. از بد حادثه قرار است کمی شلگل بخوانم، هرچند شلگل را خیلی هم اندوهناک نمی‌دانم. ولی خب از این هم کاملاً مطمئن نیستم که خندهٔ موجود در **تریسترام شندی** کاملاً طربناک باشد؛ از این رو چندان اطمینان ندارم که از خطر **تریسترام شندی** هم در امان باشیم. ولی به هر حال، **تریسترام شندی** از جنس و بافت دیگری است. معاصران و منتقدان آلمانیِ خودِ شلگل که خیلی هم زیاد بودند، اصلاً فکر نمی‌کردند که شلگل اندوهناک است. در واقع آنها این واقعیت را که شلگل به اندازهٔ کافی جدی و اندوهناک نبود علیه او استفاده می‌کردند. اما (این نکته را به عنوان جمله‌ای ساده خواهم گفت نه به عنوان یک جملهٔ تاریخی بدیع و خاص) اگر به این مسأله و نظریهٔ آیرونی علاقه دارید، باید آن را در سنت آلمانی دنبال کنید. در سنت آلمانی است که این مسأله حل می‌شود. باید آن را در فریدریش شلگل (خیلی بیش‌تر از آگوست ویلهلم شلگل)، تیک، نووالیس، سولگر، آدام مولر، کلایست، ژان پل، هگل و کیرکگور دنبال کنید و این مسیر را تا نیچه ادامه بدهید. نام توماس مان را از این سیاهه حذف می‌کنم؛ او را معمولاً مهم‌ترین نویسندهٔ آلمانی‌ای به شمار می‌آورند که اهل آیرونی است. این حرف درست است ولی اهمیت او کمتر از کسانی است که نام‌شان را ذکر کردم. ولی فریدریش شلگل مهم‌تر از همه است؛ در آثار اوست که این مساله واقعاً حل می‌شود.

شلگل شخصیتی اسرارآمیز است؛ آثار او و شخص او هر دو عجیب‌اند. کار فکری او اسرارآمیز است؛ آثار او به هیچ وجه چشم‌گیر نیست؛ مجموعهٔ آثار او گسسته و ناپذیرفتنی است و هیچ اثر واقعاً تمام‌شده‌ای ندارد و این مجموعه تنها متشکل از کتاب‌های حاوی جملات قصار و پاره‌های ناتمام است؛ در کل مجموعه‌ای کاملاً گسسته و پاره‌پاره است. کار فکری او از لحاظ شخصی گیج‌کننده است؛ البته از نظر سیاسی نیز چنین است. او فقط یک کار تمام شده دارد؛ یک رمانِ کلیددارِ(Roman a clef[15]) حکایت‌گونه به نام **لوسینده**؛ این اثر رمانی نیست که این روزها کسان زیادی آن را بخوانند (البته اشتباه می‌کنند که نمی‌خوانند ولی خب اوضاع این طور است دیگر). با همهٔ این اوصاف، این رمان کوچک خیلی هم بلند نیست و از قرار معلوم با رابطهٔ عشقی‌اش با دوروثا ویت پیش از ادواج با او، ارتباطی حکایت‌گونه دارد؛ با این همه، این اثر به شکل باورناپذیری موجبِ آزردگیِ خاطر کسانی شده است که بعدها درباره‌اش اظهار نظر کرده‌اند؛ هرچند این اثر کاری جزئی و غیرجدی است، همهٔ کسانی که بعدها درباره‌اش نوشتند — آدم‌های بزرگی درباره‌اش نوشته‌اند– وقتی که اسم کتاب می‌آمد، اوقات‌شان واقعاً تلخ می‌شد. این نکته بیش از همه در مورد هگل صدق می‌کند؛ هگل که به شلگل و **لوسینده** اشاره می‌کند اعصابش خورد می‌شود؛ هگل به همین راحتی‌ها اعصابش خورد نمی‌شد ولی هر وقت بحث شلگل وسط کشیده می‌شد آشفته می‌شد و دشنام می‌داد؛ او می‌گوید شلگل فیلسوف بدی است، شلگل نمی‌داند و کم مطالعه کرده است، شلگل نباید حرف بزند و چه و چه. و کیرکگور هم که تلاش می‌کند از هگل فاصله بگیرد، هنگام بحث دربارهٔ **لوسینده** که شرح او از آیرونی را مختل

---

[14] رمان لارنس استرن، نویسندهٔ انگلیسی قرن هجدهم. لارنس از جدیت متنفر بود و در این رمان خنده‌دار بسیاری از متون جدی نویسندگان پیشین را نقل می‌کند و به آن‌ها جنبه‌ای طنزآمیز می‌بخشد– م

[15] رمان کلیددار رمانی است که دربارهٔ زندگی واقعی است و شخصیت‌های آن افرادی واقعی‌اند که بدان‌ها نام‌هایی داستانی داده شده و کلید رمان همان رابطهٔ بین بعد داستانی و بعد غیرداستانی اثر است. این ژانر در قرن هفدهم در فرانسه شکل گرفت. از نمونه‌های برجستهٔ آن می‌توان به **کوروش کبیر** اثرِ مدلن دو اسکودری و رمان **نایتمر ابی** (نام قصری در این رمان) اثر توماس لاوپیکاک اشاره کرد؛ لاوپیکاک در این رمان کلیددار بسیاری از شاعران رمانتیک عصر خود یعنی شلی، بایرون و.. مسخره کرده است– م

کرده، همان حرف های هگل را منعکس می‌کند. کیرکگور این کتاب را کتابی مستهجن می‌نامد و او هم حسابی آشفته می‌شود؛ چنان آشفته می‌شود که مجبور است یک نظریهٔ تاریخ سر هم کند (اندکی بعد به این نکته باز خواهیم گشت) تا این واقعیت را توجیه کند که آدم باید از شرِ فریدریش شلگل خلاص بشود و این‌که شلگل واقعاً اهل آیرونی نیست. این مسأله به‌تعبیری مهم است. در این کتاب چیست که این افراد را این چنین آشفته می‌کند؟ هگل و کیرکگور! اینها کم کسی نیستند[۱۶].

این مسأله در *مطالعات آلمان*، یعنی در مطالعهٔ دانشگاهی ادبیات آلمان نیز هم‌چنان باقی است؛ در این مطالعات فریدریش شلگل نقش معتنابهی دارد ولی واقعاً در برابر او مقاومت می‌کنند. اغراق نیست که بگوییم (می‌توانم از این عقیده‌ام دفاع کنم که) کل شاخهٔ مطالعات آلمان تنها به این دلیل شکل گرفته که از چنگ فریدریش شلگل بگریزد و بر چالشی فائق آید که شلگل و رمان **لوسینده** بر کل این ایده وارد کرده است، یعنی ایدهٔ وجود یک رشتهٔ دانشگاهی که باجدیت به ادبیات آلمان می‌پردازد. این مسأله در مورد طرفداران فریدریش شلگل نیز صدق می‌کند؛ آنها در عوض سعی می‌کنند بگویند که شلگل واقعاً سبکسر و سخیف نیست بلکه درواقع نویسنده‌ای جدی است. جالب است که وقتی چنین اتفاقی رخ می‌دهد، مسأله‌ای که فریدریش شلگل و خاصه **لوسینده** مطرح کرده نیز کنار گذاشته می‌شود. این نکته در مورد منتقدانی که بیرون از سنت دانشگاهی‌اند نیز صدق می‌کند؛ منتقدانی چون لوکاچ، والتر بنیامین و همین تازگی‌ها پیتر سوندی و دیگران؛ کمی بعد در پایان این سخنرانی به این نویسندگان بازخواهیم گشت.

پس در **لوسینده** چیست که تا این حد افراد را آشفته می‌کند؟ داستان این رمان داستان نسبتاً شرم‌آوری است؛ در این داستان شخصیت‌هایی هستند که واقعاً با هم ازدواج نکرده‌اند ولی این هم دلیل نمی‌شود افراد آشفته شوند؛ بالاخره ما قبلاً از این چیزها زیاد دیده‌ایم. در وسطِ رمان **لوسینده** فصلی کوتاه هست که نامش "یک تأمل[۱۷]" است؛ این فصل شبیه رساله یا بحثی فلسفی است (و از زبانی فلسفی استفاده می‌کند که می‌توان گفت زبان فلسفی فیشته است)، ولی لازم نیست ذهن‌تان خیلی منحرف باشد، یعنی اگر کمی منحرف باشد می‌فهمید آنچه این فصل واقعاً دارد توصیف می‌کند اصلاً بحثی فلسفی نیست بلکه – خب چه جور بگویم- تأملی است دربارهٔ مسائلِ واقعاً جسمانیِ مربوط به آمیزش جنسی. می‌توان گفتاری را که علی‌الظاهر کاملاً فلسفی است به شکلی دوپهلو خواند؛ آنچه واقعاً توصیف می‌کند چیزی است که معمولاً آن را لایق گفتار فلسفی نمی‌دانیم، لااقل نه به آن شکلی که این رمان بیانش کرده؛ مسألهٔ جنسیت شایستهٔ بحث فلسفی هست، ولی آنچه این رمان توصیف می‌کند مسأله جنسیت نیست، بلکه چیزی است بسیار دقیق‌تر و خاص‌تر از این حرف‌ها.

حال اگر این مسأله باعث شود همه سراغِ **لوسینده** بروید، احتمالاً ناامید خواهید شد (البته اگر می‌دانستید واقعاً چه خبر است، این طور نمی‌شد). من قصد ندارم به این نکته اشاره‌ای کنم ولی در اینجا رسوایی خاصی در کار است که هگل، کیرکگور و به طور کلی فیلسوفان را واقعاً آشفته می‌کرده. این رسوایی چیزی را تهدید می‌کند که بسیار عمیق‌تر از این شوخی ظاهری است. (این کار شوخی است ولی می‌دانیم که شوخی‌ها معصومانه نیستند و این متن، متنی معصومانه نیست). به‌نظر در این نوشته تهدیدی خاص هست که از این رابطهٔ دوپهلو بر می‌خیزد؛ این رابطهٔ دوپهلو صرفاً رمزگانی دوپهلو نیست. مسأله فقط این نیست که رمزگانی فلسفی وجود دارد و در کنار آن،

---

[16] N2 refers to: Hegel, Vorlesungen Uber die Asthetic 1, Theorie Werkausgabe(Frankfurt am Main: Sunkramp, 1970), vol. 13, pp 97-98; and Kierkegaard, Uber den Begriff der Ironie, p 292.

[17] کلمات reflection و reflexive را با توجه به متن تأمل و تأملی یا تفکر انعکاسی و انعکاسی ترجمه کرده‌ام- م

رمزگانی که فعالیت‌های جنسی را توصیف می‌کند. این دو رمزگان از بیخ و بن با هم فرق دارند. این دو یکدیگر را چنان اساسی قطع و مختل می‌کنند که خود امکانِ این اختلال نشان از تهدیدی است علیه همهٔ فرضیاتی که آدم دربارهٔ چیستیِ یک متن دارد. این تهدید چنان حقیقی است که بحث فلسفی و انتقادی محکم و موثری را خلق کرده است؛ این بحث سنتی مطالعاتی را بوجود آورده که به مسألهٔ فریدریش شلگل - یا به چیزهایی شبیه آن در رمانتیسم آلمان- پرداخته است، ولی برخورد این مطالعات با هیچ چیز مانند مورد شلگل تند و شدید نبوده است.

روشی که برای کاهش شدت تأثیر شلگل استفاده می‌کنند، روشی که با آن سعی می‌کنند از شدت آیرونی بکاهند، (به زودی تا حدی خواهیم دید که چرا آیرونی در این مسأله دخیل است؛ این نکته در نگاه اول مشخص نیست) مسیری نسبتاً نظام‌مند را دنبال می‌کند. با فروکاستن آیرونی به سه چیز، با پرداختن به آیرونی در قاموسِ سه استراتژیِ مرتبط ولی نه مستقل، از شدت تأثیر شلگل می‌کاهند. اولاً، آیرونی را به فعالیتی زیباشناختی یا صناعتی هنری یا ابزاری هنری فرو می‌کاهند. آیرونی تأثیری هنری است، چیزی که متن به دلایل زیباشناختی انجامش می‌دهد تا جذابیت متن را افزایش داده یا بدان تنوع بخشد. بنا به سنت، این همان روش پرداختن به آیرونی در کتاب‌های معتبری است که دربارهٔ آیرونی نوشته شده. محض مثال، اینگرید استروشنایدر کورس در مطالعهٔ معتبر خود دربارهٔ آیرونی، یعنی **آیرونیِ رمانتیک در نظریه و ساخت** [توبینگن: ماکس نیمیر ورلاگ، 1960] در این چارچوب به این مسأله می‌پردازد و از شیلر و مفهوم امر زیباشناختی به عنوان بازی، بازی آزاد، استفاده می‌کند. از این رو، آیرونی به آدم اجازه می‌دهد حرف‌های هولناکی بزند چراکه این حرف‌ها را به‌وسیلهٔ صناعات زیباشناختی می‌زند و نسبت به آنچه گفته می‌شود فاصله می‌گیرد، فاصله‌ای زیباشناختی و بازی‌گوشانه. در این مورد، آیرونی یک ابزار ادبی است، صناعتی زیباشناختی و می‌توان آن را در یک نظریهٔ زیباشناختی عام جذب کرد؛ این نظریهٔ زیباشناختی ممکن است یک نظریهٔ زیباشناختیِ پیشرفتهٔ کانتی یا پساکانتی یا دست کم شیلری باشد.

شیوهٔ دیگر پرداختن و به قولی کاستن از شدت آیرونی این است که آن را به دیالکتیک نفس به عنوان ساختاری تأملی فروبکاهیم. فصل مورد بحث در رمان شلگل یک تأمل نام دارد و با الگوهای انعکاسی آگاهی سر و کار دارد. پیداست که آیرونی همان فاصلهٔ درون نفس، تکرارهای نفس و ساختارهای آینه‌مانندِ درون نفس است که در آن، نفس از فاصله‌ای مشخص به خود نگاه می‌کند. آیرونی ساختارهایی تأملی ایجاد می‌کند و می‌توان آن را دقیقه یا سویه‌ای در دیالکتیک نفس نامید. من چیزهایی را که دربارهٔ آیرونی نوشته‌ام و در آنها بدان پرداخته‌ام به این شیوهٔ دوم نوشته‌ام، بدین ترتیب آنچه امروز می‌گویم نوعی *نقد از خود* است، چرا که می‌خواهم این امکان را، [یعنی امکانِ دوم را] زیر سوال ببرم[18]. به هر حال، این شیوهٔ دوم پرداختن به آیرونی است، یعنی با فروکاستن آن به دیالکتیک نفس.

شیوهٔ سومِ پرداختن به آیرونی (این یکی هم بخشی از یک نظام واحد است) این است که لحظات و سویه‌های آیرونیک یا ساختارهای آیرونیک را درون دیالکتیک تاریخ قرار دهیم. به‌تعبیری هگل و کیرکگور دلمشغولِ الگوهای دیالکتیکی تاریخ‌اند؛ و آیرونی به قرینهٔ شیوهٔ جذب آن در دیالکتیک نفس، در درون الگویی دیالکتیکی از تاریخ یعنی دیالکتیک تاریخ جذب و تفسیر می‌شود.

[18] See “the rhetoric of temporality” (1969), reprinted in the second edition of Paul de Man, Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), pp 187-228.

قرائتی که من ارائه می‌کنم (که اساساً قرائت دو قطعه از اثر شلگل است) تا حدی این سه امکان را زیر سوال می‌برد؛ امروز سعی خواهم کرد در کنار شما همین کار را بکنم. پاره‌هایی از این رمان که من از آنها بهره می‌برم واقعاً مشهورند و گزینش آنها به هیچ وجه چیز تازه‌ای در خود ندارد. من از *لیسیوم*، *پارهٔ 37* استفاده می‌کنم؛ شلگل در این قطعه از قرار معلوم در درون یک پروبلماتیکِ زیباشناختی دربارهٔ آیرونی حرف می‌زند. مسأله این است که چطور خوب بنویسیم: چگونه می‌توانیم خوب بنویسیم؟ (ترجمه‌ای که شما دارید [ترجمهٔ بهلر و استراک] ترجمه‌ای درخشان است. تنها ایرادی که می‌توانم به این ترجمه وارد بکنم این است که این ترجمه بیش از حد زیباست. نثر شلگل زیبایی خاص خودش را دارد ولی برای آن‌که نثرتان در انگلیسی زیبا باشد، باید هرچیزی را که رنگ و بوی اصطلاحات فلسفی دارد کنار بگذارید. این اتفاق تا حدودی در این ترجمه هم رخ داده و، بنابراین، استعمال واژگان فلسفی را پنهان کرده است، در این مورد البته نه برای توصیف آمیزش جنسی بلکه برای توصیف هرآن چیزی که شلگل توصیف می‌کند. در اینجا اصطلاحاتی فلسفی هست که چنان‌که به زودی خواهید دید، بسیار مهم‌اند). شلگل می‌گوید:

> برای آن‌که بتوانیم دربارهٔ موضوعی خوب بنویسیم، باید دیگر بدان علاقه‌ای نداشته باشیم؛ فکری که قرار است هشیارانه بیان شود باید کاملاً به گذشته تعلق داشته باشد و دیگر دغدغهٔ واقعی آدمی نباشد. مادام که هنرمند ابداع می‌کند و الهام می‌گیرد، در حالت ذهنی محدود [تنگ‌نظرانه، تحت اجبار][19] می‌ماند، لااقل برای برقراری ارتباط. سپس او می‌خواهد همه چیز را بگوید؛ این گرایش اشتباه نابغه‌های جوان یا پیش‌داوری درست خام‌دستان پیر است. از این رو، او نمی‌تواند ارزش و منزلتِ خودداری [محدودکردن خود[20]] را درک کند؛ خودداری اولین و آخرین، ضروری‌ترین و والاترین هدف هنرمند و انسان است. ضروری‌ترین هدف است: چه هرجا که خودمان را محدود نکنیم، جهان محدودمان می‌کند؛ و این است که بردهٔ جهان می‌شویم. والاترین هدف است: چه ما فقط در نقاط و ابعادی (در راستای آن خطوطی) می‌توانیم خودمان را محدود کنیم که در آنها، قدرتی نامتناهی در آفرینش نفس و ویرانی نفس[21] داریم. حتی مکالمه‌ای دوستانه که نشود در هر لحظهٔ مشخص، دلبخواهانه و کاملاً تصادفی متوقفش کرد به نحوی از انحاء دست‌وپاگیر است. با همهٔ این احوال، باید واقعاً به حال هنرمندی تأسف خورد که تواناست و می‌خواهد خودش را کامل بیان کند و چیزی را در دل خودش نگه نمی‌دارد و می‌خواهد هرآنچه می‌داند بیان کند. فقط سه اشتباه هست که آدم باید حواسش به آن‌ها جمع باشد. آنچه به نظر می‌رسد دلبخواهی‌بودنِ نامحدود است و باید هم چنین به نظر برسد، در واقعیت باید کاملاً ضروری و معقول باشد؛ در غیر این صورت، تلون مزاج (ارادی می‌شود، تنگ‌نظرانه می‌شود و خودداری[22]) بدل به ویرانی نفس می‌شود. ثانیاً: آدم نباید با عجلهٔ بیش از حد به خودداری روی آورد، بلکه باید اجازه دهد آفرینش نفس، یعنی ابداع و اشتیاق رشد کنند تا زمانی که خودداری به کمال برسد. ثالثاً: نباید در خودداری اغراق کرد[23].

---

[19] این‌ها معادل‌های جایگزینی هستند که خود دومان اضافه کرده است–م

[20] Self-limitation, selbstbeschränkung.

[21] Self-creation, self-destruction, selbstschöpfung, selbstvernichtung.

[22] این تکه از متن در ترجمهٔ بهلر و استراک که دومان از آن نقل قول می‌کند، حذف شده‌است.

[23] Behler and Struc, pp. 124-25; K.A 2:151; cf.Firchow, p 147.

این متن به نظر متنی معقول و بسیار زیباشناختی است؛ این نوشته در مورد قسمی اقتصادِ اشتیاق و مهار در عملِ نوشتن است که می‌توان آن را آمیزه‌ای از محدودیت کلاسیک و بی‌قیدی رمانتیک نامید. به‌راحتی می‌توان این متن را این چنین قرائت کرد و آن را به معنای دقیق کلمه در تاریخِ رابطهٔ بین ادبیات کلاسیک آلمان و ادبیات رمانتیک آلمان قرار داد؛ این آمیزه در برنامهٔ شلگل منجر *به شعر جهانی*[۲۴] *پیشرو* می‌شود، ادبیاتی پیشرو که این دو عنصر با هماهنگی در آن با هم می‌آمیزند. اما مسألهٔ مورد بحث فراتر از این حرف‌هاست. استفاده از اصطلاحاتی که من بر آنها تأکید ورزیدم- آفرینش نفس، ویرانی نفس، تعیین نفس یا کنترل نفس، محدودکردن نفس یا تعریف نفس – اصطلاحاتی فلسفی‌اند و همان‌طور که همه می‌دانند، شلگل این اصطلاحات را از فیلسوف هم‌عصر خود یوهان گوتلیب فیشته وام گرفته. خود شلگل در مقاله‌ای به نام «دربارهٔ فهم ناپذیری» سه رخدادی را که از نظر او سه رخداد اصلی قرن بودند مشخص کرد: انقلاب فرانسه، انتشار ***ویلهلم مایستر*** گوته و انتشار ***بنیاد آموزهٔ فراگیر دانش*** فیشته؛ این کتاب فیشته برای شلگل به اندازهٔ رخدادِ انقلاب فرانسه مهم بود. ما امروزه چنین اهمیتی برای آن قائل نیستیم- فکر نکنم شما هر شب قبل از خواب فیشته بخوانید ولی شاید باید این کار را بکنید. به هر حال، اگر می‌خواهید شلگل را بفهمید، باید درک مختصری از فیشته داشته باشید و (با عرض معذرت) مجبورم کمی دربارهٔ فیشته حرف بزنم و توضیحاتی دربارهٔ این موضوع ارائه کنم.

آن سه سویهٔ فوق الذکر- یعنی آفرینش نفس، ویرانی نفس و آنچه او محدود کردن نفس یا تعریف نفس می‌نامد – سه دقیقه یا سویه در دیالکتیک فیشته‌اند. پیش از هگل، فیشته نظریه‌پردازِ دیالکتیک است. هگل بدون فیشته تصورناپذیر است. فیشته بر دیالکتیک تأکید می‌ورزد و به شیوه‌ای فوق‌العاده نظام‌مند بسطش می‌دهد؛ دیالکتیک موضوعِ یکی از کتاب‌های فیشته است و شلگل دیالکتیک را از این کتاب وام می‌گیرد (یعنی کتاب **بنیاد آموزهٔ فراگیر دانش**)[۲۵]. نظر کلی دربارهٔ فیشته- یعنی آنچه مردم دربارهٔ فیشته می‌دانند، البته اگر

در صفحه‌ای از یادداشت‌های شمارهٔ یک که نامربوط به نظر می‌رسد با پیش‌نویسِ ترجمهٔ لیسیوم، قطعهٔ سی‌وهفت مواجه می‌شویم:

«برای خوب نوشتن دربارهٔ چیزی، نباید دیگر بدان علاقه‌ای داشته باشیم: آدمی باید ایده‌ای را که می‌خواهد با آرامش بیان کند، پیش‌تر کاملاً نادیده انگاشته باشد و این ایده نباید دیگر دغدغهٔ اصلی او باشد. مادام که هنرمند در حالت شور و اشتیاق است، لااقل تا آنجا که به بیان مربوط می‌شود، در حالتی از اجبار قرار دارد. او میل خواهد داشت همه چیز را به زبان بیاورد- این، گرایشِ نادرستِ نابغهٔ جوان یا احتیاطِ درست ابلهانِ خرفت است. او با انجام دادن این کار، ارزش و منزلت محدودکردن نفس را نادیده می‌گیرد، هرچند محدودیت نفس ضروری‌ترین و والاترین وظیفهٔ هنرمند و انسان به طور کلی است. ضروری‌ترین است: زیرا هر جا که آدمی خود را محدود نکند، جهان محدودش می‌کند. والاترین است: زیرا آدمی تنها در نقاط و در راستای خطوطی می‌تواند خودش را محدود کند که در آن‌ها قدرتی نامتناهی در آفرینش نفس و ویرانی آن دارد. حتی گفتگویی صمیمی که نتوانیم تصادفاً هرجا که دل‌مان خواست متوقفش کنیم، جنبه‌ای اجباری دارد. با این همه، باید به حال نویسنده‌ای تأسف خورد که می‌خواهد همه چیز را بیان کند و هیچ‌چیز را پیش خود نگه نمی‌دارد و می‌خواهد هرآنچه می‌داند به زبان بیاورد. آدمی باید حواسش به سه خطر باشد. (اولاً)

بی‌خودوبی‌جهت‌بودنِ محض، آنچه چون امری غیرعقلانی یا فراعقلانی می‌نماید و باید هم این چنین بنماید، باید بدل به اقتصادی کاملاً ضروری و معقول شود؛ در غیر این صورت، حالت روحی بدل به خودرأیی شده و باز اجباری (وسواسی) می‌شود؛ و محدودکردن نفس بدل به ویرانی نفس می‌شود. دوماً: نباید در محدودکردن نفس زیاده عجله به خرج داد و باید در ابتدا فضایی کافی برای آفرینش نفس ایجاد کرد تا شور و اشتیاق کاملاً شکل بگیرند. سوماً: نباید در محدودکردن نفس اغراق کرد».

[24] See Athenaum Fragment 116, K.A. 2: 182-83.

[25] Johann Gottlieb Fichte, Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre(1794), ed. Fritz Medicus(Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1979); science of knowledge(Wissenschaftslehre) with First and Second Introduction, trans Peter Heath and John Lachs(New York:Appleton-century-Crofts/Meredith Corporation, 1970; reprinted Cambridge: Cambridge University Press, 1982). Following de Man, page references are to the German edition. Both the English

چیزی بدانند- این است که فیشته فیلسوفِ نفس است، مردی که مقولهٔ نفس را چون امری مطلق پدید آورد. از این رو گمان می‌کنیم فیشته در سنتی است که امروزه آن را پدیدارشناسیِ نفس می‌نامند، و از این قبیل حرف‌ها. این اشتباه است. اگر نفس را (چنان‌که مجبوریم) در چارچوبِ دیالکتیک سوژه و ابژه، در چارچوبِ دوگانگی بین نفس و دیگری درک کنیم، نباید فیشته را اساساً فیلسوفِ نفس بدانیم. مفهوم نفس در تفکر فیشته مفهومی دیالکتیکی نیست، بلکه ضرورت یا شرط هر نوع تحولِ دیالکتیکی است. نفس در تفکر فیشته مقوله‌ای منطقی است. و فیشته در چارچوبی تجربی یا چارچوبِ هرآنچه هنگام فکر کردن دربارهٔ «نفس» به ذهن‌مان خطور می‌کند، دربارهٔ نفس حرف نمی‌زند: مثلاً در چارچوبِ نفسِ ما یا نفسِ کسی دیگر یا حتی نفسی استعلایی به هر شکلی که باشد. فیشته دربارهٔ نفس چون یک خاصیت زبان حرف می‌زند، به عنوان چیزی که‌اساساً و ذاتاً زبان‌شناختی است. فیشته می‌گوید نفس در اصل به دستِ زبان برنهاده می‌شود. زبان به طور ریشه‌ای و مطلق، نفس و سوژه را به معنای دقیق کلمه بر می‌نهد. «من در آغاز هستی خویش را بر می‌نهد»؛ و نفس این کار را به‌وسیلهٔ کنشی زبانی انجام می‌دهد و فقط هم با کنشی زبانی می‌تواند این کار را انجام بدهد. از این رو، برای فیشته نفس آغازِ تحولی منطقی است، تحولِ منطق، و بنابراین هیچ ربطی به نفسِ پدیدارشناختی یا تجربی در هر شکلی که می‌خواهد باشد ندارد، یا لااقل در اصل و در بدو امر هیچ ربطی ندارد. نفس، تواناییِ زبان در برنهادن است، در آلمانی به این توانایی زبان setzen می‌گویند. نفس همان سوءاستعمال (catachresis) است، یعنی توانایی زبان برای نام‌گذاری غلط چیزها، یا استفادهٔ غلط از آن‌ها؛ البته نام‌گذاری و از این رو برنهادن هر چیزی که زبان میل به برنهادنش دارد.

از لحظه‌ای که زبان می‌تواند این چنین نفس را برنهد، می‌تواند و مجبور است که نقطهٔ مقابل آن یعنی نفیِ نفس را نیز بر نهد؛ این نفیِ نفس نتیجهٔ نفیِ کنش برنهادنِ نفس نیست، بلکه خود نوعی کنش برنهادن است برابر با کنشِ برنهادنِ نفس[۲۶]. تا بدین حد و به همین شکل که نفس برنهاده می‌شود، خودِ برنهادنِ نفس مستلزم غیرنفس (non-self) نیز هست و از این رو، غیرنفس نیز به همان اندازه برنهاده می‌شود. فیشته می‌گوید: در عین حال، «نفیِ برنهادن نیز به دست من برنهاده می‌شود». من یعنی زبان همزمان هم الف را برمی‌نهد و هم نقیضِ الف را و این یک تز و آنتی‌تز نیست، چرا که نفی در اینجا بر خلاف نفی در هگل یک نفیِ آنتی‌تزی نیست. فرق دارد. این نفی خودش نیز برنهاده می‌شود و فی‌المثل هیچ ربطی به آگاهی ندارد. دربارهٔ این نفس که این چنین برنهاده می‌شود و در عین حال نفی می‌شود هیچ نمی‌توان گفت. این نفی کنشی کاملاً تهی و مبتنی بر برنهادن است و نمی‌توان دربارهٔ آن هیچ کنشی انجام داد که حاکی از حکم کردن باشد، دربارهٔ آن هیچ نوع حکمی نمی‌توان صادر کرد.

مرحلهٔ سومی نیز هست. در این مرحله، این دو عنصر متناقض که برنهاده شده‌اند در چیزهایی که برنهاده شده‌اند، بخش‌هایی را جدا می‌کنند که فیشته آن‌ها را «خواص یا کیفیات» می‌نامد و با انجام دادن این کار، درگیر یکدیگر می‌شوند، به قولی با هم ارتباط می‌یابند و یکدیگر را تحدید می‌کنند؛ نفسی که زبان آن را بر می‌نهد هیچ خواصی ندارد- این نفس تهی است و درباره‌اش هیچ نمی‌توان گفت. اما چون متضاد خود را بر می‌نهد، مثبت و منفی می‌توانند تا حدی با هم ارتباط برقرار کنند و این کار را با تحدید و تعریف یکدیگر انجام

---

and German texts carry marginal references to the pagination of Fichte's Samtlich Werke, cited here additionally as S.W.1. All translations are de Man's.

[26] یادداشت شمارهٔ یک: «نفی ریشه‌ای است، بدین معنا که از یک کنشِ برنهادن حاصل نشده و نسبت به کنشِ برنهادن به هیچ وجه فرعی نیست بلکه با آن هم‌گستره است».

می‌دهند: یعنی محدودکردن نفس، تعیین نفس- همان محدودیت نفسی که در این فرایند وجود دارد. فیشته می‌گوید: «*محدودکردن*، *تعیین کردن*، به معنای آن است که با نفی تاحدی واقعیتِ (نفس و غیر نفس) را به حالت تعلیق درآوریم (همان واژهٔ هگل یعنی aufheben، رفع کردن)، اما نه *به طور کامل*، بلکه *تا اندازه‌ای* (zum Teil، یعنی تاحدی)» (تأکیدها از متن اصلی است). و بخش‌هایی که این چنین در نفس جداشده‌اند به خواصِ نفس تبدیل می‌شوند. از این لحظه، می‌توان کنش‌هایی انجام داد که حاکی از حکم کردن باشند و متضمن نفس. حال می‌توان دربارهٔ چیزها حرف زد و چون این چیزها ذاتاً نفس‌هایی برنهاده‌اند، می‌توان بین‌شان دست به قیاس زد و حکم صادر کرد. آنچه در اصل صرفاً یک سوءاستعمال بود، حال بدل به یک چیز می‌شود، یعنی مجموعه‌ای از خواص؛ و می‌توان این چیزها را با هم مقایسه کرد و بین آنها شباهت‌ها و تفاوت‌هایی یافت. به زعم فیشته، این‌ها کنش‌های حکم هستند- کنش حکم به معنای دیدن وجه اشتراک یا اختلاف بین چیزهاست.

به دلایلی که امیدوارم به‌زودی معلوم شود، مجبورم این بحث را کمی جلوتر ببرم. حکم‌ها یا کنش‌های حکم که حال می‌گذارند زبان و منطق بسط یابد، بنا بر دو الگو پیش می‌روند: یا به عنوان حکم‌های ترکیبی (synthetic) یا به عنوان حکم‌های تحلیلی(analytical). احکام ترکیبی احکامی هستند که از طریق آنها می‌گویید چیزی شبیه چیزی دیگر است. بنا بر نظر فیشته، هر وقت شما حکمی ترکیبی صادر کنید، هر چیزی که شبیه چیزی دیگر است، باید دست کم در یک خاصیت با آن چیز فرق داشته باشد. باید بتوانید در یک خاصیت بین آنها تمایز قائل بشوید: اگر بگویم که الف شبیه ب است، پیش‌فرض این حکم آن است که یک پ داریم که وجه تمایز و تفاوتِ الف و ب است. اگر بگویم که یک پرنده یک حیوان است، پیش‌فرض این حکم آن است که بین حیوانات تمایزاتی هست، یعنی بین حیوانات تمایزاتی هست که به من اجازه می‌دهد این گزارهٔ قیاسی را دربارهٔ حیوانات در کل و پرندگان به طور خاص ارائه کنم. این یک حکم ترکیبی است که با بیانِ یک شباهت، این چنین تفاوت‌هایی را مسلم فرض می‌کند و تفاوت‌هایی را پیش‌فرض قرار می‌دهد. یا اگر حکمی تحلیلی ارائه کنم، یعنی حکمی منفی، اگر بگویم الف برابر با ب نیست، پیش‌فرض این حکم آن است که خاصیتی به نام پ هست که وجه اشتراک الف و ب است. محض مثال، اگر بگویم یک گیاه یک حیوان نیست، این حکم مسلم می‌انگارد که خاصیتی هست که وجه اشتراکِ گیاهان و حیوانات است؛ این وجه اشتراک بین گیاهان و حیوانات خود اصل ساماندهی است؛ این وجه اشتراک مرا قادر می‌سازد که بگویم، یعنی این حکم تحلیلی را صادر کنم که چیزی شبیه چیزی دیگر نیست. می‌بینید که در این نظام هر حکم ترکیبی حکمی تحلیلی را پیش‌فرض قرار می‌دهد. اگر بگویم که چیزی شبیه چیزی دیگر است، مجبورم تلویحاً به یک تفاوت اشاره کنم و اگر بگویم که چیزی با چیزی دیگر فرق دارد، مجبورم تلویحاً به یک شباهت اشاره کنم.

در اینجا ساختار بسیار خاصی هست که به‌وسیلهٔ آن، خواصی که در چیزها جداشده‌اند بین آن چند عنصر به گردش در می‌آیند و گردش این خواص خود بدل به بنیادِ کنش حکم می‌شود. حال این ساختار (شاید این حرفم قانع کننده نباشد، نمی‌دانم، ولی آن را به عنوان یک گزاره ارائه می‌کنم)، این ساختارِ خاص که برای‌تان توصیف می‌کنم- یعنی جداکردن و گردشِ خواص و کیفیات، شیوهٔ تبادلِ خواص بین چیزها هنگامی که در کنش حکم آنها را با هم مقایسه می‌کنیم- همان ساختارِ استعاره، ساختارِ مجازهاست. خود این حرکت که در اینجا برای‌تان توصیف می‌کنم، یعنی گردشِ خواص و کیفیات، گردش مجازها درون یک نظام دانش است. این همان معرفت‌شناسیِ مجازهاست. این نظام، ساختاری شبیه استعاره‌ها دارد- در کل شبیه صنایع بدیع و به طور خاص شبیه استعاره‌هاست.

حال مرحلهٔ سوم آن را بیان می‌کنم و بعد بدترین بخشش تمام می‌شود. فیشته می‌گوید هر حکم متضمنِ حکمی برنهادی (thetic) نیز هست؛ حکم‌ها تحلیلی و ترکیبی‌اند ولی برنهادی نیز هستند. حکم برنهادی، حکمی است که طی آن، یک موجود خودش را با چیزی دیگر مقایسه نمی‌کند بلکه با خود ارتباط می‌یابد، یعنی حکمی انعکاسی است. نمونهٔ اعلاء و مصداق بارزِ حکم برنهادی در واقع همان «من هستم» است؛ در گزارهٔ «من هستم»، من عرض وجود می‌کنم؛ در این گزاره، وجود سوژه- که در اصل چنان‌که می‌دانید، تنها به دست زبان برنهاده شده بود- حال به عنوان چیزی موجود بیان می‌شود و در آن، حمل (predication) رخ می‌دهد. این حمل تهی است، بی‌نهایت تهی، و بدین قرار، گزارهٔ «من هستم» تا حدی تهی است. ولی این گزاره نباید ضرورتاً به صورتِ اول‌شخص بیان شود- برای مثال، می‌توان این گزاره را به صورتِ بیانِ خواص و کیفیات نفس ارائه کرد (این مثال خود فیشته است): [«انسان آزاد است». اگر «انسان آزاد است» حکمی ترکیبی به شمار می‌آید (مثبت، قیاسی)- یعنی اگر انسان به طبقهٔ موجودات آزاد تعلق دارد- پس پیش‌فرض این حکم آن است که باید انسان‌هایی باشند که آزاد نیستند؛ این ناممکن است. و اگر این حکم تحلیلی تلقی شود (منفی، مبتنی بر تمایز)-یعنی اگر انسان در مقابلِ همهٔ گونه‌هایی قرار دارد که تحت انقیاد طبیعت‌اند- پس باید گونهٔ دیگری در کار باشد که در این خاصیتِ آزادبودن با انسان مشترک است و چنین گونه‌ای در کار نیست. «انسان آزاد است» تنها ترکیبی یا تحلیلی نیست؛ در حکمِ برنهادیِ «انسان آزاد است»، ساختار آزادی مانندِ خطی مجانب است (فیشته می‌افزاید، مانند حکمِ زیباشناختی). «انسان باید به آزادیِ دست‌نیافتنی، به شکلی نامتناهی نزدیک شود». از این رو، می‌توان آزادی انسان را][27] نقطه‌ای در بی‌نهایت یا نقطه‌ای نامتناهی دانست که آدمی به سمتش حرکت می‌کند، مانند نوعی خطِ مجانب که انسان به آن همواره نزدیک‌تر می‌شود، مانند نوعی حرکت نامتناهی صعودی (یا نزولی، مهم نیست) که آدمی به سمتش حرکت می‌کند. تأثیر مفهوم امر نامتناهی که در این پروبلماتیک اهمیت حیاتی دارد، از این قرار است.

شما می‌توانید این انتزاع (یا به‌قولی، این انتزاع مفرط) را به تجربه‌ای برگردانید که کمی بیش‌تر انضمامی باشد، هرچند این کار نادرست است، چرا که باید متذکر شوم، این انتزاع در بدو امر یک تجربه نیست، بلکه کنشی زبانی است. از لحظه‌ای که حکم‌های قیاسی داریم، می‌توانیم دربارهٔ خواص نفس حرف بزنیم و نفس ممکن است شبیه یک تجربه به نظر برسد؛ صحبت کردن دربارهٔ آن در قالبِ تجربه ممکن می‌شود. با این توضیح و هشدار ضروری، می‌توانید تاحدی نفس را به مقولات تجربی برگردانید و می‌توایند این نفس را نوعی نفسِ استعلایی یا ابرنفس بدانید که آدمی به آن نزدیک می‌شود؛ به عنوان چیزی که بی‌نهایت چابک، بی‌نهایت منعطف است (این‌ها کلمات فریدریش شلگل‌اند)؛ به عنوان نفسی که در فراسوی هرکدام از تجربه‌های خاصش قرار می‌گیرد و هر نفس خاص به سمتش حرکت می‌کند. (به قولی این حرف شبیه چیزی است که جان کیتس دربارهٔ «ظرفیت منفیِ» شکسپیر می‌گوید، یعنی این‌که شکسپیر می‌تواند به قالبِ هر نفسی در بیاید و ورای همهٔ این نفس‌ها قرار بگیرد بی‌آن‌که خود چیز خاصی باشد؛ او نفسی است بی‌نهایت چابک، بی‌نهایت متحرک؛ سوژه‌ای بی‌نهایت چالاک و فعال که ورای همهٔ تجربه‌های خود می‌ایستد. اشاره به کیتس و خاصه اشاره به شکسپیر در این مورد چندان هم بیراه نیست)[28].

---

[27] بخشی که بین دو کروشه قرار داده شده از روی نوار استنساخ نشده است. این بخش شکاف بین دو طرفِ تنها نواری را پر می‌کند که سخنرانی دومان را ضبط کرده و تقریبا کلمه به کلمه از یادداشت‌های شماره دو و متن فیشته گرفته شده‌است (به این لحظه از سخنرانی دومان در یادداشت‌های شمارهٔ یک نیز نگاه شده و از آن کمک گرفته شده است).

[28] Keats, letter to George and Tom Keats, 21,27(?) December 1817, in the selected poetry of John Keats, ed Paul de Man (New York: Signet/NAL, 1966), pp 328-329; cf. de Man's introduction, p xxv.

حال این نظام، همان‌گونه که من تا بدین‌جا ترسیمش کرده‌ام، بیش از هر چیز یک نظریهٔ مجاز است، یک نظریهٔ استعاره، زیرا (به همین دلیل مجبور شدم همهٔ این مراحل را طی کنم) گردشِ خواص که در کنش حکم توصیف شد ساختاری شبیه استعاره یا مجاز دارد و مبتنی است بر جانشینی خواص و کیفیات. این گردش، ساختاری شبیه مجاز جز به کل دارد، یعنی رابطهٔ بین جز و کل یا ساختاری شبیه استعاره، یعنی جانشینی مبتنی بر شباهت یا تمایز بین چیزها. ساختار این نظام مجازی است. این ساختار، ساختاری مجازی است در نظام‌مندترین و عام‌ترین صورت آن.

اما این نظام نه فقط نظام مجازها بلکه نظامی اجرایی نیز هست، از آنجاکه مبتنی است بر کنش آغازینِ برنهادن که به شکل زبانی در قالب یک سوءاستعمال، در قالبِ قدرتِ برنهادن وجود دارد؛ این برنهادنِ اولیه، آغاز این نظام است و خود این عمل، اجرایی است نه شناختی. نخست یک عمل اجرایی، یعنی کنش برنهادن، همان سوءاستعمالِ آغازین وجود دارد و سپس به سوی یک نظامِ مجازها حرکت می‌کند؛ نوعی واریخت‌سازی یا اعوجاج[۲۹] مجازها رخ می‌دهد که طی آن، در نتیجهٔ این کنشِ آغازینِ برنهادن، همهٔ نظام‌های مجازی خلق می‌شوند.

فیشته این فرایند را به شیوه‌ای بس نظام‌مند توصیف می‌کند (من حق مطلب را ادا نکردم). او این فرآیند را طوری تعریف می‌کند که می‌توان آن را یک تمثیل نامید- او یک روایت یا داستان تعریف می‌کند؛ آن‌طور که من گفتم چندان مهیج نبود، ولی داستانی که فیشته تعریف می‌کند واقعاً مهیج است. آنچه او می‌گوید یک تمثیل است، روایتِ تعامل بین مجاز از یک سو و کنشِ برنهادن از سوی دیگر؛ از این رو، مانند یک نظریهٔ مجاز است و نظامی منسجم را پدید می‌آورد که کاملاً نظام‌مند است و در آن، بین نظام از یک سو و شکل نظام از سوی دیگر وحدتی وجود دارد. و این فرایند را چون خطی روایی ارائه می‌کند: اول، داستانِ مقایسه و تمایز، داستانِ تبادلِ خواص و کیفیات را داریم و بعد پیچ روایت که در آن با خود نفس ارتباط برقرار می‌شود و سپس طرح نفسِ نامتناهی. همهٔ این‌ها روایتی منسجم را تشکیل می‌دهد؛ روایتی که دارای لحظاتی شدیداً منفی است. این روایت به شکل پیچیده‌ای منفی است: نفس هرگز نمی‌تواند بر چیستیِ خود واقف شود؛ هرگز نمی‌توان نفس را به معنای دقیق کلمه شناخت و حکم‌هایی که نفس دربارهٔ خودش صادر می‌کند، یعنی حکم‌های انعکاسی، احکامی باثبات نیستند. در این روایت، منفیت بسیاری هست، منفیتی قدرتمند، اما فهم‌پذیریِ بنیادیِ این نظام مورد تردید نیست چراکه همیشه می‌توان آن را به نظامی از مجازها فروکاست که این چنین توصیف می‌شود و انسجامی درونی دارد. این نظام جداً نظام‌مند است. شلگل در جایی گفته است: آدم باید همیشه یک نظام داشته باشد. او این را نیز گفته‌است که: آدم نباید هیچ وقت نظام داشته باشد[۳۰]. به هر روی، پیش از آن‌که بتوانید بگویید شما نباید هیچ وقت نظام داشته باشید، باید یک نظام داشته باشید و فیشته یک نظام داشت. در این‌جا این نظام همان مجازشناسی است، نظامِ مجازی و خطی روایی که این نظام مجبور است ایجاد کند- شلگل بعدها آن را اسلیمیِ روایتِ مجازی نامید. و آنچه این اسلیمی روایت می‌کند، آنچه می‌گوید واریخت‌سازی و اعوجاج مجازهاست، استحالهٔ مجازها به نظامِ مجازها که تجربهٔ متناظر آن، همان نفسی است که ورای تجربه‌های خود می‌ایستد.

---

[29] anamorphosis

[30] اشاره به قطعهٔ 53 در *آتنویم*: در هر حال، داشتن یا نداشتنِ یک نظام برای روح (Geist) مرگبار است، تصمیم گرفته‌ایم این دو را به هم مرتبط کنیم.(K.A. 2:173؛ Behler and Struc, p 136).

از قرار معلوم این همان چیزی است که شلگل در *لیسیوم، قطعهٔ 42* می‌گوید (این همان قطعهٔ دیگری است که می‌خواهم بخوانمش)؛ در این قطعه، او نفسِ منفصل یا مجزا (detached self) را توصیف می‌کند، یعنی نفسی که در فلسفه و شعر حرف می‌زند. او این نفس را این چنین توصیف می‌کند (او دربارهٔ فلسفه حرف می‌زند و بین فلسفه و آنچه بلاغت می‌نامد تمایز قائل می‌شود- بلاغت نه به معنایی که من استفاده می‌کنم بلکه منظورش بلاغتِ اقناعی (rhetoric of persuasion) است. شلگل بلاغت را در قیاس با فلسفه شکلی فرعی می‌داند):

> فلسفه خانهٔ حقیقیِ آیرونی است که می‌توان آن را زیبایی منطقی نامید: زیرا هروقت آدمیان در دیالوگ‌های نوشتاری یا گفتاری فلسفه‌بافی می‌کنند، (مسلماً سقراط را در نظر دارد) و به شرط آن‌که آدم‌های کاملاً نظام‌مندی نباشند، آیرونی باید تولید شده و مسلم انگاشته شود؛ حتی رواقیون نیز ظرافت را فضیلت می‌دانستند. درست است، یک آیرونیِ بلاغی نیز داریم که هرچند به‌ندرت استفاده می‌شود نقشی بسیار عالی دارد، خاصه در مجادله. اما آیرونی بلاغی در قیاس با ظرافتِ والای تعمقِ سقراطی شبیه شکوهِ درخشان‌ترین خطابه در قیاس با تراژدی والای باستان است (یعنی ارزشِ آیرونی بلاغی بسیار پست‌تر از تعمق سقراطی است). از این جهت، تنها شعر می‌تواند به مرتبهٔ فلسفه برسد چراکه شعر مانند خطابه مبتنی بر متون آیرونیک نیست. (آیرونی را می‌توان در همه‌جا یافت، نه فقط در متونی خاص). اشعاری باستانی و مدرن هستند که در کلیت خود و در همهٔ جزئیات خود هوای قدسیِ آیرونی را نفس می‌کشند. در چنین اشعاری یک نوع لودگیِ استعلایی و واقعی نهفته است. درون این اشعار را حالتی روحی فراگرفته که همه‌چیز را زیر نظر دارد و از همهٔ چیزهای محدود، به شکلی نامتناهی فراتر می‌رود و حتی ورای هنر و فضیلت نبوغ خود شاعر نیز بر می‌خیزد؛ و فرمِ بیرونی این اشعار را سبک تصنعیِ یک لودهٔ[۳۱] ایتالیاییِ خوب و معمولی فراگرفته است[۳۲].

حال باید بگویم که این لوده حسابی منتقدان را به دردسر انداخته است و مسأله هم همین است، زیرا آنچه در این متن داریم، جذب و فهمِ کاملِ نظامِ نظام‌مندِ فیشته با تمام استلزامات آن است (این است که این همه وقت صرف فیشته کردیم). در اینجا خلاصه‌ای فوق‌العاده موجز از نظام فیشته داریم؛ نظامی که در آن تأکید زیادی بر منفیتِ نفس می‌شود- چراکه این منفیت برابر است با جدایی از همه چیز و نیز از نفس و کارِ خود مولف، یعنی داشتن فاصله‌ای زیاد با کار خویش (نفی ریشه‌ای خویش). این حالت روحی (mood, stimmung) همان چیزی است که در بطن شعر می‌یابیم. اما آنچه در ظاهر شعر یا در معنای بیرونی و خارجی و واقعی آن می‌یابیم همان لوده است. لوده در اینجا معنای بسیار خاصی دارد که در تحقیقات مربوطه به شکلی مجاب‌کننده تعریف شده است. شلگل در کمدیا دلارته[۳۳] (commedia dell'arte) به لوده اشاره می‌کند و آن را همان مختل کردن و وقفه ایجاد کردن در توهم روایی، همان تکنیکِ کنارگویی[۳۴] می‌داند که به‌وسیلهٔ آن، توهم داستان از بین می‌رود (ما در آلمانی به آن aus der rolle fallen می‌گوییم یعنی از نقش

---

[31] buffo

[32] Behler and Struc, p 126; K.A. 2:152.

[33] نوعی نمایش مبتنی بر بداهه‌پردازی که در قرن شانزدهم در ایتالیا شکل گرفت. نام کامل آن commedia dell'arte all'improvviso است یعنی کمدیِ مهارتِ بداهه‌پردازی. دیالوگ و پیرنگ این نمایش‌ها مبتنی بر بداهه‌پردازی بود. در این نوع کمدی تیپ‌های شخصیتی مختلفی وجود داشتند از جمله هارلکین و پنتالونه -م

[34] aside

خود خارج شدن). این دغدغهٔ ایجاد وقفه و توقف از همان آغاز در تفکر شلگل بوده است- به خاطر دارید که در اولین چیزی که از شلگل خواندیم، او گفت شما باید بتوانید هر وقت که خواستید دوستانه‌ترین گفتگو را نیز آزادانه و تصادفی متوقف کنید.

در بلاغت برای این‌کار اصطلاحی فنی داریم، شلگل هم از این اصطلاح فنی استفاده می‌کند: پارابیسیس (parabasis). پارابیسیس همان ایجاد وقفه در گفتار از طریق تغییر در گونهٔ بلاغی است. این دقیقاً همان چیزی است که در استرن می‌بینید، یعنی ایجاد وقفهٔ دائم در توهم روایی با مداخله [در روایت] یا در **ژاک قضا و قدری** [اثر دیدرو]؛ این‌ها در واقع الگوهای شلگل‌اند. بعدها در استاندال نیز پارابیسیس داریم و در نمایشنامه‌های دوست شلگل یعنی تیک[۳۵] نیز فراوان یافت می‌شود (شلگل به پارابیسیس در نمایشنامه‌های تیک بارها اشاره می‌کند)؛ تیک در این نمایشنامه‌ها همواره از پارابیسیس بهره می‌برد. [علاوه بر پارابیسیس،] در فن بلاغت کلمهٔ دیگری هم برای این نوع ایجاد وقفه هست، کلمهٔ انکولوتان (anacoluthon). انکولوتان یا انکلوت (anacoluthe) بیش‌تر در خصوصِ الگوهای نحویِ مجازها یا جملات موقوف‌المعانی به کار می‌رود؛ در جایی که انکولوتان به کار رفته، نحو جمله که انتظارات خاصی را بر می‌انگیزد ناگهان دچار وقفه می‌شود؛ در این‌جا به جای مواجه‌شدن با چیزی که با توجه به نحو جمله انتظارش را دارید، با چیزی کاملاً متفاوت روبرو می‌شوید و گسستی در انتظارات نحوی‌تان (syntactical) دربارهٔ طرح جمله ایجاد می‌شود.

اگر می‌خواهید چیزی دربارهٔ انکولوتان یاد بگیرید، بهترین کار این است که به سراغ اثر مارسل پروست بروید؛ او در جلد سومِ **در جستجوی زمان ازدست‌رفته** در بخشِ «اسیر» دربارهٔ دروغ‌های آلبرتین بحث می‌کند. شما به یاد دارید که آلبرتین دروغ می‌گوید. آلبرتین به او حرف‌های وحشتناکی می‌زند یا لااقل او خیال می‌کند که آلبرتین به او حرف‌های وحشتناکی می‌زند. آلبرتین مدام دروغ می‌گوید و او ساختار دروغ‌های آلبرتین را تحلیل می‌کند. او می‌گوید آلبرتین جمله‌ای را با اول‌شخص شروع می‌کند و از این رو، انتظار دارید که آنچه او به شما می‌گوید- همان حرف‌های وحشتناک- دربارهٔ خودش باشد، اما با ترفندی که در میانهٔ جمله به کار می‌بندد، بی‌آن‌که شما بدانید معلوم می‌شود او دربارهٔ خودش حرف نمی‌زند بلکه دربارهٔ آن شخص دیگر صحبت می‌کند. «او [آلبرتین] دربارهٔ خودش حرف نمی‌زد» و پروست می‌گوید آلبرتین این کار را با استفاده از ترفندی انجام می‌دهد که «سخنوران آن را انکولوتان می‌نامند[۳۶]». این متن واقعاً چشم‌گیر است و درکی عمیق از ساختارِ انکولوتان دارد: این وقفهٔ نحوی که عیناً مانند پارابیسیس خط روایی را دچار وقفه می‌کند. از این رو، لوده یک پارابیسیس یا انکولوتان است، یک وقفه در خط روایی، یک وقفه در اسلیمی یا خط پیچیده و تودرتویی که فیشته پدید آورده بود. اما برای شلگل پارابیسیس تکافو نمی‌کند. آیرونی فقط یک وقفه نیست؛ او می‌گوید آیرونی «پارابیسیس دائمی» است[۳۷]، یعنی پارابیسیس نه فقط در یک نقطه بلکه در تمامی نقاط (این تعریف شلگل از آیرونی است). او شعر را نیز این‌گونه تعریف می‌کند: آیرونی در همه‌جا حاضر است، در همهٔ نقاط می‌توان روایت را دچار وقفه کرد. منتقدانی که در این‌باره نوشته‌اند به‌درستی اشاره

---

[35] نویسندهٔ آلمانی که یکی از موسسان جنبش رمانتیسم بود -م

[36] Marcel Proust, A la recherché du temps perdu (Paris: Gallimard, Bibliotheque de la pleiade, 1954), 3:153. Proust's text reads: Ce n'etait pas elle qui etait le sujet de l'action," and has "grammairens" for rhetoriciens". Cf. Paul de Man, Allegories of Reading (New Haven: Yale University Press, 1979), pp 289-90 and 300, esp n 12 and n 21.

[37] "Die Ironie ist eine permanente parekbase.-"; Schlegel, "Zur Philosophie"(1797), Fragment 668, in Philosophische Lehrjahre 1(1796-1806), ed. Ernst Behler, in K.A(Paderborn-Vienna-Munich: Verlag Ferdinand Schoningh, 1963), 18:85. Cf.Allegories of Reading, p 300.n.21, and "The Rhetoric of Temporality,"pp 218ff.

کرده‌اند که در این‌جا تناقضی ریشه‌ای در کار است، چرا که یک پارابیسیس فقط در یک نقطهٔ خاص می‌تواند رخ بدهد و گفتن آن‌که پارابیسیس در همهٔ نقاط رخ خواهد داد شدیداً خارق اجماع است. ولی شلگل همین را در ذهن دارد. شما باید تصور کنید که پارابیسیس می‌تواند مدام رخ بدهد. وقفه در تمامی لحظات می‌تواند رخ بدهد، مانند فصلی از **لوسینده** که کارم را با نقل از آن آغاز کردم؛ وقتی بحث فلسفی با چیزی کاملاً متفاوت تناظر دارد، با رویدادی که هیچ ربطی به بحث فلسفی ندارد، همواره بی‌رحمانه دچار وقفه می‌شود. این مسأله حالت روحی و درونی اثر را عمیقاً دچار وقفه کرده و مختل می‌کند؛ به همان شیوه‌ای که در این قطعه حالت روحی و درونیِ توصیف‌شده به‌وسیلهٔ فرم بیرونی اثر دچار وقفه می‌شود؛ این فرم بیرونی همان فرم لوده، پارابیسیس، وقفه و بی‌اثرکردنِ خط روایی است. و حال می‌دانیم که این خط روایی صرفاً یک خط روایی نیست: این خط روایی،آن‌گونه که فیشته به شکلی نظام‌مند توصیفش می‌کند، ساختاری روایی است که از نظام مجازی نشئت می‌گیرد. از این رو، اگر می‌خواهید، می‌توانیم تعریف شلگل را کامل کنیم: اگر شلگل می‌گوید آیرونی همان پارابیسیس دائمی است، ما باید بگوییم آیرونی پارابیسیسِ دائم در تمثیلِ مجازهاست. (این همان تعریفی است که وعده‌اش را داده بودم- این را هم گفتم که وقتی تعریفم را از آیرونی ارائه بدهم، درک‌تان از آن چندان بیش‌تر نخواهد شد، به هر حال تعریف من از این قرار است: آیرونی پارابیسیسِ دائم در تمثیلِ مجازهاست.) تمثیلِ مجازها، انسجام روایی و نظام‌مندیِ خاص خودش را دارد و همین انسجام و نظام‌مندی است که آیرونی دچار وقفه و اختلال می‌کند[۳۸]. بدین ترتیب، می‌توان گفت هر نظریهٔ آیرونی به معنای بی‌اثر کردن، یعنی بی‌اثر کردنِ ضروریِ هر نظریهٔ روایت است؛ این نکته آیرونیک است که آیرونی همیشه در ارتباط با نظریه‌های روایت مطرح می‌شود، در حالی‌که آیرونی دقیقاً همان چیزی است که دست یافتن به نظریه‌ای منسجم دربارهٔ روایت را ناممکن می‌سازد. این مسأله بدان معنا نیست که ما نباید روی چنین نظریه‌ای کار کنیم، زیرا این تنها کاری است که می‌توان انجام داد؛ ولی جنبهٔ آیرونیکی که این نظریه بالضروره در برخواهد داشت همیشه آن را دچار وقفه خواهد کرد، همیشه آن را مختل خواهد کرد، همیشه آن را بی‌اثر خواهد کرد.

حال باید بپرسیم این پارابیسیس در چه عنصر زبانی‌ای رخ می‌دهد؟ این پارابیسیس در کدام عنصر متن به معنای دقیق کلمه رخ می‌دهد؟[۳۹] بگذارید به طور غیرمستقیم به این پرسش بپردازیم و به نظریه یا نظریهٔ ضمنیِ شلگل دربارهٔ زبان اصیل اشاره کنیم. این مسأله اغلب در بحث در موردِ شلگل مطرح می‌شود. در بحث دربارهٔ شلگل، منتقدان، به‌خصوص منتقدانِ زیباشناس ازجمله اشتراوِشنایدر کرس و دیگران، معمولاً ادعا می‌کنند شلگل درکی شهودی از یک زبان اصیل داشته و آن را برای مثال در اسطوره حاضر می‌دانسته. اما شلگل برخلافِ نووالیس که او نیز زبان اصیل را در اسطوره می‌یافت، از اسطوره دوری جست؛ و قدرت، اعتماد یا عشق آن را نداشت که خود را به اسطوره بسپارد و از آن فاصله گرفت (نووالیس را همیشه نمونهٔ شاعر موفق می‌دانند، شاعری که آثاری واقعی خلق کرده، آن هم در قیاس با شلگل که چیزی خلق نکرده الا پاره‌های گسیخته). در مقابل، می‌گویند نووالیس توانست تن به اسطوره بدهد و از این رو، همان شاعر بزرگی شد که امروزه می‌شناسیم، حال آن‌که شلگل فقط رمان **لوسینده** را نوشت.

---

[38] یادداشت‌های شمارهٔ یک: «آیرونی پارابیسیسِ (دائمیِ) تمثیل است- یعنی اختلال و وقفهٔ دائم در فهم‌پذیری روایتِ (بازنمایانه)».

[39] N1:" (from anacoluthon to play of signifier in Rousseau's confessions)". See "excuses (confessions)" in Allegories of Reading, pp.278-301.

شلگل در «سخنی دربارهٔ اساطیر[۴۰]» به موضوع زبان اصیل می‌پردازد و این کار را در قطعه‌ای انجام می‌دهد که در آن، دربارهٔ شباهت بین مطایبه یا شوخ‌طبعی (wit) که سرشت‌نمای شعر رمانتیک است و اساطیر بحث می‌کند (البته منظورش از شعر رمانتیک شعر سروانتس و شکسپیر است- به‌تعبیری منظورش رمانتیسم نیست بلکه تخیل ادبی است؛ در این‌جا مطایبه هم شامل خیالِ[۴۱] کالریجی می‌شود و هم تخیل[۴۲]). او می‌گوید «من بین اساطیر و مطایبهٔ درخشانِ شعر رمانتیک شباهت‌های زیادی می‌بینم». او دربارهٔ این ویژگی خاص و متمایز شعر رمانتیک که به زعم او شبیه اساطیر است، بحث می‌کند: «مطایبه یا شوخ‌طبعی در اساطیر و شعر رمانتیک به شکل یکسانی وجود دارد». او مطایبه را با صفاتی توصیف می‌کند که در نظریهٔ رمانتیسم مشهور است و با عقاید رایج دربارهٔ رمانتیسم مطابقت دارد. به زعم او، مطایبه «آشفتگیِ به شکل مصنوعی سامان‌یافته»، «تقارن اغواگرانهٔ تناقض‌ها» و «تناوبِ شگفت‌انگیز و همیشگیِ اشتیاق و آیرونی» است. او می‌گوید مطایبه «حتی در کوچکترین بخش‌های کل» نیز وجود دارد و کلاً «شکل غیرمستقیمِ اسطوره» است. شلگل می‌گوید «ساختارِ مطایبه و اساطیر یکسان است». «اسلیمی قدیمی‌ترین و اصیل‌ترین شکل تخیل بشری است. اما این دو نمی‌توانند بدون چیزی ابتدایی و آغازین وجود داشته باشند (این چیز از قرار معلوم همان زبان اصیل است)؛ چیزی آغازین که تقلیدناپذیر است و اجازه می‌دهد نیرو و طبیعتِ آغازین علی‌رغمِ استحاله‌هایی که از سر می‌گذراند جلوه کند و اجازه می‌دهد بارقهٔ (این زبانِ آغازین) با عمقی ساده و بی‌آلایش نمایان شود». شلگل در نسخهٔ اولیهٔ این جملات نوشته بود که آنچه چون زبان اصیل جلوه می‌کند «امر شگفت‌آور، حتی امر پوچ و بی‌معنا و هم‌چنین یک نوع سادگی کودکانه اما نبوغ‌آمیز است». این روایتِ اولیه- امر شگفت‌آور و امر پوچ و بی‌معنا و سادگیِ نبوغ‌آمیز یا احساساتی،- کاملاً با مفهومی که از رمانتیسم در ذهن داریم مطابقت دارد، یعنی رمانتیسم به عنوان عقل‌ستیزی و فانتزی بازی‌گوشانه. وقتی شلگل این مفهوم را بازنویسی کرد، آن کلمات (امر شگفت‌آور، امر پوچ ، سادگی نبوغ‌آمیز) را حذف کرد و به جای آن‌ها سه کلمهٔ دیگر قرار داد. آنچه زبان اصیل باعث جلوه کردن و نمایان شدنش می‌شود «اشتباه، جنون و حماقت ساده‌لوحانه است». و سپس می‌گوید: «خاستگاهِ شعر به تعلیق در آوردن مفاهیم و قوانین تفکر عقلانی و جابجا کردن و قرار دادن ما در درون آشفتگی زیبای فانتزی در آشوبِ آغازین طبیعت انسانی است (بهترین نام این کار اسطوره است)».

تفاسیر سنتی این متن، این آشوب را تقارنی نسبتاً زیبا، یعنی غیرعقلانی اما زیبا تلقی کرده‌اند، اما این درست نیست. با توجه به گفته‌های خود شلگل و نشان به آن نشان که این آشوب جانشین چیزی است که شلگل پیش‌تر گفته بود، باید گفت این آشوب برابر است با «اشتباه، جنون و حماقت». زبان اصیل همان زبان جنون، زبان اشتباه و زبان حماقت است. (به‌تعبیری می‌توان به **بووار و پکوشه** [اثر فلوبر] اشاره کرد- زبان اصیل، یعنی منظور او از زبان اصیل همین است). زبان اصیل این چنین است، چراکه این زبان یک پدیدهٔ نشانه‌شناختی است و در معرضِ دلبخواهی‌بودن ریشه‌ای نظام‌های نشانه‌ای قرار دارد و بدین ترتیب، می‌تواند به گردش دربیاید ولی عمیقاً نامطمئن است. شلگل

---

[40] K.A.2:311-22 at pp. 318-19; cf. Behler and Struc, "Talk on Mythology," pp. 81-88 at p.86(translates second version only). N1 adds reference to: "reelle Sprache in Uber die Unverstandlichkeit", p 364.

[41] fancy

[42] پیش از کالریج، خیال و تخیل (imagination) را تقریباً هم معنی می‌انگاشتند ولی کالریج میان این دو تمایز قائل می‌شود؛ او می‌گوید خیال قوه‌ای است که انگاره‌های حسی را دریافت می‌کند و به آن‌ها ترتیبی نو می‌بخشد و از این رو صرفاً نوعی حافظه است که از بند زمان و مکان رها شده است و فقط با امور ثابت و معین سر و کار دارد، ولی تخیل توانایی آفرینش دارد و انگاره‌ها و تصاویر ذهنی را از هم می‌پاشد و آن‌ها را در کلی تازه وحدت می‌بخشد، از این رو شعری والاتر خلق می‌کند-م

در مقالهٔ «دربارهٔ فهم‌ناپذیری»، با تحت‌اللفظی‌کردنِ استعارهٔ طلا یعنی زبان اصیل به عنوان طلا، به عنوان آنچه واقعاً ارزشمند است، این مسأله را حل می‌کند. اما کاشف به عمل می‌آید که زبان اصیل فقط طلا نیست، بلکه بیش‌تر شبیه پول است (به بیان دقیق‌تر باید گفت بیش‌تر شبیه پولی است که او برای چاپ مجلهٔ آتنویم نداشت). به عبارت دیگر، زبان اصیل گردشی خارج از کنترل است، و شبیه طبیعت نیست بلکه شبیه پول است؛ این گردش گردشی محض است، یعنی گردشِ محض یا بازی دال‌ها و چنان‌که می‌دانید، ریشهٔ اشتباه، جنون و حماقت و تمامی خبائث دیگر است. این پول را باید مانند پول در رمان **چرم ساغری**[۴۳] تلقی کرد، یعنی استهلاکِ پول نزول.

زبان اصیل، بازی آزاد دال‌هاست: مقالهٔ «دربارهٔ فهم‌ناپذیری» مشحون از بازی‌های کلامی به سبک نیچه است و با کلماتی مانند stehen و verstehen، stellen و verstellen و کلمهٔ verrucken (insanity)[44] و غیره بسیار بازی می‌کند. او از گوته نقل قول می‌کند: «کلمات اغلب یکدیگر را بهتر از کسانی درک می‌کنند که از آنها استفاده می‌کنند». کلمات شیوه‌ای برای گفتن چیزها دارند که با آنچه شما می‌خواهید بگویید بسیار فرق دارد. شما مشغول نوشتنِ یک بحث فلسفیِ منسجم و شکوهمند هستید ولی بیا و تماشا کن! یک‌دفعه می‌بینید که مشغول توصیف آمیزش جنسی هستید. یا مثلاً مشغول نوشتن تحسین و تمجید برای کسی هستید ولی بدون آن‌که متوجه شوید، تنها به این دلیل که کلمات شیوهٔ خاصی برای انجام دادن چیزها دارند، معلوم می‌شود واقعاً در حال توهین وگفتنِ حرف‌های مستهجن هستید. در آن‌جا ماشینی در کار است، یک ماشین متنی، عزم و اراده‌ای سرسخت و سازش‌ناپذیر و دلبخواهی‌بودنِ کلی؛ شلگل آن را دلبخواهی‌بودنِ مطلقی می‌نامد که در سطح بازی دال‌ها، در کلمات ساکن است و هر انسجام روایی را بی‌اثر و الگوی تأملی و دیالکتیکی را خنثی می‌کند؛ چنان‌که می‌دانید الگوی تأملی و دیالکتیکی بنیاد روایت من است. بدون تأمل هیچ روایتی وجود ندارد؛ بدون دیالکتیک هیچ روایتی در کار نیست؛ (و به زعم فریدریش شلگل) آیرونی دقیقاً همین دیالکتیک، همین ساختار تأملی، یعنی مجازها را مختل می‌کند. تفکر تأملی و دیالکتیکی همان نظام مجازی یعنی نظام فیشته است و این دقیقاً همان چیزی است که آیرونی بی‌اثر و خنثی می‌کند.

از این رو، جای تعجب نیست که نقد بسیار شاخصی که نصیب شلگل شده، همیشه شامل نقطهٔ مقابل نقدهای پیشین نیز بوده، خاصه به این دلیل که تلاش کرده از شلگل در برابر سوءظنِ سبکسری دفاع کند. بهترین منتقدانی که دربارهٔ شلگل نوشته‌اند و اهمیت او را تشخیص داده‌اند، تلاش کرده‌اند از او در برابر اتهامِ سبکسری دفاع کنند؛ این اتهام علیه شلگل اتهامی رایج بود. این منتقدان در حین دفاع از شلگل مجبورند دوباره به سراغ مقولات نفس، تاریخ و دیالکتیک بروند؛ این مقولات دقیقاً همان مقولاتی‌اند که شلگل آن‌ها را از بیخ و بن بر هم می‌زند.

برای پایان بحث، دو مثال ارائه می‌کنم. پیتر سوندی که مطالب جالبی دربارهٔ شلگل نوشته، هنگام بحث دربارهٔ ساختار انعکاسی/تأملی می‌گوید: «در آثار تیک، نقش (یعنی نقش نمایشی) دربارهٔ خودش به عنوان نقش (به شکلی انعکاسی) حرف می‌زند. نقش نسبت به تعین نمایشیِ وجود خود شناخت دارد و در نتیجه با انجام دادن این کار، فروکاسته نمی‌شود، بلکه درست برعکس، قدرتی جدید به دست می‌آورد... وجه کمیک و طنزِ نمایشنامه‌های تیک به سبب لذت تفکر انعکاسی است: فاصله‌ای که تفکر انعکاسی نسبت به ساختار خود

---

[43] اثر بالزاک که به‌آذین آن را به فارسی برگردانده است –م

[44] این کلمات به‌ترتیب به معنای ایستادن، فهمیدن، گذاشتن و دیوانگی هستند–م

به دست می‌آورد با خنده مورد تأیید قرار می‌گیرد[۴۵]». این است رفع[۴۶] زیباشناختیِ آیرونی به‌وسیلهٔ مفهوم فاصله. مسلماً چنین حرفی را می‌توان در مورد امر کمیک زد و به‌تعبیری سوندی دربارهٔ آیرونی حرف نمی‌زند بلکه کمدی و آیرونی را با هم اشتباه گرفته. او بیش‌تر ژان پل را در ذهن دارد و دارد نظریه‌ای دربارهٔ امر کمیک ارائه می‌کند. چنین حرفی را می‌توان دربارهٔ نظریهٔ کمدی زد ولی این اصلاً ربطی به نظریهٔ آیرونی ندارد. آیرونی به معنای ایجاد وقفه و از خواب غفلت بیدار کردن است.

والتر بنیامین در «*مفهومِ نقد هنر در رمانتیسم آلمانی*[۴۷]» با پیروی نسبی از لوکاچ، تأثیرِ پارابیسیس را خیلی بهتر درک می‌کند. او قدرت ویرانگر و منفیِ پارابیسیس را به طور کامل می‌فهمد. او متوجه است که «آیرونیزه‌کردنِ فرم متضمنِ ویرانیِ تعمدیِ فرم است»– این آیرونیزه‌کردن به هیچ وجه بازسازی زیباشناختی نیست، بلکه درست برعکس، ویرانیِ کامل و ریشه‌ای فرم است؛ بنیامین این کار را «کنشِ انتقادی» می‌نامد؛ کنشی که با تحلیل، فرم را بی‌اثر کرده و با ابهام‌زدایی و تشریح فرم را ویران می‌کند. بنیامین کنش انتقادی را در یک قطعهٔ چشم‌گیر این چنین توصیف می‌کند. او می‌گوید: «این ویرانیِ فرم به هیچ وجه هوسِ ذهنی مولف نیست بلکه رسالتِ سویهٔ عینی در هنر است، یعنی (سویه یا لحظهٔ) نقد... این نوع آیرونی (که از ارتباط اثری خاص با طرح نامتناهی نشئت می‌گیرد) هیچ ربطی به سوبژکتیویسم یا بازی ندارد، بلکه مربوط به نزدیک شدنِ اثر خاص و بالطبع محدود به امر مطلق است؛ این فرایند همراه است با عینی‌شدنِ کامل اثر به بهای ویرانی آن». در لحظه‌ای که گویی همه چیز بر باد رفته، لحظه‌ای که اثر کاملاً از بین رفته است، اثر نیرویی تازه می‌یابد چراکه ویرانیِ ریشه‌ای لحظه‌ای در دیالکتیک است؛ این دیالکتیک در طرح هگلی، دیالکتیکی تاریخی در فرایند پیشرفت به سمتِ امر مطلق شمرده می‌شود. او در این‌جا از این زبان هگلی بهره می‌برد و می‌گوید (این جملاتِ بنیامین بسیار روشن، بسیار تکان‌دهنده و بسیار تأثیرگذار است): «آیرونیزه کردنِ فرم شبیه طوفانی است که پردهٔ نظمِ استعلایی هنر را کنار زده و چیستیِ آن را در این نظم و در وجودِ بی‌واسطهٔ اثر افشا می‌کند». «آیرونیِ فرمال...این تلاش خارق اجماع را به تصویر می‌کشد، تلاش برای برساختن ساختمان با واسازی آن و از این رو، تلاش برای نشان دادن رابطهٔ اثر با ایده‌ای که در درون اثر نهفته است». این ایده همان طرح نامتناهی است (همان‌گونه که در فیشته داشتیم)، همان امر مطلقِ نامتناهی که اثر به سمتش حرکت می‌کند. آیرونی نفی ریشه‌ای است که به‌رغمِ همهٔ این‌ها با ویران کردن اثر، امر مطلقی را نشان می‌دهد که اثر به سمتش در حرکت است.

کیرکگور نیز بعدها آیرونی را این‌چنین تفسیر کرد (این متن بنیامین به‌شدت کیرکگوری است). او نیز ارزیابیِ یک لحظهٔ آیرونیک خاص در تاریخ را به مکانش در تاریخ احاله می‌کند. آیرونیِ سقراطی یک آیرونی معتبر است چراکه سقراط مانند یوحنای قدیس، منادی ظهور

---

[45] Peter Szondi, “Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilage Uber Tiecks Komodien” (1954), reprinted in Schriften(Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978), 2:11-31. De Man(in N1) cites the Szondi essay from its reprinting in Hans-Egon Hass and Gustav-Adolf Mohrluder, eds., Ironie als literarisches Phanomen(Cologne: Kiepenheur and Witsch, 1973), pp 149-62 at pp at pp. 159 and 161. The essay is available in English, translated by Harvey Mendolsohn, as “Friedrich Schlegel and Romantic Irony, with some Remarks on Tieck’s Comedies,” in Peter Zsondi, On Textual Understanding and Other Essays(Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), pp 57-73 at pp 71, 73. De Man quotes from the same essay in “The Rhetoric of Temporality,” pp.219-20.

[46] Aufhebung

[47] Walter Benjamin, Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, Werkausgabe vol. 1, Gesammelte Schriften(Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980). References are to this edition. As in the case of the Szondi essay cited in note 24, de Man(in N1) cites the Benjamin text from the excerpt printed in Hass and Mohrluder, pp. 145-48. The hyphens in “de-constructing” and in “ab-brunch” are de Man’s in N1.

مسیح است و از این روست که در لحظهٔ مناسب از راه می‌رسد. حال آن‌که فریدریش شلگل یا آلمانی‌های اهل آیرونی که هم‌عصر او بودند در لحظهٔ مناسبی قرار نداشتند. هماهنگ نبودن با حرکتِ تاریخیِ تاریخ تنها دلیلی است که باید آن‌ها را کنار بگذاریم؛ برای کیرکگور حرکت مذکور نمونه و شاهدی غایی است که آدمی برای ارزیابی باید بدان متوسل بشود. از این رو، آیرونی نسبت به یک نظامِ تاریخی جایگاهی ثانوی دارد.

من فقط یک نقل قول از شلگل را در مقابل این گفته و گفتهٔ سوندی می‌گذارم. شلگل در مقالهٔ «دربارهٔ فهم‌ناپذیری» می‌گوید: «آیا عدمِ فهم تا این حد منحوس و ناخوشایند است؟- به گمانم آسایشِ خانواده‌ها و ملل ریشه در آن دارد. البته اگر در مورد ملل و نظام‌ها برخطا نباشم و در مورد آثار هنری بشر که اغلب چنان هنرمندانه‌اند که آدمی نمی‌تواند فرزانگیِ خالقان‌شان را به حد کفایت ستایش کند. کمی عدم فهم کفایت می‌کند، به شرط آن‌که این میزان عدم فهم را با خلوص و اعتمادی استوار حفظ کنیم و هیچ فرد باهوش و بی‌قراری جرأت نخواهد کرد به مرز مقدس آن نزدیک شود. بله، چنان‌که می‌دانیم در چنین لحظه‌ای، حتی رضایت درونی که ارزشمندترین دارایی بشر است به حال تعلیق در می‌آید. این عدم فهم باید پنهان شود تا کل این ساختمان بر جایش استوار و عمود بماند (این همان ساختمانی است که به‌زعم بنیامین با پیاده و جداکردنش آن را ساختیم)؛ اگر این قدرت به‌وسیلهٔ فهمیدن منحل شود، این ساختمان ثبات خود را فوراً از دست می‌دهد. حقیقتاً اگر درخواست‌تان پاسخ داده می‌شد، وحشت‌زده می‌شدید و جهان به‌راستی قابل فهم می‌شد. آیا کل این جهانِ نامتناهی به‌وسیلهٔ فهم از دل عدم فهم و آشوب ساخته نشده‌است؟»[۴۸]

این حرف جالب به نظر می‌رسد اما به خاطر داشته باشید که آشوب به معنای اشتباه، جنون و حماقت در همهٔ اشکال آن است. هر گونه انتظار دایر بر این‌که واسازی ممکن است قادر به برساختن باشد، به‌وسیلهٔ این متن به حال تعلیق در می‌آید؛ این متن کاملاً پیشانیچه‌ای است و دقیقاً منادی «در باب حقیقت و دروغ» است. هر تلاشی برای برساختن- یعنی روایت کردن- به‌وسیلهٔ این متن به حالت تعلیق درآمده، دچار وقفه شده و مختل می‌شود؛ حال این روایت در هر سطح پیشرفته‌ای که می‌خواهد باشد. در نتیجه، با توجه به این متن اندیشیدن به تاریخ‌نگاری، به نظامی تاریخی که مصون از آیرونی باشد بسیار دشوار می‌شود. مفسران فریدریش شلگل جملگی چنین چیزی را احساس کرده‌اند؛ به همین دلیل است که همهٔ آن‌ها از جمله کیرکگور مجبورند برای دفاع علیه این آیرونی دست به دامنِ تاریخ به عنوان جوهر شوند. از قرار معلوم آیرونی و تاریخ ارتباطی عجیب با هم دارند. ارتباط عجیب آیرونی و تاریخ موضوعی است که در بحث‌مان به آن خواهیم رسید ولی زمانی می‌توانیم سر وقت آن برویم که پیچیدگی‌های آنچه می‌توان بلاغت اجرایی نامید با جامعیت بیش‌تری حل شده باشد.

بسیار متشکرم.

[48] K.A.2:370; CF.Firchow, p.268. as with the texts of Szondi and Benjamin, de Man(in N1) cites this text from the Hass and Mohrluder collection, pp. 295-303 at pp.300-301.

T.me/Poetica_magazine