مفهوم نقد
در رمانتیسم آلمانی

والتر بنیامین
ترجمه‌ی محسن ملکی و صالح نجفی

سرشناسه: بنیامین، والتر،

عنوان و نام پدیدآور: مفهوم نقد در رمانتیسم آلمانی / والتر بنیامین / ترجمه‌ی محسن ملکی و صالح نجفی
مشخصات نشر: تهران، نشر چرخ، ۱۴۰۴
مشخصات ظاهری: ص
شابک: ـ ـ ۴۸۶۴ ـ ۶۲۲ ـ ۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت:
یادداشت:
موضوع:
موضوع:
شناسه‌ی افزوده:
رده‌بندی کنگره:
رده‌بندی دیویی:
شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی:

نشر چرخ: ناشر علوم انسانی خانواده‌ی فرهنگی چشمه

مفهوم نقد در رمانتیسم آلمانی

والتر بنیامین
ترجمه‌ی محسن ملکی و صالح نجفی

ویراستار:
مدیر هنری: فؤاد فراهانی
همکاران آماده‌سازی:
لیتوگرافی:
چاپ:
تیراژ: نسخه
چاپ اول: ۱۴۰۴، تهران
ناظر فنی چاپ: یوسف امیرکیان
شابک: ۹۷۸ـ۶۲۲ـ۴۸۶۴ـ_ _

حق چاپ و انتشار محفوظ و مخصوص نشر چرخ است.
هرگونه اقتباس و استفاده از این اثر مشروط به دریافت اجازه‌ی کتبی ناشر است.

قیمت: تومان

دفتر مرکزی خانواده‌ی فرهنگی چشمه (تلفن: ۸۸۳۳۳۶۰۰)
تهران، خیابان کارگر شمالی، تقاطع بزرگراه شهید گمنام، کوچه‌ی چهارم، پلاک ۲.

کتاب‌فروشی چشمه‌ی کریم‌خان (تلفن: ۸۸۹۰۷۷۶۶)
تهران، خیابان کریم‌خان زند، نبش میرزای شیرازی، شماره‌ی ۱۰۷.

کتاب‌فروشی چشمه‌ی کورش (تلفن: ۴۴۹۷۱۹۸۹)
تهران، بزرگراه ستاری شمال، نبش خیابان پیامبر مرکزی، مجتمع تجاری کورش، طبقه‌ی پنجم، واحد ۴.

کتاب‌فروشی چشمه‌ی کارگر (تلفن: ۸۸۳۳۳۵۸۳)
تهران، خیابان کارگر شمالی، تقاطع بزرگراه شهید گمنام، کوچه‌ی چهارم، پلاک ۲.

کتاب‌فروشی چشمه‌ی دانشگاه (تلفن: ۶۶۴۷۹۴۷۰)
تهران، خیابان انقلاب، روبه‌روی دانشگاه تهران، بین فخر رازی و دانشگاه، پلاک ۱۲۰۶.

کتاب‌فروشی چشمه‌ی جم (تلفن: ۲۶۴۵۰۸۷۲)
تهران، نیاوران، جماران، مجتمع تجاری جَم‌سنتر، طبقه‌ی دوم، پلاک ۱۱.

کتاب‌فروشی چشمه‌ی بابل (تلفن: ۲ـ۴۴۴۲۳۰۷۱ـ۰۱۱)
بابل، خیابان مدرس، نبش مدرس ۲۱، مرکز خرید پلازا، طبقه‌ی سوم، واحد ۳۱۱.

کتاب‌فروشی چشمه‌ی دلشدگان (تلفن: ۳۸۶۷۸۵۸۷ـ۰۵۱)
مشهد، بولوار وکیل‌آباد، بین وکیل‌آباد هجده و بیست (بین هفت‌تیر و هنرستان)، پلاک ۳۸۶.

کتاب‌فروشی چشمه‌ی دلشدگان آرمیتاژ
مشهد، بولوار وکیل‌آباد، بولوار هفت‌تیر، مجتمع تجاری آرمیتاژ، طبقه‌ی سوم.

کتاب‌فروشی چشمه‌ی رشت (تلفن: ۲۱۴۹۸۴۸۹ـ۰۹۰)
رشت، خیابان معلم، میدان سرگل، ابتدای کوچه‌ی هفدهم.

کتاب‌فروشی چشمه‌ی البرز (تلفن: ۳۵۷۷۷۵۰۱ـ۰۲۶)
کرج، عظیمیه، بولوار شریعتی، مرکز تجاری فرهنگی مهرادمال، طبقه‌ی پنجم.

تلفن پخش کتاب چشمه: ۷۷۷۸۸۵۰۲

www.cheshmeh.ir
charkhpublication
charkhpublication

فهرست

۷
مقدمه‌ی مترجمان

۱۳
پیش‌گفتار

۲۱
بخش اول: تأمل

۲۱
۱. تأمل و برنهادن در فیشته

۳۰
۲. معنای تأمل نزد رمانتیک‌های اولیه

۴۴
۳. نظام و مفهوم

۵۸
۴. نظریه‌ی رمانتیک‌های اولیه درباره‌ی شناخت طبیعت

۶۹
بخش دوم: نقد هنر

۶۹
۱. نظریه‌ی رمانتیک‌های اولیه درباره‌ی معرفت به هنر

۷۹
۲. اثر هنری

۹۴
۳. ایده‌ی هنر

۱۱۵
نظریه‌ی هنر رمانتیسم اولیه و گوته

۱۲۷
یادداشت‌ها

۱۴۷
نمایه

مقدمه‌ی مترجمان

مواجهه‌ی انتقادی والتر بنیامین با رمانتیسم متقدم بخشی اساسی از پروژه‌ی ادبی و فلسفی اولیه‌ی اوست. او نخست تصمیم می‌گیرد رساله‌ی دکترای خود را در دانشگاه بِرن به کانت اختصاص دهد، اما منصرف می‌شود و به جای آن به رمانتیسم اولیه می‌پردازد و حاصل کار اثری می‌شود که هم‌اکنون ترجمه‌ی آن را در دست دارید: مفهوم نقد در رمانتیسم آلمانی (۱۹۱۹ـ۱۹۱۸، منتشرشده در ۱۹۲۰). این رساله اولین تلاش جدی در قرن بیستم است برای مواجهه‌ی انتقادی با گروهی از جستارنویسان و منتقدان و شاعران که «رمانتیک‌های ینا» نامیده می‌شوند. این رمانتیک‌ها، که در فاصله‌ی بین سال‌های ۱۷۹۸ تا ۱۸۰۴ در شهر ینای آلمان خانه داشتند، تأثیری شگرف داشته‌اند بر فهم ما از نقد در مدرنیته. نقد در تفکر آن‌ها از داوری درباره‌ی خوبی یا بدیِ یک اثر تبدیل می‌شود به وسیله‌ای که به یُمن آن می‌توان اهمیت ادبیات و هنر را به طور کلی مشخص کرد.

بنیامین در این اثر بر دو چهره‌ی اصلی این گروه، یعنی فریدریش شلگل و نووالیس، تمرکز می‌کند. البته مفهوم نقد در رمانتیسم آلمانی صرفاً پژوهشی درباره‌ی نوشته‌های ایشان نیست، بلکه کوششی است برای جای دادن

رمانتیسم آلمانی درون ریشه‌های فلسفی‌اش. مهم‌ترینِ این ریشه‌ها آثار ایده‌آلیست آلمانی فیشته است که رمانتیک‌ها مفهوم «تأمل انعکاسی» را از او به عاریت می‌گیرند. و منظور از «تأمل انعکاسی» آن است که سوژه و ابـزاری که سـوژه به واسـطه‌ی آن خود را به جا مـی‌آورد یک چیز واحدند. بنیامین در جستار خود با عنوان «در باب زبان و زبان بشری» نیز به این نوع نسبت پرداخته است، چرا که در جستار مذکور زبان را هم ابزار هم‌رسانی می‌داند، هم آن‌چه به واسطه‌ی آن هم‌رسانی می‌شود ــ یعنی آن را هم بی‌واسـطه تلقی می‌کند، هم وساطت‌بخش. بنیامین این مفهوم را در بطن نظریه‌ی هنر رمانتیک‌ها قرار می‌دهد.

پژوهش حاضر مرحله‌ای حیاتی در تلاش بنیامین است برای فائق آمدن بر ایدئولوژی «ارلِبنیس»[1] در اوایل قرن بیستم؛ منظور از ارلبنیس آن چیزی است که در زبان انگلیسی معمولاً به «تجربه‌ی زودگذر» یا «تجربه‌ی زیسته» ترجمه می‌شود و در قاموس بنیامین باید آن را از «ارفارونگ»[2] متمایز کرد. ارلبنیس، برخلاف ارفارونگ که به «تجربه‌ی وساطت‌یافته» اشاره می‌کند، بر تجارب بی‌واسـطه و سوبژکتیو دلالت دارد. تجلی این قِسم ایدئولوژی در نظر بنیامین یکی پرسـتش قهرمان ـ شـاعر در حلقه‌ی اشتفان گئورگه و نقد فریدریش گوندولف بود و دیگری سوبژکتیویسمی که زیربنای تجربه و شعر ویلهلم دیلتای را تشکیل می‌داد. بنیامین برای گذر از این ایدئولوژی به سراغ رمانتیک‌های اولیه می‌رود؛ چرا که در قلب فلسفه‌ی رمانتیک، «اثر» و «نقدپذیری اثر هنری» نهفته است و نه هنرمند یا خالق.

بخش اول رساله‌ی حاضر به نظریه‌ی معرفت در رمانتیسم می‌پردازد که، چنان که اشاره شد، در تأمل انعکاسی فیشته ریشه دارد و بنیاد نقد هنر رمانتیک‌ها را فراهم می‌کند؛ بخش دوم اما به دنبال نشان دادن توان بالقوه‌ی نقد هنر است برای آشکار کردن امر مطلق به میانجی فرم اثر هنری ــ نقد رمانتیک بدین معنا گواهی است بر آن‌چه بنیامین فرمالیسم رازآلود می‌نامد. بنیامین، که خود را در نقد فلسفه‌ی سوژه غرق کرده است، در رمانتیک‌های متقدم نظریه‌ای می‌یابد درباره‌ی تأمل انعکاسی عینی و بری از «من» که بر

1. Erlebnis

2. Erfahrung

فعالیت انتقادی و اثر خودآیین تکیه دارد و نیز درباره‌ی مفهومی از نقد که به آیرونی عینی پهلو می‌زند. نقد ابژه‌محور و فرمالیستی رمانتیک‌ها در مقام قوت بخشیدن انعکاسی و نامتناهی به نطفه‌ی تأملی که در اثر منفرد نهفته است بر ایده‌آلیسم سوبژکتیو فیشته فائق می‌آید و در ضمن پادزهری فلسفی فراهم می‌کند برای عقلانیت‌ستیزی حاکم بر ادبیات آن دوره. اثر هنری به میانجی تعامل انعکاسی میان فعالیت انتقادی و موضوع نقد به کمال و تحقق می‌رسد؛ بدین معنا که مشارکتش در مطلق کامل می‌شود. اثر هنری به میانجی این قِسم نقد ایجابی و تکمیل‌کننده خصلتی «مطلق» یا به قول نووالیس «رمانتیک» می‌یابد. تأمل، که حالا دیگر فعالیت یک سوژه‌ی فلسفی یا انسانی نیست، برابر است با فرایندی اندام‌وار و زنده، پیوستار یا واسطه‌ی تأمل‌هایی بی‌واسطه که به میانجی آن کانون‌های تأمل انعکاسی به صورتی نظام‌مند و نامتناهی به یکدیگر پیوند می‌خورند.

در نظر داریم در کنار این ترجمه، گزیده‌ای از مقالاتی را ترجمه کنیم که به قرائت خاص والتر بنیامین از رمانتیسم پرداخته‌اند. امید داریم به واسطه‌ی ترجمه‌ی حاضر و مقالات یادشـده سهمِ هر چند کوچک خود را در بسط و پرورش فهمی فلسفی از هستی‌شناسیِ نقد در مدرنیته ادا کرده باشیم. نکته‌ی آخر این‌که همه‌ی یادداشت‌های بنیامین و نیز مترجم انگلیسی (که با علامت م. ا. مشخص شده) به انتهای متن منتقل شده‌اند و همه‌ی پانوشت‌های درون متن از مترجمان فارسی است. همچنین افزوده‌های مترجم انگلیسی در [] و افزوده‌های مترجمان فارسی در { } آمده‌اند.

کسی که قصد تحلیل دارد در درجه‌ی اول باید تحقیق کند، یا به بیان بهتر باید چشم خود را تربیت کند تا ببیند آیا به‌راستی ترکیبی[1] اسرارآمیز یافته است یا صرفاً با توده‌ای از عناصر سروکار دارد که در جوار هم قرار گرفته‌اند... و ببیند چگونه می‌توان این‌همه را جرح‌وتعدیل کرد.

گوته

1. synthesis

پیش‌گفتار

تعیین حدود مسئله

نوشته‌ی حاضر قصد دارد به تحقیق درباره‌ی تاریخ یک مسئله کمک کند و خواهد کوشید مفهوم نقد و دگرگونی‌هایی را نشان دهد که این مفهوم از سر گذرانده است. انکار نمی‌توان کرد که چنین تحقیقی درباره‌ی تاریخ مفهوم نقد زمین تا آسمان با تاریخ خود نقد فرق می‌کند: این تحقیق رسالتی فلسفی دارد، یا دقیق‌تر بگوییم رسالتی مسئله‌ـ‌تاریخی.(۱) آن‌چه در ادامه می‌آید هیچ نیست مگر کوششی برای کمک به حل مسئله‌ی این رسالت فلسفی، زیرا نه کل زمینه و سابقه‌ی تاریخی مسئله بلکه فقط یک لحظه‌ی واحد از تاریخ تحول آن مفهوم را عرضه می‌کند ــ یعنی مفهوم نقد هنر در رمانتیسم.(۲) نوشته‌ی حاضر خواهد کوشید تا حدودی اشاراتی به زمینه‌ی مسئله‌ـ‌تاریخیِ گسترده‌تری داشته باشد که این لحظه‌ی واحد در آن جای گرفته و موقعیتی برجسته دارد، اما این کار را فقط در پایان خواهد کرد.

تعیین حدود مفهوم نقد نه بدون پیش‌فرض‌های معرفت‌شناختی میسر است، نه بدون پیش‌فرض‌های زیباشناختی ــ نه‌فقط چون پیش‌فرض‌های زیباشناختی پای پیش‌فرض‌های معرفت‌شناختی را هم به میان می‌کشند، بلکه در درجه‌ی اول به این علت که نقد همواره دربرگیرنده‌ی عاملی مرتبط

با شناخت است، و مهم نیست این عامل را شناخت محض تلقی کنیم یا شناختی دارای بار ارزشی. بدین قرار، تعیین حدود مفهوم نقد در رمانتیسم درعین‌حال سربه‌سر استوار بر پیش‌فرض‌های معرفت‌شناختی است، و این البته بدان معنی نیست که رمانتیک‌ها آگاهانه این مفهوم را از آن پیش‌فرض‌ها استنباط کرده‌اند. اما خودِ این مفهوم قطعاً متکی بر پیش‌فرض‌های معرفت‌شناختی است ــ همچنان که، سرآخر، هر مفهومی که به معنای درست کلمه مفهوم نامیده می‌شود بر چنین پیش‌فرض‌هایی تکیه دارد. بـه همین علـت، در بحثی که در ادامه می‌آید، اول باید این پیش‌فرض‌ها را به‌روشنی نشان دهیم و هرگز از نظر دور نداریم. این نوشته، درعین‌حال، بر آن پیش‌فرض‌ها به مثابه‌ی لحظه‌هایی تمرکز خواهد کرد که به نحو نظام‌مند درون تفکر رمانتیک قابل‌درک‌اند. این برخورد موجب می‌شـود آن‌ها در سطحی بالاتر نمایان شوند، با معنایی عظیم‌تر از آن‌چه معمولاً توقع می‌رود.

ضرورتی ندارد که تحقیق پیشِ رو را به مثابه‌ی کاوشی مسئله‌ـ‌تاریخی، و از این حیث دارای گرایش نظام‌مند، از پژوهشی سراپا نظام‌مند درباره‌ی مفهوم نقد متمایز سازیم.

البته دو مرزکشی دیگر ممکن است ضروری‌تر باشند: یکی با مسائل تاریخ فلسفه و دیگری با مسائل فلسفه‌ی تاریخ. پژوهش‌ها در زمینه‌ی تاریخ مسائل را فقط به نابجاترین معنای کلمه می‌توان پژوهش‌هایی در تاریخ فلسفه قلمداد کرد، هر چند در بعضی موارد خاص مرزهای میان این وجه‌های متفاوت تحقیق، ناگزیر، محو می‌شـوند. زیرا این تصور، دست‌کم می‌توان گفت، فرضیه‌ای متافیزیکی است که کل تاریخ فلسفه به معنای صحیح کلمه در آنِ واحد و فی‌حدذاته تاریخ انکشاف و تاگشاییِ[1] مسئله‌ای واحد است. مثل روز روشن است که موضوعات ارائه و نمایشی[2] که با تاریخ یک مسئله سروکار دارد به شـیوه‌های گوناگون با موضوعات تاریخ فلسفه در هم می‌تنند؛ این فرض که روش‌های آن‌ها هم به همین اندازه در هم می‌تنند نشان می‌دهد مرزها جابه‌جا شده‌اند. از آن‌جا که این نوشته با رمانتیسم سروکار دارد، مرزکشی

1. unfolding
2. presentation

دیگری هم ناگزیر اسـت. این نوشـته نمی‌کوشد ذات تاریخی رمانتیسم را نمایان سازد، کوششی که در بیش‌تر موارد با وسایلی نابسنده صورت گرفته است؛ به عبارت دیگر، مسائل مربوط به فلسفه‌ی تاریخ در این‌جا محلی از اِعراب ندارند. با این‌همه، گزاره‌هایی که در ادامه خواهید خواند، به‌ویژه در مورد تفکر نظام‌مند خاصِ فریدریش شلگل و ایده‌ی هنر در رمانتیسم اولیه، موادومصالحی فراهم خواهند ساخت که برای تعریف ذات رمانتیسم ارزشمندند، هر چند به زاویه‌ی دیدی که به انجام رساندن این کار را ممکن می‌سازد نمی‌پردازند.(۳)

رمانتیک‌ها واژه‌ی کریتیک[1] را به معانی متعدد به کار می‌برند. کریتیک در ادامه ناظر به نقد هنر خواهد بود، نه در مقام روش معرفت‌شناختی و نظرگاه فلسفی. چنان که در ادامه نشان خواهیم داد، واژه‌ی کریتیک در آن زمان در پیوند با فلسفه‌ی کانت به تراز معنای اخیر رسید ــ یعنی در مقام واژه‌ای مرموز و باطنی[2] برای نامیدنِ نظرگاه فلسفیِ بی‌همتا و کامل‌شده. اما در تداول عام، کریتیک فقط به معنای داوری یا حکمی قوی‌بنیاد به کار می‌رفت. و شـاید نفوذ نهضت رمانتیسم هم در این میان بی‌تأثیر نبود؛ زیرا فراهم نمودن بنیادی برای نقد آثار هنری، و نه البته برای هیچ آموزه‌ی فلسفی‌ای درباره‌ی نقد، یکی از دستاوردهای ماندگار رمانتیسم بود. همان‌طور که درباره‌ی مفهوم نقد با تفصیلی نه بیش از آن‌که نظریه‌ی هنر ایجاب می‌کند بحث خواهیم کرد، نظریه‌ی رمانتیسم درباره‌ی هنر را هم فقط تا جایی دنبال خواهیم کرد که این نظریه برای ارائه‌ی آن مفهوم اهمیت دارد.(۴) این قضیه مستلزم محدود کردنِ بسیار معنادارِ مواد و مطالب بحث است: نظریه‌های راجع‌به آگاهی هنری و آفرینش هنری، و مسائل روان‌شناسی هنر همه‌وهمه کنار گذاشته می‌شوند و فقط مفهوم‌های ناظر به ایده‌ی هنر و ایده‌ی اثر هنری درون افق بررسی ما می‌مانند. بنیاد عینی مفهوم نقد، که فریدریش شلگل فراهم ساخت، فقط با ساختار عینیِ ایده‌ی هنر و با آرایش‌ها و شکل‌بندی‌های آن، یعنی با آثار هنری، ارتباط دارد. در مورد دیگر مطالب، شلگل به هنگام صحبت درباره‌ی هنر در درجه‌ی اول به ادبیات

1. Kritik
2. esoteric

[= پوئزی[1]] نظر دارد؛ دیگر هنرها، در دوره‌ی موردبحث ما در این مقال، تقریباً فقط از جهت ارتباط‌شان با شعر یا ادبیاتْ خاطر او را به خود مشغول می‌داشتند. قانون‌های پایه‌ای ادبیات، به احتمال قریب به یقین، در نظر او قانون‌های پایه‌ای همه‌ی هنرها به شمار می‌آمدند، البته تا جایی که این مسئله اصلاً برای او مطرح می‌شد. در نوشته‌ی حاضر، واژه‌ی «هنر» همواره به ادبیات، نظر به جایگاه مرکزی آن در میان همه‌ی هنرها، دلالت خواهد داشت؛ به همین قیاس، واژه‌ی «اثر هنری» به آثار منفرد ادبی اشاره دارد. اگر پژوهش حاضر می‌کوشید راهی برای رفع این ابهام معنایی پیش نهد، ممکن بود برداشتی نادرست در ذهن خواننده پدید آورد، زیرا این ابهام نشان از فقدانی بنیادی در نظریه‌ی رمانتیک‌ها درباره‌ی ادبیات و در واقع درباره‌ی کل هنر دارد. این دو مفهوم فقط به وجهی مبهم از همدیگر متمایز می‌شوند، بگذریم که این دو مفهوم چنان به یکدیگر میل می‌کنند که هیچ فهمی از ماهیت ویژه و حدود بیان شاعرانه به تفکیک از ماهیت و حدود سایر هنرها نمی‌تواند در این نظریه شکل بندد.

در این چارچوب، کاری به احکامی نداریم که رمانتیک‌ها درباره‌ی هنر صادر کرده‌اند، اگر این حکم‌ها را امور واقعی متعلق به تاریخ ادبیات تلقی کنیم. زیرا نظریه‌ی رمانتیک‌ها راجع‌به نقد هنر را نباید از هیچ نوع عمل[2] (بگیریم روش آگوست ویلهلم شلگل) استنتاج کرد، بلکه باید آن را به وجهی نظام‌مند مطابق با آرای نظریه‌پردازان رمانتیکِ هنر نشان داد. روش فعالیت انتقادی آگوست شلگل ربط چندانی به مفهوم نقدی ندارد که برادرش پروراند؛ همو که مرکز ثقل آن مفهوم را در روش نهاد، نه به سیاق آگوست شلگل در معیارهای حکم یا داوری[3]. اما خودِ فریدریش شلگل به آرمانی که برای نقدنویسی در نظر داشت فقط در متنی به طور کامل واکنش نشان داد که در مرور ویلهلم مایسترِ گوته تحریر کرد، متنی که به همان اندازه که نقد رمان گوته است نظریه‌ای در باب نقد است.

۱. Poesie؛ (آلمانی) شعر.

2. practice

3. judgment

منابع

در ادامه نظریه‌ی فریدریش شلگل را به عنوان نظریه‌ی اصلی رمانتیک‌ها درباره‌ی نقد بررسی خواهیم کرد. این نظریه را به اعتبار نمونه بودنش نظریه‌ی اصلی رمانتیک‌ها می‌خوانیم؛ نه این‌که همه‌ی رمانتیک‌های اولیه با آن هم‌داستان باشند یا حتی بدان توجه کرده باشند: آرای فریدریش شلگل را در اغلب موارد حتی دوستانش هم درک نمی‌کردند. اما دیدگاه او درباره‌ی ذات نقد حرف آخر مکتب رمانتیسم در این باب است. شلگل این موضوعِ مسئله‌ساز و فلسفی را از آنِ خود گردانید ــ گو این‌که بی‌گمان آن را ملکَ طلق خویش نساخت. از نظر آگوست شلگل، نقد هنر مسئله‌ای فلسفی نبود. در کنار نوشته‌های فریدریش شلگل، فقط نوشته‌های نووالیس را در این مقال به عنوان «منابعِ» بحث به معنای محدودتر کلمه بررسی خواهیم کرد، درحالی‌که نوشته‌هایِ جوانی فیشته منابعی ضروری به دست‌مان می‌دهند، البته نه برای وارسی خود مفهوم نقد در رمانتیسم بلکه برای درک جامع آن. نوشته‌های نووالیس را به این اعتبار در کنار نوشته‌های شلگل(۵) مطرح خواهیم کرد که بر سر مقدمات و نتایج منطقی نظریه‌ی نقد اتفاق‌نظر کامل میان این دو در کار است. نووالیس علاقه‌ی کم‌تری به خود مسئله داشت، ولی با پیش‌فرض‌های معرفت‌شناختی شلگل در برخورد با این مسئله هم‌داستان بود و در مورد پیامدهای این نظریه در باب هنر با شلگل همراه. نووالیس هر دوی این‌ها را، گاهی روشن‌تر و راه‌گشاتر از رفیقش، صورت‌بندی می‌کرد، آن هم در قالب دیدگاه عرفانی نظرگیری راجع‌به معرفت و نظریه‌ی مهمی راجع‌به نثر. این دو رفیق در سال ۱۷۹۲ با هم دیدار کردند. هر دو بیست‌ساله بودند. پنج سال بعد، در ۱۷۹۷، نامه‌نگاری‌هایی بس بارور و نشاط‌انگیز را آغاز کردند و نوشته‌های‌شان را نیز برای همدیگر می‌فرستادند.(۶) این رفاقت صمیمانه پژوهش درباره‌ی میزان اثرپذیری متقابل این دو را عمدتاً ناممکن می‌کند؛ و البته از منظر مسئله‌ی مطرح در این مقال، این پژوهش کاملاً زائد است.

شهادت[1] نووالیس نیز در این میان بی‌اندازه ارزش دارد، زیرا ارائه‌ی

1. testimony

نظریه‌ی فریدریش شلگل کار بسیار دشواری است. نظریه‌ی او درباره‌ی هنر ــ بگذریم از نظریه‌اش درباره‌ی نقد هنر ــ آن‌چنان بر پیش‌فرض‌های معرفت‌شناختی استوار است که بدون فهم این پیش‌فرض‌ها نظریه‌ی او نامفهوم خواهد ماند. با این‌همه، فریدریش شلگل، قبل و حول‌وحوش سال ۱۸۰۰، هنگامی که این نوشته‌ها را در مجله‌ی آتِنائوم منتشر کرد (یعنی منبع اصلی این جستار)،(۷) هیچ نظام فلسفی صریحی مطرح نکرده بود که بتوان توقع بحث قاطعی در زمینه‌ی معرفت‌شناسی از خودِ آن داشت. پیش‌فرض‌های معرفت‌شناختی در قطعه‌ها و جستارهای منتشرشده در آتِنائوم پیوند تنگاتنگی با تعین‌های زیباشناختی و مستقل از منطق دارند و جدا نمودن آن پیش‌فرض‌ها از این تعین‌ها کار بسیار دشواری است. شلگل، دست‌کم در این دوره‌ی خاص، نمی‌تواند هیچ ایده‌ای را دنبال کند مگر آن‌که کل تفکرش و تمام ایده‌هایش را به جنبشی عنان‌گسیخته درآورد. این فشرده شـدن و پیوند تنگاتنگ بصیرت‌های معرفت‌شناختی درون کل انبوه تفکر شلگل از قرار معلوم خصلت خارق‌اجماع[1] و جسارت‌آمیز آن‌ها را برجسته سـاخته است و بالعکس. برای فهم این مفهومِ نقد نمی‌توانیم از توضیح و مجزاساختن، از توضیح محضِ آن نظریه درباره‌ی معرفت، صرف‌نظر کنیم. بخش اول جستار حاضر به این ایضاح اختصاص دارد. هر چند ممکن است دشوار بنماید، مصادیق بسیاری داریم که قطعاً نتایج حاصل‌شده را تأیید می‌کنند. اگر بر پایه‌ی معیار درون‌ماندگار همچنان احساس می‌کنیم استدلال‌های مربوط به نظریه‌ی هنر و نقد هنر بدون رجوع به این پیش‌فرض‌های معرفت‌شناختی به‌هیچ‌وجه کیفیت مبهم و دل‌بخواهی‌شان را از دست نمی‌دهند، آن‌گاه قطعه‌های مکتوب نووالیس را در مقام معیاری ثانوی در دست داریم که نظریه‌ی معرفتِ[2] شلگل را ــ با توجه به میل ترکیبیِ عام و مفهومیِ به‌غایت مدوّن میان این دو متفکر ــ به‌راحتی می‌توان به مفهوم معرفت‌شـناختیِ پایه‌ی آن قطعه‌ها، یعنی مفهوم تأمل[3]، مربوط ساخت. و راسـتش مطالعه‌ی دقیق‌تر نشان می‌دهد نظریه‌ی معرفت شلگل با مفهوم محوری نووالیس تطابق دقیق دارد. از بخت‌یاری ماست که پژوهش درباره‌ی

1. paradoxical 2. theory of knowledge 3. reflection

نظریه‌ی معرفت شلگل منحصراً و اولاً وابسته به قطعه‌های مکتوب او نیست؛ نظریه‌ی او مبنای وسیع‌تری در اختیار دارد: درس‌گفتارهای فریدریش شلگل که به «درس‌گفتارهای ویندیشمان» شهرت دارند، چراکه گردآوری و ویرایش‌شان بر عهده‌ی کارل یوزف ویندیشمان (۱۸۳۹ ـ ۱۷۷۵) بود. این سخنرانی‌ها، که از ۱۸۰۴ تا ۱۸۰۶ در پاریس و کُلن ایراد شدند و سربه‌سر تابع ایده‌های فلسفه‌ی بازگشت‌گرای کاتولیک[1] بودند، بر مدار مضمون‌هایی می‌گردند که مؤلف‌شان آن‌ها را پس از سقوط مکتب رمانتیسم نگاه داشت و تا پایان عمر روی‌شان کار کرد.

اکثر ایده‌های مطرح‌شده در این درس‌گفتارها در کار شلگل تازگی دارند، هر چند به‌هیچ‌وجه بکر یا بدیع نیستند. اظهارنظرهای سابق او درباره‌ی انسان و اخلاق و هنر اینک در نظرش بی‌اعتبار می‌نمایند. اما نگرش معرفت‌شناختی سال‌های گذشته اولین‌بار در این درس‌گفتارها به‌وضوح پدیدار می‌شود، هر چند به صورتی حک‌واصلاح‌شده. اگرچه می‌توان ردپای مفهوم تأمل را، که در ضمن مفهوم پایه‌ای معرفت‌شناسیِ شلگل است، در نوشته‌های او در نیمه‌ی دومِ دهه‌ی ۱۷۹۰ یافت، فقط در این درس‌گفتارهاست که اولین‌بار این مفهوم به صورتی کاملاً مدوّن و مصرح باز می‌شود و بسط می‌یابد. شلگل در این سخنرانی‌ها آشکارا قصد داشت نظامی تدارک ببیند که شامل معرفت‌شناسی هم بشود. اغراق نیست اگر بگوییم این مواضع پایه‌ای معرفت‌شناختی دقیقاً نمایانگر مؤلفه‌ی ایستا و مثبتِ رابطه‌ی میان دوره‌ی میانی و متأخر شلگل هستند ــ گو این‌که باید دیالکتیک درونی رشد فکری او را مؤلفه‌ی پویا و منفیِ آن رابطه قلمداد کرد. این مواضع از دو جهت مهم‌اند، هم برای فهم رشد فکریِ خود شلگل، هم به طور کلی برای درک گذار از رمانتیسم اولیه به رمانتیسم متأخر.(۸) در مورد سایر مطالب، بحث‌هایی که در ادامه می‌آیند نمی‌توانند و نمی‌خواهند تصویری شسته‌ورُفته از کل «درس‌گفتارهای ویندیشمان» ترسیم کنند؛ فقط می‌خواهند یکی از خط‌های فکری حاضر در آن‌ها را بررسی کنند که از منظر بخش اول این جستار اهمیت دارد . در نتیجه، این درس‌گفتارها همان نسبتی را با کل

1. Catholic philosophy of Restoration

ارائه‌ی مسئله دارند که نوشته‌های فیشته با بستر خاصی که در آن به بحث گذاشته شده‌اند. هر دوی این‌ها منابع مکتوبِ درجه‌دوی بحث حاضرند؛ هر دو به فهم منابع اصلی مدد می‌رسانند ــ یعنی آثار شلگل در قطعات نشریه‌ی لوسیوم و آتِنائوم و همچنین در طرح‌های شخصیت و نقدها و نیز آن قطعات نووالیس که فی‌الفور مفهوم نقد را تعریف می‌کنند.(۹) به نوشته‌های جوانی شلگل درباره‌ی ادبیات یونان و روم قدیم در این سیاق که قصد داریم نه سیر تکوین مفهوم نقد را در اندیشه‌ی او بلکه خود این مفهوم را نشان دهیم، فقط گه‌گاه اشاراتی می‌شود.

بخش اول: تأمل

۱. تأمل و برنهادن[1] در فیشته

تفکر[2]ی که در متنِ خودآگاهی درباره‌ی خویش تأمل می‌کند امر واقع پایه‌ای[3] است که نقطه‌ی شروع ملاحظات معرفت‌شناختی شلگل و تا حد زیادی ملاحظات معرفت‌شناختیِ نووالیس است. رابطه‌ای که تفکر در حین تأمل با خود دارد نزدیک‌ترین رابطه با تفکر به طور کلی تلقی شده است؛ همه‌ی روابط دیگر از دل این رابطه می‌بالند. شلگل در جایی از رمان لوسینده می‌گوید: «خصلت منحصربه‌فرد تفکر آن است که در جنب خودش، بیش از همه، ترجیح می‌دهد درباره‌ی چیزی فکر کند که بتواند تا ابد درباره‌اش فکر کند.»(۱) این نشان می‌دهد که تفکر را پایانی نیست، خاصه هنگامی که از راه تأمل درباره‌ی خودش فکر می‌کند. تأمل متواترترین «نوعِ»[4] تفکر در میان رمانتیک‌های اولیه است؛ قطعه‌های مؤید این مدعا در قطعه‌های مکتوب ایشان یافت می‌شود. تقلید[5] و تکلف[6] و سبک[7]: این سه صورت، که به‌راحتی می‌توان مصادیق‌شان را در تفکر رمانتیک‌ها بازجست، نشان ویژه‌ی

1. positing 2. thinking 3. the basic fact 4. type
5. imitation 6. manner 7. style

خویش را در تأمل می‌یابند. یک جا تقلید از فیشته (خاصه در نوشته‌های اولیه‌ی نووالیس)؛ یک جا سبک‌زدگی و تکلف در تحریر[1] (مثلاً وقتی شلگل به خوانندگانش گوشزد می‌کند که باید به «فهمِ قوه‌ی فهم» بپردازند).(۲) اما تأمل اصولاً سبک تفکر است(۳) و رمانتیک‌های اولیه ــ نه به دلخواه خویش بلکه بر سبیل ضرورت ــ عمیق‌ترین بصیرت‌هاشان را در قالب آن بیان می‌کردند. شلگل درباره‌ی رهنوردی‌های فرانتس اشترنبالت[2](۴) می‌گوید: «چنان می‌نماید که روح رمانتیک از خیالْ پرداختن[3] درباره‌ی خویش لذت می‌برد.» و این گفته نه‌فقط درباره‌ی آثار هنری رمانتیسم اولیه بلکه همچنین و به‌ویژه (گیرم به وجهی جدی‌تر و انتزاعی‌تر) در مورد تفکر رمانتیک اولیه صدق می‌کند. نووالیس در قطعه‌ی مکتوبی که به‌واقع بر پایه‌ی خیال‌پردازی تحریر کرده است می‌کوشد کل هستی دنیوی را تأمل ارواح آدمیان در خویشتن خویش تعبیر کند و هستی انسان را درون این زندگی زمینی تا اندازه‌ای کوششی برای دفع کردن و «شکستنِ دیوارِ آن تأمل ابتدایی» تلقی کند.(۵) و شلگل هم در «درس‌گفتارهای ویندیشمان» این اصل را که از دیرباز برایش آشنا بود در قالب این کلمات می‌ریزد: «تواناییِ فعالیتی که به درون خویش برمی‌گردد، قابلیتِ "من" برای "من" بودن، تفکر نامیده می‌شود. این تفکر هیچ موضوعی برای فکر کردن جز خودِ ما ندارد.»(۶) تفکر و تأمل بدین قرار با هم یکی می‌شوند. البته این یکی شمردن فقط به این قصد صورت نمی‌بندد که آن نامتناهیتی[4] را برای تفکر تضمین کند که در تأمل داده می‌شود و، بدون ملاحظه‌ی دقیق‌تر، ممکن است چیزی جز

1. mannerism

۲. فرانتس اشترنبالت، نقاش نسبتاً ماهر بیست و دوساله، کارگاه استادش آلبرشت دورر را ترک می‌کند و در بیشه‌ی مجاور سرگردان می‌شود و با آهنگری آنتورپی به نام بِسیس آشنا می‌شود. فرانتس، که همچنان تمایلات کودک‌منشانه دارد، نمی‌خواهد بسان دوستش زباستیان کم‌رو و خجالتی باشد و پیش استادش بماند. فرانتس متوجه می‌شود مرد پیر دوست دارد پیش از مرگ سفری به نورمبرگ داشته باشد و نمی‌داند که نورمبرگ چه‌قدر به شهری که در آن می‌زید نزدیک است. فرانتس نامه‌ی استادش را به کارخانه‌دار متمولی به نام تسوینر تحویل می‌دهد. همه‌چیز در اطراف آقای تسوینر گرد پول می‌گردد. فرانتس از این موضوع دلخور است. برنامه‌های سفرش را با تسوینر در میان می‌گذارد. باید به ناحیه‌ی فلامان برود و سپس به ایتالیا. ناظر کارگران پرشمار تسوینر به‌تازگی مرده است. فرانتس پیشنهاد وسوسه‌انگیز تسوینر را رد می‌کند و از این شغل نان‌وآب‌دار می‌گذرد، چون برای ثروت پشیزی ارزش قائل نیست. در همان شهر فرانتس باید نامه‌ی دیگری تحویل دهد. دریافت‌کننده از قاصد می‌خواهد نامه را به صدای بلند بخواند. اشک در چشمان خواننده حلقه می‌زند چون او در نامه بهترین هنرجوی کارگاه آلبرشت دورر وصف شده است.

3. fantasizing

4. infinity

فکر کردنِ تفکر درباره‌ی خودش ننماید و از این حیث ارزشش زیر سؤال برود. نه. رمانتیک‌ها در ماهیتِ تأملیِ تفکر ضامنی برای خصلت شهودیِ[1] آن می‌جستند. به مجرد آن‌که تاریخ فلسفه، در نظام کانت (هر چند نه برای اولین‌بار)، به صورتی صریح و مؤکد هم امکان تفکر به شهودی عقلی[2] و هم ناممکنیِ آن را در قلمروِ تجربه تأیید کرد، کوششی چندجانبه و تقریباً تب‌آلود درگرفت که می‌خواست این مفهوم را به عنوان تضمین والاترین دعاوی فلسفه بازیابد. در خط‌مقدم این جدوجهد، این چهار تن ایستاده بودند: فیشته و شلگل و نووالیس و شلینگ.

فیشته در همان تحریر اول علمِ معرفت یا آموزه‌ی دانش در ۱۷۹۴ بر داده‌شدگیِ دوجانبه‌ی تفکر تأملی و شناخت بی‌واسطه تأکید می‌گذارد. در باب موضوع بحثش این کار را با وضوح تمام می‌کند، هر چند تعبیرِ «شناخت بی‌واسطه» را در متن او نمی‌یابیم. این قضیه برای مفهوم تأمل نزد رمانتیک‌ها بی‌اندازه اهمیت دارد. در این‌جا باید کاملاً روشن کنیم که این مفهوم چگونه با همتای فیشته‌ای آن پیوند می‌خورد. بله، معلوم است که این مفهوم به مفهوم فیشته وابسته است، ولی این معنی برای مقصود مقال حاضر کافی نیست. در این‌جا باید ببینیم رمانتیک‌های اولیه دقیقاً تا کجا از فیشته پیروی می‌کنند تا به‌وضوح دریابیم ایشان کجا راه خود را از او جدا می‌کنند.(۷) این نقطه‌ی جدایی را می‌توان از طریق فلسفی تعیین کرد؛ نمی‌توان آن را صرفاً مبتنی بر روی گرداندن هنرمند از فیلسوف و متفکر علمی دانست. زیرا نزد رمانتیک‌ها نیز انگیزه‌های فلسفی و در حقیقت معرفت‌شناختی‌ای وجود دارد که پایه‌ی این جدایی‌اند؛ بنای نظریه‌ی رمانتیک‌ها درباره‌ی هنر و درباره‌ی نقد هم بر پایه‌ی همین انگیزه‌ها ساخته شده است.

درباره‌ی مسئله‌ی شناخت بی‌واسطه، می‌توان نشان داد که همچنان توافقی کامل هست میان رأی رمانتیک‌های اولیه و موضع فیشته در علم معرفت یا آموزه‌ی دانش. فیشته بعدها این موضع را کنار گذاشت و دیگر بدان‌سان که در این نوشته‌اش می‌بینیم چنین رابطه‌ی نظام‌مند نزدیکی با تفکر رمانتیک

1. intuitive

2. intellectual intuition

برقرار نکرد. در این رساله، او «تأمل» را «تأمل انعکاسیِ یک صورت»[1] تعریف می‌کند و از این طریق، بی‌واسطگیِ معرفتِ داده‌شده در آن را اثبات می‌کند. سیر استدلال او بدین ترتیب پیش می‌رود: نظریه‌ی معرفت نه‌تنها محتوا بلکه صورتی هم دارد؛ این نظریه «علم به چیزی است، ولی خودِ این چیز نیست». علمِ معرفت در حقیقت معرفت به چیزی است: «عملِ» ضروریِ «هوش»[2] آدمی، آن عملی که مقدم بر هر چیزِ عینی در ذهن است و در واقع صورتِ محضِ هر چیز عینی است.(۸) «تمام مواد لازم برای صورت ممکنی از علم معرفت در همین جا قرار دارد، ولی نه خودِ این علم. پدید آوردن خود آن علم همچنان در گروِ عملی از جانب ذهن بشر است که در ظرف هیچ‌یک از دیگر اعمال ذهن نمی‌گنجد ــ یعنی عمل برکشیدنِ وجه عملِ ذهن، در کل، به تراز آگاهی... به میانجی این عملِ برآمده از آزادی، چیزی که از پیش فی‌نفسه صورت است ــ یعنی عمل ضروریِ هوش ــ به مثابه‌ی محتوا به درون صورتی نو ریخته می‌شود، صورتِ معرفت‌یابی یا صورتِ آگاهی و، بر این اساس، باید گفت آن عمل نوعی تأمل کردن است.»(۹) بدین قرار، منظور از «تأمل» فعالیتی مبدِّل[3] ــ فعالیتی فقط‌وفقط مبدِّل ــ است: فعالیتِ تأمل کردن درباره‌ی یک صورت. فیشته در سیاق دیگری درون همین رساله، منتها دقیقاً به همان معنا، این مطلب را بدین قرار صورت‌بندی می‌کند: «آن عملِ برآمده از آزادی که صورت از طریق آن تبدیل می‌شود به صورتِ صورت به مثابه‌ی محتوای آن و به خودش برمی‌گردد "تأمل" نامیده می‌شود.»(۱۰) این پاره شایسته‌ی بیش‌ترین حد توجه است. آن‌چه به‌وضوح در این‌جا مطرح شده کوششی است برای تعریف شناخت بی‌واسطه و مشروعیت بخشیدن بدان، کوششی متفاوت با پروژه‌ی آینده‌ی فیشته برای بنیاد نهادن شناخت از طریق شهود عقلی. کلمه‌ی «شهود» [= آنشاوئونگ[4]] هنوز در این جستار نیامده است. بدین‌سان، فیشته گمان می‌کند در این‌جا می‌تواند از راه برقرار کردن پیوند میان دو صورتِ آگاهی (یعنی پیوند صورت

1. reflection of a form
2. intelligence
۳. transformative؛ بنیامین این اصطلاح «ترانسفرماتیو» را به معنای «دگر ـ صورت ـ ساز» به کار برده است، یعنی فعالیتی که صورت را دگرگون می‌کند.
۴. Anschauung؛ در آلمانی به معنای نظر است.

و صورتِ صورت یا پیوند میان شناختن و شناختِ شناختن) بنیاد شناختی بی‌واسطه و یقینی را بگذارد، صورت‌هایی که به درون همدیگر رخنه می‌کنند و به درون خویش برمی‌گردند. فاعل یا سوژه‌ی مطلقِ معرفت، یگانه چیزی که عملِ برآمده از آزادی با آن رابطه دارد، مرکز این تأمل است و بدین اعتبار باید آن را از راه شناخت بی‌واسطه شناخت. مسئله نه بر سر شناخت یک عین یا ابژه از راه شهود بلکه بر سر خودشناسیِ یک روش است، چیزی صوری ــ و سوژه‌ی مطلق چیزی جز این را بازنمی‌نمایاند. صورت‌های آگاهی در گذارشان به یکدیگر یگانه موضوع یا ابژه‌ی شناخت بی‌واسطه‌اند، و این گذار یگانه روشی است که قادر است آن بی‌واسطگی را بنیاد گذارد و قابل‌فهم کند. این نظریه‌ی شناخت با صورت‌گراییِ[1] عرفانیِ ریشه‌ای‌اش، چنان که نشان خواهیم داد، عمیق‌ترین شباهت را با نظریه‌ی هنر در رمانتیسم اولیه دارد. رمانتیک‌های اولیه به این صورت‌گرایی پای‌بند بودند و آن را بسی فراتر از طرح اجمالیِ فیشته گسترانیدند، گو این‌که خود فیشته در نوشته‌های آتی‌اش بی‌واسطگیِ شناخت را بر ماهیتِ شهودی آن مبتنی ساخت.

رمانتیسم معرفت‌شناسی خود را بر مفهوم تأمل مبتنی ساخت، نه‌فقط از آن‌رو که این مفهوم ضامن بی‌واسطگیِ شناخت است، بلکه به همان اندازه از آن‌رو که ضامن نامتناهی بودنِ ویژه‌ی فرایند شناخت است. تفکرِ تأملی اهمیت نظام‌مند ویژه‌اش را برای رمانتیسم به لطف آن قابلیتِ بی‌حدی کسب کرد که در سایه‌ی آن هر تأمل مقدمی را به موضوع یا ابژه‌ی تأملی تالی بدل می‌کند. فیشته هم بارها به این ساختار شگفت‌آورِ تفکر اشاره کرده است. عقیده‌ی فیشته در این باب مخالف رأی رمانتیک‌هاست. پس این نکته هم به جهت توصیف غیرمستقیمِ دیدگاه رمانتیک‌ها و هم برای تعیین حدودِ صحیح آن دیدگاهی مهم است که قضایای فلسفیِ رمانتیسم اولیه سربه‌سر وابسته به فیشته‌اند. فیشته همه‌جا می‌کوشد نامتناهیتِ عملِ «من» را از قلمروِ فلسفه‌ی نظری طرد کند و آن را، در عوض، به قلمرو فلسفه‌ی عملی واگذارد؛ اما رمانتیک‌ها می‌کوشند آن نامتناهیت را دقیقاً رکن مقوم فلسفه‌ی نظری خویش و بدین‌سان کل فلسفه‌شان گردانند، چرا که فریدریش

1. formalism

شلگل علاقه‌ی چندانی به فلسفه‌ی عملی نداشت. فیشته برای «من» دو وجه نامتناهیِ عمل در نظر می‌گیرد و عملِ برنهادن را به تأمل می‌افزاید. صورتِ فعل فعالِ[1] فیشته را می‌توان ترکیبی از این دو وجه نامحدودِ عملِ «من» تلقی کرد ــ ترکیبی که این دو وجه در آن می‌کوشند خالی‌های همدیگر را پر کنند و ماهیتِ سراپا صوریِ خویش، یعنی خالی بودنِ خویش، را تعین بخشند. فعل فعالْ تأملی برنهنده[2] یا برنهادنی تأمل‌شده[3] است؛ بنا به صورت‌بندی فیشته: «خود ـ برنهادنی در مقامِ برنهادن... اما نه به‌هیچ‌وجه برنهادنی محض.»(۱۱) هر یک از این دو اصطلاح چیزی متفاوت را بیان می‌کند؛ هر دو برای تاریخ فلسفه بسیار مهم‌اند. مفهوم تأمل بنیاد فلسفه‌ی رمانتیسم اولیه شد، اما مفهوم برنهادن ــ که البته بی‌ارتباط با مفهوم تأمل نیست ــ صورتِ کاملاً رشدیافته‌اش را در دیالکتیک هگل یافت. شاید این ادعا گزاف نباشد که خصلت دیالکتیکیِ برنهادن، درست به علت ترکیبش با مفهوم تأمل، بیانِ کامل و خصلت‌نمایی را که در هگل خواهد یافت در فیشته ندارد.

به اعتقاد فیشته، «من» ذات خود را فعالیتی نامتناهی می‌داند که عبارت از برنهادن است. این فعالیت به قرار ذیل پیش می‌رود: الف) «من» خود را برمی‌نهد، و ب) در پهنه‌ی تخیل در تقابل با خود یک «نا ـ من»[4] را برمی‌نهد.

> عقل پای در میان می‌گذارد و قوه‌ی تخیل را وامی‌دارد تا «ب» را به درون «الفِ» متعین (سوژه) ببرد. اما «الف»، که به صورتی متعین برنهاده شده است، باید بار دیگر از راه

۱. active deed؛ برای فهم منظور بنیامین از این اصطلاح در فیشته بد نیست نگاهی بیندازیم به توضیحات مترجم بنیاد آموزه‌ی فراگیر دانش در این‌باره: «فیشته در آموزه‌ی دانش در توصیف "کنش" یا "فعلِ" من چندین اصطلاح به کار می‌برد. نخست اصطلاح "Tathandlung" است که برساخته‌ی خود فیشته است و مترجم انگلیسی در ازای آن "act" را گذاشته است (و برخی از شارحان فیشته آن را به "fact-act" و "deed-act" برگردانده‌اند) و ما نیز آن را به کردوکار برگردانده‌ایم. اصطلاح یادکرده از دو بخش تشکیل شده است: یکی "tat" و دیگری "handlung". کلمه‌ی tat را در انگلیسی می‌توان به act، action و deed برگرداند که جملگی به معنای کنش یا فعلی هستند که به انجام رسیده است. کلمه‌ی handlung نیز در همین معانی به کار رفته است، جز این‌که بر نفس انجام گرفتن کنش یا فعل نیز دلالت دارد، نه صرفاً بر کنش یا فعلی که به انجام رسیده باشد. بنابراین، Tathandlung بر کنشی دلالت دارد که خود فرآورده‌ی خویش است، و این معنی ذات و سرشت من را عیان می‌سازد: زیرا من نه‌تنها خودِ کنش است، بلکه خود چیزی جز فرآورده‌ی کنش خویشتن نیست. به عبارت دیگر، من مادام که کنش می‌کند هست. Tathandlung کنش بنیادی من است و با دیگر مضمون عمده‌ی فلسفه‌ی فیشته، یعنی شهود عقلی، رابطه‌ی تنگاتنگی دارد.» (بنیاد آموزه‌ی فراگیر دانش، ترجمه‌ی سیدمسعود حسینی، حکمت، تهران: ۱۴۰۳، ص ۲۳)

2. a positing reflection 3. a reflected position 4. a “no-I”

> یک «بِ» نامحدود محدود شود؛ یک «بِ» نامحدود که قوه‌ی تخیل به یاری آن درست مثل قبل پیش می‌رود. و به همین قرار ادامه می‌دهد تا به نقطه‌ای برسد که در آن عقل (که اینک صرفاً نظری است) به خودْ تعینِ کامل می‌بخشد، و دیگر به هیچ «بِ» محدودکننده‌ای، غیر از عقل در قوه‌ی تخیل، نیاز ندارد ــ یعنی تا رسیدن به بازنماییِ آن‌چه بازمی‌نمایاند[1]. قوه‌ی تخیل در میدان عمل تا بی‌نهایت به فعالیت ادامه می‌دهد، تا رسیدن به ایده‌ی مطلقاً تعین‌ناپذیرِ وحدت اعلی ــ وحدتی که فقط مطابق با نامتناهیتی کامل‌شده امکان می‌پذیرد، نامتناهیتی که خود ناممکن است.(۱۲)

در نتیجه، فعالیتِ برنهادن در حوزه‌ی نظری تا بی‌نهایت ادامه نمی‌یابد. ماهیت ویژه‌ی آن حوزه را جلوگیری از نامتناهی شدنِ برنهادن شکل می‌دهد؛ این جلوگیری در بطن بازنمایی جای دارد. از طریق بازنمایی‌ها و، در نهایت، از طریق والاترین شکل بازنمایی ــ یعنی بازنماییِ فعالیتِ بازنمودن ــ «من» به لحاظ نظری کامل می‌شود و به تحقق می‌رسد. این بازنمایی‌ها در حقیقت بازنمایی‌هایی از «نا ـ من»اند. «نا ـ من»، همان‌طور که جمله‌های نقل‌شده در بالا نشان می‌دهند، کارکردی دوگانه دارد: در مورد شناخت، بازگرداندن[2] آن به وحدتِ «من»؛ در مورد عمل، پیش بردن[3] آن تا بی‌نهایت. برای رابطه‌ی میان نظریه‌ی معرفت فیشته و نظریه‌ی معرفت رمانتیک‌های اولیه این نکته مهم خواهد بود که شکل‌گیریِ «نا ـ من» در «من» متکی به یکی از کارکردهای ناخودآگاه «من» است. «محتوای واحد آگاهی را... در ضرورت تامی که این محتوا به موجب آن در آگاهی غلبه دارد، نه بر مبنای وابستگی آگاهی به هیچ نوع شیء فی‌نفسه، بلکه فقط بر مبنای خودِ "من" می‌توان تبیین کرد. اما تمام تولیدهای آگاهی را بنیادها تعیین می‌کنند و بدین قرار هر تولید آگاهی لاجرم محتواهای جزئیِ بازنمایی را پیش‌فرض می‌گیرد. تولید آغازینی که "نا ـ من" از طریق آن اولین‌بار در "من" حاصل می‌شود نمی‌تواند آگاهانه باشد ــ فقط ناخودآگاه می‌تواند بود.»(۱۳) از دید فیشته، «یگانه راه برون‌شد برای تبیین محتوای داده‌شده‌ی آگاهی این واقعیت است که محتوای مزبور از نوع برتری از بازنمایی نشئت می‌گیرد، از فعل ناخودآگاه آزادانه‌ی بازنمودن[4].»(۱۴)

1. Vorstellung des Vorstellenden 2. lead back
3. lead forward 4. a free unconscious act of representing

آن‌چه تاکنون گفته آمد باید روشن کرده باشد که تأمل کردن و برنهادن دو فعل متفاوت‌اند. و راستش تأمل، در کُنه خود، همان صورت خودزای[1] برنهادنِ نامتناهی است. تأمل عبارت است از برنهادن در نهاده‌ی [= تزِ] **مطلق**، آن‌جا که به نظر می‌رسد برنهادن نه به جنبه‌ی مادیِ معرفت بلکه به جنبه‌ی تماماً صوریِ دانستن مربوط می‌شود. وقتی «من» خودش را در نهاده‌ی مطلق برمی‌نهد، تأمل سر برمی‌آورد. شلگل در «درس‌گفتارهای ویندیشمان» یک‌بار، به معنایی کاملاً فیشته‌ای، از «تکثیری درونی»(۱۵) در «من» سخن می‌گوید.

باری باید گفت فعل برنهادنْ حدودوثغور خود را از طریق بازنمایی، از طریق «نا ـ من»، از طریق برنهادنِ متقابل[2]، تعیین می‌کند. فعالیت برنهادن، که در ذات خود تا بی‌نهایت پیش می‌رود،(۱۶) بر اساس برنهادن‌های متقابلِ متعین، سرانجام دیگربار به درون «منِ» مطلق بازگردانده می‌شود و در آن‌جا، چون بر تأمل منطبق می‌شود، در بند فرایند بازنماییِ فعلِ بازنمودن می‌افتد و دچار وقفه می‌شود. بنابراین، این محدود شدنِ فعالیت نامتناهیِ برنهادنْ شرط امکانِ تأمل است. «تعین یافتنِ "من"، تأمل آن در خویش... فقط به این شرط امکان می‌پذیرد که خود را از طریق چیزی متقابل با خویش محدود سازد.»(۱۷) تأمل، که بدین طریق مشروط می‌شود، خود به برنهادن می‌ماند ــ فرایندی نامتناهی. و نظر به این مهم، تلاش فیشته دیگربار به معرض دید می‌آید ــ یعنی تلاش برای تبدیل تأمل به ارغنون یا سازوبرگی فلسفی، از طریق ویران کردنِ وجه نامتناهیِ آن. این مسئله در قطعه‌ی «جست‌وجوی راهی نو برای ارائه‌ی نظریه‌ی معرفت»[3] (۱۷۹۷) مطرح می‌شود. استدلال فیشته در آن مقال به قرار ذیل است:

> می‌گویید از «شما»ی خویش آگاه‌اید؛ بر این اساس، بالضروره میان «منِ» متفکرتان و «من»ی که موضوع تفکرِ آن «من» است تمایز می‌گذارید. ولی برای این‌که بتوانید چنین تمایزی بگذارید، آن‌چه فاعل این فعل فکر کردن است باید خود مفعول یا موضوع تفکری برتر باشد تا بتواند موضوع آگاهی گردد؛ و درعین‌حال، به فاعل

1. autochthonous
2. counterpositing
3. "Search for a New Presentation of the Theory of Knowledge" / "Versuch einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre"

> یا سوژه‌ی جدیدی می‌رسید که خود از آن‌چه قبلاً حالتِ خودآگاه بودنْ بود آگاه است. استدلال من در این‌جا مثل قبل است؛ و پس از آن‌که حرکت‌مان را مطابق با این قانون آغاز کردیم، هرگز نمی‌توانید جایی را نشانم دهید که باید در آن توقف کنیم. بدین قرار همچنان تا ابد برای هر آگاهی‌ای به آگاهیِ جدیدی نیاز خواهیم داشت؛ آگاهی جدیدی که موضوعش آگاهی متقدم بر آن است و بدین‌سان هرگز به نقطه‌ای نخواهیم رسید که در آن قادر به مفروض گرفتنِ یک آگاهی بالفعل باشیم.(۱۸)

فیشته در این مقال این استدلال را سه‌بار اقامه می‌کند تا هربار به این نتیجه برسد که بر اساس این بی‌حد بودنِ تأمل، «آگاهی برای ما تصورناپذیر می‌ماند.»(۱۹)

بدین قرار، فیشته در پی نگرشی ذهنی است که در آن خودآگاهی از پیش بی‌واسطه حاضر باشد و نیازی نباشد به واسطه‌ی تأملی احضار شود که اصولاً پایان ندارد و این نگرش ذهنی را می‌یابد: تفکر. «آگاهی از تفکر من مشروط یا موقوف به تفکر من نیست، چیزی نیست که بدان افزوده شود و بدین وسیله بدان منضم گردد، بلکه از تفکر من تفکیک‌ناشدنی است.»(۲۰) آگاهی بی‌واسطه از تفکرْ همان خودآگاهی است. این آگاهی به لطف بی‌واسطگی‌اش شهود نامیده می‌شود. در این خودآگاهی ــ که در آن شهود و تفکر، سوژه و ابژه، بر هم منطبق می‌شوند ــ تأمل میخ‌کوب می‌شود، متوقف می‌شود و بی‌پایانی‌اش را از کف می‌دهد، اما بدین واسطه نیست نمی‌شود.

در «منِ» مطلق بر نامتناهیتِ تأمل غلبه می‌شود، همچنان که در «نا ـ من» بر نامتناهیتِ برنهادن. با آن‌که فیشته در مجموع نظر صریحی درباره‌ی نسبت میان این دو فعالیت ابراز نکرده، کاملاً روشن است که تمایز آن دو را احساس می‌کرد و می‌کوشید هر یک را به شیوه‌ای خاص در نظام خویش وارد کند. این نظام نمی‌تواند هیچ نوع نامتناهیت را در بخش نظری خویش تاب آورد. ولی در تأمل (چنان که نشان دادیم)، دو سویه یا دقیقه[ی دیالکتیکی] هست: بی‌واسطگی و نامتناهیت. دقیقه‌ی اول ناظر به شیوه‌ی جست‌وجوی فلسفه‌ی فیشته در پی منشأ و تبیین جهان در همان بی‌واسطگی است؛ اما دقیقه‌ی دومِ آن بی‌واسطگی را تار و مبهم می‌کند و قرار است از طریق فرایندی فلسفی از پهنه‌ی تأمل حذف شود. فیشته از جهت علاقه به بی‌واسطگیِ معرفت اعلی با رمانتیک‌های اولیه هم‌داستان بود. کیش