

## بررسی روایت‌شناختی پدیدارشناسی روح هگل

محمد مهدی اردبیلی\*

سمیرا رشیدپور\*\*

### چکیده

روایت‌شناسی، علمی نوپاست که در دهه شصت قرن بیستم توسط نظریه‌پردازانی همچون ژرار ژنت و تزوتان تودورف ایجاد شد. این علم به طور مشخص به روش‌شناسی ساختار و روش روایت می‌پردازد و به طور عمده حوزه عملکرد ادبیات است. از سوی دیگر، پدیدارشناسی روح هگل یکی از بزرگ‌ترین آثار تاریخ فلسفه است که در آن، هگل به تعبیری، تمام دقایق و مراتب اندیشه و تاریخ بشری را بررسی کرده و همه آنها را به نحوی دیالکتیکی در بطن روح جای می‌دهد. موضوع این کتاب در یک کلام، همان‌گونه که از عنوانش پیداست، داستان پدیدار شدن روح است. در بیش از دو قرن که از انتشار این کتاب می‌گذرد، شرح‌ها و تفسیرهای متعدد و متنوعی در حوزه‌های مختلف درباره آن نوشته شده است.

مقاله حاضر تلاش می‌کند تا صرف‌نظر از مباحث فلسفی و محتوایی، تمرکز خود را بر نوع پیشروی روایت و منطق حاکم بر آن معطوف کند و در نتیجه بتواند دست‌کم طرحی از چگونگی روایت‌شناسی و جوهی از پدیدارشناسی روح هگل و روش روایت‌گری این کتاب ترسیم کند. در نتیجه، این مقاله با تکیه بر تقسیم‌بندی‌های روایت‌شناختی، اثر هگل را از سه منظر راوی، روایت‌شنو (مخاطب) و روایت‌گری بررسی می‌کند و در هر مرحله نیز نشان می‌دهد که هگل افزون بر ابداعات متعدد و تعیین‌کننده فلسفی، چگونه و از چه لحاظی در زمینه روایت‌شناختی نیز دست به ابداعاتی خلاقانه، منحصر به فرد و حتی گاهی بی‌سابقه در تاریخ روایت بشری زده است.

واژگان کلیدی: پدیدارشناسی روح، روش‌شناسی، روایت‌شناسی، روایت‌گری، دیالکتیک، زمان.

## مقدمه

در آثار فلسفی به طور عمده معیار ابداعات و نوآوری‌های یک فیلسوف، محتوا و مفاهیمی است که وی در نوشته‌هایش مطرح کرده است. قالب روایت فلسفی به طور عمده، ثابت و تا حد زیادی میراث متافیزیک ارسطو است؛ اما در طول تاریخ فلسفه غرب، می‌توان مواردی را یافت که نویسنده آنها نه تنها در محتوا، بلکه حتی در قالب روایت نیز دست به ابداعاتی زده است. یکی از بارزترین این آثار که حتی هنوز فضای تحلیل و واکاوی آن نزد شارحان و منتقدان گشوده است، یکی از بزرگ‌ترین آثار فلسفی همه اعصار، کتاب پدیدارشناسی روح اثر هگل است.

صرف‌نظر از تأثیر بی‌مانندی که این اثر در فلسفه بعد از خود (کل سنت فلسفه پسا‌هگلی)، جامعه‌شناسی (مارکس<sup>۱</sup>، لوکاج<sup>۲</sup>، مکتب فرانکفورت)، روانشناسی (روانکاوی ژاک لکان<sup>۳</sup>)، فلسفه سیاسی (چه با قرائت راست‌گرای دولت‌محور، چه با قرائت چپ مارکسیستی)، الهیات (الهیات پویشی پل تیلیش<sup>۴</sup>)، منطق (منطق‌های غیردو‌حدهی و چند ارزشی)، هنر و سایر حوزه‌ها گذاشت، که بررسی هر کدام مجال مستقل و مفصل می‌طلبند، می‌توان از حیث نوع روایت‌گری ادبی نیز آن را یکی از بارزترین نمونه‌های ابداع و آفرینش قالب نه تنها در آثار فلسفی، بلکه حتی در ساحت ادبیات دانست.

مقاله حاضر در تلاش است تا بیشتر به این وجه نادیده (یا کم‌اهمیت جلوه داده شده) این اثر بپردازد و از همین رو تلاش می‌کند تا با تکیه بر نظریات روایت‌شناسی معتبر در عرصه نقد و تحلیل ادبی بر بازخوانی و بازنمایی این اثر پرتوی دوباره بیفکند. در دهه شصت میلادی نظریه‌پردازانی همچون ژرار ژنت<sup>۵</sup>، تزوتان تودورف<sup>۶</sup> و دیگران با مطالعه متون مختلف در پی روش‌شناسی شیوه بیان روایت برآمدند که حاصل این تلاش‌ها همان «علم شناخت روایت» یا روایت‌شناسی<sup>۷</sup> بود (برای اولین بار تزوتان تودورف در سال ۱۹۶۹ اصلاح روایت‌شناسی را پیشنهاد داد). (مکوئیلان، ۱۳۸۸، ص ۲۰۰).

ژرار ژنت روایت را این‌گونه تعریف می‌کند: «روایت، تولیدی زبانی است که یک یا چند رویداد را بازگو می‌کند» (کوری، ۱۳۹۱، ص ۵۲) و به صورت کلی می‌توان گفت «روایت‌شناسی

- 
1. Karl Marx
  2. George Lukacs
  3. Jacques Lacan
  4. Paul Tillich
  5. Gerard Genette
  6. Tzvetan Todorov
  7. narratologie

مجموعه‌ای از احکام کلی دربارهٔ ژانرهای روایی، نظام‌های حاکم بر روایت (داستان‌گویی) و ساختار پیرنگ است» (مکاریک، ۱۳۹۰، ص ۱۴۹). در نتیجه، این مقاله برای بررسی پدیدارشناسی روح به عنوان نوعی روایت، به جای طرح مباحث و دیدگاه‌های مختلف و جدال‌ها و مناقشات متعددی که از زمان ارسطو تا امروز مطرح است و همچنین به جای درافتادن با مباحث به طور مشخص ادبی و به منظور جلوگیری از تشتت آراء و آشفتگی روشی، صرفاً از تقسیم‌بندی سه‌گانهٔ متداول در «روایت‌شناسی» تبعیت خواهد کرد که به تعبیری توسط ژرار ژنت مطرح شد: ۱. راوی؛ ۲. روایت‌شنو (مخاطب)؛ ۳. روایت‌گری (مباحث مربوط به زمان و مکان، ترتیب رویدادها، نقطهٔ دید و...). لازم به ذکر است که در روایت‌شناسی دوگانهٔ راوی/روایت‌شنو اهمیت بیشتری دارد تا دوگانهٔ نویسنده/خواننده. زیرا دوگانهٔ مورد نظر روایت‌شناسی مشخصاً از ساختارهای متنی برمی‌خیزد و کاملاً در چهارچوب صوری بوطیقایی می‌گنجد.

### الف- راوی

بررسی جایگاه راوی<sup>۱</sup> تلاشی است برای پاسخ به پرسشی که اولین بار ژنت آن را مطرح کرد: «چه کسی روایت می‌کند؟» در واقع ژنت در متون ادبی و به طور مشخص رمان به بررسی این موضوع می‌پردازد؛ اما کلیت مباحث وی چنان فراگیر است که می‌توان آن را در خصوص هر متن دیگری اعم از متون فلسفی، جامعه‌شناختی و... به کار برد. به طور کلی از نظر ژنت وضعیت راوی به دو دادهٔ مهم بستگی دارد: نخست، رابطه‌اش با داستان (آیا راوی همچون یک شخصیت در دنیای رمان حضور دارد؟)؛ دوم، سطح روایی‌ای که وی در آن جای می‌گیرد (آیا او داستان را با من اول شخص روایت می‌کند یا خود او هم در قصه جای دارد و موضوع داستان است؟) (Jouve, 1997, p.25). از سوی دیگر، هر روایتی دو طرف کلی دارد: راوی و مخاطب. پرنس اشاره می‌کند که این تمایز به همان تمایز دستور زبانی میان اول شخص و دوم شخص باز می‌گردد: «اول شخص کسی است که سخن می‌گوید، دوم شخص مخاطب سخن است... در روایت‌شناسی نیز می‌توان تقسیم‌بندی همانندی برقرار ساخت: می‌توان گفت راوی اول شخص است، روایت‌شنو دوم شخص است» (پرنس، ۱۳۹۱، ص ۱۶). ما نشان خواهیم داد که هگل این تقابل اول شخص و دوم شخص در روایت متداول را رفع<sup>۲</sup> می‌کند. از طرفی همان‌طور که بیان شد ژنت امکان رابطهٔ راوی با جهان داستانی را به دو صورت در نظر می‌گیرد: ۱) راوی ناهمراه با جهان داستان<sup>۳</sup>؛ ۲) راوی همراه

1. narrateur

2. Aufhebung

3. Hétérodiégétique

با جهان داستان<sup>۱</sup>. از نظر وی رابطه‌ی راوی با سطح روایی نیز به دو صورت است: (۱) راوی بیرون از جهان داستان<sup>۲</sup>؛ (۲) راوی درون جهان داستانی<sup>۳</sup>. (Genette, 1972, p.204)

پیش از بررسی جایگاه راوی در پدیدارشناسی روح هگل، باید در نظر داشته باشیم که در این تحلیل نه با یک رمان یا نمایشنامه که اغلب موضوع مطالعه‌ی روایت‌شناسان یاد شده بوده است؛ بلکه با متنی فلسفی مواجه هستیم. در نتیجه، این پرسش مطرح می‌شود که پس چه عاملی در روایت‌گری پدیدارشناسی روح وجود دارد که به ما اجازه می‌دهد تا آن را همچون یک رمان مورد مطالعه و بررسی روایت‌شناختی قرار دهیم؟ پیش از پاسخ به این سؤال بهتر است نگاهی به روش‌های روایت‌گری مرسوم در متون فلسفی داشته باشیم.

همان‌گونه که می‌دانیم، یکی از شایع‌ترین روش‌های روایت، به ویژه در تاریخ فلسفه، اختیار کردن موضع دانای کل توسط راوی و نشستن وی بر جایگاه فرازمان و فرامکان است؛ یعنی راوی نا همراه با جهان داستان و بیرون از آن قرار دارد. فیلسوفان و دانشمندان همواره کوشیده‌اند تا در آثارشان از حقایق جاودان سخن بگویند و به شیوه‌ای مستدل مخاطبان‌شان را نسبت به صحت دعاوی‌شان خاطر جمع کنند.

این شیوه‌ی روایت از ابتدای تاریخ فلسفه تاکنون بر بخش اعظمی از متون فلسفی حاکم بوده است. به همین منظور، همواره تلاش شده تا موضع شخص راوی و حضور آن در روایت، دست‌کم در نظر مخاطب، به حداقل برسد و مخاطب اثر را به نحوی بخواند که گویی بدون واسطه‌ی راوی، در حال مواجهه با خود دعاوی و حقایق است و نمونه‌ی بارز آن را برای مثال، می‌توان در کتاب اخلاق اسپینوزا<sup>۴</sup> و مونا دلوژی لایب‌نیتس<sup>۵</sup> مشاهده کرد.

اگر تبصره‌ها و نکات حاشیه‌ای اخلاق را کنار بگذاریم، مخاطب در مطالعه‌ی آن گویی اثری مطلقاً بدون راوی را مطالعه می‌کند که بیشتر به کتاب‌های آموزش هندسه و ریاضی می‌ماند تا فلسفه؛ و البته هدف اسپینوزا نیز همین بود. اما در این میان، معدود فیلسوفانی هم بودند که کوشیده‌اند تا به‌گونه‌ای با مخاطب سخن بگویند که مخاطب نه حقایق سرمدی در باب جهان و خدا، بلکه خود فیلسوف راوی را در مقابل خود معجم کند که در حال سخن گفتن و پند دادن است. از سه کتاب آخر اعترافات سنت آگوستین<sup>۶</sup> گرفته تا تسلائی فلسفه بوتیوس<sup>۱</sup>، تا نوارغنون

1. Homodiégétique

2. Extradiegétique

3. Intradiegétique

4. Baruch Spinoza

5. Gottfried Wilhelm Leibniz

6. Saint Augustine

بیکن<sup>۲</sup> و حتی تا رساله در اصول علم انسانی بارکلی<sup>۳</sup>.

اما حتی این آثار نیز به‌رغم ملموس بودن لحن راوی، باز هم زمانی که از فلسفه سخن می‌گویند، وجه روایی خود را از دست داده و باز هم همان لحن سرمدی، فرازمان و فرامکان را اتخاذ می‌کنند. درست است که بارکلی از موضع راوی‌ای برتر و فردیت‌زدوده مخاطبان را خطاب قرار نمی‌دهد؛ اما در واقع همان موضع برتر و فرامکان و فرازمان را به ذهن و موضع راوی‌اش منتقل می‌کند و در اینجا راوی داستان که مخاطب وی را به عنوان یک انسان مشخص و معین مشاهده می‌کند، خود به نحوی سخن می‌گوید که گویی از ابتدا تا انتها حقیقت مطلق تنها نزد اوست. این جایگاه راوی یکی از متداول‌ترین شیوه‌های روایت است. به تعبیر فریدمن، «آزادانه، از هر زاویه دید: از دیدگاهی خداگونه و فارغ از زمان و مکان، از وسط، از اطراف، یا از روبه‌رو» (به نقل از: پرنس، ۱۳۹۱، ص ۵۵).

اما روش دیگری از روایت‌گری فلسفی وجود دارد که راوی نه دانای کل، بلکه یک انسان جویای حقیقت است که بناست گام به گام با خود مخاطب پیش رفته و تنها پس از طی کردن سیر روایت است که حقیقت نه تنها برای مخاطب، بلکه حتی برای خود راوی آشکار می‌شود. در واقع راوی خود وارد جهان داستانی‌اش می‌شود. از این دسته می‌توان برای مثال به تأملات دکارت اشاره کرد. دکارت می‌کوشد تا به مخاطب بقبولاند که در تأمل، نخست واقعاً به دامان شکی کور و سیاه افتاده است که راهی برای رهایی از آن متصور نیست و از اتخاذ این ژست اجتناب می‌کند که مثلاً از ابتدا همه چیز را می‌داند و تأملات شش‌گانه را تنها برای به دام کشاندن مخاطب و اقناع گام‌به‌گام او تدارک دیده است. به هر ترتیب، تحلیل آثار تاریخ فلسفه با تکیه به نقش و جایگاه راوی بحثی مستقل و البته ارزشمند خواهد بود؛ اما تحلیل حاضر نباید وظیفه و نقطه تمرکز خود را از یاد ببرد.

در آثار هگل با اوج چنین شیوه‌ای از روایت سروکار داریم. به ویژه، پدیدارشناسی روح نمونه‌اعلای روایتی است که گویی راوی آن تنها مشغول روایت کردن همان دقیقه مورد روایت است و خود نمی‌داند که دقیقه بعد چه خواهد شد. در نتیجه به دلیل سیر تکوین دیالکتیکی پدیدارشناسی، راوی دائماً دچار آزمون و خطاست. وی در جایی موضعی اتخاذ می‌کند و در جایی دیگر موضع قبلی خود را رد می‌کند. این فرآیند نفی و اثبات بارها و بارها تکرار می‌شود و دقیقاً جزئی از فرآیند تکوین دیالکتیکی روح است و یکی از دلایل دشواری مطالعه و فهم متون هگل نیز همین سبک بیان است. این تغییر موضع ناظر یا راوی را می‌توان از همان ابتدا در مطالعه پیشگفتار

1. Anicius Manlius Severinus Boëthius

2. Francis Bacon

3. George Berkeley

پدیدارشناسی مشاهده کرد:

در بسیاری از موارد موضع خود هگل نیز در میان مناقشاتی که مطرح می‌کند، نامشخص است. افرادی که تجربه مطالعه پیشگفتار پدیدارشناسی را از سرگذرانده‌اند، این حقیقت را تصدیق خواهند کرد که از همان آغاز مدام سرنخ بحث را گم کرده و از تشخیص موضع هگل در قبال موضوع مورد بحث عاجز بوده‌اند؛ چراکه این موضع دائماً در حال تغییر است. در واقع هگل از گروهی دفاع کرده و استدلالاتی را علیه گروهی دیگر مطرح می‌کند، اما هنوز چندی نگذشته که هگل همان موضع قبلی‌اش را نیز با دفاع از رویکرد نوین زیر سوال می‌برد. در برخی مقاطع ما حتی نمی‌توانیم در میانه مناقشه دریابیم که هگل حقیقتاً از کدام موضع دفاع کرده یا علیه کدام عقیده موضع‌گیری می‌کند (اردبیلی، ۱۳۹۰، ص ۴۸).

از سوی دیگر، یکی از نوآوری‌های ژنت در نظریه روایت، تمایز قائل شدن میان این دو پرسش است: «نقطه دید کدام شخصیت، چشم‌انداز روایت را جهت می‌دهد؟» و این پرسش بسیار متفاوت که «راوی کیست؟» به عقیده ژنت دیگر نظریه‌پردازان نتوانسته‌اند میان این دو پرسش تمایز بگذارند (کوری، ۱۳۹۱، ص ۱۴۰)؛ هر چند آنها میان نقطه دیدها تمایز گذاشته‌اند؛ ولی این تمایزها نشان‌دهنده تفاوت‌های واقعی نیست. داشتن نقطه دید به معنای داشتن توانایی‌ها یا منابعی برای آگاهی از جهان بیرون، گفتگو درباره آن و واکنش به آن است. بنابراین تشخیص اینکه چه کسی راوی است و تشخیص اینکه نقطه دید کدام شخصیت آن روایت‌گری را جهت می‌دهد، آشکارا دو چیز متفاوت‌اند.

در پاسخ به این دو پرسش و با مطالعه مورد پدیدارشناسی روح هگل، می‌توان نشان داد که در این کتاب جهت‌دهی روایت با خود هگل در مقام مولف و همچنین در مقام سوژه است؛ زیرا اوست که دیالکتیک درونی جهان را به مثابه کل درک کرده و با روش روایتی خاصی که در کتاب پدیدارشناسی روح برگزیده در تلاش است تا آن را برای ما بازنمایی کند؛ اما پاسخ پرسش دوم، خود «روح» است. در واقع، راوی روح است؛ زیرا هگل ادعا ندارد که شخص خودش، در مقام یک فیلسوف ۳۷ ساله، راوی - مولف پدیدارشناسی است. بلکه بنا به شیوه وی، این خود روح است که در مواجهه با تعارضات درونی خویش حرکتی دیالکتیکی را در طول تاریخ طی می‌کند و به پیش می‌رود. پدیدارشناسی روح، همان‌گونه که از عنوانش پیداست، داستان پدیدار شدن تجلیات و مراتب مختلف این روح است و هگل، البته اغلب، اجازه می‌دهد تا روح از زبان خویش روایت تکوین خود را از نخستین و نازل‌ترین دقایق یقین خام حسی بشر تا والاترین و غنی‌ترین مراتبش بازگو کند. داستان داستان خود روح و ماجراهای سفر اوست:

روح همین حرکت خود است که خود را از خویش تهی می‌سازد و درون جوهرش فرو می‌برد، و همچنین در مقام سوژه، از این جوهر بیرون شده و به درون خود بازمی‌گردد، [و] جوهر را به یک ابژه و محتوا بدل می‌سازد، در همان حال که این تفاوت میان ابژکتیویته و محتوا را ملغی می‌سازد. (Hegel, 1977, p. 490)

یا در بند انتهایی کتاب، هگل کل اثر را به دالانی از خاطرات روح تشبیه می‌کند که گویی با عبور از آنها (به واسطه روایت این کتاب) به یاد خاطرات خویش افتاده و خود را رفع می‌کند: این شدن توالی‌ای کند از روح را عرضه می‌کند، نمایشگاهی [یا دالانی] از تصاویر، که هر کدامشان، از موهبت غنای روح برخوردارند، و بنابراین، فقط به این دلیل به آهستگی حرکت می‌کند که خود باید به کل این غنای جوهرش را فرو رفته و آن را هضم کند. (Ibid, p. 492)

البته روشن است که این روش روایت صرفاً یک تکنیک ادبی برای جذب یا حتی اغوای مخاطب نیست؛ بلکه بیش از آن، برآمده از خود ذات دیالکتیک و تن سپردن خود راوی به نبرد تضادها و تناقضات در بطن تحقق آن است. باید خاطر نشان کرد که پروبلماتیک یا ایده اصلی هگل در پدیدارشناسی چیزی نیست جز تحقق خود دیالکتیک. و این تحقق، در قالب راستینش، نه تنها نیازمند نوآوری و سنت‌شکنی در محتوا، بلکه همچنین مستلزم رفع خود روش روایت‌گری مرسوم و عرفی، یعنی جایگاه و موضع راوی کلاسیک فلسفی است.

#### ب- روایت‌شنو یا مخاطب

مخاطب یا روایت‌شنو<sup>۱</sup> یا روایت‌گیر یک اثر کیست؟ «مفهوم روایت‌شنو [یا روایت‌گیر] را نخست ژرار ژنت مطرح کرد و سپس جرال د پریس آن را شرح، بسط و رواج داد. روایت‌شنو جفت ارتباطی راوی است، و جایگاه گیرنده را در روایت پُر می‌کند» (مکاریک، ۱۳۹۰، ص ۱۵۵). تزوتان تودورف در کتاب «ساختارگرایی چیست» می‌نویسد:

در همان لحظه‌ای که راوی (در معنای وسیع کلمه) یک کتاب را تشخیص می‌دهیم، باید وجود «ملازم‌اش» را نیز بازشناسیم، یعنی کسی که گفتار روایی خطاب به اوست و امروزه ما آن را «روایت‌شنو» می‌نامیم. روایت‌شنو خواننده واقعی نیست؛ همان‌طور که راوی خود نویسنده نیست. نباید نقش را با کنش‌گری‌ای که عهده‌دار آن است اشتباه گرفت. پیدایش توأمان این مسئله فقط نوعی تأکید بر قانون نشانه‌شناسی عمومی است که بر اساس آن «من» و «تو» (یا به عبارتی فرستنده و گیرنده یک گفته) همواره منسجم و همبسته هستند (Todorov, 1968, p. 67).

1. narrataire

اثر، هر فرمی هم که داشته باشد، با خوانندگانش سخن می‌گوید و در این معنا مخاطب، هر آن کسی است که کتاب را می‌گشاید و اقدام به مطالعه‌اش می‌کند. اما در سطحی دیگر، می‌توان از مخاطب یا روایت‌شنوی هدف یک اثر سخن گفت. پیش از پرداختن به متن پدیدارشناسی لازم است مختصری به مخاطب مورد نظر هگل اشاره شود. هرچند هرکسی نمی‌تواند کتابی از هگل را بگشاید و آن را بخواند و بفهمد، اما هگل خطاب به همه سخن می‌گوید. یکی از انتقادات هگل نسبت به رمانتیسم افراطی نخبه‌گرا همین مسئله مخاطب هدف اندیشه فلسفی است. هگل در پیشگفتار پدیدارشناسی ادعا می‌کند که مخاطب فلسفه (و به طور کلی علم)، عقل بشری به طور عام است و در نتیجه، «صورت قابل فهم علم، راهی گشوده و به لحاظ دسترسی برای همگان یکسان است و آگاهی‌ای که به علم نزدیک می‌شود، به درستی نیازمند آن است که بتواند به روش فاهمه‌ی معمولی به دانش عقلانی دست یابد» (Hegel, 1977, pp. 7-8).

هگل این ادعا را در مقابل رویکردهای رمانتیک-عرفانی‌ای مطرح می‌کند که مخاطب خود را نه کل انسان‌ها، بلکه برخی خواص، نخبگان یا محرمان معرفی می‌کنند. از این منظر، تنها افراد معدودی هستند که شایستگی شنیدن حقیقت و توانایی درک آن را دارند. سابقه این بحث در فلسفه به حضور آیین‌های عرفانی و رازورزانه در یونان باستان و تأثیر آنها بر فلسفه، برای مثال فلسفه فیثاغوری، بازمی‌گردد. بنا به همین رویکرد است که افلاطون در نامه هفتم ادعا می‌کند که: «من بر آنم که نه انتشار این اسرار و نه نوشتن چیزی درباره آنها به شیوه‌ای که برای همه کس قابل فهم باشد، مایه نیکبختی هیچ‌کس نمی‌تواند بود به استثنای عده قلیلی از مردان برگزیده» (افلاطون، ۱۳۸۰، ص ۱۸۶۳).

نوالیس<sup>۱</sup>، کمتر از یک دهه قبل از نگارش پدیدارشناسی توسط هگل، نوشته بود: «انسان‌های کمی هستند که انسان باشند» (نوالیس، ۱۳۹۳، ص ۹۷). البته صرف نظر از نمونه‌های یاد شده، می‌توان مخاطب اصلی انتقاد هگل را همچنین دوست، استاد و اکنون دیگر رقیب شلینگ دانست که به صراحت ادعا می‌کند، «از عامی کافرکیش بیزارم و دوری جوید» (به نقل از: لوکاج، ۱۳۸۶، ص ۵۳۲). هرچند خود هگل نیز عقل عرفی عوامانه را نقد می‌کند؛ اما خود همین عقل عرفی را بیش و حتی پیش از همه مخاطب قرار می‌دهد. هگل عوام (یا به بیان دقیق‌تر، عقل سلیم عرفی) را به دلیل عوام بودن طرد نمی‌کند؛ بلکه آنها را دقیقاً به همین دلیل نخستین مخاطبان خود قرار می‌دهد و هم در پدیدارشناسی و هم در سایر آثارش، رویکرد آنها را به نخستین دقیقه اثرش بدل ساخته و در نتیجه، در همان ابتدا به توصیف و نقد رویکرد آنها می‌پردازد.

1. Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg (Novalis)



اما از سوی دیگر شاید متناقض به نظر برسد همان‌گونه‌که بیشتر خوانندگان و مفسران آثار هگل اذعان دارند، خود هگل برای بیان فلسفه‌اش زبانی آنچنان پیچیده اختیار می‌کند که به نظر نمی‌رسد خطاب به همه باشد. می‌دانیم که پیچیدگی زبان رابطه‌ای مستقیم با دوری و نزدیکی آن از کارکرد عقل عرفی دارد. به این معنا که هر چه زبان از کارکرد عقل عرفی دورتر شود، پیچیده‌تر به نظر می‌رسد و هر چه نزدیک‌تر، سهل‌تر و فهم‌آن برای عامه مردم امکان‌پذیرتر می‌شود. به نظر می‌رسد که پیچیدگی زبان هگل به دلیل عوام‌ستیزی وی نیست؛ بلکه دلایل دیگری دارد: نخست، زبان هگل نزدیکی و قرابت آشکاری با سنت رمانتیک دارد. این سنت بناست بازنمایی‌کننده ابهامات و پیچیدگی‌هایی باشد که از یک سو به شعر نزدیک می‌شود و از سوی دیگر با متون مقدس پیوند می‌خورد؛ دوم، این پیچیدگی در پیوند با منطق دیالکتیکی خود هگل است که دلیل اصلی آن، ابداع منطق متفاوتی است که هگل خود به ناچار برای بیان و فهم فلسفه‌اش وضع کرد. این منطق با منطق دوحدی و صوری ارسطویی متفاوت است که عقل عرفی آن را به راحتی درک می‌کند.

در نتیجه، مخاطب هدف هگل، مانند سوژه ممکن اخلاقی کانت، نه خواص یا نخبگان و نه حتی عوام، بلکه دقیقاً هر موجود ذی‌شعور و عاقل است. جالب اینجاست که هگل نه از ضمیر «من» (برای اشاره به راوی) و نه از ضمیر «شما» (برای اشاره به مخاطب) استفاده نمی‌کند؛ بلکه در عوض، به کرات از ضمیر «ما» یا از ترکیبات «برای ما» و «از نظر ما» بهره می‌برد. در این معنا راوی، مخاطب را در این سفر دیالکتیکی در کنار خود تصور می‌کند و «ما» (یعنی خودش همراه با مخاطبانش) را به عنوان ناظران سفر پدیدارشناختی روح از دقایق ابتدایی آن تا نقطه اوج ایده‌آلیستی‌اش تلقی می‌کند. برای نمونه در انتهای بخش آگاهی و آستانه ورود به خودآگاهی، یعنی زمانی که این «من» (موضع آگاهی منفرد) بناست تا به «ما» (موضع خودآگاهی تصدیق شده در جمع) گذر کند، هگل با تأکید بر «ما» به مثابه مخاطبان - راویان روح می‌نویسد:

«روشن است که در پس آن به اصطلاح پرده‌ای که بناست تا جهان درونی را پنهان سازد، چیزی برای دیده شدن وجود ندارد مگر آنکه ما خودمان به پشت این پرده سرک بکشیم؛ ما به همان اندازه می‌توانیم بینیم که چیزی در پس پرده برای دیده شدن وجود داشته باشد؛ اما در عین حال بدیهی است که ما نمی‌توانیم بدون جاروجنجال بیشتر، یگراست به پشت نمود گام بگذاریم» (Hegel, 1977, p. 103).

تأکید هگل بر این «ما» صوری نیست؛ بلکه نشان از این حقیقت دارد که مخاطب همواره همراه راوی است و «من» و «ما» همواره در بستر روح در رفت و آمدند. به تعبیر هگل، در یک کلام، ««من» ای که «ما» است و «ما» بی که «من» است» (Ibid, p. 110).

افزون بر این، ژنت به جای نقطه‌دید اصطلاحی را وضع کرد که بعدها بسیار رواج یافت: «کانونی‌شدگی»<sup>۱</sup>. او میان دو نوع کانونی‌شدگی درونی و بیرونی تمایز قائل شد. روایت «کانونی‌شده درونی»، روایتی است که در آن گفته‌های راوی فقط به دانسته‌های یکی از شخصیت‌ها محدود است؛ اما روایت «کانونی‌شده بیرونی» روایتی است که در آن گفته‌های راوی کمتر از دانسته‌های شخصیت است (نک. کوری، ۱۳۹۱، ص ۱۵۱). بنابراین نظریه ژنت در مورد کانونی‌شدگی باید این نکته را مورد توجه قرار داد که اگر کانونی‌گر (راوی کانونی‌شده) غیرجاندار باشد، کانونی‌شدگی بیرونی، سراسر زمان خواهد بود و اگر شخصیت گذشته خود را کانونی کند، در روایت با کانونی‌شدگی بیرونی گذشته‌نگر روبه‌رو می‌شویم.

به عبارت دیگر، کانونی‌گر بیرونی به تمام وجوه زمان (گذشته، حال و آینده) دسترسی دارد؛ حال آنکه کانونی‌گر درونی به حضور اشخاص محدود است. بنابراین می‌توان گفت که هگل در روایت خود در پدیدارشناسی روح در دقایقی با کانونی‌شدگی درونی روایت‌اش از سیر تکامل یقین حسی به آگاهی، آگاهی به خودآگاهی را به پیش می‌برد و دقایق مربوط به سیر تکامل خودآگاهی به روح و روح به دانش مطلق را با کانونی‌شدگی بیرونی روایت می‌کند. رفت‌وآمد راوی میان این دو کانونی‌شدگی بنابر منطق دیالکتیکی خود اثر است.

اما نکته دارای اهمیت این است که همان‌گونه‌که راوی خود می‌کوشد تا موضعی فرازمان (دانای کل) اتخاذ نکند، از مخاطبان نیز می‌خواهد تا موضعی خارج از وضعیت اختیار نکنند و خود را از سیر دیالکتیکی متافیزیکی کنار نکشند؛ بلکه مخاطب برای خواندن پدیدارشناسی باید هر بار موضع فلسفی و متافیزیکی جدیدی اختیار کند و به نوعی با آگاهی متافیزیکی در حال تکوین هم-ذات‌پنداری می‌کند. با این همه، هگل در سفر پدیدارشناسی گهگاه می‌کوشد تا میان قالب‌های خود روح (آگاهی، خودآگاهی، عقل، دین و...) و «ما» فاصله بگذارد. این فاصله‌گذاری شرط فراوری از یک مرحله است و به «ما» امکان می‌دهد تا «ما»ی قبلی مان (برای مثال، آگاهی) را رفع و «ما»ی جدیدی (برای مثال، خودآگاهی) را اتخاذ کنیم.

وی در مقدمه می‌نویسد: «برای آگاهی، آنچه بدین طریق هویدا می‌شود، تنها به منزله یک اثره وجود دارد؛ اما در عین حال، برای ما، به منزله حرکت و فرآیند شدن نمودار می‌شود» (Hegel, 1977, p. 56). نمونه‌هایی از این دست را می‌توان در طول کتاب مشاهده کرد. وی حتی در انتهای کتاب یعنی در فصل «دانش مطلق» که مخاطب خود را در نقطه اوج پدیدارشناسی جای داده است، به منظور جلوگیری از توهم خودمطلق‌پنداری و گشودن راهی برای سایر دقایق نظام، به

1. focalization

صراحت «ما» را از «خود» جدا کرده و ورای سیر تکوین پدیدارشناسی قرار می‌دهد. پیش از این هم در متن متافیزیک ینا<sup>۱</sup> هگل در پایان کار و در مرحله روح مطلق ادعا کرده بود که: «روح برای ما نامتناهی است، اما نه هنوز برای خودش» (Hegel, 1986, p.180). در اینجا نیز هگل آگاهانه زمینه جداسازی مخاطب را از روایت پدیدارشناسی و ورود آن به روایت‌های بعدی نظامش را فراهم می‌آورد. مخاطب که تاکنون قهرمان داستان پدیدارشناسی بود، اکنون برای فراروی از آن و رفع پدیدارشناسی، باید جایگاه خود را تغییر دهد و «ما»یی متفاوت از «خود روح مطلق» (که البته همان‌گونه که می‌دانیم هنوز مطلق نیست) اختیار کند. گویی هگل از یک «ما» به «ما»یی دیگر گذر می‌کند و گذرگاه قبلی را پشت سر می‌گذارد.

دریدا در خصوص مفهوم «نشانه» در اندیشه هگل تعبیری دارد که در اینجا صدق می‌کند: «متافیزیک... چاره‌ای ندارد جز اینکه نشانه را یک گذار، یک محل گذار، یک گذرگاه، میان دو امر حاضر در نظر بگیرد، ارجاع موقتی از یک امر حاضر به امر حاضر دیگر. این گذرگاه و این پل را می‌توان [پس از عبور] از میان برداشت» (دریدا، ۱۳۹۲، ص ۱۴۴). به نظر می‌رسد که این «ما»یی سوم در مقام گذار از آن «ما»یی نخست به «ما»یی دوم و دگربار بازسازی نوعی «ما»یی نخست، اما در سطحی بالاتر، نوعی نفی در نفی، یا سنتر دیالکتیکی دو «ما»یی نخست است.

همان‌گونه که اشاره شد، در پدیدارشناسی روح هگل بارها از ضمیر «ما» برای نشان دادن جایگاه راوی/مخاطب و در عین حال وضعیت خود روح در منزلگاه‌های مختلفش استفاده می‌کند و البته گهگاه از مخاطب می‌خواهد که موضعی فراتر اختیار کند و از بالا به میدان نبرد دیالکتیکی بنگرد. به تعبیر استرن، «در این مقطع هگل نه موضع خود آگاهی، بلکه موضع «ما» در مقام ناظر پدیدارشناختی را اختیار کرده است» (استرن، ۱۳۹۳، ص ۱۵۱). یا به تعبیر گادامر، ««برای ما»، [یعنی] برای آگاهی تعمق‌کننده یا مشاهده‌گر» (گادامر، ۱۳۹۰، ص ۸۷).

اما درک این نکته بسیار مهم است که هگل می‌کوشد تا این اتحاد میان راوی و مخاطب را در ضمیر «ما» حفظ کند. هرچند برخی از مفسران این اثر را نوعی درس‌گفتار برای مخاطبان هگل تلقی کرده‌اند که هگل در آن نقش استاد دانایی را بازی می‌کند که به مخاطبان نادانش آموزش می‌دهد - برای مثال وستفال به صراحت ادعا می‌کند که دلیل تمایز میان جایگاه راوی و مخاطب، «این است که درس‌های فلسفی اصلی مورد نظر هگل، باید توسط مخاطبان، یعنی «ما»یی ناظر فراگرفته شوند» (Westphal, 2003, p. 10) - اما به نظر می‌رسد نه تنها مخاطبان از این اثر و سیر تکوین آن درس گرفته‌اند، بلکه خود هگل نیز از آن آموخته است، یادآور این عبارت مشهور

مارکس که «استاد خود باید آموزش ببیند» (Marx, 1970, p. 121). تغییر عنوان اثر از «علم تجربه آگاهی» به «پدیدارشناسی روح» و محتوای پیشگفتار در مقام متنی موخر بر خود کتاب، بهترین گواه بر این حقیقت است که خود هگل نیز از اثرش آموخته است. در نتیجه یکپارچگی ضمیر «ما» برای پیوند زدن راوی و مخاطب، نه تنها صوری یا کلیشه‌ای نیست، بلکه ناظر به وجهی واقعی است.

اما شکل دیگری از «ما» در پدیدارشناسی وجود دارد که چیزی ورای دو مورد یاد شده است. هگل در ابتدای مقدمه می‌نویسد: «امر مطلق... به ما نزدیک‌تر می‌شود» (Hegel, 1977, p. 47). در وهله نخست به ذهن می‌رسد که همانند موارد یاد شده، ما در جایی ایستاده‌ایم که ورای روایت است و قهرمان داستان، امر مطلق، به ما مخاطبان نزدیک می‌شود. اما پرسش اصلی این است که مگر ما در خود داستان جای داریم که امر مطلق به ما نزدیک شود؟ گویی هگل ما را نیز نه در مقام مخاطبی خارج از وضعیت، بلکه در بطن آن جای داده است. خود ما نقشی در روایت ایفا می‌کنیم و جایگاه ما، جایگاه امر مطلق را تعیین می‌کند که در حال نزدیک‌تر شدن به ماست. از طرف دیگر، برخلاف موارد یاد شده، نباید فراموش کرد که بنا به نظر هگل «ما» بی‌پیشینی و ثابت وجود ندارد که بتواند در طول تاریخ ثبات خویش را حفظ کند. ما در بطن تاریخ تغییر می‌کند و تاریخ را نیز تغییر می‌دهد که همانا ایده اصلی مارکس در نقل قول یاد شده است. به تعبیر لوکاچ، هگل در تاریخ یک فرآیند را می‌بیند، فرآیندی که از یک سو، نیروهای محرک درونی تاریخ آن را به پیش می‌رانند و از سوی دیگر، تأثیر خود را بر همه پدیده‌های زندگی انسانی، از جمله بر اندیشه می‌گذارد. او کل حیات انسان را به منزله فرآیند تاریخی عظیمی در نظر می‌گیرد. (لوکاچ، ۱۳۸۸ الف، ص ۴۷-۴۸)

اگر مقدمات بالا را در کنار این حقیقت بگذاریم که تاریخ چیزی نیست جز تاریخ ما (تاریخ سوژه-تاریخ سوژکتیویته بشری)، آنگاه روشن می‌شود که «ما»ی ناظر، با نظارتش، با آگاهی یافتنش، در عین حال، دست به کار تغییر جهانی است که حقیقتش ایده مطلق و روح مطلق است. در واقع، روح مطلق نه در ساحت ابژکتیویته محض فیزیکی جای دارد و نه در ساحت ذات متعالی الهی. بلکه حقیقت روح مطلق، بیناسوزگانیت است. لذا روح مطلق، همان ماست، البته همان مایی که به ما بودنش، به مطلق بودنش، به روح بودنش و در نهایت به حقیقت ذاتی‌اش در مقام «ما» آگاه است. این روح خود ماست، میان ماست و برساخته از/برسازنده ماست. ژاک لوک نانس<sup>۱</sup> در اثر تحسین برانگیزش با عنوان هگل: بی‌قراری امری منفی، با اشاره به عبارت یادشده از

1. Jean-Luc Nancy

هگل می‌نویسد:

«(ما) چیزی نیست که - و همچنین ابژه یا خودی نیست که - امر مطلق بنا باشد به آن نزدیک شود، گویی که خود امر مطلق چیزی دیگر یا خودی دیگر است. بلکه برعکس، اینکه امر مطلق به ما نزدیک‌تر است یا می‌خواهد نزدیک‌تر باشد، بدان معناست که [این امر مطلق] «نزدیکِ ما»ی ماست، همین‌بین - ما، همین بینِ مای تجلیِ ما، شدنِ ما، میلِ ما.

مطلق در میان ماست. این مطلق در میان ما در خود و برای خود است؛ می‌توان گفت که خود خود میان ماست. اما «خودِ خود بی‌قرار است»: میان ما، هیچ چیزی نمی‌تواند ثابت بماند، هیچ چیزی به حضور یا هستی [اش] اطمینان ندارد - و ما هر یک را پس از دیگری پشت سر می‌گذاریم، به همان میزان که از هر یک به دیگری گذر می‌کنیم. هر یک با دیگران، هر یک نزدیک دیگران: نزدیک بودن امر مطلق چیزی نیست جز نزدیک بودن هر یک از ما به یکدیگر» (Nancy, 1991, pp. 78-79)

در نتیجه، این «ما» چیزی نیست جز رفع دیالکتیکی تمام «ما»های ممکن: «ما»ی راوی، «ما»ی مخاطب، «ما»ی روح مطلق، «ما»ی متافیزیک، «ما»ی فلسفه و در نهایت «ما» در مقام جهان ما، در مقام بیناسوژگانیت بشری، یعنی «ما» در مقام همه «ما».

### ج- روایت‌گری یا روش پیشبرد روایت

روی آوردن هگل به یک منطق روایی متفاوت و داستانی، همچنین نشان‌دهنده عدم تمایل وی به گرایش‌های معمول در میان فیلسوفان در کاربرد فریب‌کارانه زبان است؛ زیرا همان‌طور که پرنس اشاره می‌کند در روایت نوعی اطلاعات روایت‌شده فاش می‌شود که راوی کم و بیش منشأ اصلی آنها به شمار می‌رود. راوی این اطلاعات را یا به نام خودش ارائه می‌دهد یا آنها را به واسطه یکی از شخصیت‌ها (در اینجا مثلاً یقین حسی، آگاهی، خودآگاهی، روح و...) یا با متنی عرضه می‌کند که احتمالاً مسئولیت آن بر عهده خود وی نیست. این اطلاعات می‌توانند به چند دسته تقسیم شوند:

- ۱) اطلاعات صریح و تلویحی: بیشتر اطلاعات موجود در روایت تلویحی هستند؛ یعنی می‌توان آنها را نفی کرد یا مورد پرسش قرار داد. این اطلاعات ممکن است در هر بخش از متن به داده‌های تازه‌ای شکل بدهد یا فقط تکرار یا تأیید داده‌هایی باشد که پیشتر تثبیت شده‌اند. این اطلاعات برای فهم دیگر بخش‌ها کم و بیش ضروری هستند؛
- ۲) اطلاعات پیش‌فرض: برخی اطلاعاتی که در روایت‌گری ارائه می‌شوند به صورت

گزاره‌هایی مطرح می‌شوند که قرار نیست مورد پرسش قرار بگیرند. به همین دلیل گفته می‌شود که آنها را پیش‌فرض گرفته‌ایم. البته این بدان معنا نیست که نتوانیم آنها را مورد پرسش قرار دهیم. در کنار اطلاعات پیش‌فرض، اطلاعات اقامه‌شده قرار دارند که با هم فرق دارند. اطلاعات تلویحی و اطلاعات پیش‌فرض نیز با هم متفاوت‌اند.

نخستین و آشکارترین تفاوت این است که اطلاعات تلویحی اظهار نمی‌شوند؛ ولی اطلاعات پیش‌فرض، هرچند نه به طور مستقیم، اظهار می‌شوند. بنابراین انکار تلویحی چیزی آسان‌تر از انکار پیش‌فرض چیزی است. (نک: پرینس، ۱۳۹۱، ص ۴۶). مفهوم پیش‌فرض همان‌طور که به تعیین افشای اطلاعات کمک می‌کند به تعیین روش ارائه اطلاعات در روایت کمک می‌کند. به این ترتیب، این مفهوم کمک می‌کند تا در مورد دیدگاه راوی درباره روایت‌شنو، روایت‌گری راوی و رویدادهای روایت‌شده به فهم بهتری برسیم.

باید به این نکته توجه کرد که اگر در روایت چند روایت‌گری وجود داشته باشد، روایت‌گری اول ممکن است روایت‌گری دوم را معرفی کند و دومی سوم را و همین‌طور تا آخر. در هر مورد، روایت‌گری‌ای که دست‌آخر همه روایت‌گری‌های دیگر را معرفی می‌کند، روایت‌گری اصلی است. ممکن است میان سطوح مختلف روایت‌گری پیوندهای مختلفی برقرار باشد؛ این پیوندها همان‌طور که پرینس می‌گوید ممکن است ساختمانی، درون‌مایه‌ای یا علی باشند. (همان، ص ۳۷ و ۴۰) بدین معنا که یک سطح از روایت‌گری توضیح می‌دهد که چه چیزی موجب موقعیت موجود در سطح بعدی شده است.

به طور کلی روایت‌گری واجد سه بخش اصلی است: (۱) آغاز روایت و پایان‌بندی؛ (۲) روش پیشبرد روایت؛ و (۳) زمان روایت. خود روایت‌گری را همچنین می‌توان از منظر هگلی، سنتز دیالکتیکی راوی و مخاطب دانست که در عین حال که هر دو را در بر می‌گیرد، یک‌جانبگی هر دو را رفع می‌کند.

### ۱- آغاز روایت و پایان‌بندی

پدیدارشناسی روح با فصل «یقین حسی» آغاز می‌شود که از قضا آن هم در انتزاعی‌ترین و ابتدایی‌ترین مرحله مواجهه انسان و جهان قرار دارد. هرچند فصل نخست پدیدارشناسی از مواجهه فرد با جهان آغاز شده است؛ اما این آغاز، خود را مطلقاً یقینی می‌داند و این قطعیت را برآمده از «درخودبودگی» یا «بی‌واسطگی» ای می‌پندارد که هگل بعدها توهم‌آمیز بودنش را نشان می‌دهد. به تعبیر هایدگر، «برای دانش بی‌واسطه، ابژه در آغاز و به صورت بی‌واسطه، نه هنوز برای خود، بلکه

در خود است» (Heidegger, 1988, p. 49). زیرا «ابژه تنها به عنوان یک «این» محض وجود دارد» (Hegel, 1977, p. 58). این امر نشانگر آن است که هگل در پدیدارشناسی یک هدف را دنبال می‌کند: آغازیدن از بی‌واسطه‌ترین، انتزاعی‌ترین و به ظاهر یقینی‌ترین شناخت عقل عرفی و نقد آن.

همچنین پدیدارشناسی با دانش مطلق به پایان می‌رسد که همان‌گونه که نشان داده شد، نوعی خودآگاهی مطلق رفع‌کننده تضادها و تعارض‌های پدیدارشناسی است. به تعبیر وستفال، «دانش مطلق همان خودآگاهی است» (Westphal, 1979, p. xii). یا به تعبیر لومسدن، «دانش مطلق هگل، فهم شفاف خودآگاهی از خودش است» (Lumsden, 2014, p. 35). در نتیجه پدیدارشناسی سفر خود را با نوعی خودآگاهی مطلق روح نسبت به خودش به پایان می‌برد و البته همان‌گونه که هگل بارها در اوج ایجابیت به نفی گذر می‌کند، در اینجا نیز در دقیقه پایانی که دانش مطلق باید در اوج ثبات و قدرت باشد، به شکاف‌های درونی و تضادهای بی‌پایان آن اشاره می‌کند. در نتیجه بر خلاف قرائت متداول و سطحی از هگل، در اینجا خبری از پایان خوش تاریخ نیست و وی در آخرین صفحات پدیدارشناسی روح به جای آرامش مطلق و دست یافتن به نوعی بهشت آرمانی و بی‌دغدغه، از به صلیب کشیده شدن حقیقت یا «جلجتای روح مطلق» (Hegel, 1977, p. 493) سخن می‌گوید.

## ۲- روش پیشبرد (منطق روایت)

بر هر روایتی نوعی منطق حاکم است که روش پیشبرد آن را تعیین می‌کند. به منظور شناخت این شیوه یا درک این منطق، ابتدا باید به این پرسش پاسخ داد که یک روایت چگونه پیش می‌رود یا چه چیزی هر مرحله را به مرحله بعد وارد می‌کند؟ یا به بیان دقیق‌تر، چه عاملی آگاهی را به خودآگاهی، خودآگاهی را به روح و روح را به دانش مطلق می‌رساند؟ اگر عاملی را بجوییم که در ایستایی هر مرحله خلل وارد کند و رفته‌رفته پدیدارشناسی را مجبور به ترک یک موضع و اتخاذ موضعی دیگر می‌کند، این عامل به روشنی، همان تضادهای موجود در خود هر مرحله است که فرآیند پدیدارشناسی را به پیش می‌برد.

همان‌گونه که اشاره شد، هگل و ما هیچ‌کدام بنا نیست در نهایت راوی یا مخاطبی خارج از وضعیت و بی‌طرف باشیم، بلکه «ما»، حتی اگر خود را جدا فرض کنیم، باز هم در هر مرحله درگیر خود امر شده و با تعارضات درونی‌اش مواجه می‌شویم و منطقاً همراه با آن به مرحله بعد وارد می‌شویم. سوختی که این حرکت را موجب شده و آن را ادامه می‌دهد، همانا تعارضات و

تنش‌های خود وضعیت است، اگر این تعارضات و تنش‌ها از بین بروند، موتور خاموش می‌شود و البته هرچند این ایستایی شاید وضعیتی ایده‌آل به نظر برسد، اما ایده‌آلی مطلقاً سلبی خواهد بود که به تعبیر مارکس، همه چیز در آن، از فرط صُلُبیت، ثبات، رکود، استحکام و استواری، «دود می‌شود و به هوا می‌رود» (Marx & Engels, 2008, p. 10).

اما منطق حاکم بر این حرکت که عوامل و عناصر موثر بر آن را جهت می‌دهد و این حرکت را به حرکتی ضروری و عقلانی بدل می‌سازد، همان دیالکتیک است. دیالکتیک قانون پیشروی همه چیز است و در اینجا گذار پدیدارشناسی از هر مرحله به مرحله دیگر دیالکتیکی است. پیش از این نیز اشاره شد که حتی غایت پدیدارشناسی چیزی نیست جز تحقق همین دیالکتیک در ساحت روح و به طور کلی، غایت هستی چیزی نیست جز تحقق دیالکتیک در همه ابعاد. «دیالکتیک در نظر هگل، نخست اصل پیشرفت هر واقعیت است» (دونت، ۱۳۷۷، ص ۵۲). دیالکتیک نه امری بیرونی یا صرفاً روشی، بلکه برآمده از منطق حاکم بر خود جهان است که از قضا عقلانی است. به بیان دیگر، دیالکتیک همان‌گونه که تیلور اشاره می‌کند، برای هگل «صرفاً «یک «روش» یا یک «رویکرد» نیست. ... زیرا هدف او به روشنی این است که حرکت درونی موضوع مطالعه‌اش را پی بگیرد... اگر استدلال حرکتی دیالکتیکی را دنبال می‌کند، این حرکت، بنابراین، باید در درون خود چیزها باشد، نه صرفاً در شیوه استدلال ما درباره آنها» (تیلور، ۱۳۷۹، ص ۱۰۸).

این منطق دیالکتیکی مبتنی بر رفع تضادها و تعارض‌های وضعیت، از بطن خود وضعیت، بدون استمداد از عاملی بیرونی/متعالی، بر کل آثار هگل، و به ویژه بنا به موضوع بحث مقاله حاضر، بر پدیدارشناسی روح نیز حاکم است و به تعبیری حتی بعد از مرگ هگل، به عنوان میراث وی، در سایر آثار فلسفی و حتی غیرفلسفی (اعم از ادبی، تاریخی، سیاسی و...) حضور دارد.

### زمان روایت

سؤال مطرح در مورد رابطه زمان و روایت‌گری این است که روایت‌گری در چه زمانی صورت گرفته است؟ بعد از وقوع رویدادها، پیش از وقوع رویدادها یا هم‌زمان با وقوع آنها؟ که به آنها به ترتیب روایت‌گری مؤخر، روایت‌گری مقدم و روایت‌گری هم‌زمان می‌گویند (نک: پرینس، ۱۳۹۱، ص ۳۲). این روابط ترتیب زمانی میان هر روایت‌گری ممکن است تغییر کند. این امکان وجود دارد که روایت‌گری گاهی مقدم، گاهی مؤخر و گاهی هم‌زمان با رویداد باشد. صورت کلی روایت‌گری در پدیدارشناسی غیر از بخش دانش مطلق که مشخصاً روایت‌گری مقدم است و به‌نحوی پیش‌گویانه محسوب می‌شود، ترکیبی از روایت هم‌زمان و مؤخر است. یعنی در عین حال که بخش



اعظم پدیدارشناسی، در گذشته (یونان، قرون وسطا، رنسانس، ابتدای مدرنیته، روشنگری و...) اتفاق می‌افتد، اما به نحوی روایت می‌شود که گویی هم‌زمان است. این امر یادآور همان جغد مینروای هگل است که بعد از روز به پرواز درمی‌آید.

همچنین درباره‌ی زمان‌مندی متن روایی، جامع‌ترین بحثی که ژنت ذیل ناهمخوانی میان زمان داستان و زمان متن مطرح کرده به این ترتیب است: او سه نوع رابطه‌ی زمانی میان زمان داستان و زمان متن بر می‌شمارد: ۱. نظم و ترتیب: پاسخ به پرسش «کی؟»؛ ۲. تداوم: پاسخ به پرسش «چه مدت؟»؛ ۳. بسامد: پاسخ به پرسش «چند وقت یکبار؟».

ژنت به تمایزی جالب توجه اشاره می‌کند که از قضا در پدیدارشناسی نمونه‌ی آن را می‌توان بازشناخت. به تعبیر متس، «روایت... نوعی توالی زمانی دولایه است... زمان چیزی که نقل می‌شود و زمان روایت (زمان مدلول و زمان دال). این دوگانه تنها این نیست که تمامی تحریف‌های زمانی را امکان‌پذیر سازد که بیرون‌کشیدن‌شان از روایت کاری پیش‌افتاده است (سه سال از زندگی قهرمان در دو جمله از یک رمان یا در چند نما از یک مونتاز «مکرر» در سینما و... خلاصه می‌شود). مهم‌ترین کارش این است که از ما می‌خواهد در نظر داشته باشیم که یکی از کارکردهای روایت عبارت است از ابداع یک طرح‌واره‌ی زمانی بر اساس یک طرح‌واره‌ی زمانی دیگر» (Metz, 1968, p.27).

ژنت با اشاره به دوگانگی زمانی‌ای که در اینجا مورد تأکید قرار گرفته، و با استناد به نظریه‌پردازان آلمانی که (erzählt Zeit) به معنای زمان داستان در مقابل (Erzählzeit) به معنای زمان روایت قرار می‌دهند، این مسئله را یکی از ویژگی‌های نمونه‌وار روایت کلامی در تمام سطوح و پیچیدگی‌های آن مطرح می‌کند. (Genette, 1972, p. 77)

از سوی دیگر، می‌دانیم که در زبان آلمانی دو معادل برای تاریخ وجود دارد: یکی Historie که ریشه‌ی یونانی دارد و به معنای تحقیق، پژوهش و روایت است که بیشتر به «دانش تاریخ» شباهت دارد؛ و دیگری Geshichte که به معنای سرگذشت، داستان، روایت و توالی رویدادهاست.<sup>۱</sup> حال، مفهوم هگلی تاریخ، به تعبیری، جامع هر دو معادل یاد شده است. این نکته، کلیدی به دست ما می‌دهد تا این دعوی غالباً مناقشه‌برانگیز هگلی را بهتر درک کنیم که هرآنجا که روایتی وجود ندارد، تاریخی نیز وجود ندارد و این امر نیز ما را به فهم این رویکرد مشهور و البته مناقشه‌برانگیزتر هگل سوق می‌دهد که تاریخ، همانا تاریخ انسان است، چرا که تنها انسان است که می‌تواند روایت کند. «تجلی روح، روح آن‌سان که در روح‌های مردمان تبلور می‌یابد، همان چیزی است که دغدغه‌

۱. برای مطالعه دقیق‌تر ریشه لغوی این اصطلاح نگاه کنید به: اینوود، ۱۳۸۸، صص ۲۴۷-۲۴۸.

نخستین کنونی ماست. زیرا در این کسوت است که با ماده تاریخ روبه‌رو می‌شویم» (مک‌کارنی، ۱۳۸۹، ص ۲۰۴). به همین دلیل است که هگل دگرگونی تاریخ را از دگرگونی طبیعت متمایز و ادعا می‌کند که «دگرگونی تاریخی پیشرفتی به سوی چیزی بهتر و کامل‌تر است، حال آنکه دگرگونی در طبیعت، تنها یک دایره همیشه تکرارشونده را نمایش می‌دهد» (به نقل از بازصورتبندی مارکوزه در: مارکوزه، ۱۳۶۷، ص ۲۴۶).

تاریخ، سرگذشت روح جهان است یا به تعبیر هگل در عناصر فلسفه حق، «تاریخ، کردار روح است» (Hegel, 1991, p. 372). به بیان دیگر تاریخ آن چیزی است که روح جهان بر خود روا داشته است. این جهان اما نه صرفاً جهان ذهنیت محض انسانی است و نه صرفاً جهان عینیت فیزیکی محض است؛ بلکه اساساً سنتز دیالکتیکی این دو است؛ سنتزی که در طول تاریخ به پیش آمده و بیشتر و بیشتر تحقق یافته است. به همین دلیل است که تاریخ پیش از سوژه انسانی وجود ندارد و زمان در تمام نظام‌های هگل از نخستین بارقه‌های اندیشه بشری یا مواجهه انسان‌ها با یکدیگر آغاز می‌شود.

حال، هرچند پدیدارشناسی روح از این منظر قویاً تحت تأثیر رویکرد هگلی یاد شده است؛ اما از حیث نگاه به زمان و روش روایت، واجد جایگاهی خاص در تاریخ فلسفه و چه بسا در کل تاریخ روایت و ادبیات بشری است. این کتاب فرآیند خطی سیر تکوین «روح»، از نخستین و نازل‌ترین منزلگاهش، یعنی «یقین حسی»، تا والاترین دقیقه‌اش، یعنی «دانش مطلق» را روایت می‌کند. به زعم هگل، هر مرحله (هر بخش و هر فصل از کتاب) ضرورتاً و به نحو دیالکتیکی از بطن مرحله قبلی بیرون می‌آید. تا اینجا با روایتی خطی و ترتیبی از فرآیند تکوین دیالکتیکی روح سروکار داریم.

همچنین اگر این ایده هگلی را به یاد بیاوریم که آغاز همان پایان است (نک: Hegel, 1977, p. 10) و پدیدارشناسی با شناخت آغاز شده و با شناخت پایان می‌یابد، آنگاه درمی‌یابیم که نوعی حرکت دورانی بر پدیدارشناسی روح حاکم است. متفکران بسیاری به این ایده دورانی اشاره کرده‌اند. برای مثال بلامی با اشاره به کتاب مهم «چه بخش از اندیشه هگل مرده و چه بخشی از آن زنده است»، اثر بندتو کروچه، می‌نویسد، «وی پدیدارشناسی هگلی را به عنوان فعالیت دورانی روح میان دقایق متمایز خویش بازتفسیر می‌کند» (Bellamy, 2014, p. 85) و راکمور حتی اثری با عنوان معرفت‌شناسی دورانی هگل منتشر می‌کند و این رویکرد دورانی را در تمام آثار برجسته هگل بررسی می‌کند (Rockmore, 1986) یا استنلی روزن در شرح منطق هگل به صراحت می‌نویسد، «هگل به این نکته می‌پردازد که امر نخستین آخرین است و امر آخرین

نخستین است. آغاز مبناست و مبنا از آن مشتق شده است. در نتیجه، پیشرفت در عین حال بازگشت است» (Rosen, 2014, p. 91).

می‌توان نمونه‌های مشابهی را نیز نام برد که بر روش دورانی روایت هگلی صحه می‌گذارند؛ اما نکته اصلی‌ای که در اینجا اهمیت دارد، این است که نه تفسیر خطی پدیدارشناسی که بر اساس آن بناست روح از «انتزاعی‌ترین و فقیرترین شکل حقیقت» (Hegel, 1977, p. 58) تا غنی‌ترین و حقیقی‌ترین تجلی‌اش پیش رود، و نه تفسیر مطلقاً دورانی از پدیدارشناسی که بر اساس آن «آغاز همان پایان است» و پدیدارشناسی در آخرین دقیقه‌اش به ابتدای راه خویش بازمی‌گردد، هیچ‌کدام به تنهایی پدیدارشناسی را از حیث روایت به یک شاهکار منحصر به فرد تاریخ بشری بدل نمی‌کند. حقیقت در واقع هیچ‌یک نیست و هر دو است. پدیدارشناسی روح سنتز دیالکتیکی هر دو روش روایت خطی و دورانی است و تنها ایده‌آلیسم هگلی است که توانسته این دو روش روایت را که تصور هم‌نشینی‌اش برای ذهن عرفی یا تعریف متداول از زمان ناممکن است، به نحوی کنار هم بنشانند و از این حیث دست به ابداعی بی‌سابقه زده است.<sup>۱</sup>

در رابطه با زمان روایت مفهوم دیگری که باید دقیق‌تر بررسی شود: مفهوم «بسامد روایی»<sup>۲</sup> است که عبارت است از رابطه بین تعداد دفعاتی که یک رخداد در داستان اتفاق می‌افتد و تعداد دفعاتی که در روایت نقل می‌شود. بین این توانایی‌های بازگویی هم در بخش رخدادهای نقل شده داستان و هم گفته‌ها و گزاره‌های روایی متن نظامی از مناسبات ایجاد می‌شود، نظامی از روابط که می‌توان در ابتدا آنها را به چهار نوع اصلی تقلیل داد که خیلی ساده از ضرب دو امکان معین در این دو وجه حاصل می‌شوند که: آیا رویداد مذکور تکرار شده است یا نه؟ آیا گزاره مذکور تکرار شده است یا نه؟

برای بررسی این موضوع در پدیدارشناسی روح باید بر این نکته تاکید کنیم که این کتاب، که در واقع روایت‌گر کل تاریخ تفکر (به طور عمده غربی) است، صرفاً روندی خطی ندارد؛ بلکه به نحوی دورانی خود را تکرار می‌کند، اما هر تکرار، از منظری متفاوت است و نتایجی متفاوت به همراه دارد. برای مثال، کتاب در اواسط بخش خودآگاهی به مرحله «رواقی‌گری یونانی» وارد می‌شود و بعد از رفع دیالکتیکی آن به مرحله «شکاکیت یونانی» و پس از آن به مرحله آگاهی ناشاد مسیحی قرون وسطایی وارد می‌شود.

در حقیقت گویی روایت هگل یونان را پشت سر گذاشته و وارد مرحله بعدی تاریخ اروپا شده

۱. برای مطالعه مقاله‌ای تفصیلی درباره خود مفهوم «زمان» از منظر هگل نگاه کنید به: اردبیلی و آزادی، ۱۳۹۳، صص ۴۹-۶۹

2. fréquence narrative

است. این روند تا رسیدن به دوران عقل‌گرایی فردگرایانه مدرن ادامه می‌یابد. اما در انتهای بخش عقل و در ابتدای بخش روح به ناگاه تراژدی آنتیگونه پدیدار می‌شود و به یکباره روح را به میانه جدال قانون الهی و قانون انسانی، دولت و خانواده، زن و مرد در یونان باستان می‌افکند. هگل در انتهای بخش عقل، سفرش را متوقف نمی‌کند تا مانند روش‌های اخیراً مرسوم روایت □ بازگشتی (فلاش‌بکی) به یونان باستان داشته باشد؛ بلکه در ادامه سیر دیالکتیکی تکوین روح، تا یونان پیش می‌رود و همین توأمان ساختن از یک سو، روایت خطی و ضروری از روند تکوین روح و از سوی دیگر، دورانی بودن زمان (توأمان بودن بازگشت و پیشرفت) است که شاهکار هگلی را رقم می‌زند. پس از این مرحله، روح مجدداً با رفع مرحله یونانی به «وضعیت حقوقی» در روم باستان گام می‌گذارد و به دوران مدرن وارد می‌شود و پس از گذر از دقایق روشنگری و انقلاب کبیر فرانسه به زمانه خود هگل وارد می‌شود. اما در انتهای مرحله روح شاهد هستیم که روح در عین حفظ روند پیشروی خطی‌اش خود را در میانه ادیان اولیه مشاهده می‌کند و پس از گذر از اشکال اولیه پرستش، مجدداً به ادیان یونان یا به تعبیر هگل «دین در قالب هنر» و تراژدی، حماسه و کم‌دی یونانی وارد می‌شود و الی آخر.

بنابراین در پدیدارشناسی روح هرچند به ظاهر با پیشبرد خطی روایت و استدلال مواجه هستیم و بنا بر منطق دیالکتیک، با رفع هر مرحله، روح به مرحله بعد گذر کرده و هیچ‌گاه روایت را قطع نمی‌کند تا به عقب بازگردد؛ اما نکته شگفت آن است که بدون ایجاد گسست در روایت، بدون بازگشت به عقب، ما بارها از یونان، بارها از دوران مدرن، بارها از فلسفه کانت و غیره عبور می‌کنیم. این روش روایت در قرائت متداول از زمان شکاف می‌اندازد و یکی از دلایل دشوار بودن مطالعه و فهم پدیدارشناسی در مقام یک کل، همین روش روایت آن است. شاید مشهورترین نمونه از همین برداشت پیش‌رونده و در عین حال دورانی از پدیدارشناسی را فرانسوا شاتله در کتابش با عنوان هگل ارائه کرده که کوشیده است تا با ترسیم دایره‌های تودرتو نشان دهد که روح چگونه پس از طی هر دور به سطحی بالاتر راه می‌یابد.

البته شاید برای بهتر نشان دادن روایت پدیدارشناسی، بتوان از نوعی ماریپیچ و اگر استفاده کرد که این روش روایت نه خطی و نه صرفاً دورانی، بلکه بیشتر به ماریپیچی می‌ماند که در عین حال که دوران می‌کند بی‌وقفه به پیش می‌رود و این دایره اصلی که بعدها بناست تا کلیت دانش مطلق را تشکیل دهد، در واقع خود چیزی نیست جز روایت‌های ماریپیچی (دورانی/خطی) دیگر و الی آخر. به تعبیر لوکاج، روایت هگلی، دایره‌ای است که صرفاً از دایره‌ها ساخته شده است» (لوکاج، ۱۳۸۸، ص ۱۰۶).

### نتیجه‌گیری

این مقاله تلاشی برای به‌کارگیری شیوه‌ی روایت‌شناسی بر روی یکی از مهم‌ترین و پرمناقشه‌ترین آثار تاریخ فلسفه، یعنی کتاب پدیدارشناسی روح هگل است. هرچند این تلاش که نه تنها در زبان فارسی، بلکه در دنیای انگلیسی‌زبان نیز، به این شکل، بدیع و خلاقانه است، ابتدا متنی فلسفی را صرفاً از حیث روایت‌شناسی و ساحت‌های مختلف آن (راوی، مخاطب و روایت‌گری) بررسی کرد؛ اما در نهایت حوزه‌ی بحث خود را به ساحت ادبیات محدود نکرد، بلکه کوشید تا نقد ادبی را به ساحت فلسفه بکشاند و در نهایت نشان دهد که دلالت‌های روایت‌شناسانه‌ی متن هگل، و بدعت‌ها و خصلت‌های منحصر به فرد آن، صرفاً نه تکنیک‌هایی ادبی یا خلاقیت‌هایی صوری، بلکه دقیقاً و عیناً برآمده از ایده‌ی اصلی دیالکتیک هگلی و منتج از فلسفه‌ی وی هستند.

لذا هرچند در وهله‌ی اول شاید به نظر برسد که این مقاله، با استمداد از اصطلاح مرسوم این روزها، بینارشته‌ای است؛ اما نباید فراموش کرد که خود این «بینا» رشته‌ای بودن، پیشاپیش به واسطه‌ی مرزبندی‌های کاذب خود «رشته‌های منفک تلقی شده» ملغی می‌شود. مقاله حاضر کوشید نشان دهد که پدیدارشناسی روح نه تنها شاهکاری فلسفی است؛ بلکه شاهکار و انقلابی ادبی نیز به شمار می‌رود.

با وجود این، مقاله حاضر نشان از گامی فراتر نیز دارد. پدیدارشناسی روح شاهکاری ادبی-فلسفی است، نه تنها به دلیل آنکه می‌توان آن را همچون فلسفه و در عین حال همچون ادبیات خواند؛ بلکه به این دلیل که تحلیل آن نشان‌دهنده‌ی عدم وجود مرزی حقیقی میان ادبیات و فلسفه است و چنانکه به ویژه در دو قرن اخیر (برای نمونه نزد، نیچه، هایدگر، دریدا و دیگران) شاهد بوده‌ایم، فلسفه و ادبیات بنیاداً درهم‌تنیده‌اند.

در نهایت اینکه به بیانی هگلی، سخن از پیوند فلسفه و ادبیات دارای خصلتی بیرونی و «میان‌رشته‌ای» نیست؛ بلکه این پیوندی دیالکتیکی، ذاتی و درونی است، چراکه ادبیات و فلسفه، هر دو تجلی یک امر واحد، یا همان روح هستند.

## منابع

1. Bellamy, Richard (2014), Croce, Gramsci, Bobbio and the Italian Political Tradition, Essex: ECPR Press.
2. Genette, Gérard (1972), Figure III, Paris: Seuil.
3. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1977), phenomenology of spirit, translated by: A. V. Miller, London & Oxford: Oxford University Press.
4. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986), The Jena System, 1804-05: Logic and Metaphysics, Edited by John W. Burbidge & George Di Giovanni, Introduction and Notes by H.S. Harris, Quebec: McGill-Queen's University Press.
5. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1991), Elements of the Philosophy of Right, translated by: H. B. Nisbet, edited by: Allen W. Wood, Cambridge: Cambridge University Press.
6. Heidegger, Martin (1988), Hegel's Phenomenology of Spirit, translated by: Parviz Emad & Kenneth Maly, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
7. Jouve, Vincent (1997), Poétique du roman, Paris: Arman Colin.
8. Lumsden, Simon (2014), Self-Consciousness and the Critique of the Subject: Hegel, Heidegger, and The Post-Structuralists, New York: Columbia University Press.
9. Marx, Karl & Engels, Friedrich (2008), Manifesto of the Communist Party, translated by: Samuel Moore, Utrecht: Open Source Socialist Publishing.
10. Marx, Karl (1970), 'Theses on Feuerbach', in: German Ideology (part 1 and selections from part 2 and 3), translated and edited by: John Arthur, New York: International Publishers.
11. Metz, Christian (1968), Essai sur la signification au cinéma, Paris: Klincksieck.

12. Nancy, Jean-Luc (2002), *Hegel: The Restlessness of The Negative*, translated by: Jason Smith and Steven Miller, Minneapolis: University of Minnesota Press.
13. Rockmore, Tom (1986), *Hegel's Circular Epistemology*, Indianapolis: Indiana University Press.
14. Rosen, Stanley (2014), *The Idea of Hegel's 'Science of Logic'*, London: University of Chicago Press Ltd.
15. Todorov, Tzvetan (1968), *Qu'est-ce que le structuralisme (tome 2)*, Paris: Seuil.
16. Westphal, Kenneth (2003), *Hegel's Epistemology: A Philosophical Introduction to the Phenomenology of Spirit*, Indianapolis: Hackett Publishing Company.
17. Westphal, Merold (1979), *History and Truth in Hegel's Phenomenology*, Indiana: Indiana University Press.
۱۸. اردبیلی، محمدمهدی و علیرضا آزادی (بهار و تابستان ۱۳۹۳)، «هگل، هایدگر و مسأله زمان»، دوفصلنامه پژوهش‌های فلسفی، دوره ۳، شماره ۱۴.
۱۹. اردبیلی، محمدمهدی (۱۳۹۰)، آگاهی و خودآگاهی در پدیدارشناسی روح هگل، تهران: روزبهان.
۲۰. استرن، رابرت (۱۳۹۳)، هگل و پدیدارشناسی روح، ترجمه: محمدمهدی اردبیلی و سیدمحمدجواد سیدی، تهران: ققنوس.
۲۱. افلاطون (۱۳۸۰)، مجموعه آثار (چهار جلد)، ترجمه محمدحسن لطفی، تهران: انتشارات خوارزمی.
۲۲. اینوود، مایکل (۱۳۸۸)، فرهنگ فلسفی هگل، ترجمه حسن مرتضوی، مشهد: نیکا.
۲۳. پرینس، جرالده (۱۳۹۱)، روایت‌شناسی: شکل و کارکرد روایت، ترجمه محمد شهباء، تهران: مینوی خرد.
۲۴. تیلور، چارلز (۱۳۷۹)، هگل و جامعه مدرن، ترجمه منوچهر حقیقی‌راد، تهران: مرکز.
۲۵. دریدا، ژاک (۱۳۹۲)، «گفتار و نوشتار در نظر هگل»، در: واسازی هگل، ترجمه محمدمهدی اردبیلی و مهدی پارسا، تهران: رخداد نو.
۲۶. دونت، ژاک (۱۳۷۷)، درآمدی بر هگل، ترجمه محمدجعفر پوینده، تهران: فکر روز.
۲۷. کوری، گریگوری (۱۳۹۱)، روایت‌ها و راوی‌ها، ترجمه محمد شهباء، تهران: مینوی خرد.

۲۸. گادامر، هانس گئورگ (۱۳۹۰)، دیالکتیک هگل: پنج جستار هرمنوتیکی، ترجمه مهدی فیضی، تهران: رخداد نو.
۲۹. لوکاچ، گئورگ (۱۳۸۶)، هگل جوان (پژوهشی در رابطه دیالکتیک و اقتصاد)، ترجمه محسن حکیمی، تهران: مرکز.
۳۰. لوکاچ، گئورگ (۱۳۸۸ الف)، رمان تاریخی، ترجمه شاپور بهیان، تهران: اختران.
۳۱. لوکاچ، گئورگ (۱۳۸۸ ب)، جامعه‌شناسی رمان، ترجمه محمدجعفر پوینده، تهران: ماهی.
۳۲. مارکوزه، هربرت (۱۳۶۷)، خرد و انقلاب، ترجمه محسن ثلاثی، تهران: نقره.
۳۳. مکاریک، ارینا ریما (۱۳۹۰)، دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
۳۴. مک‌کارنی، جوزف (۱۳۸۹)، هگل و فلسفه تاریخ، ترجمه اکبر معصوم‌بیگی، تهران: آگه.
۳۵. مکوئیلان، مارتین (۱۳۸۸)، گزیده مقالات روایت، ترجمه فتاح محمدی، تهران: مینوی خرد.
۳۶. نوالیس، فردریش (۱۳۹۳)، دفترهای سیاست مدرن ۲ (منتخبی از نوشته‌های سیاسی نوالیس)، ترجمه سیدمحمدجواد سیدی، ویراستار و دبیر مجموعه محمد مهدی اردبیلی، تهران: روزبهان.