

تاریخ، زبان و روایت

* امیرعلی نجومیان

دانشگاه شهید بهشتی

چکیده

تاریخ بر اساس شواهد و رویدادهای واقعی زندگی انسانی شکل می‌گیرد و تاریخ‌نگار با مشاهده این رویدادها یا بر اساس نقل شاهدان سعی می‌کند توصیف‌ها و تحلیل‌هایی علمی از آن‌ها عرضه کند. این توصیف و تحلیل، البته در مطالعه بعد فرهنگی یک جامعه سهم به‌سزایی دارد. آنچه در این مقاله به آن پرداخته می‌شود این است که سرانجام، این توصیف‌ها و تحلیل‌ها از وقایع تاریخی بیشتر به صورت متونی زبانی (کتاب و مقالات) برای آیندگان باقی می‌ماند. به عبارت دیگر، حاصل تقریباً تمام این مشاهدات و تحلیل‌ها، به یک نظام ارتباطی زبانی یعنی «متن» (به ویژه کلامی) تغییر یا تقلیل می‌یابد. بنابراین، اسناد و متون تاریخی تابع توان‌ها و محدودیت‌های زبان هستند. سؤال‌های این مقاله از این قرارند: آیا تاریخ‌نگاری مانند ادبیات داستانی تنها از طریق بازنمایی زبانی ممکن می‌شود؟ متون تاریخی چه محدودیت‌های زبانی دربردارند؟ تا چه اندازه متن تاریخی می‌تواند عینیت داشته باشد؟ آیا می‌توان سرشت تاریخ را متنی خواند؟ آیا روش‌های روایت‌پردازی تاریخ‌نگاری با روش‌های روایت‌پردازی داستان تفاوت ماهیتی دارد؟ کلیدواژه‌ها: فلسفه تاریخ، روایت، متن، زبان، ادبیات، عینیت، بازنمایی، تاریخ‌گرایی نوین، گریبنلات، فوکو.

History, Narrative and Language

Amir Ali Nojournian, Ph.D.

Associate Professor, Department of English Language and Literature
Faculty of Letters and Human Sciences, Shahid Beheshti University

Abstract

History is shaped upon real events of life and historiographers through witnessing or having access to eyewitnesses' accounts on these events attempt to describe and analyze them. Of course, these descriptions and analyses play an important role in the cultural understanding of a nation. The main argument of this article is that these descriptions and analyses eventually take the form of some "texts" (verbal or other forms). In other words, the outcome of them changes or reduces to a system of language (text) - and particularly verbal text. Therefore, historical documents and texts are bound by the potentials and limitations of language. The questions of this article are as follows: Is historiography made possible merely through linguistic representation? What are the linguistic limitations of historical texts? To what extent can historical texts be objective? Can we consider the nature of history as textual? Is there any substantial distinction between historiography and narrating stories?

Keywords: Philosophy of history, narrative, text, language, literature, objectivity, representation, New Historicism, Greenblatt, Foucault.

مقدمه

تاریخ از دیرباز با «وقایع عینی در گذشته» مترادف شناخته می‌شد. این وقایع عینی به همین اعتبار واقعیت‌هایی «فرامتنی» (extra-textual real) (Cobley 2001: 30) خوانده می‌شدند. اما آنچه نگارنده در این تحقیق به عنوان فرضیه اول مطرح می‌کند، این است که تاریخ تنها از طریق «بازنمایی» (representation) در دسترس ماست و به همین اعتبار تاریخ سرشتی متنی دارد. به عبارت دیگر، تاریخ (وقایع در گذشته) با کمک «بازنمایی» به صورت متونی زبانی (کلامی) در می‌آید. اگر بپذیریم که تاریخ متن است، آنگاه ما به «وقایع عینی گذشته» به هیچ عنوان دسترسی نداریم و تنها «بازنمایی» آنان در ساختار زبانی همراه عقاید، تعصب‌ها، نگرش‌ها و دیدگاه‌های تاریخ‌نگار، چیزی است که از تاریخ در دست ماست. از همین روست که مفهوم «بازنمایی» در مطالعات معاصر درباره فلسفه تاریخ، از اهمیتی اساسی برخوردار است.

رابطه تاریخ و روایت

تاریخ از آن‌جا که به «شرح» آن‌چه گذشته است می‌پردازد، تابع الگوهای روایت است. «روایت» در مطالعات زبانشناسی و نظریه نقدانه، به ترکیب حداقل دو رویداد در شکل دو گزاره گفته می‌شود. بسیاری از نظریه‌پردازان بر این باورند که در روایت کلاسیک باید رابطه‌ای علی (یا حداقل گونه‌ای منطقی) بین این دو رویداد وجود داشته باشد. ای ام فارستر (E. M. Forster) در کتاب جنبه‌های رمان (*Aspects of the Novel*) میان داستان (story) و پیرنگ (plot) تفاوت قایل است و می‌گوید داستان آن است که مثلاً می‌گوییم: «شاه مرد و سپس ملکه مرد». زمانی که ما این وقایع را به گونه رشته‌ای از حوادث بیان می‌کنیم و منطقی پشت این توالی می‌بینیم، آنگاه پیرنگ شکل می‌گیرد. مثلاً می‌گوییم: «شاه مرد و سپس ملکه از غصه مرد» (Forster 2000: 45). در این‌جا رابطه این دو رویداد با چیدمان و منطقی خاصی برای خواننده تعریف شده است. این درست همان کاری است که روایت می‌کند. شرح‌های تاریخی هم به همین شکل روایت‌پردازی می‌کنند.

رابطه علی، همان‌طور که گفتیم، منطقی غالب در روایت‌پردازی است. ما این منطقی علی را هم در داستان و هم در شرح تاریخی مشاهده می‌کنیم. اما جالب است که در روایت تاریخی، از معلول شروع می‌کنیم و بعد به علت می‌رسیم. به عبارت ساده‌تر، ما پدیده‌ای را در تاریخ مشاهده می‌کنیم و سپس برای پاسخ به چرایی این پدیده، علتی در گذشته برای آن می‌یابیم.

والاس مارتین (Wallace Martin) در نظریه‌های روایت به همین نکته ظریف در روایت تاریخی می‌پردازد:

روایت به گذشته می‌پردازد. رویدادهای آغازین هر روایت فقط در سایه رویدادهای بعدی است که معنا می‌یابند و علت محسوب می‌شوند. بسیاری از علوم معطوف است به آینده، ولی روایت «معطوف است به گذشته». پایان مجموعه‌های زمانی، یعنی سرانجام رویدادهاست که رویداد آغازین را مشخص می‌سازد؛ نقطه آغاز روایت را با توجه به پایان آن تشخیص می‌دهیم. چه در داستان و چه در واقعیت، اگر دیداری تصادفی یا نقشه‌ای از پیش طراحی شده به سرانجام نرسد، نمی‌توان آن را نقطه آغاز داستان دانست. بنابراین، تاریخ و ادبیات داستانی و زندگینامه بر وارونگی روابط علت و معلولی استوار است. با شناخت معلول، به گذشته می‌رویم تا علت را پیدا کنیم؛ معلول ما را و می‌دارد تا در پی علت بر آییم - و این علت، خود «معلول» جستجوی ماست. لحظه اکنون، آینده از علت‌ها و آغازهاست ولی نمی‌توانیم تشخیصشان دهیم؛ لکن چون پایان فرا رسد، خواهیم گفت: «حالا فهمیدم». (مارتین ۱۳۸۲: ۵۰)

به نظر نگارنده، در این‌جا البته، تفاوتی مهم میان روایت تاریخی با روایت داستانی (قصه، حکایت یا رمان) وجود دارد. اگر روایت تاریخی بر اساس این «وارونگی روابط علت و معلول» استوار است، در روایت داستانی ما بیشتر حرکت را از علت به سوی معلول می‌بینیم. درست است که نویسنده از آغاز در بیشتر داستانها شکلی یا طرحی کلی از داستان را در ذهن دارد، اما به طور کلی، داستان از گذشته شروع می‌شود و به تدریج آینده آن شکل می‌گیرد به عبارت دیگر، در بسیاری از داستان‌ها نویسنده شخصیت‌ها را رها می‌گذارد تا آینده خود را در خط روایی داستان بسازند.

اما شاید بهتر باشد کمی به عقب بازگردیم و برای بیان منطق روایت از ارسطو شروع کنیم. تصور می‌کنم برای این‌که رابطه تاریخ را با زبان بررسی کنیم باید نخست به رابطه «زندگی» با «ادبیات» بپردازیم. ارسطو برای نخستین بار از تفاوت بین «زندگی» و «تراژدی» می‌گوید و اعلام می‌کند در تراژدی شروع، میانه و پایان حاکم است. یعنی تراژدی‌نویس به زندگی انسان‌های اطراف خود، شکل (فرم) خاصی در قالب شروع، میانه و پایان تحمیل می‌کند. در حالی‌که در زندگی چنین نیست. به عبارت دیگر، ما با تراژدی گونه‌ای روایت‌پردازی می‌کنیم که بر مشاهدات خود از عالم نظم، یا بهتر است بگوییم منطق خاصی را تحمیل می‌کنیم. تراژدی به این اعتبار یکی از نخستین الگوهای روایت محسوب می‌شود. منطقی که از آن یاد شد، می‌تواند پدیده‌های عالم را به گونه‌های مختلف بازنمایی کند. دو نوع بازنمایی آغازین، بازنمایی تراژدی و

کمدی از جهان است. به اعتقاد ارسطو، در تراژدی ما شخصیت‌ها را بهتر و والاتر از آن‌گونه که در جهان واقعی هستند نمایش می‌دهیم؛ و در کمدی پست‌تر. همین‌طور ما در تراژدی با پایانی غم‌انگیز سعی در تزکیه روحی تماشاچیان و بازیگران داریم، در حالی که در کمدی پایانی خوش را به منطبق روایی خود تحمیل می‌کنیم. همان‌طور که می‌بینیم ما در این دو گونه نخستین روایت، با دو نوع دستگاه عقیدتی (ایدئولوژی) به جهان اطراف نگاه می‌کنیم. این دو نوع نگاه به جهان از شخصیت‌پردازی، چیدمان وقایع و انتخاب نقطه شروع و پایان برای یک سلسله رویداد، نشأت می‌گیرد.

حال سؤال این است که آیا «شرح تاریخی» هم از همین سه عامل اصلی (شخصیت‌پردازی، چیدمان وقایع، انتخاب نقطه شروع و پایان) پیروی نمی‌کند؟ می‌دانیم که شرح‌های متفاوتی از وقایع تاریخی وجود دارد. این هیچ عجیب نیست چرا که هر شارح تاریخی «روایتی زبانی» می‌سازد که بر اساس دو قانون «انتخاب» و «حذف» صورت می‌گیرد. به عبارت دیگر، وی برخی از اسناد را انتخاب و برخی دیگر را حذف می‌کند. هر شارح تاریخی از این انتخاب‌ها و حذف‌ها دفاع می‌کند و آن‌ها را بر اساس دلایل عینی می‌داند. اما می‌بینیم که در دوره دیگری از تاریخ، شرح دیگری نوشته می‌شود که منطبق روایی دیگری را دنبال می‌کند و انتخاب‌های دیگر و حذف‌های دیگری را برمی‌گزیند. ذکر این نکته البته ضروری است که این انتخاب‌ها و حذف‌ها همه در اختیار مورخ نیست و گفتمان قدرتی جامعه بر آن‌ها تأثیر بسزایی دارد.

جالب است که هنری جیمز (Henry James) منتقد ادبی آغاز قرن بیستم از ادبیات نیز همین تعریف را ارائه می‌دهد. او می‌گوید روایت در یک رمان براساس همین دو عامل «انتخاب» (selection) و «حذف» (discrimination) شکل می‌گیرد. رمان‌نویس با انتخاب یک زاویه دید، مجبور به انتخاب رویدادها، شخصیت‌ها و توصیف‌هایی است و طبیعی‌ست که در کنار این انتخاب‌ها حذف‌های بسیار بیشتری (بیشتر از انتخاب‌ها) انجام می‌گیرد.

علاوه بر این، تاریخ‌نگار براساس قواعد روایت است که برای وقایع عالم شکل، ساختار یا قالبی را در نظر می‌گیرد و برای آن‌ها شروع، میانه و پایان قایل می‌شود. این شروع‌ها و پایان‌ها خود نمایانگر نوع نگاه و نقطه‌نظر تاریخ‌نگار، معرفت حاکم یا گفتمان قدرتی حاکم هستند. برای نمونه، زمانی که تاریخ‌نگاران دو نقطه شروع برای مکتب رمانتیسم در انگلستان متصور می‌شوند، هر یک در واقع روایتی از این مکتب را عرضه می‌کنند. تاریخ‌نگاری که نقطه شروع را

سال ۱۷۸۹م یا پیروزی انقلاب بزرگ فرانسه می‌داند، رمانتیسم را بیشتر مکتبی اجتماعی با شعارهای سیاسی برادری، برابری و آزادی، روایت می‌کند. از سوی دیگر، تاریخ‌نگاری که سال ۱۷۹۸م یا سال چاپ کتاب شعرهای عامیانهٔ تغزلی (Lyrical Ballads) نوشته شاعران انگلیسی وردزورت (Wordsworth) و کالریج (Coleridge) را به عنوان نقطهٔ شروع معرفی می‌کند، رمانتیسم را مکتبی ادبی و هنری می‌داند. می‌بینیم که حتی چنین ساختارهایی روایتی، تحمیل نوعی ایدئولوژی به چیزی است که در گذشته به وقوع پیوسته است.

در سال‌های آغازین قرن بیستم، صورت‌گرایان روسی (Russian Formalists) هم تفاوتی بین دو نوع پدیدهٔ زبانی برمی‌شمرند. آن‌ها بر این عقیده‌اند که ما یک مادهٔ خام داستانی داریم که از آن به فیولا (fabula) یاد می‌کنند. زمانی که نویسندگان این مواد خام را به قوهٔ «سبک» ورز می‌دهد و آن‌ها را به گونهٔ خاصی می‌چیند و منطق خاصی در نخ این دانه‌های تسبیح جاری می‌کند، ما با پدیدهٔ دیگری روبرویم که صورت‌گرایان روس از آن به سیوزه (syuzhet) یاد می‌کنند. با کمی مسامحه، می‌توان ادعا کرد سیوزه در واقع همان روایت است. پس می‌توان تا این‌جا نتیجه گرفت که تاریخ‌نگار یا وقایع‌نگار در نگارش و تفسیر خود از وقایع گذشته، ناگزیر باید از ساختارها، عرف‌ها و ابزار روایت بهره می‌جوید. بحث را در این‌جا با نگاهی دقیق‌تر به مقایسهٔ سرشت داستان‌گویی و سرشت تاریخ‌نگاری دنبال می‌کنیم.

داستان‌نویس و تاریخ‌نگار

رابطهٔ تاریخ‌نگاری و داستان‌پردازی نه تنها از دیرباز مورد توجه فیلسوفان بوده است، بلکه بیشتر مورخان را نیز به خود مشغول کرده است:

تاریخ‌نگاران که فن بیان را کنار نهاده بودند تا حقیقت را بی‌هیچ آرایه‌ای عرضه نمایند، حتی پیش از سدهٔ نوزدهم به روش‌های علمی رو کرده، از ادبیات صرف فاصله گرفته بودند. با این حال، تاریخ‌همچنان در وادی میان علوم انسانی و علوم اجتماعی گرفتار بود؛ و هنگامی که در دههٔ ۱۹۴۰م ادعاهای علمی‌اش را زیر پرسش بردند، بحث‌های مفصلی دربارهٔ جایگاه نظری این رشته در گرفت. (مارتین ۱۳۸۲: ۴۸)

پس رابطهٔ تاریخ با فن بلاغت و بیان (ادبیّت) همواره مورد توجه تاریخ‌نگاران بوده است. نخستین شباهت در این است که منابع داستان‌نویس و تاریخ‌نگار هر دو از وقایع زندگی روزمره به دست می‌آید. اما نخستین تفاوت هم در این است که تاریخ‌نگار وقایعی را مورد توجه

قرار می‌دهد که سرنوشت‌ساز بوده‌اند (مسیر زندگی انسان‌ها را دگرگون کرده‌اند)؛ اما داستان‌نویس به وقایع ساده و به ظاهر بی‌اهمیت هم توجه دارد. تاریخ‌نگار سنتی، البته بیش از مشاهدات خود از وقایع زندگی روزمره، به ضبط وقایع حکومتی، دیوانی یا نظامی می‌پرداخته است. در نظریه‌های معاصر تاریخ‌نگاری البته به این توجه شده است که تاریخ تنها نباید به شرح حال قهرمان‌ها (آن هم قهرمان‌هایی که در هر دوره بر اساس ایدئولوژی دوران خود «قهرمان» خوانده می‌شوند) بپردازد و زندگی افراد عادی جامعه هم می‌تواند مورد توجه تاریخ‌نگار قرار گیرد. تفاوت دیگر در این است که داستان‌نویس واقعیت را با تخیل در هم می‌آمیزد، اما تاریخ‌نگار سعی در کمترین دخالت در شرح وقایع دارد. اما از سوی دیگر، یکی دیگر از شباهت‌های بین روایت تاریخی و روایت داستانی این است که حداقل در داستان واقع‌گرا (رئالیستی) ما با این ویژگی روبرویم که روایت‌گر در آن چه می‌گوید واقعیت محض را به نمایش می‌گذارد و دخالت خود را تا حدی که بیشتر مخفی می‌کند. این آن چیزی است که صورت‌گرایان از آن به انگیزش (motivation) یاد کرده‌اند. بدیهی‌ست که تاریخ‌نگار هم برای عینیت بخشیدن به روایت خود نقش خود را هرچه ممکن است کم رنگتر می‌کند.

تفاوت دیگر را ارسطو چنین تعریف می‌کند که داستان (یا به‌طور دقیق‌تر نوع ادبی مورد مطالعه ارسطو یعنی تراژدی) به حقایق کلی می‌پردازد؛ در حالی که تاریخ به وقایع خاص می‌پردازد. در این‌جا چنین بر می‌آید که تاریخ و ادبیات در تقابل واقعیت و حقیقت قرار می‌گیرند. اما آن‌چه جالب است این است که تاریخ و داستان هر دو در نهایت باید زنجیره وقایع را به گونه‌ای کنار هم بچینند. این چیدمان واحدهای وقایع، در هر دو کنش تاریخ‌نگاری و داستان‌نویسی مشترک است.

درست است که تاریخ‌نگار از اسناد و مشاهدات عینی شروع می‌کند، در حالی که داستان‌نویس می‌تواند از موقعیت، شخصیت یا رویدادی ذهنی روایت‌پردازی را شروع کند؛ اما هر دو در ادامه راه‌شان مسیرهای نسبتاً مشترکی را می‌پیمایند:

هر دو روایت‌گر با یک مسأله روبرویند: این‌که نشان دهند چگونه موقعیتی که در آغاز یک مجموعه زمانی رخ می‌دهد، در پایان به موقعیتی دیگر می‌انجامد. همان‌گونه که آرتور دانتو و هایدن وایت نشان داده‌اند، صرف امکان شناسایی این مجموعه‌های زمانی به پیش فرض‌های زیر بستگی دارد: ۱- رویدادهای هر موقعیت باید به یک موضوع، مثلاً یک فرد یا منطقه یا سرزمین، ربط داشته باشد؛ ۲- این رویدادها باید با توجه به موضوعی که مورد

علاقه انسان باشد با هم ترکیب شوند؛ ۳ - آغاز و پایان این مجموعه‌های زمانی باید با آغاز و پایان موضوع مورد علاقه انسان هماهنگ باشد. (مارتین ۱۳۸۲: ۴۹)

تاریخ‌نگار هم مانند داستان‌نویس باید یک عامل وحدت بخش در یک دوره (در تاریخ، دوره تاریخی و در داستان، رشته‌ای از رویدادها) را در نظر بگیرد و بر اساس آن روایت‌پردازی خود را شکل بخشد:

هر تصمیم اولیه دربارهٔ عامل وحدت دورهٔ خاصی از تاریخ، معین خواهد ساخت که چه رویدادهایی در آن گنجانیده شود؛ نیز هر دگرگونی در حد و مرزهای زمانی، که نوع متفاوتی از وحدت موضوع و درونمایه را موجب می‌شود، پیوندهای میان رویدادها را تغییر خواهد داد. (همان)

این عامل وحدت‌بخش، می‌تواند از ویژگی‌های روایتی و ساختاری فراتر رود و به مباحث مضمونی و لحنی گسترش یابد. هیدن وایت (Hayden White) در کتاب *فرا تاریخ* (Metahistory) می‌نویسد که آثار تاریخی نیز پیرنگ‌های ادبی قابل شناختی (مانند کمیک، تراژیک، رمانتیک، و طنزآمیز) را مجسم می‌سازند و وحدت این آثار دست آخر بر امور زیبایی‌شناختی و اخلاقی استوار است (همان: ۵۰). شایان ذکر است که به اعتقاد نگارنده، تاریخ‌نگاری و روایت‌پردازی داستانی هر دو در پی دادن نظم و رابطه‌ای منطقی و درونی به وقایعی در عالم هستند. داستان‌نویس (و در سطحی کلی‌تر هنر) با مرتبط کردن حوادث عالم (چه ساختاری و چه مضمونی) تعریفی از زندگی انسان به‌دست می‌دهد. حتی آثاری که بازنمایی پراکنده و چندپاره‌ای از عالم را ترسیم می‌کنند، هم از این قاعده مستثنی نیستند؛ چرا که آشوب خود نوعی تعریف یا منطق است. در یک کلام، تاریخ‌نگار هم همین فرایند را دنبال می‌کند.

رابطهٔ تاریخ و داستان را در سطح دیگری نیز می‌توان بررسی کرد. کار تاریخ‌نگار و تاریخ‌دان به گونه‌ای در سطح و از سرشت نقد ادبی نیز هست. منتقد ادبی در پی نمایش تناقض‌ها و تنازعات درون متن است که تاریخ در حال شکل‌گیری دورانی را روایت می‌کند و تاریخ‌دان معاصر سعی در بیان نظام متنی تاریخی دارد که در آن تاریخ مانند هر متن دیگر لفاظی، فن بلاغت، زاویه دید و روایت شخصی است. بنابراین، همان‌قدر که یک منتقد تاریخ از اصول نقد ادبی می‌تواند بهره برد، منتقد ادبی هم از روش‌های خوانش متن تاریخ‌نگار معاصر باید استفاده کند.

تاریخ‌گرایی نوین

همان‌گونه که شرح‌های تاریخی گونه‌ای روایت هستند، روایت‌ها هم گونه‌ای متون تاریخی شمرده می‌شوند. این آن چیزی است که لویس منتروز (Louis Montrose) از آن به

«مناسبت متقابل بین منتیت تاریخ و تاریخی بودن متن» یاد می‌کند (Abrams 1993: 249). این مقدمه ما را به نظریه‌ای جدید در حوزه نظریه نقادانه (critical theory) راهبری می‌کند که از آن به «تاریخ‌گرایی نوین» (New Historicism) یاد کرده‌اند. منتقد تاریخ‌گرای نوین می‌گوید: «متون ادبی با گفتمان‌ها و ساختارهای بلاغی دیگر تنیده شده‌اند. این متون بخشی از تاریخی هستند که هنوز در حال نوشته شدن است» (Bennett 1995: 91-3).

این الگو یکی از جدیدترین و نوپاترین رویکردهای نقد محسوب می‌شود. به‌طور مشخص‌تر، شروع نقد تاریخ‌گرایی نوین را به سال ۱۹۸۰م و انتشار کتاب ساخت شخصی رنسانس (*Renaissance Self-Fashioning*) نوشته منتقد دوره رنسانس، استیون گرینبلات (Stephen Greenblatt) می‌دانند. در واقع دو سال بعد، سال ۱۹۸۲ بود که گرینبلات این اصطلاح را برای آن‌چه خود و دیگر منتقدان این رویکرد انجام می‌دهند، برگزید. توضیح این نکته ضروری است که «تاریخ‌گرایی نوین» یکی از رویکردهای مهم درون خوانش پسا‌ساختگرا محسوب می‌شود. پسا‌ساختگرای رویکردی است که نظام‌های ثابت و الگوهای محکم نظریه ساختگرای را به چالش می‌کشد و تکرر و عدم قطعیت معنا را در متن (کلامی، تصویری،...) جست و جو می‌کند. این رویکرد همچنین خود گونه‌ای رویکرد «خوانش فرهنگی» در نقد ادبی است.

قبل از این که به تاریخ‌گرایی نوین بپردازیم، اول باید دید «تاریخ‌گرایی» (Historicism) چیست؟ در قرن نوزدهم در انگلستان، دوگونه رویکرد یا نگاه تاریخی به ادبیات در اروپا مطرح بود. نگاه اول، آثار ادبی را قله‌های رفیع مستقل و محصول تمام و کمال نبوغ فردی می‌دانست. نگاه دوم که نگاه «تاریخ‌گرا» خوانده شد، تاریخ ادبیات را بخشی از تاریخ فرهنگی کلان‌تر جامعه می‌دانست. این دیدگاه محصول ایده‌آلیسم هگلی و فرضیه «روح دوران» وی است. در این دیدگاه، ادبیات در بستر اجتماعی، سیاسی و فرهنگی تاریخ بررسی می‌شد. این تاریخ‌نگاران ادبی، تاریخ ادبیات هر ملت را بیان روح در حال تکامل آن ملت می‌دانستند. به عنوان مثال، می‌توان به اثر بسیار مهم تیلیارد (E. M. W. Tillyard) در سال ۱۹۴۳ به نام جهان‌بینی الیزابتی یا تصویر جهان در دوران الیزابت (*Elizabethan World Picture*) اشاره کرد که به دوران شکسپیر از دید «تاریخ‌گرا» پرداخته است. اما «تاریخ‌گرایی نوین» تنها در همین باور که ادبیات و فرهنگ و تاریخ بافت‌های درهم تنیده یک ملت‌اند، با تاریخ‌گرایی سنتی همراه است.

در این‌جا، از شش فرضیه مطرح شده توسط لوئیس تایسون (Lois Tyson) برای تشریح نظریه تاریخ‌گرایی نوین بهره می‌گیرم. به عبارت بهتر، در این‌جا از تقسیم‌بندی تایسون

استفاده کرده، ولی شرح و بسط هر یک از شش فرضیه را بر اساس مسأله مقاله حاضر پی می‌گیرم:

۱ - «نوشتن تاریخ، عملی تعبیری و تفسیری است» و حقایق و واقعیت‌ها به واسطه این تعبیرها و تفسیرها در دسترس قرار می‌گیرند. «متن تاریخی نیز از ساختار روایی پیروی می‌کنند و می‌توانند با استفاده از ابزار نقد ادبی تحلیل و تفسیر شوند» (Tyson 1999: 287). گذشته هیچ‌گاه در دسترس ما نیست، تنها بازنمایی‌های تاریخی وجود دارد (Selden 1993: 162). این «بازنمایی‌ها» محصول ساخت‌های زبانی هستند که خود «محصولات ایدئولوژیکی» یا «ساخت‌های فرهنگی» به‌شمار می‌روند (Abrams 1993: 249). تاریخ‌گرایان نوین اعتقاد دارند که «هر دانشی از گذشته با واسطه متن به زمان حال می‌رسد و به این تعبیر، تاریخ همواره تنها متن است» و در نتیجه «هیچ دانش گذشته‌ای بدون تأویل نیست» (Bennett 1995: 94). تاریخ به این معنی تنها از سوی متن برای ما قابل دریافت است. در این میان، حتی اسناد صوتی یا تصویری هم از ساختار متن و روایت پیروی می‌کنند. حتی اگر بپذیریم که بخشی از تاریخ‌نگاری (و شاید عینی‌ترین بخش آن) تنها به «توصیف» وقایع می‌پردازد، باز هم می‌توان ادعا کرد که «هر پدیده را به روش‌های گوناگون می‌توان توصیف کرد و از این راه به فرضیه‌های تبیینی متفاوتی» وارد شد (مارتین ۱۳۸۲: ۴۹).

زمانی که صحبت از تاریخ، به منزله متن، بازنمایی و تأویل می‌شود، می‌توان به مثالی اشاره کرد که صورت‌گرایان روس برای بیان مطلب دیگری به کار می‌گیرند؛ فرمالیست‌ها می‌گویند تفاوتی ماهوی بین داستان و طرح وجود دارد. داستان همیشه نیاز به یک طرح دارد. طرح برای داستان شروع، میان و پایانی تعیین می‌کند و زاویه دیدی که با آن، داستان تعریف می‌شود. بنابراین می‌توان گفت که همیشه داستان نیازمند طرح است و هیچ داستانی بدون طرح وجود ندارد.

۲ - «تاریخ خطی نیست. تاریخ یک دوره شروع، میان و پایانی ندارد و از منطق علی نیز پیروی نمی‌کند؛ یعنی از علت الف به معلول ب و از علت ب به معلول پ حرکت نمی‌کند.» این‌ها همه را ما به وقایع تاریخی تحمیل می‌کنیم. به زعم این ناقدان، «تاریخ همچنین همیشه رو به پیشرفت هم نیست.» به عبارت دیگر، ما لزوماً حرکتی رو به جلو در تاریخ نمی‌بینیم و مسیر وقایع تاریخی می‌تواند پیشرفت بشر را کند یا معکوس کند، یا تنها تکرار گذشته باشد (Tyson 1999: 287). تاریخ‌نگار معاصر، دوره‌های تاریخی را مشخص و مجزا از یکدیگر نمی‌بیند و از این‌رو رابطه

تنگاتنگی بین دوره‌های تاریخی می‌بیند. به بیان دیگر، وی شروع‌ها و پایان‌های متفاوتی برای دوره‌های تاریخی تصور می‌کند. از سوی دیگر، تاریخ غایت‌گرا (teleological) نیست؛ یعنی به سوی هدف مشخصی در آینده حرکت نمی‌کند. تاریخ، در مقابل، همیشه نقطه‌ای در گذشته است که از دریچهٔ «زمان حال» به آن نگریسته می‌شود. تاریخ همیشه گذشته است، اما گذشته‌ای که با زمان «حال» تاریخ‌نگار یا با زمان «حال» خوانندهٔ تاریخ در آمیخته است. به این اعتبار، تاریخ همیشه «تاریخ زمان حال» است، یعنی «تاریخ همیشه در حال ساخته شدن است و به جای این که یک رویداد عظیم و تمام شده باشد، همیشه باز و برای دوباره‌نویسی و تغییر شکل آماده است» (Bennett 1995: 93). اما تاریخ‌نگار سنتی، مانند هر نوع روایت‌گر دیگر، به گونه‌ای کنایی سعی در تمام کردن و غایت‌مند کردن تاریخ را دارد.

این تعاریف جدید از تاریخ، بیش از همه از نظریات فیلسوف فرانسوی قرن بیستم، میشل فوکو (Michel Foucault) ملهم است. تاریخ برای فوکو محصول روابط پیچیدهٔ درون گفتمان‌های متفاوت (هنری، اجتماعی، سیاسی، علمی و غیره) است. اصطلاح «گفتمان» را من در این‌جا به معنی ساختاری زبانی که از زبان فراتر می‌رود و تمام عناصر فرهنگی را در بر می‌گیرد، به کار می‌گیرم. فوکو بر این اعتقاد است که در هر دورهٔ تاریخی، ما با یک «معرفت» (episteme) روبه‌رویم؛ به این معنی که هر دورهٔ تاریخی از طریق زبان و تفکر، فهم خود را از طبیعت، واقعیت، حقیقت و دانش شکل می‌دهد و معیارهای خود را در قضاوت رفتارها، حقایق، ارزش‌ها و اعمال، اعمال می‌کند. در دوره‌ای از تاریخ، رفتاری عادی، منطقی و عاقلانه فرض می‌شود و در دورهٔ دیگر همین رفتار عین دیوانگی است (Bressler 1994: 131).

۳ - از همین رو، تاریخ شکلی از قدرت است. هر دورهٔ تاریخی با اعلام «معرفت» خود، آن دوره را تحت انقیاد خود می‌گیرد و معیارهای خود را تحمیل می‌کند (Smith 2000: 401). ممکن است قدرت در ظاهر به یک فرد یا یک طبقهٔ خاص جامعه منحصر شود؛ اما با تحلیل لایه‌های زیرین جامعه می‌بینیم که چگونه این قدرت در تمام ارکان جامعه سیطره دارد. برای نمونه، یک قدرت سنت‌گرا علاوه بر مظاهر فردی یا طبقه‌ای خود، در واحد کوچکی از اجتماع مانند خانواده می‌تواند نمود پیدا کند و قوانین خود را بر جامعه مسلط و تحمیل نماید. به این اعتبار «قدرت از طریق گفتمان‌های مختلف، فرهنگ (یا فرهنگ‌های) ویژه‌ای را خلق می‌کند» (Tyson 1999: 287). تعریف جان برانینگان از تاریخ‌گرایی نوین چنین است: «تاریخ‌گرایی نوین، شکلی از فهم انتقادی است که روابط قدرت را به عنوان مهمترین زمینهٔ

متون، از همه نوع، در برتری قرار می‌دهد و به عنوان یک کنش نقادانه، متون ادبی را به عنوان فضاهایی که در آن روابط قدرت نمایان هستند، می‌شناسد» (Bertens 2001: 179). ذکر این نکته ضروری است که تفاوت نگاه به قدرت در تاریخ‌گرایی نوین و نگاه فوکویی با نقد مارکسیستی در این است که قدرت، چنان که مارکسیستها می‌گویند، نیرویی نیست که طبقه مسلط جامعه بر طبقه فرودست تحمیل کند. همچنین قدرت، تنها قدرت تحمیلی و سلطه‌ای نیست، قدرتی که فردی یا تشکیلاتی به‌طور توطئه‌آمیزی بر دیگری تحمیل کند. قدرت، از دید فوکو، مجموعه پیچیده و به هم تنیده نیروهای درون یک جامعه است (Smith 2000: 401). به این تعبیر، «قدرت در همه جا حاضر است» (Bennett 1995: 95). «قدرت از طریق گفتمان‌های مختلف، از جمله ایدئولوژی، به فرد این احساس را القاء می‌کند که پیروی از آن چه قدرت تجویز می‌کند، طبیعی‌ترین رفتار ممکن است و بنابراین، این رفتار حاصل تصمیم مستقل اوست.» ادبیات از این بازی قدرت مستثنا نیست. «ادبیات به‌طور فعال در ساخت تاریخ از طریق شرکت در القائات اجتماعی، مشارکت می‌جوید» (Bertens 2001: 179). در نتیجه، قدرت با تمام ابزار گفتمانی که در اختیار دارد فرهنگی را می‌سازد؛ به عنوان فرهنگ یگانه جامعه آن را تحکیم می‌کند و هرچه را که با این هنجار ساخته شده و مصنوعی هم‌خوانی نداشته باشد، ناهنجاری، جنون، خطا یا آسیب می‌خواند.

۴ - «روحي يکپارچه، تک‌صدا، همگن و جهان‌شمول بر یک دوره تاریخی حاکم نیست، تفسیری که کلید واحدی برای تمام جنبه‌های یک فرهنگ خاص تجویز کند. تنها یک بازی درونی دینامیک و ناپایدار بین گفتمان‌ها وجود دارد که مورخ باید سعی در تفسیر معانی آن داشته باشد؛ اگرچه این تفسیر همیشه ناتمام است و تنها بخشی از تصویر تاریخی را می‌پوشاند» (Tyson 1999: 287). به این معنی «یک تاریخ یگانه وجود ندارد، تنها «تاریخ‌های» ناپیوسته و متناقض در کنار هم وجود دارند و این مفهوم که فرهنگ یکپارچه و هماهنگی وجود دارد، از سوی طبقه حاکم، جوامع برای کمک به تحکیم قدرت تحمیل شده است» (Selden 1993: 162). بنابراین، تاریخ‌نگار معاصر، تاریخ را پیوسته و غایت‌گرا نمی‌بیند، بلکه آن را مجموعه‌ای پیچیده و به هم تنیده می‌یابد. وی همچنین از تعاریف سطحی متون به سطحی زیرین‌تر می‌رود که در آن تناقض‌های آشکار فرهنگی و فکری موجود است. او می‌داند بسیاری از این تناقض‌ها و کشمکش‌های درون متن حتی برای نویسنده اسناد اصلی هم روشن نیست. تاریخ‌نگار معاصر، در بررسی هر دوره تاریخی، متونی

را که با ویژگی‌های مشترک آن دوران همخوانی ندارد، از یاد نمی‌برد و به آن‌ها هم فضایی اختصاص می‌دهد. وی دستگاه‌های فکری منحصر به فرد هر دوره را فدای ویژگی‌های مشترک (یا روح دوران) نمی‌کند. او نه تنها به معرفت‌های (episteme) هر دوره تاریخی اشراف دارد، بلکه نشان می‌دهد چگونه این معرفت‌ها حاصل نزاع‌های گفتمانی قدرتی دوران خود هستند و چگونه جای خود را به دیگر معرفت‌ها می‌دهند.

۵ - «هویت شخصی یا فردی مانند وقایع تاریخی، متون تاریخی و آثار تاریخی به‌دست فرهنگی که در آن ظهور می‌کند ساخته می‌شود و آن فرهنگ را هم به نوبه خود شکل می‌دهد بنابراین، طبقه‌بندی‌های فرهنگی مانند عادی و غیرعادی، عقلانی و غیرعقلانی، تنها به تفسیر مربوط می‌شوند به بیان دیگر، هویت فردی ما از روایت‌هایی تشکیل می‌شود که ما خود درباره خود می‌گوییم یا نمی‌خواهیم بگوییم. ما برای این روایت‌ها از گفتمان‌های موجود در فرهنگمان بهره می‌گیریم» (Tyson 1999: 287). گرینبالات می‌گوید: «هویت انسانی، محصول روابط قدرت در یک جامعه خاص است» (Selden 1993: 165). گرینبالات اعتقاد دارد که ما هویت خود را از طریق آن‌چه نیستیم تثبیت می‌کنیم و بنابراین آن‌چه را نیستیم به عنوان «دیگری» مشخص می‌نماییم؛ و این «دیگری» در تحکیم آن‌چه درست و عادی تلقی می‌شود نقش مؤثری در جامعه دارد (Ibid: 164).

۶ - «تمام تفسیرهای تاریخی به‌طور گریزناپذیری سوژکتیو (ذهنی) یا شخصی هستند. بنابراین، تاریخ‌دانان باید از موقعیت ایدئولوژیکی که تجربه فرهنگی آنان بر ایشان تجویز کرده است، آگاه باشند» (Tyson 1999: 287). به بیان دیگر، تاریخ‌دانان نمی‌توانند ادعا کنند که مطالعه گذشته، اِبْکِتِیو (عینی) و بدون تعصب است. عینی‌ترین بازنمایی‌های تاریخی همچنان تا حدی آلوده به پیش‌داوری هستند. «ما قادر نیستیم از موقعیت تاریخی خود فراتر رویم. گذشته چیزی نیست که بتوانیم آن را مانند یک شیء فیزیکی جدا از خود ملاحظه کنیم، بلکه ما گذشته را از درون انواع متون نوشته شده، شنیده شده یا دیده شده که با ایدئولوژی خاصی کنار هم چیده‌ایم، می‌یابیم» (Selden 1993: 162). «در فرانسه، پیروان مکتب «تاریخ» معتقد بودند که تاریخ روایتی چیزی جز تک‌خوانی دگرگونی‌های اجتماعی و سیاسی از دیدگاه این یا آن دستگاه عقیدتی نیست» (مارتین ۱۳۸۲: ۴۸). انتخاب آن رویدادهایی که به زعم تاریخ‌نگار از اهمیت تاریخی برخوردار است، خود حاصل همین دستگاه‌های عقیدتی است. بنابراین، تاریخ‌نگار معاصر، سعی می‌کند متون فراموش شده و به حاشیه رانده شده را بدون تعصب و پیش‌داوری مورد ملاحظه قرار دهد.

نتیجه گیری

تاریخ نوعی روایت‌پردازی دربارهٔ گذشته است. متون مختلف در رابطهٔ بینامتنی با یکدیگر، گذشته را می‌سازند. «متون "غیرادبی" که به‌دست حقوق‌دانان، دانشمندان و مورخان نوشته می‌شوند، درگیر همه بازی‌های بلاغی ادبی هستند. متون ادبی، از سوی دیگر، نباید متونی والا، برتر و بیان‌هایی شفاف از طبیعت انسانی محسوب شوند» (Ibid: 163)، بلکه نوشتن متون ادبی نیز مانند هر رفتار فرهنگی - اجتماعی دیگر «کنشی فرهنگی» محسوب می‌شود (Bennett 1995: 93).

بنابراین، هیچ گفتمانی بدون ارتباط با گفتمان‌های دیگر قابل نقد و تفسیر نیست. متن ادبی و تاریخی هر دو به عنوان گفتمان‌های اجتماعی، صحنه نبرد عقاید، اعمال و سنن متضاد هستند و در نتیجهٔ متن ادبی و تاریخی به «فرهنگ در حال شکل‌گیری» بدل می‌گردند. وظیفهٔ منتقد تاریخ‌گرایی نوین، «برملا کردن رمزگان‌ها و نیروهای اجتماعی است که در شکل دادن یک جامعه خاص با یکدیگر در حال رقابت هستند» (Bressler 1994: 135).

وظیفهٔ دیگر او این است که در پی تحلیل مجموعه پیچیدهٔ قدرتی در یک دورهٔ تاریخی، متونی را که به دلایلی به حاشیه رفته‌اند یا به فراموشی سپرده شده‌اند، پیدا کند و مطرح نماید (Bertens 2001: 180). رابطهٔ بین متون از اهمیت ویژه‌ای در نظریهٔ نقادانه برخوردار است. متون اصلی و حاشیه‌ای در تعامل و گفت و گوی با یکدیگر دلالتی معنایی ایجاد می‌کنند در سطحی دیگر رابطهٔ گذشته و حال هم رابطه‌ای بینامتنی است. به عبارت دیگر، در فلسفهٔ تاریخ معاصر، از فهم حال از گذشته و فهم گذشته از حال سخن به میان می‌آید. فهم متون گذشته بدون توسل به زمان حال میسر نیست. ما «حال» خود را هیچ‌گاه نمی‌توانیم فراموش کنیم و جهان معاصر ما فهم ما را از گذشته شکل می‌دهد در مقابل، فهم زمان حال و متون حال بدون تعامل با متون گذشته امکان‌پذیر نخواهد بود. به اعتباری، متون گذشته زمینه یا بافت متن حال را شکل می‌دهند علاوه بر رابطهٔ متون اصلی و حاشیه‌ای و رابطهٔ گذشته و حال، بحث متون تاریخی جلوهٔ سومی هم دارد که به تعریف متن معتبر و قابل استناد تاریخ‌نگار باز می‌گردد در نظریهٔ نقادانهٔ معاصر، متونی که در گذشته بی‌اهمیت شمرده می‌شدند، امروزه به منزلهٔ موضوع تحقیق در حوزهٔ مطالعات فرهنگی قرار گرفته‌اند. داستان‌های عامیانه و مردم‌پسند، تبلیغات تجاری، هنرهای نازل مانند آوازهای کوچه و بازاری، نمونه‌های کوچکی از اسنادی به‌شمار می‌آیند که در نقد فرهنگی جایگاه ویژه‌ای یافته‌اند. به همین شکل، در نقد و شرح تاریخی معاصر هم این‌گونه متون مورد استفادهٔ مستقیم تاریخ‌نگار قرار می‌گیرند.

در پایان، اشاره به این که شرح تاریخی لزوماً بیان یک ارزشیابی ویژه است، اهمیت دارد. خود تاریخ‌نگار هم، در چارچوب ایدئولوژیک و نظام پیچیده قدرتی، خواننده‌ای سوپرکتیو است. به اعتقاد نگارنده، تاریخ‌نگار معاصر به جای انکار این ویژگی، باید سعی در نمایاندن این علایق، تعصب‌ها و معیارهای شخصی طی کار تاریخ‌نویسی خود داشته باشد و بی‌پرده به خواننده خود بگوید که آن چه که خود می‌کند، سرشت روایتی و تفسیری دارد. در زمانه‌ای که عینیت در مباحث علمی و فرهنگی گونه‌ای مطلق‌اندیشی و تقلیل‌گرایی محسوب می‌شود، اذعان به تأویل و تفسیر یا ماهیت زبانی و بازنمایی این تفسیرها، نه تنها نگاهی علمی، به روز و ژرف در مباحث فلسفه تاریخ تلقی می‌شود، بلکه جایگاه تاریخ‌نگار را از نویسنده‌ای خنثی، به هویتی با خاستگاه عقیدتی و فکری خاص تبدیل می‌کند. به عبارت دیگر، تاریخ‌نگار یا شارح تاریخی، اهمیت خود را در فهم خود از تاریخ باز می‌یابد.

منابع

مارتین، والاس. ۱۳۸۲. نظریه‌های روایت. ترجمه محمد شهباز. تهران: هرمس.

- Abrams, M. H. 1993. *A Glossary of Literary Terms*, 6th Edition. Fort Worth, Harcourt Brace College Publishers.
- Bennett, Andrew and Nicholas Royle. 1995. *An Introduction to Literature, Criticism and Theory: Key Critical Concepts*. London: Prentice Hall / Harvester Wheatsheaf.
- Bertens, Hans. 2001. *Literary Theory: The Basics*. London: Routledge.
- Bressler, Charles E. 1994. *Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Cobley, Paul. 2001. *Narrative*. London: Routledge.
- Forster, E. M. 2000. "The Story' and 'The Plot'" in Martin McQuillan, ed., *The Narrative Reader*. London: Routledge.
- Selden, Raman and Peter Widdowson. 1993. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, 3rd Edition. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Smith, Johanna M. 2000. "What is Cultural Criticism?", in *Frankenstein: Mary Shelley*, Second Edition. Boston: Bedford/St Martin's. pp. 396-409.
- Tyson, Lois. 1999. *Critical Theory Today: A User-Friendly Guide*. New York and London: Garland Publishing Inc.