

## Self-consciousness in the Novel: A Study of Hegel's and Bakhtin's Views

Maryamsadat Hosseini Sirat<sup>1</sup>  
Yousef Shaghool<sup>2\*</sup>

### Abstract

Hegel, a German philosopher, and Bakhtin, a Russian literary critic, are the two thinkers who have placed the novel within the framework of their contemplation and have focused on the element of self-consciousness in the novel. In Hegel's philosophy, in the course of the Spirit's development towards freedom, the novel is the highest manifestation of the Spirit in artistic form, where the Spirit reaches one of the highest levels of self-consciousness. Moreover, due to its origins in the romantic era of art, the novel has heroes with self-consciousness. Bakhtin views self-consciousness in the novel from two perspectives: one is where he introduces the novel as a kind of self-conscious genre, and the other one is where he speaks about the self-consciousness of the novel's hero. When Bakhtin introduces Dostoevsky as the creator of the polyphonic novel, he says it is the hero's self-consciousness that gives Dostoevsky's novels the quality of polyphony. Yet, the talk of self-consciousness in the novel intertwines with the talk of homelessness in both thinkers' discussions. In this paper, we have tried to show the position of each of the two thinkers with regard to this subject, their similarities and differences, and the dialogue between them.

**Keywords:** The Novel, Self-consciousness, Homelessness, Epic, Romantic Art

### Extended Abstract

#### 1. Introduction

Bakhtin is mostly regarded as a critic of Hegel. However, he believes that a text is not a separate, detached phenomenon but it rather develops through dialogues and interactions with other texts. The same principle is true about Bakhtin's writings as well. Thus, according to Bakhtin himself, it is not surprising if we try to uncover his hidden dialogues with Hegel. For this

---

1. PhD Candidate in Philosophy, University of Isfahan, Iran. (mshosseini64@gmail.com)

\*2. Associate Professor of Philosophy, University of Isfahan, Iran.

(Corresponding Author: y.shaghool@ltr.ui.ac.ir)

purpose, the concept of self-consciousness, which has been examined by both thinkers, will be studied here in order to understand the ideas they have in common in this regard.

## **2. Theoretical Framework**

Hegel and Bakhtin attached great importance to self-consciousness in the novel. According to Hegel, the spirit can overcome its self-alienation and achieve a degree of freedom through self-consciousness. He believes that in Romantic art, with the novel being one of its types, the protagonist is self-conscious. Bakhtin's theory of the novel, which is a response to Lukács's *The Theory of the Novel*, tries to highlight the points where he distinguishes himself from Hegel. Lukács, as a commentator of Hegel's ideas about the novel, accepts that the novel has replaced the epic in modern times and adds that it is the story of man's homelessness. Bakhtin holds that the novel is the outcome of man's homelessness. While Lukács finds the novel to be the story of man's transcendental homelessness, Bakhtin regards it as the linguistic homelessness of human beings. He is different from Hegel and Lukács in that he welcomes this homelessness and does not, unlike Hegel, try to overcome it.

## **3. Methodology**

The present article has adopted the library-based research method to study self-consciousness in the novel.

## **4. Discussion and Analysis**

Both Hegel and Bakhtin have discussed self-consciousness in the novel; however, whereas Hegel bases his discussion on dialectics, Bakhtin's discussion revolves around dialogue. To Hegel, the novel is the art of struggle and hostility, which should be directed toward peace and unity, but Bakhtin welcomes plurality and polyphony. To Hegel and Lukács the novel is associated with self-alienation and homeless, but to Bakhtin it is the source of creativity and freedom. Hegel finds self-consciousness an attempt to overcome self-alienation and homelessness, but self-consciousness in Bakhtin is the result of man's homelessness as without it freedom and consequently polyphony cannot be achieved.

## **5. Conclusion**

A study of ideas of Hegel and Bakhtin concerning the two concepts of self-consciousness and homelessness in novels reveals that the two thinkers share some ideas in this regard, resulting from a kind of dialogue between them. The differences in their ideas are due to a difference in the bases of their thoughts.

### Select Bibliography

- Allen, G. 1392 [2013]. *Baynamatniat*. P. Yazdanjou (trans.). Tehran: Markaz.
- Bakhtin, M. 1391 [2012]. *Takhayol-e Mokaleme'h-i*. R. Pourazar (trans.). Tehran: Ney.
- Bakhtin, M. 1395 [2016]. *Porsesh-ha-ye Boutiqa-ye Dostoevsky*. S. Solhjou. Tehran: Niloufar.
- Gandesha, S. 2014 [2012]. "Hegel's Homecoming of Spirit." *Contours Journal* 4. URL:[https://www.sfu.ca/humanities-institute/contours/issue4/issue4\\_p5.html](https://www.sfu.ca/humanities-institute/contours/issue4/issue4_p5.html)
- Holquist, M. 1395 [2016]. *Mokalemehgarayi*. M. Amirkhanlou. Tehran: Niloufar.
- Lukács, G. 1392 [2013]. *Nazaryeh-ye Roman*. H. Mortazavi (trans.). Tehran: Ashiyan.
- Lumsden, . 2015. "At Home with Hegel and Heidegger." *Philosophy Today* 59/1: 7-21.
- Neubauer, J. 1996. "Bakhtin versus Lukács: Inscriptions of Homelessness in Theories of the Novel." *Poetics Today* 17/4: 531-546
- Ousheli, M. 1390 [2011]. *Terazhedi dar Falsafeh-ye Hegel*. MA Thesis. University of Isfahan.
- Todorov, T. 1391 [2022]. *Manteq-e Goftegouyi-e Mikhail Bakhtin*. D. Karimi (trans.). Tehran: Nashr-e Markaz.

#### How to cite:

Hosseini Sirat, M. and Shaghoor, Y. 2021. "Self-consciousness in the Novel: A Study of Hegel's and Bakhtin's Views." *Naqd va Nazaryeh Adabi* 12(2): 167-188. DOI:10.22124/naqd.2022.16163.1970

#### Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi (Literary Theory and Criticism)*

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.



## خودآگاهی در رمان؛ بررسی آرای هگل و باختین

مریم سادات حسینی سیرت<sup>۱</sup>  
یوسف شاقول<sup>۲\*</sup>

### چکیده

هگل، فیلسوف آلمانی و باختین، نظریه پرداز و منتقد ادبی روسی از جمله متفکرانی هستند که رمان را موضوع تأمل فلسفی خود قرار داده‌اند و هر دو به مؤلفه «خودآگاهی در رمان» توجه داشته‌اند. در فلسفه هگل و در سیر تکامل روح به سمت آزادی، رمان از بالاترین تجلیات روح در فرم هنری است؛ جایی که روح به یکی از بالاترین سطوح خودآگاهی در قالب هنر می‌رسد. ضمن اینکه رمان به واسطه ظهور در دوران رمانتیک هنر، واجد قهرمان خودآگاه است. باختین هم در دو موضع از خودآگاهی در رمان می‌گوید: یکی آنجایی که رمان را گونه‌ای خودآگاه معرفی می‌کند و جای دیگر وقتی است که از خودآگاهی قهرمان رمان سخن می‌گوید. باختین وقتی داستایفسکی را خالق رمان چندصدگانه معرفی می‌کند، می‌گوید این خودآگاهی قهرمان است که به رمان‌های داستایفسکی خصلت چندصدایی می‌بخشد. در عین حال بحث از خودآگاهی در رمان، در هر دو متفکر به بحث از بی‌خانمانی هم‌گره می‌خورد.

ما در این مقاله تلاش کردیم نشان دهیم موضع هر یک از دو متفکر نسبت به این موضوع چه بوده، چه شباهت و چه تفاوتی با هم دارند و چه گفت‌وگویی میان آنها یکی به‌عنوان فیلسوف و دیگری به‌عنوان نظریه‌پرداز ادبی شکل گرفته‌است.

**واژگان کلیدی:** رمان، خودآگاهی، بی‌خانمانی، حماسه، هنر رمانتیک

mshosseini64@gmail.com  
\* y.shaghool@ltr.ui.ac.ir

۱. دانشجوی دکتری گروه فلسفه، دانشکده ادبیات، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران.  
۲. دانشیار گروه فلسفه، دانشکده ادبیات، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران. (نویسنده مسئول)

## ۱- مقدمه

## ۱-۱- هگل و باختین در گفت‌وگو

باختین که امروزه بیشتر به‌عنوان یک نظریه‌پرداز و منتقد ادبی شناخته می‌شود کارش را از فلسفه و از اتفاق با فلسفه آلمانی آغاز کرد و هگل از جمله فیلسوفانی است که با واسطه و بی واسطه بر او تأثیر گذاشت. خود باختین در موارد نادری که به نام هگل اشاره می‌کند، نسبت به او موضعی انتقادی دارد. او به‌عنوان اندیشمندی که دیالوگ و گفت‌وگو را اساس اندیشه و نظریات خود قرار داده‌است، به دیالکتیک هگل بدگمان است و از آن تحت عنوان «منطق دیالکتیکی مونولوگی» یاد می‌کند (Bakhtin, 1986: 162). پدیدارشناسی در نظر او نقطه مقابل دیالوگ و نمونه بارز یک گفتار مونولوگی است. اما به تعبیر یکی از مفسران هگل هر متفکر ضدهگلی‌ای به‌نوعی خودش هگلی است (شرمن، ۱۳۹۷: ۸)، لذا نمی‌توان منکر گفت‌وگوی میان این دو متفکر شد. به نظر باختین هر گفتاری پاسخ به گفتاری است که پیش از آن بیان شده‌است. تنها در نقطه آغاز کلام، در قرائت دینی تنها آنجایی که آدم کتاب مقدس برای نخستین بار لب به سخن گشود و چیزها را نامید، کلام او در مقام پاسخ نبود، بلکه آغاز کلام بود. به نظر باختین یک متن پدیده‌ای جداافتاده و تک و تنها نیست. متن‌ها در نسبت با هم و در گفت‌وگوی با هم شکل می‌گیرند، طوری که هر گفتاری به دیگر دیدگاه‌ها و جهان‌بینی‌ها هم نظر دارد (آلن، ۱۳۹۲: ۳۸). این اصل در مورد متون خود باختین هم صادق است. پس بنا به باور خود باختین انتظار بی‌جایی نیست اگر تلاش کنیم گفت‌وگوی پنهان او با هگل را آشکار کنیم؛ هر چند این گفت‌وگو از اختلاف نظر آغاز شود.

## ۱-۲- پیشینه تحقیق

آنجا که محققان و مفسران می‌خواهند روی اندیشه‌ها و نظریات باختین مطالعه تطبیقی و مقایسه‌ای داشته باشند، عمدتاً به سراغ کانت، بارت، بنیامین، ریکور و دیگران می‌روند و از کنار فلسفه هگل عبور می‌کنند؛ مگر اینکه اشاره‌ای مختصر داشته باشند. دلیل این اتفاق این است که خود باختین به صراحت منتقد هگل بوده‌است و لذا تا سال‌ها هر نوع همانندی و شباهت میان اندیشه آنها به صورت پیش‌فرض نفی می‌شده‌است. باین‌همه این اواخر برخی مفسران با رویکرد دیگری به سراغ مقایسه هگل و باختین رفته‌اند و تلاش کرده‌اند اختلافات ظاهری دو متفکر را کنار بگذارند و در پس این اختلافات دنبال محل تلاقی اندیشه این دو متفکر بگردند. از

جمله این آثار می‌توان به رساله‌ای (Dop, 2001) اشاره کرد که در آن نویسنده به واکاوی ریشه‌های هگلی اندیشه باختین می‌پردازد و برخی مفاهیم و نظریه‌های باختین را از وجهه‌نظر فلسفی بررسی می‌کند. یا رساله‌ای دیگر (Anley, 2014) که نویسنده در آن نسبت میان اندیشه اعضای حلقه باختین با ایدئالیست‌های آلمانی (کانت و هگل) را بررسی می‌کند. یا کتاب «*The Master and the Slave*» (Tihanov, 2000) که البته به‌طور خاص مقایسه باختین و لوکاچ است. مقاله‌هایی نیز در مقایسه و تطبیق اندیشه هگل و باختین نگاشته شده که بعضاً در همین مقاله هم محل رجوع بوده و از آنها بهره برده‌ایم. اما آنچه مقاله حاضر را از نوشته‌های پیشین متمایز می‌سازد این است که این نوشتار به‌صورت خاص روی موضوع رمان و به‌ویژه روی مفهوم «خودآگاهی» تمرکز کرده‌است و تلاش می‌کند از رهگذر این مفهوم آرای این دو متفکر را بازخوانی کند؛ کاری که تا پیش از این به صورت مستقل در مقاله، رساله یا کتابی (اعم از فارسی و لاتین) صورت نگرفته‌است.

## ۲- خودآگاهی روح در رمان

هگل و باختین هر دو به مؤلفه خودآگاهی در رمان توجه داشته‌اند و می‌توان میان تلقی آنها مشترکاتی یافت؛ مشترکاتی که از گفت‌وگوی میان این دو متفکر حکایت می‌کنند. با توجه به تقدم زمانی هگل بر باختین، بررسی خود را از هگل آغاز می‌کنیم. نخست بهتر است ببینیم هگل در نظام اندیشه خود کجا و به چه مناسبت از رمان می‌گوید.

فلسفه هگل بحث از مطلق و چگونگی برون‌شدن آن است. برخی مطلق را اندیشه خوداندیش می‌دانند. اگر بخواهیم هگلی‌تر سخن بگوییم، مطلق روح است و بی‌نهایت. مطلق وحدت در عین کثرت است. مطلق تمامیت است. تمامی واقعیت است. ولی نه تمامیتی حی و حاضر بلکه تمامیتی در طول زمان کامل‌شونده. مطلق یا روح در طول تاریخ در حال شدن است و در جریان این فرآیند شدن، ملموس و واقعی می‌شود (کاپلستون، ۱۳۸۲: ۱۷۴/۷). مطلق از خود بیرون می‌آید و محصول این از خود بیرون آمدن، تمامی واقعیت عالم خارج است که در ظرف زمان و به‌مرور تحقق می‌یابد. تحقق مطلق نامتناهی، در و از طریق پدیدارهای متناهی است. یعنی مطلق به کمک پدیدارهای متناهی در طول تاریخ تجلی می‌کند (همان: ۱۹۹). از جمله این پدیدارهای متناهی هنر، دین و فلسفه‌اند.

در اندیشه هگل تاریخ جایگاه مهمی دارد. تاریخ در نظر هگل بسط آزادی است. حرکت تکاملی روح در تاریخ از نقطه صفر آزادی آغاز می‌شود و روح هرچه پیش می‌رود و در قالب پدیدارهای مختلف متجلی می‌شود، به سمت آزادی بیشتر و بیشتر حرکت می‌کند (همان: ۲۰۰). روح در اودیسه خود یا به تعبیر دیگر در این سفر مشقت‌بار شدن و تکامل، به مسیر هنر می‌افتد و منازل هنر را یکی پس از دیگری طی می‌کند. به عبارت دیگر هنر به عنوان پدیداری متناهی، واسطه تجلی روح می‌شود. در نظر هگل روح در سیر تاریخی خود در سه شکل هنر سمبولیک، کلاسیک و رمانتیک متجلی می‌شود (استیس، ۱۳۸۸: ۶۳۰). در میان این سه گونه، هنر رمانتیک هنر متأخر است و یکی از هنرهایی که به این دوره هنری تعلق دارد، رمان است.

در دوره هنر رمانتیک روح به بالاترین سطح آزادی و درعین حال بالاترین سطح خودآگاهی در قالب هنر می‌رسد. آزادی و خودآگاهی در فلسفه هگل نسبت مستقیم دارند و دو روی یک سکه‌اند. خودآگاهی همان آگاهی روح از آزادی خویش است. روحی که دم‌به‌دم و گام‌به‌گام در طول تاریخ به آزادی بیشتری می‌رسد با آگاهی یافتن از آزادی خویش، خودآگاه می‌شود (همان‌جا).

آزادی و خودآگاهی‌ای که روح در رمان و به واسطه رمان کسب می‌کند، هرچند بالاترین سطح خودآگاهی در هنر است ولی هنوز کافی نیست که اگر کافی بود، سفر روح در همین دم به پایان می‌رسید، حال آنکه این سفر در این نقطه به پایان نمی‌رسد و هنوز ادامه دارد. پس رمان به عنوان هنری رمانتیک آخرین اقامتگاه روح نیست، بلکه تنها معبری است که روح را برای ورود به عرصه دین و بعد از آن فلسفه آماده می‌کند. اما باین حال رمان به عنوان هنری که با کلمه ظهور می‌کند، در میان هنرها، بالاترین سطح خودآگاهی را به روح می‌بخشد.

هگل در *درسگفتارهای زیبایی‌شناسی* بحث مبسوطی درباره اقسام گونه‌های ادبی دارد. اما به رمان که می‌رسد، آن قدر کم می‌گوید که حتی نمی‌توان نام آن را نظریه هگل در باب رمان گذاشت. او در شرح مختصرش از رمان، آن را حماسه دوران بورژوازی معرفی می‌کند؛ جانشین حماسه عصر قهرمانی. در دوران بورژوازی امکان تحقق حماسه وجود ندارد؛ از این رو رمان به جای آن می‌نشیند و روح ناگزیر به شکل رمان تجلی می‌کند (Neubauer, 1996: 533).

چرا به تعبیر هگل «دوران بورژوازی» نمی‌تواند دوران حماسه باشد؟ از طرفی به نظر هگل بهترین حماسه‌ها به دوران کلاسیک هنر تعلق دارند و حماسه قهرمانی هومری از نمونه‌های بارز آن است. از طرف دیگر دوران بورژوازی دوران هنر رمانتیک است. در هنر

رمانتیک محتوا بر صورت یا کالبد مادی غلبه دارد، تأکید روی جنبه ذهنی (جنبه معنوی) است و جنبه عینی (جنبه مادی) مغفول می‌ماند. نتیجه اینکه در هنر کلاسیک باستان که تأکید بر جنبه عینی است، شخصیت‌ها هر کدام مظهر یک اصل اخلاقی و کلی هستند؛ مثل اصل خویشاوندی یا میهن‌پرستی. اما در هنر رمانتیک شخصیت‌ها فقط نماینده خویشاوندی هستند و عمل آنها از خصوصیت‌های شخصی آنها سرچشمه می‌گیرد. در نتیجه شخصیت‌های هنر رمانتیک به دنبال غایات کلی نیستند بلکه صرفاً غایات شخصی خود را دنبال می‌کنند (Hegel, 1988: 520). به تعبیر هگل در هنر کلاسیک کلیت «به‌وسیله قهرمانان و اعمال برون‌ی و براساس تعهدات خانوادگی و حیات اساسی ساخته و پرداخته می‌شود» اما در هنر رمانتیک «همانا شخص خاص واقعی در حیات باطنی‌اش است که ارزش نامتناهی کسب می‌کند» (Ibid). هنر کلاسیک هنر آرامش و شادی است، هنری ساکن و بی‌جنب‌وجوش که در آن از آرامش ابدی و بی‌مرگ سخن گفته می‌شود. اما هنر رمانتیک برخلاف آن به ستیزه و جنب‌وجوش می‌پردازد. درد و رنج در هنر کلاسیک اغلب به‌عنوان امور نازیبا به کلی کنار گذاشته می‌شوند، اگر هم مطرح شوند امور ثانوی هستند و هنر کلاسیک به جزئیات آنها نمی‌پردازد. اما در هنر رمانتیک چون روح با خود در ستیزه است، درد، رنج، بدی و حتی زشتی هم جایگاه خاص خود را دارند. هنر رمانتیک به‌عنوان هنری که در آن محتوا بر صورت چیرگی دارد، از جسمانیت و امور بیرونی فاصله می‌گیرد و به درون پناه می‌برد. نتیجه این فاصله‌گرفتن از بیرون، توجه به ذهنیت و به حیات باطنی پرداختن، پررنگ شدن شخصیت داستانی است (Ibid: 521).

نظریه‌های متأخر روایت نیز مؤید نظر هگل هستند. وقتی با این پرسش که «از میان دوگانه شخصیت و سیر وقایع، کدام‌یک در روایت مقدم‌اند؟» به سراغ این نظریه‌ها برویم، می‌بینیم که کفه ترازو به سمت شخصیت سنگینی می‌کند. این در حالی است که مثلاً ارسطو در *بوطیقا* - به‌عنوان نخستین نظریه ادبی تاریخ - سیر وقایع را مقدم بر شخصیت می‌داند. او در تعریف تراژدی آن را تقلیدی از «کار و کرداری شگرف و تمام» معرفی می‌کند. درست است که بار این تقلید بر دوش شخصیت‌هاست و «کردار هم لازمه‌اش وجود اشخاص است» اما «در تراژدی آنچه غایت شمرده می‌شود همان افعال و افسانه مضمون است» و غایت در هر امری مقدم است (ارسطو، ۱۳۸۷: ۱۲۳-۱۲۱). هرچه از جهان کلاسیک جلوتر بیاییم و به جهان مدرن نزدیک‌تر شویم، تفاوت رأی بیشتر می‌شود. متفکران متأخر

حوزه روایت پژوهی غالباً بر این باورند که اثر روایی -هرچه که باشد؛ اعم از تراژدی، رمان، زندگی نامه و غیره- باید همچون پرتله «ماهیت شخصیت را نمایان کند» (ابوت، ۱۳۹۷: ۲۳۵). درست است که منطقاً سیر وقایع از شخصیت‌ها تفکیک‌ناپذیر است و هیچ‌یک بدون آن دیگری کامل نیست، اما روایت پژوهان متأخر جایگاه خاصی برای شخصیت قائل‌اند. این تأکیدی که روایت پژوهان بر شخصیت دارند، در خود آثار هم به شکل دیگری نمود پیدا می‌کند. مثلاً فراوانی آثار مدرنی که همنام قهرمان‌شان هستند می‌تواند نشان‌دهنده «اشتقاق انسان مدرن به فرد و فردیت» باشد (همان: ۲۳۷). *رایینسون کروزرئه، جین ایر، مادام بوواری و بابا گوریو* از نمونه‌های آن هستند.

به نظر هگل نیز در هنر رمانتیک به‌طور خاص محور «فرد خودآگاه و فعال» است. بنابراین در نظر او هنر رمانتیک به‌نحو عام و رمان به‌نحو خاص، ابزار مناسبی برای پرداختن به جهان کلاسیک، غایات کلی آن، آرامش و سکون و عینیت و تمامیت آن نیستند. (Hegel, 1988: 1160). لذا دوران بورژوازی یا دوران مدرن دیگر دوران حماسه نیست و از این رو حماسه جای خود را به رمان داده‌است. «رمان حماسه جهان‌منثور و بورژوازی است... هنرها در یونان کلاسیک به اوج تعالی خود رسیدند و دیگر توانایی متجلی‌کردن روح خودکفا را ندارند» (Neubauer, 1996: 533). «منثور» برگردان واژه انگلیسی *prosaic* است که این کلمه خود برگردان *prosaisch* آلمانی است؛ یعنی آنچه فاقد زیبایی شاعرانه است. ترجمه آن به «منثور» (یعنی آنچه شعر نیست) ترجمه‌ای کافی به نظر نمی‌رسد. خود واژه وقتی در ترکیب با جهان می‌آید دال بر این است که این جهان جهانی است که قابلیت زیبایی شاعرانه را ندارد. دوران زیبایی شاعرانه سرآمده و جایش را به زیبایی منثور داده که هرچند صورتی از زیبایی است ولی هنوز زیبایی شاعرانه نیست. اصلاً تقابل میان حماسه و رمان تقابل میان جهان شعری و جهان منثور است. جامعه بورژوازی وحدت جهان حماسی را درهم می‌شکند و نثر را جایگزین شعر می‌کند. نثر زبانی است که در مقابل شکوه زبان شعری حماسه، از «بتدال، حقارت و مصیبت زندگی روزمره» می‌گوید (پوینده، ۱۳۶۹: ۱۶).

هگل در وصف رمان به همین مختصر اکتفا می‌کند. بعد از او لوکاچ در نظریه رمان خود شرح مختصر هگل را بسط می‌دهد و مفاهیم جدیدی را وارد بحث می‌کند. رد و تأثیر هگل در نظریه رمان به قدری قابل‌ملاحظه است که برخی مفسران نظریه رمان لوکاچ را بسط آن چیزی می‌دانند که هگل به‌اختصار در درس‌گفتارهای زیبایی‌شناسی بیان کرده‌است. خود او

هم در مقدمه‌ای که بعدها در سال ۱۹۶۲ بر *نظریه رمان* نوشت، به سهم هگل در شکل‌گیری این اثر اشاره کرد. او در این مقدمه لوکاچ جوان و مؤلف *نظریه رمان* را هگل‌گرا می‌خواند و تأثیر هگل در بخش نخست کتاب خود را تعیین‌کننده می‌داند (لوکاچ، ۱۳۹۲: ۲۱۴). از این‌رو برای تنقیح بیشتر آرای هگل به سراغ لوکاچ می‌رویم.

### ۳- بی‌خانمانی

لوکاچ در عین حال که از هگل می‌پذیرد رمان حماسه دوران مدرن است، مفهوم دیگری را هم وارد بحث می‌کند. او از بی‌خانمانی می‌گوید. به نظر او رمان، شرح بی‌خانمانی بشر است. در مقابل حماسه که به دوران طلایی یونان باستان تعلق دارد، شرح بودن در خانه است. جهان یونانی جهانی بسته است؛ جهان وحدت و تمامیت. در حماسه که واگویه این جهان است، بین قهرمان و جهان فاصله‌ای نیست. افراد در این جهان «به‌نحو کلی‌تر و فلسفی‌تر، نزدیک‌تر و دقیق‌تر به خانه کهن‌الگویی خود مرتبط‌اند» (Neubauer, 1996: 533). حتی در حماسه زمان هم فاصله ایجاد نمی‌کند. جهان حماسه جهان بی‌زمان است و حماسه شرح بی‌واسطه این بی‌زمانی، وحدت و تمامیت است. پیش از لوکاچ، گوته و شیلر به این بی‌زمانی در جهان حماسه اشاره کرده بودند. لوکاچ هم به تبعیت از آنها می‌گوید «شاعر حماسه از چیزی تماماً گذشته می‌گوید. حماسه‌سرا هیچ نسبتی با رخداد‌های ماقبل‌ترانه‌هایش ندارد» (Ibid). این بی‌زمانی در حماسه به این معنا نیست که گذران زمان در حماسه اتفاق نمی‌افتد. چنین نیست؛ شخصیت‌های حماسه هم پیر می‌شوند و حادثه‌ای را از پس حادثه‌ای دیگر تجربه می‌کنند اما جهان حماسی در سعادت بی‌زمان خودش نظری به آنچه قبل از آن اتفاق افتاده و آنچه بعد از آن اتفاق خواهد افتاد، ندارد. در مقابل رمان زمانی است و همین که ظهور کرد دقیقاً گذشته-حال-آینده را می‌سازد. ما در رمان دلتنگی برای گذشته و امید به آینده را می‌بینیم. حماسه چون در خانه است دلیلی ندارد که غم گذشته را بخورد. هر چه هست همین است که قهرمان هم بخشی از آن است. جهان حماسه بسته و امن است. این رمان است که به محض ظهور یادآور گذشته و خانه‌ای می‌شود که دیگر وجود ندارد. این رمان است که «با خصلت زمانی‌بودنش بی‌خانمانی استعلایی را آشکار می‌کند» (Ibid: 534). لوکاچ هم مثل هگل بر این باور است که جهان امن یونانی و جهان هنر کامل کلاسیک، در دوره‌های بعدی وجود ندارد و در دوران مدرن دقیقاً به این دلیل که

این وحدت و تمامیت از بین رفته، حماسه دیگر امکان تحقق ندارد. در نتیجه «آن سکنی گزیدن استعلایی در حماسه هومری جای خود را به رمان داده‌است؛ حماسه جهانی که خدایان ترکش کرده‌اند» (ibid: 533). بشری که از خانه خود دور شده‌است، حالا در رمان این بی‌خانمانی را شرح می‌دهد. روشن است بشری می‌تواند شرح بی‌خانمانی کند که به وضع خود آگاه است. به عبارت دیگر محتوای آنچه هگل خودآگاهی روح در رمان می‌خواند، همین بی‌خانمانی است.

به نظر لوکاچ، در حماسه انسان‌ها خودآگاه نیستند و درک اندکی از خود «به‌عنوان موجوداتی با هویت منحصربه‌فرد» دارند. این انسان‌ها جهان را همچون خانه خود حس می‌کنند. در مقابل در رمان، این ژانری که واگویی‌ای از بی‌خانمانی استعلایی بشر است، آگاهی بسط یافته‌است. بسط یافتن آگاهی به معنای آگاهی بیشتر و بیشتر از نفس خویش و رسیدن به مرحله خودآگاهی است. «درک لوکاچ از شکل درونی رمان برابر است با فرآیند سفر کردن فرد معضله‌دار به خویشتن [...] به بازشناسی روشنی از نفس. چنین فردیتی آن‌چنان اساسی و ریشه‌ای است که قهرمان رمان را محکوم می‌کند به تنهایی و از خودبیگانگی: او به تجربه درمی‌یابد لمحای معنا همه آن چیزی است که حیات می‌بایست اهدا کند» (هولکویست، ۱۳۹۵: ۱۲۳). در جهانی که خدایان ترکش کرده‌اند، دن کیشوت نمونه عینی شخصیت تنها و بی‌خانمانی است که در غیاب خدای مسیحیت، تلاش می‌کند جوهر و معنا را در جان بی‌کجای خودش جستجو کند (Neubauer, 1996: 533). او که از جهان بیگانه شده، در خودش و رؤیاهای او ایده‌هایش خانه کرده‌است.

اما بی‌خانمانی و به تعبیر دیگر از خودبیگانگی، مفاهیم نویی نیستند که با لوکاچ آغاز شده باشند. در سنت فکری غرب اساساً فلسفه تلاشی بوده برای اینکه وضعیت هبوطی را که انسان به آن دچار شده، چاره کند. مثلاً آگوستین در شهر خدا می‌گوید ما با انحراف از آن مسیر تعالی که داشتیم طی می‌کردیم، دچار هبوط شدیم. این هبوط نتیجه خودبسندگی بشر است. ما ساکنان باغ عدن و در محضر خدا حاضر بودیم ولی آن وضع قرار و آرامش را رها کردیم و خواستیم که خود اساس خود شویم (Lumsden, 2015: 1). «رستگاری و نوزایی فقط وقتی امکان پذیر خواهد بود که ما اراده خود را هم‌ردیف اراده خداوند قرار دهیم [...] فقط خداوند است که قادر است ما را از فلاکت بی‌خانمانی نجات دهد» (ibid).

در مدرنیته تلقی متفاوتی از بی‌خانمانی و به‌تبع آن رهایی و رستگاری و غلبه بر بی‌خانمانی وجود دارد. در مدرنیته رهایی دقیقاً با تکیه بر همان خصلتی به دست می‌آید که اگوستین آن را نقطه‌ضعف و عیب بشر می‌دانست؛ یعنی خودمختاری و خودبسندگی بشر. بشر با آزادی خودمختار خود می‌تواند دوباره به کلیت و تمامیت برسد. بشر با عقل خودش و با خودقانون‌گذاری می‌تواند محیطی اجتماعی و سیاسی بسازد که سوژه خودقانون‌گذار در آن محیط احساس یگانگی و خویشی کند. چون در این وضعیت، غیر برای شخص قانون نگذاشته که بین شخص و قانونش فاصله بیفتد. بنابراین غیر شخص را از خودش بیگانه نکرده و او را دچار از خودبیگانگی نساخته‌است. شخص در وضعیت خودقانون‌گذاری در خودش خانه می‌کند و «قرار» می‌گیرد (Ibid).

این عصاره بحث آزادی در فلسفه روشنگری، کانت و هگل است. البته اگر آرای هریک را به‌صورت مجزا بررسی کنیم می‌توانیم وجوه اختلافشان را نیز پیدا کنیم. اما از کنار اختلافات عبور می‌کنیم و مستقیماً به سراغ هگل می‌رویم. آنچه برای ما اهمیت دارد این است که هگل بحث بی‌خانمانی و صورت مقابل آن یعنی بودن در خانه را در بحث از آزادی و توضیح آن مطرح می‌کند. او از تعابیر *Beisichsein* و *Beisichselbstsein* استفاده می‌کند. ترجمه‌های متفاوتی برای این دو عبارت در زبان انگلیسی وجود دارد که خود به‌نوعی حاکی از ترجمه‌ناپذیری و فقدان معادل دقیق برای این عبارات در زبان انگلیسی و به‌تبع آن در زبان فارسی است. «با خود یکی بودن»<sup>۱</sup> و «در خانه بودن»<sup>۲</sup> دو نمونه از تلاش‌هایی هستند که برای ترجمه این دو عبارت صورت گرفته‌اند. این عبارات را در سرتاسر متن‌های هگل به‌وفور می‌توان یافت (Ibid: 4). «در آغاز جهان از روح بیگانه است. غایت نهایی روح بودن در خانه با خود است. روح می‌خواهد که جهان را بشناسد؛ دریابد که او در همه‌جای جهان حاضر است» (Ibid). یعنی روح می‌خواهد که به خودآگاهی و به‌تبع آن به آزادی برسد. در آغاز گفتیم که تاریخ برای هگل، حرکت روح به سمت آزادی است؛ حال می‌توان آن عبارت را این‌طور تکمیل کرد: تاریخ برای هگل حرکت روح به سوی خانه است (Neubauer, 1996: 533). روحی که بی‌خانمان شده، دچار از خودبیگانگی گشته و آزادی ندارد، در تاریخ به‌سوی خانه، به‌سوی سلب از خودبیگانگی، خودآگاهی و آزادی حرکت می‌کند.

1 . Being at one with oneself

2 . At home with oneself

بنابراین در فلسفه هگل مفاهیم آزادی، بودن در خانه و خودآگاهی به هم پیوسته‌اند. تاریخ در نظر هگل بسط آزادی است. حرکت تکاملی روح در تاریخ از نقطه صفر آزادی آغاز می‌شود و روح هرچه پیش می‌رود به سمت آزادی بیشتر و بیشتر حرکت می‌کند (کاپلستون، ۱۳۸۲: ۲۰۴/۷). درعین حال این پیش‌روی به سمت آزادی، حرکت به سمت بودن در خانه است. به باور هگل روح در آغاز در خانه بود؛ همان وضعیتی که لوکاچ به تبعیت از هگل آن را وضعیت وحدت و تمامیت می‌خواند و ثمره‌اش حماسه است. در این وضعیت روح نه آزادی داشت و نه خودآگاهی. روحی که خواهان آزادی و خودآگاهی است از آن وضعیت وحدت / بودن در خانه خارج شده و به وضعیت ازخودبیگانگی / بی‌خانمانی دچار می‌شود. حرکت روح در طول تاریخ به سمت آزادی، تلاشی است برای بازگشت به خانه و رسیدن به آن وضعیت وحدت پیشین. البته وحدت ثانوی وحدتی است که کثرت را درون خودش دارد. این وحدت، وحدت بعد از سفر است. روح در مسیر تحقق آزادی بیشتر و با سپری کردن منزلی بعد از منزل دیگر، می‌کوشد به خانه برگردد و به وضعیت بی‌خانمانی خود که همان وضعیت ازخودبیگانگی است، خاتمه دهد. این سیر تحقق بیشتر آزادی و زدودن ازخودبیگانگی، توأم با خودآگاهی است. به عبارت دیگر هرچه خودآگاهی روح بیشتر، آزادی بیشتر و به خانه نزدیک‌تر.

اما تلقی هگل از بی‌خانمانی و بازگشت به خانه تفاوتی ظریف با تلقی لوکاچ دارد. لوکاچ در شرح ماندگارش از نقش رمان در سناریوی هگلی ظهور خودآگاهی، از یک وضعیت آگاهی انسانی آغاز می‌کند و در پایان هم به وضعیتی دیگر از آگاهی می‌رسد. او با قهرمان‌های یونانی آثار هومر آغاز می‌کند که اگر اصلاً خودآگاهی‌ای هم داشته باشند، این خودآگاهی بسیار ناچیز است. به تبع فقدان خودآگاهی، آنها درکی هم از تمایزشان از جامعه خود و طبیعت ندارند. در مقابل انسان‌های مدرن اشباع از خودآگاهی گویی تنها و بی‌کس در جهان پرسه می‌زنند و با فرهنگ خود و نهایتاً با کل عالم بیگانه گشته‌اند (هولکویست، ۱۳۹۵: ۱۲۲). گویی همه جهان یونانی با وسعتش در ذهن انسان مدرن خلاصه و جمع شده‌است. فرق لوکاچ با هگل در این است که او غایت‌انگاری خوشبینانه هگل را ندارد. در نظر هگل وقتی روح مسیر تکامل خود را تا انتها طی کند، این بی‌خانمانی و ازخودبیگانگی به پایان می‌رسد. رمان تنها منزلی موقتی در میانه راه است و قهرمان آن هرچند از سطحی از خودآگاهی برخوردار است ولی هنوز راه

طی نشده‌ای پیش رو دارد. هگل بشر را تنها و بی‌کس و بی‌خانمان رها نمی‌کند. برای او از راهی می‌گوید که انتهای آن مشخص و روشن است.

باختین نیز رمان را ثمره بی‌خانمانی بشر می‌داند. اما درحالی که لوکاچ رمان را شرح بی‌خانمانی استعلایی بشر می‌داند، باختین به جای بی‌خانمانی استعلایی از بی‌خانمانی زبانی سخن می‌گوید. بعضی مفسران بحث تاریخی باختین از رمان را پاسخ دیالوگی باختین به نظریه رمان لوکاچ می‌دانند. این در حالی است که لوکاچ اصلاً از وجود باختین اطلاعی نداشت و باختین هم دیالوگ خود با لوکاچ را در سکوت و بدون ذکر نام او پیش می‌برد (Neubauer, 1996: 533).

رویگرد باختین نسبت به بی‌خانمانی، با رویکرد هگل و لوکاچ تفاوت دارد. درحالی که کل فلسفه هگل تلاشی است برای غلبه بر این بی‌خانمانی و بازگشت به خانه و درحالی که شرح لوکاچ از این بی‌خانمانی توأم با حس نوستالژی و نوعی دلتنگی برای گذشته حماسی باشکوه بشری است، باختین از این بی‌خانمانی استقبال می‌کند. او هم به تبعیت از هگل و لوکاچ، حماسه و رمان و به تبع آن جهان حماسه و جهان رمان را با هم مقایسه می‌کند و می‌گوید اصلاً نویسنده مدرن به برکت همین بی‌خانمانی توانسته خالق رمان باشد (Ibid: 541). با از بین رفتن وحدت و تمامیت جهان حماسی که در قرائت باختین باید آن را جهانی مونولوگی، تک‌صدا و تک‌مفهومی بخوانیم، مجالی برای شنیده‌شدن صداهای متکثر فراهم می‌شود و به برکت این اتفاق، رمان با شاخصه دیالوگی بودن و چندصدایی متولد می‌شود.

باختین در مقاله حماسه و رمان مثل هگل و لوکاچ رمان را در قیاس با حماسه بررسی می‌کند. او ضمن مقایسه حماسه و رمان، آرای هگل و لوکاچ را هم مدنظر دارد. او هم مثل هگل و لوکاچ بر این باور است که رمان گونه‌ای ادبی است که قرابت بسیاری با دوران جدید دارد. اما درحالی که هگل و به تبعیت از او لوکاچ، رمان را احیای دوباره حماسه در جهان مدرن می‌دانستند، باختین برای رمان قدمتی بیش از اینها قائل است. به نظر هگل رمان در دوره هنر رمانتیک و به نظر لوکاچ در دوره مدرن، ناگهان ظهور می‌کند. چون دوره‌های پیشین شرط‌های شناختی را که عامل ظهور رمان است، نداشتند. به عبارت دیگر در دوران ماقبل مدرن «زمانه برای ظهور رمان آماده نبوده‌است». در این تلقی، رمان به‌عنوان هنری منفعل، هرگز نمی‌تواند زودتر از آنچه رخ داده، ظاهر شود. چون ظهور آن به عواملی غیر از خود رمان بستگی دارد. «رمان و ظهور رمان، به‌عنوان نوعی معین از متن، تنها بازتاب تحولاتی است که

در سطح زیرین ذهن جمعی رخ داده‌اند. از این رو رمان نقش فعال اندکی در سیر تحول روح دارد: تنها یک شاخص است، عددی بر صفحه یک ساعت و نه بخشی از موتوری که عقربه‌ها را می‌گرداند» (هولکویست، ۱۳۹۵: ۹-۱۲۸).

در مقابل به نظر باختین رمان از دیرباز وجود داشته و برآمده از دنیای جدید نیست. پس چرا رمان را پدیده‌ای مدرن می‌دانیم؟ پاسخ باختین این است که دوران باستان امکان شکوفایی همه قابلیت‌های رمان را نداشت و این قابلیت‌ها تنها در دنیای جدید امکان بروز یافته‌اند (باختین، ۱۳۹۱: ۷۷). آنچه که در دنیای جدید وجود دارد و به رمان قابلیت شکوفایی داده‌است، ویژگی چندمفهومی است. به نظر باختین رمان «ثمره چندمفهومی پویای دنیای جدید، فرهنگ جدید و ذهنیت ادبی خلاق جدید آن است» (همان: ۴۴). البته حتی همین چندمفهومی هم پدیده‌ای نو نیست و همواره وجود داشته، اما آنقدری که در دوران جدید توانسته در آفرینش آثار ادبی تأثیرگذار باشد و آزادی منتج از آن، منشأ بروز خلاقیت باشد، در دوران‌های گذشته چنین نبوده‌است.

باختین در مقایسه حماسه و رمان سه ویژگی برای حماسه برمی‌شمرد: ۱- حماسه درباره گذشته مطلق است؛ ۲- مرجع آن سنتی ملی است، نه تجربه‌ای شخصی و ۳- یک فاصله مطلق حماسی دنیای حماسه را از دنیای معاصر می‌کند (همان: ۴۶).

این ویژگی‌ها شباهت زیادی به خصایبی دارند که هگل و لوکاج پیش از این برای حماسه برشمردند. به نظر باختین هم جهان حماسه جهانی تمام و کمال است، جهانی است که به احترام از آن یاد می‌شود و نمی‌توان درباره آن اظهار نظر شخصی داشت. نمی‌شود در مورد حماسه که به گذشته مطلق تعلق دارد، ارزیابی فردی ارائه داد. دنیای حماسه دنیایی دور از دسترس است که نمی‌شود به آن نگریست و به آن راه یافت. «تجربه، تجزیه و تحلیل، مشارکت در این دنیا و نیز راهیابی به مرکز آن امری ناممکن است. دنیای حماسه صرفاً در قالب سنت به ما ارزانی شده‌است، سنتی مقدس و محترم که همگان به دیده احترام به آن می‌نگرند و از کسانی که به بررسی آن می‌پردازند نیز انتظار برخوردی احترام‌آمیز داریم» (همان: ۵۰). خصوصیت جهان حماسی تغییرناپذیری، فرجام‌یافتگی، دور از دسترس بودن و قطعیت مطلق آن است. تلقی باختین در عین شباهت به تلقی هگل و لوکاج، یک تفاوت با آنها دارد: خوانش

باختین از این تمامیت و کمال با آن دو متفاوت است. درحالی که هگل و لوکاچ حماسه را نماینده آرامش، سکون، وحدت، تمامیت و عینیت جهان کلاسیک می‌دانند، به نظر باختین حماسه محصول دوران بسته و ناشنوای تک‌مفهومی است.

در نظر باختین در مقابل فرجام‌یافتگی حماسه، رمان از زمان حال بی‌پایان می‌گوید و به همین اعتبار، فاقد قطعیت است. لازم به تذکر است که باختین در اینجا از رمان واقع‌گرایانه که پایبند به زمان و مکان مشخص است سخن می‌گوید؛ چه اینکه در ادامه هم خواهیم گفت که به نظر او بهترین تجسم رمان آثار داستایفسکی است که واقع‌گرایانه نگاشته شده‌اند و در آنها عنصر زمان با واقعیت تطابق دارد. به‌هرروی ویژگی زمان حال تداوم است. «زمان حال به‌سوی آینده در حرکت است و هرچه پویاتر و آگاهانه‌تر به سمت آینده حرکت کند، قطعیت نداشتن آن محسوس‌تر و اجتناب‌ناپذیرتر می‌شود. بنابراین هنگامی که زمان حال، مبدل به کانون جهت‌گیری انسان در جهان و زمان شود؛ جهان و زمان، کمال خود را چه به‌طور کلی و چه در اجزا از دست می‌دهند. دراین صورت الگوی زمانی جهان، تغییری اساسی می‌کند. در جهان نو، هیچ گفتمان نخستی (گفتمان آرمانی) وجود ندارد و حرف آخر هنوز بر زبان رانده نشده‌است» (همان: ۶۵). درحالی که در دنیای حماسه ما از کل واقعه خبر داشتیم، رمان برای ما از ناشناخته‌ها می‌گوید.

با قوت گرفتن چندمفهومی، رمان‌گرایی از سایه بیرون می‌آید و با کمک عنصر خنده، فاصله حماسی را درمی‌نوردد و آن را نابود می‌کند. چون فاصله سلسله‌مراتبی را که باعث انفصال و اعتبار حماسه می‌شود، از بین می‌برد (همان: ۵۷). خنده موضوع بازنمایی‌اش را از دور دست‌ها خارج کرده، نزدیک می‌کند. وقتی انگاره‌ای به ما نزدیک شد، حالا می‌توان پس و پیش آن را کاوید، سر و ته آن را بررسی کرد، آن را تجزیه و تحلیل کرد، اشکالات آن را دید و آن را آزادانه جستجو کرد. «خنده، احساس تقدس و واهمه از مسائل و تکریم نسبت به آنها را در هم می‌کوبد» (همان: ۵۸). فکاهی، گفت‌وگو، دگرمفهومی، تمرکززدایی معنایی و کلامی از جهان ایدئولوژیک که زمینه شکوفایی رمان را فراهم می‌کنند، همه ثمره خروج از جهان امن، بسته، تمام و کمال و تک‌مفهومی حماسه و استقبال نویسنده از بی‌خانمانی حاصل این خروج است. «بی‌خانمانی برای باختین به معنای این است که شخص «حس اسطوره‌بودن زبان» و «فرم قطعی اندیشه» را از دست بدهد. این «آزادی بنیادی» از «هژمونی زبان یک‌ه و واحد»

است که به بسط رمان می‌انجامد [...] باختین ادعا می‌کند رمان‌نویس باید از حیث زبان‌شناسانه و ایدئولوژیکی بی‌خانه باشد» (Neubauer, 1996: 541). ثمره این بی‌خانمانی رمانی است که به نظر باختین ژانری خودآگاه است.

#### ۴- رمان؛ ژانر خودآگاه

به نظر باختین رمان، این گونه ادبی نافرجام و درحال‌رشد، گونه‌ای خودآگاه است. او رمان را دقیقاً به دلیل درحال‌رشد بودن و فرجام‌نیافتگی گونه‌ای منحصربه‌فرد می‌داند (باختین، ۱۳۹۱: ۳۵). رمان مثل سایر گونه‌های ادبی قالب ازقبل‌موجود ندارد و نمی‌توانیم پیش‌بینی کنیم که در آینده چگونه خواهد بود. رمان گونه‌ای زنده، پویا و درحال‌رشد است. شبیه حماسه نیست که مدت زیادی از پایان تکوینش گذشته و حتی دیگر گونه‌ای منسوخ به حساب می‌آید. همه گونه‌های ادبی قدمت‌شان بیشتر از زبان مکتوب و کتابت است، غیر از رمان. همه گونه‌های ادبی برای خود قانون وضع کرده‌اند، غیر از رمان (همان‌جا). رمان دائم در حال رشد است و نه تنها نسبت به خود که در مورد دیگر ژانرها هم موضعی انتقادی دارد و همین عامل باعث شده رمان گونه‌ای بسته و تمام‌شده نباشد و دائم پیشرفت و تغییر کند. در دوره‌هایی رمان به تقلید تمسخرآمیز سایر گونه‌ها می‌پردازد ولی رمان حتی به این نمونه‌های تقلیدی مسخره‌کننده هم اجازه تثبیت نمی‌دهد. این حاکی از پویایی رمان و فرار آن از گرفتار شدن در یک چارچوب تثبیت‌شده است. «توانایی رمان در به نقد کشیدن خود، خصیصه شایان توجه این گونه ادبی روبه‌رشد است» (همان: ۳۹).

رمان از تعریف و نظریه‌پردازی می‌گریزد. به این معنا که هرگونه تعریفی که از آن ارائه شود، به‌زودی خود رمان آن را نقض می‌کند. این نقض هم می‌تواند در قالب گفتاری باشد که رمان‌نویس به‌تصریح بیان می‌کند و هم می‌تواند به‌نحو عملی در رمانی نو ظهور پیدا کند. مثلاً روسو در *هلوئیز جدید* کاری را که پیش روی شماست تنها شکل صحیح، معتبر و بایسته رمان می‌داند. این نشان می‌دهد که رمان دائم خودش را نقد و واکاوی می‌کند و نقد و واکاوی نیازمند آگاهی به وضع خود است (همان: ۴۲). لذا نمی‌توان تعریف ثابت و تمام‌شده‌ای برای رمان ارائه کرد. ولی آیا این به این معناست که هرگز هیچ کس هیچ تلاشی برای تعریف رمان نکرده‌است؟ پاسخ منفی است. همه آنچه که باختین در آثار خود

شرح و بسط داده در حکم تلاشی نو برای بازتعریف رمان اند. او خود آثار داستایفسکی را به عنوان نمونه‌های شاخص رمان معرفی می‌کند اما چه بسا خودش نیز به این موضوع واقف باشد که پس از داستایفسکی گونه دیگری از رمان خواهد آمد که شبیه آثار داستایفسکی هم نیست و تعریف او از رمان را نقض خواهد کرد؛ چنانچه پس از باختین و داستایفسکی چنین اتفاقی هم افتاد و به عنوان مثال آنچه امروزه تحت عنوان رمان پست‌مدرن می‌شناسیم فاقد بسیاری از مؤلفه‌های مطلوب باختین است.

به نظر باختین برخلاف رمان، سایر گونه‌های ادبی را می‌توان به راحتی تعریف کرد و خصایای آنها را برشمرد ولی به محض اینکه بخواهید برای رمان یک ویژگی بیان کنید، آن ویژگی اعتبار خود را از دست می‌دهد. به همین دلیل است که نظریه‌های ادبی وقتی معطوف به گونه‌های فرجام‌یافته‌اند، چندان فراتر از نظریه ارسطو نمی‌روند، چیزی به آن نمی‌افزایند و شالوده آنها هنوز نظریه ارسطو است ولی وقتی پای رمان به ماجرا باز می‌شود، این نظریه‌ها به بن‌بست می‌رسند (همان: ۴۰-۴۱). رمان نه تنها در کشمکش دائمی با سایر گونه‌هاست بلکه دائماً با خودش نیز درگیری دارد.

از دیگر نشانه‌های خودآگاهی رمان این است که رمان در قیاس با سایر گونه‌های ادبی، گونه‌ای است که کمترین اعتماد را به خودش دارد و بیشترین تلاش را برای اثبات هویت خود می‌کند. در راستای این هدف رمان به تنوع گفتمان‌ها و زبان‌های اجتماعی مختلف، اجازه جولان می‌دهد. سایر ژانرها به روی گفتمان‌ها و زبان‌های مختلف بسته‌اند و تنها گفتمان و زبان مألوف خود را به رسمیت می‌شناسند. اما «رمان قادر است کارگاهی بیافریند که در آن تنوع نه فقط به نمایش درآید، بلکه به نیروی فعال در فرآیند شکل‌دهی به تاریخ فرهنگی بدل شود» (هولکویست، ۱۳۹۵: ۱۲۰).

رمان در نظر باختین نه تنها به عنوان گونه‌ای ادبی به خود آگاهی دارد، بلکه قهرمان آن نیز خودآگاه است. باختین در حماسه و رمان به اختصار به خصلت خودآگاهی قهرمان رمان اشاره می‌کند و این ویژگی را جزو وجوه تفاوت حماسه و رمان از حیث شخصیت می‌داند. برای قهرمان حماسه، این گونه برتر دور از دسترس، «من» شکل نگرفته است. او هرچند به وجود خود واقف است اما هنوز از زاویه دید دیگری به خود می‌نگرد. آنچه از زاویه دید دیگری دستگیرش می‌شود، با تصویری که از خودش دارد با هم منطبق‌اند و نتیجه

شخصیتی است یک پارچه و واحد که پیچیدگی ندارد. قهرمان حماسه نه اعتراف می کند و نه احوال خود را شرح می دهد. چراکه اینها همه برآمده از خودآگاهی قهرمان اند. «شخصیت واقعی او هیچ تفاوتی با بازنمایی عینی اش ندارد [...] بازنمایی صوری او، بازنمایی کامل و بدون کم و کاست است. همه ابعاد وجودی او در معرض دید قرار گرفته و آشکارا اعلام شده است. دنیای باطنی شخص، خصوصیات ظاهری و رفتار و کردارش در یک صفحه واحد قرار گرفته اند. نظر او نسبت به خودش دقیقاً مشابه نظری است که دیگران - مردم جامعه اش، سراینده حماسه و مخاطبان - نسبت به او دارند [...] مفهوم خود من در انزوا، به خودی خود و برای خود وجود ندارد [...] نه می توان در وجود این شخصیت به دنبال چیزی گشت و حدسی درباره اش زد، نه می توان از اسرار او پرده برداشت و نه می توان او را به کاری تحریک کرد» (همان: ۷۰-۷۱). او حتی دست به نوآوری ایدئولوژیک هم نمی زند. او تابع جهان بینی واحد و منسجمی است که برای نویسنده، قهرمان و مخاطب در حکم حقیقت مطلق است. در اثر حماسی هیچ بازتابی از نظر شخصی قهرمان و خواست شخصی او که مغایر با آن جهان بینی باشد، نمی توان یافت. در جهان حماسه زبان، جهان بینی و حقیقت مشترک است. اورستس و ائومنیس از شخصیت های حماسه های هومری دو نمونه از این قهرمانان هستند که صرفاً براساس فرمان الهی دست به انتقام می زنند بدون اینکه اراده شخصی شان در این امر دخیل باشد. اورستس باید به فرمان آپولون انتقام پدرش را بگیرد. او لحظه ای در انجام این فرمان تردید نمی کند. مشابه این شخصیت، هملت در جهان مدرن است که می خواهد به خونخواهی پدر برخیزد. تزلزل و تردید هملت و پرسش مدام او از خود که آیا باید به مبارزه با پلیدی ادامه دهد یا تسلیم شرایط شود، به خوبی تفاوت جهان حماسه و جهان مدرن و به تبع آن وضعیت خودآگاهی قهرمان در این دو فضا را نشان می دهد.

رمان که قرار است طبق تلقی باختین تمامیت حماسه را از بین ببرد، از حیث شخصیت دقیقاً نقطه مقابل حماسه است. قهرمان رمان به من خود کاملاً آگاه است. نظر او درباره خودش مستقل از نظر دیگران درباره اوست. در رمان دیگر خبری از وحدت زبان، جهان بینی و حقیقت نیست.

آنچه را که باختین در حماسه و رمان به اختصار می گوید، در اثر دیگرش به نام پرسش های بوطیقای داستانیفسکی با تفصیل بیشتری شرح می دهد.

باختین وقتی داستایفسکی را «از بزرگ‌ترین نوآورانِ عرصه فرم هنری» و خالق رمان چندصدا معرفی می‌کند، می‌گوید این خودآگاهی قهرمان است که به رمان‌های داستایفسکی خصلت چندصدایی می‌دهد. تا پیش از داستایفسکی هیچ نویسنده‌ای به قهرمانش خصلت خودآگاهی نبخشیده بود، هیچ‌کس به «انسان درون انسان» قهرمان توجه نکرده بود (تعبیری که داستایفسکی برای اشاره به خودآگاهی به کار می‌برد)، همگی فقط راوی بیرونی او بودند. این داستایفسکی است که برای نخستین بار اجازه می‌دهد قهرمان به وضع خود آگاه باشد و از این خودآگاهی سخن بگوید. اجازه می‌دهد که خودش زبان به سخن بگشاید و راوی نحوه بودن خود باشد. قهرمان داستایفسکی نه تنها به خود آگاه است که به تعبیر باختین حتی جهان پیرامون او و زندگی روزمره پیرامون او هم به درون فرآیند خودآگاهی‌اش کشیده می‌شود و ما به واسطه او و از منظر اوست که جهان بیرون را می‌شناسیم. به تعبیر باختین، داستایفسکی در مقیاسی کوچک انقلابی کپرنیکی را به وجود آورد (باختین، ۱۳۹۵: ۱۴۰). او به جای بازنمایی واقعیت قهرمان، خودآگاهی او را بازنمایی کرد. البته چنین نیست که در آثار داستایفسکی تنها یک قهرمان خودآگاه وجود داشته باشد. آگاهی دیگری هم می‌تواند در کنار قهرمان حضور داشته باشد، هم‌جوار او باشد و او هم می‌تواند میدان بینش خود و دیدگاهی دیگر در باب جهان را با مخاطب به اشتراک بگذارد. یک رمان می‌تواند متشکل از دیگرآگاهی‌هایی باشد که «حقوقی برابر با حقوق قهرمان دارند» (همان: ۱۴۱). برادران کارمازوف نمونه بارز چنین رمانی است. در این رمان داستایفسکی به میتیا، ایوان، آلیوشا و حتی اسمردیاکوف صدا می‌دهد و با روایت داستان از منظر هریک از آنها به ایشان حق شنیده شدن می‌بخشد.

قهرمان داستایفسکی به واسطه همین خصلت خودآگاهی از نهایی شدن سر باز می‌زند. از قهرمان رمان داستایفسکی نمی‌توان مثل قهرمان حماسه «تعریف بیرونی و نهایی‌بخش» ارائه داد. او تمامیت‌ناپذیر و قطعیت‌ناپذیر است، «او عمل بی‌نهایت است» و «همیشه در پی نابودی آن چارچوب کلامی دیگران درباره خود است که می‌تواند او را پایان بخشد و به مرده‌ای بدل کند» (همان: ۱۵۸). نمی‌توان یک بار و برای همیشه گفت او کیست.

خودآگاهی قهرمان تک‌صدایی را از بین می‌برد. میان تصور قهرمان از خودش و تصویری که دیگران از او دارند فاصله‌ای وجود دارد. او به من خود واقف است. «پنداری در آینده

آگاهی‌های دیگر مردمان به خویشتن می‌نگرد» (همان: ۱۴۷). و درعین حال خود را به‌نحو گفت‌وگویی و در پیوند با دیگری آشکار می‌کند؛ و گفت‌وگو یعنی تقسیم عادلانه صدا بین من و دیگری. نازل‌ترین سطح این گفت‌وگو را می‌توان در حضور کلام دیگری مابین کلام قهرمان دید؛ مثل آنچه که در اولین رمان داستایفسکی، بیچارگان، مشاهده می‌کنیم، تا صورت‌های پیچیده‌تر گفت‌وگو که در آثار بعدی داستایفسکی مثل برداران کارمازوف، شیاطین و دیگر آثار او ظاهر می‌شوند؛ جایی که گفت‌وگوی میان شخصیت‌ها گفت‌وگوی میان جهان‌بینی‌ها را نمایندگی می‌کنند.

##### ۵- اختلاف در مبانی

ادبیاتی که هگل و پس از او لوکاچ در زمینه رمان (به‌طورعام) و خودآگاهی در رمان (به‌طورخاص) تولید کرده‌اند پیش روی باختین بوده و در نتیجه می‌توان اثر و رد پای گفت‌وگوی میان باختین و آنها را در مباحث باختین یافت؛ گفت‌وگویی که گاه به وحدت نظر و توافق و گاه به اختلاف نظر و جدایی آراء می‌رسد. جایی که این متفکران به اختلاف نظر می‌رسند، این تفاوت‌ها برآمده از مبانی متفاوتی است که هر یک از آنها اتخاذ کرده‌اند. در ادامه به برخی از این اختلافات اشاره می‌کنیم تا موضع این متفکران نسبت به موضوع مورد بحث روشن‌تر شود:

۱- در نظر هگل در هنر کلاسیک یونان صورت و معنا در غایت هماهنگی با هم بودند و هیچ‌یک از دیگری پیشی نمی‌گرفت یا از دیگری باز نمی‌ماند (استیس، ۱۳۸۸: ۶۴۰). درمقابل هنر رمانتیک، هنر دوره‌ای است که به تعبیر لوکاچ در آن با بحران هنرها مواجهیم. بنابراین حماسه قهرمانی هومری محصول دوران اوج هنر و رمان، هنر دوران بحران است. رمان می‌خواهد چیزی را بگوید و به‌درستی از پس گفتنش بر نمی‌آید (لوکاچ، ۱۳۹۲: ۱۷۰). روح نه به دلیل توانمندی رمان، بلکه از سر ناچاری به سراغ رمان می‌رود. رمان در حکم آخرین دست‌وپا زدن‌های هنر است برای اینکه روح را جلوه‌گر کند و نمی‌تواند. نگاه باختین دقیقاً خلاف این نگاه است. باختین نه تنها به رمان بدبین نیست بلکه نگاهی خوشبینانه هم دارد. پس در نگاه کلی درحالی که هگل با اکراه به سراغ رمان می‌رود، باختین به رمان اشتیاق دارد.

۲- درست است که هم هگل و هم باختین از خودآگاهی در رمان گفته‌اند اما اگر آرای آنها را در منظومه کلی اندیشه‌شان قرار دهیم، متوجه اختلافشان می‌شویم. در فلسفه هگل من تا مادامی که به خودآگاهی نرسیده‌ام به دیگری نیاز دارم. او فرآیند رسیدن به خودآگاهی را نبرد تا پای جان توصیف می‌کند. درعین حال به نظر هگل رمان، به‌عنوان هنر رمانتیک، پیکار و جنگ و تخصص است و پیکار و جنگ و تخصص وضعیتی نیست که دوام بیابد. به نظر هگل از این تخصص باید به سمت آستی و وحدت عبور کرد (Hegel, 1988: 1170). وضعیتی که در قرائت باختین می‌توان آن را وضعیت تک‌مفهومی و تک‌صدایی خواند.

برخلاف هگل، باختین پذیرای کثرت و همه‌صدایی است. درحالی‌که در هگل کثرت رو به سمت وحدت حرکت می‌کند و روح تا رسیدن به آن وحدت در هیچ دمی آرام نمی‌گیرد، باختین به وضعیت کثرت بله می‌گوید و ابایی ندارد از اینکه پیکار در همان وضع پیکار باقی بماند. چراکه بدون کثرت، بدون صداها، متعدد، بدون آگاهی‌های هم‌جوار، گفت‌وگویی رخ نمی‌دهد و رمان چندصدایی شکل نمی‌گیرد (باختین، ۱۳۹۵: ۹۶).

به‌عبارت‌دیگر تفاوت تلقی هگل و باختین به تفاوت مبانی اندیشه‌شان برمی‌گردد. مبنای هگل دیالکتیک است؛ دیالکتیکی که باید به یک منتهی شود. و مبنای باختین دیالوگ است؛ دیالوگی که پایه و اساسش دو است. بر همین اساس است که باختین دیالکتیک هگل را «منطق دیالکتیکی مونولوگی» و پدیدارشناسی را نمونه بارز یک گفتار مونولوگی می‌داند.

۳- دیالکتیکی بودن تفکر هگل و در مقابل دیالوگی بودن تفکر باختین تفاوت دیگری را هم به وجود می‌آورد: هگل به دلیل فهم دیالکتیکی‌ای که از تاریخ دارد، به ظهور منفعلانه رمان نیز قائل است. به همین دلیل است که رمانِ هگلی نمی‌تواند در یونان باستان وجود داشته باشد (چون زمانه و دوره برای ظهور آن آماده نیست. آن دوره، دوره حماسه قهرمانی است) و تنها در دوران مدرن که «شرط‌های شناختی» آن فراهم شدند ظهور می‌کند (هولکویست، ۱۳۹۵: ۱۲۹). اما باختین در بررسی تاریخی خود از رمان، مثلاً به رومنس‌های عاشقانه یونانی هم اشاره می‌کند. هرچند این نمونه‌ها به کمال رمان‌های مدرن نیستند ولی نخستین تلاش‌ها برای روایتی رمان‌گونه از زندگی بشرند و جزو رمان‌های باستانی به حساب می‌آیند (باختین، ۱۳۹۵: ۲۵۵).

۴- درحالی‌که هگل و لوکاچ گذشته را تقدیس می‌کنند، با احترام از آن یاد می‌کنند و همراه با نوعی حس نوستالژی دلتنگ گذشته و خانه امن یونانی هستند، باختین از گذشته

عبور می‌کند و ستایشگر زمان خودش است. باختین جایی در حماسه و رمان وقتی از نگاه سایر گونه‌های ادبی به گذشته سخن می‌گوید، می‌نویسد: «به زمان معاصر به چشم واقعیتی نگریسته می‌شد که در مقایسه با گذشته حماسی در مرتبه سفلی قرار دارد [...] آغاز امور، آرمانگرایانه به تصویر کشیده می‌شود و پایان آن تیره و تار است» (باختین، ۱۳۹۱: ۵۴). این عبارت دقیقاً یادآور آن چیزی است که لوکاچ درباره رمان می‌گفت: «حماسه جهانی که خدایان ترکش کرده‌اند.» هگل و لوکاچ هر دو به نحوی آرمانگرایانه از دنیای حماسه و یونان باستان سخن می‌گویند البته با این تفاوت که هگل نگاهی غایت‌انگارانه و خوشبینانه هم دارد. او همچنان که نقطه آغاز را روشن تصویر می‌کند، پایانی روشن را هم انتظار می‌کشد.

۵- رمان برای هگل و لوکاچ نشان از خودبیگانگی و بی‌خانمانی و برای باختین منبع خلاقیت و آزادی است. از طرف دیگر خودآگاهی در هگل تلاشی است برای غلبه بر از خودبیگانگی و بی‌خانمانی و خودآگاهی در باختین دقیقاً نتیجه بی‌خانمانی بشر معاصر و امری فرخنده است چراکه بدون آن آزادی عقلانی و در نتیجه رمان دیالوگی به وجود نمی‌آید. «درحالی‌که نظریه رمان لوکاچ متأسف است که بی‌زمانی حماسه طی شده، حماسه و رمان اثر باختین از غلبه بر اسطوره ملی لایتغیر از طریق زمان‌مندی، مسرور است» (Neubauer, 1996: 543). به بیان روشن‌تر هگل و لوکاچ «عزادار خانه گمشده کودکی» اند و باختین با گرامی‌داشت عنصر خنده از ظهور رمان خرسند است.

## ۶- نتیجه‌گیری

هگل و باختین هر دو به هنگام بحث از رمان به مؤلفه خودآگاهی توجه داشته‌اند. هگل رمان را از آخرین منازل هنر می‌داند که روح به واسطه آن می‌تواند تا حدی بر از خودبیگانگی و بی‌خانمانی‌اش غلبه کند و به درجه‌ای از خودآگاهی و آزادی برسد. درعین حال به نظر هگل در هنر رمانتیک که رمان یکی از اقسام آن است، قهرمان خودآگاه است. باختین هم در عین اشاره به بی‌خانمانی زبانی نویسنده که ثمره آن ظهور رمان است، در دو موضع از خودآگاهی در رمان می‌گوید: یکی آنجایی که رمان را گونه‌ای خودآگاه معرفی می‌کند و دیگری وقتی است که از خودآگاهی قهرمان رمان سخن می‌گوید.

نظریه رمان باختین پاسخی دیالوگی به نظریه رمان لوکاچ است که این دومی خود در حکم شرح و بسط آن چیزی است که هگل به اختصار در درسگفتارهای زیبایی‌شناسی در باب رمان گفته‌است. جز آن، خود باختین در مواردی صراحتاً به نام هگل اشاره می‌کند و با موندولوگی خواندن فلسفه او، تلاش می‌کند مرز خودش با او را مشخص کند. اینها همه قرائنی است که فرض گفت‌وگوی میان دو متفکر را اثبات می‌کنند. ما با مقایسه آرای این دو متفکر با تمرکز بر دو مفهوم خودآگاهی و بی‌خانمانی در رمان، میان آنها اشتراکات و اختلافاتی یافتیم که هر دوی اینها (هم اشتراکات و هم اختلافات) حاکی از گفت‌وگوی میان این متفکران است. حتی اگر یک طرف این گفت‌وگو غایب باشد و طرف دیگر در بیان صریح خود تنها از منظری انتقادی به اندیشه دیگری غایب نگاه کند.

### منابع

- آلن، گ. ۱۳۹۲. بینامتنیت. ترجمه پ. یزدانجو. تهران: مرکز.
- ابوت، اچ. پ. ۱۳۹۷. سواد روایت، ترجمه ر. پورآذر. و ن. م. اشرفی. تهران: اطراف.
- ارسطو. ۱۳۸۷. فن شعر، ترجمه ع. زرین کوب. تهران: امیرکبیر.
- استیس، و. ت. ۱۳۸۸. فلسفه هگل، ترجمه ح. عنایت. تهران: امیرکبیر.
- باختین، م. ۱۳۹۱. تحلیل مکالمه‌ای، ترجمه ر. پورآذر. تهران: نی.
- باختین، م. ۱۳۹۵. پرسش‌های بوپتیقای داستایفسکی، ترجمه س. صلح‌جو. تهران: نیلوفر.
- پوینده، م. ۱۳۶۹. «رمان از نظرگاه هگل». کتاب صبح تابستان، (۷): ۱۵-۲۰.
- شرمن، د. ۱۳۹۷. خودآگاهی هگلی و پساساختارگرایان فرانسوی، ترجمه م.م. اردبیلی. و پ. ذوقی. تهران: نی.
- لوکاچ، گ. ۱۳۹۲. نظریه رمان، ترجمه ح. مرتضوی. تهران: آشیان.
- کاپلستون، ف. ۱۳۸۲. تاریخ فلسفه از فیثسته تا نیچه، ترجمه د. آشوری. ج ۷. تهران: علمی و فرهنگی و سروش.
- هولکویست، م. ۱۳۹۵. مکالمه‌گرایی، ترجمه م. امیرخانلو. تهران: نیلوفر.
- Anley, M. 2014. *The Wisdom of Braille Knights: Paradox, Dialectic and Literature's Conditions of Possibility*, Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy. Durham University.
- Bakhtin, M.M. 1986. *Speech Genres and Other Late Essays*, Trans. V. W. McGee. Austin. Tx: University of Texas Press.

- Dop, E. 2001. *Bakhtin and Hegelian Tradition*, Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy. The University of Sheffield.
- Hegel, G.W.F. 1988. *Aesthetics, Lectures on Fine Art*, Trs. T. M. Knox. Clarendon Press: Oxford.
- Lumsden, S. 2015. "At Home with Hegel and Heidegger". *Philosophy Today*. Vol. 59 (1): 7-21.
- Neubauer, J. 1996. "Bakhtin versus Lukács: Inscriptions of Homelessness in Theories of the Novel". *Poetics Today*, Vol. 17. No. 4. Creativity and Exile: European/American PerspectivesII: 531-546.
- Tihanov, G. 2000. *The Master and Slave: Lukacs, Bakhtin and the Ideas of Their Time*, Oxford University press.

## روش استناد به این مقاله:

حسینی سیرت، م. و شاقول، ی. ۱۴۰۰. «خودآگاهی در رمان؛ بررسی آرای هگل و باختین». *نقد و نظریه ادبی*، ۱۲(۲): ۱۶۷-۱۸۸.  
DOI:10.22124/naqd.2022.16163.1970

**Copyright:**

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi (Literary Theory and Criticism)*

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

