

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 تحلیل‌های علمی از آن‌ها عرضه کند. این توصیف و تحلیل، البته در مطالعه بعد فرهنگی یک جامعه سهم بسزایی 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 (کتب و مقالات) برای آینده‌گران باقی می‌ماند. به عبارت دیگر، حاصل تقریباً تمام این مشاهدات و تحلیل‌ها، به یک نظام ارتباطی زبانی یعنی «منت» (به ویژه کلامی) تغییر یا تقلیل می‌یابد. بنابراین، استاد و متون تاریخی تابع توان‌ها و محدودیت‌های زبان هستند. سوال‌های این مقاله از این قرارند: آیا تاریخ‌نگاری مانند ادبیات داستانی تها از طریق بازنمایی زبانی ممکن می‌شود؟ متون تاریخی چه محدودیت‌های زبانی دربردارند؟ تا چه اندازه متن تاریخی می‌تواند عینیت داشته باشد؟ آیا می‌توان سرشناسی تاریخ را متمن خواند؟ آیا روش‌های روایت‌پردازی تاریخ‌نگاری با روش‌های روایت‌پردازی داستان تفاوت ماهیتی دارد؟

کلیدواژه‌ها: فلسفه تاریخ، روایت، متن، زبان، ادبیات، عینیت، بازنمایی، تاریخ‌گرایی نوین، گرینبلات، فوکو.

History, Narrative and Language

Amir Ali Nojoumian, 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 Therefore, historical documents and texts are bound by the potentials and limitations of language.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.

* دکترای زبان و ادبیات انگلیسی از دانشگاه لستر، دانشیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

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 سرشی 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، تعصبات، 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 آن جا که به «شرح» آن‌چه گذشته است می‌پردازد، تابع الگوهای روایت است. «روایت» در مطالعات زبانشناسی و نظریه نقادانه، 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 منطق) 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 قابل است و می‌گوید داستان آن است که مثلاً می‌گوییم: «شاه مرد و سپس ملکه مرد». زمانی که ما این وقایع را به گونه‌ی 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 این جا رابطه‌ای این دو رویداد با چیدمان و منطق خاصی برای خواننده تعریف شده است. این درست همان کاری است که روایت می‌کند. شرح‌های تاریخی هم به همین شکل روایت‌پردازی می‌کنند.

رابطه علی، همان طور که گفتیم، منطق غالب در روایت‌پردازی است. ما این منطق علی را هم در داستان و هم در شرح تاریخی مشاهده می‌کنیم. اما غالب است که در روایت تاریخی، از معلوم 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 نکتهٔ ظریف در روایت تاریخی می‌پردازد:

روایت به گذشته می‌پردازد. رویدادهای آغازین هر روایت فقط در سایهٔ 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 رویدادهای است که رویداد آغازین را مشخص می‌سازد؛ نقطهٔ 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 نقطهٔ آغاز داستان دانست. بنابراین، تاریخ و ادبیات داستانی و زندگینامه بر وارونگی روابط علت و معلولی استوار است. با شناخت معلول، به گذشته می‌روییم تا علت را پیدا کنیم؛ معلول ما را وا می‌دارد تا در پی علت برآییم – و این علت، خود «معلول» جستجوی ماست. لحظهٔ اکنون، آکنده از علتها و آغازهای توانیم تشخیصشان دهیم؛ لکن چون پایان فرا رسد، خواهیم گفت: «حالا فهمیدم». (مارtin 1382: 50)

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 این که رابطهٔ تاریخ را با زبان بررسی کنیم باید نخست به رابطهٔ «زندگی» با «ادبیات» پردازیم. ارسطو برای نخستین بار از تفاوت بین «زندگی» و «تراژدی» می‌گوید و اعلام می‌کند در تراژدی شروع، میانه و پایان حاکم است. یعنی تراژدی نویس به زندگی انسان‌های اطراف خود، شکل (فرم) خاصی در قالب شروع، میانه و پایان تحمیل می‌کند. در حالی که 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. دونوع بازنمایی آغازین، بازنمایی تراژدی و

کمدمی از جهان است. به اعتقاد ارسسطو، در ترازدی ما شخصیت‌ها را بهتر و والاتر از آن گونه که در جهان واقعی هستند نمایش می‌دهیم؛ و در کمدمی پست‌تر، همین طور ما در ترازدی با پایانی غمانگیز سعی در تزکیه روحی تماشاچیان و بازیگران داریم، در حالی که در کمدمی پایانی خوش را به منطق روایی خود تحمل 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 و قایع 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 و قایع، 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 استناد 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 منطق 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 طبیعی است 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 قابل 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 1789 م یا پیروزی انقلاب بزرگ فرانسه می‌داند، رمانتیسم را بیشتر مکتبی اجتماعی با شعارهای سیاسی برادری، برادری و آزادی، روایت می‌کند. از سوی دیگر، تاریخ‌نگاری که سال 1798 م 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، تحملی 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 فبیولا (fabula) یاد می‌کنند. زمانی که نویسندهٔ 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 روبروییم که صورت‌گرایان روس از آن به سیوژه (syuzhet) یاد می‌کنند. با کمی مسامحه، می‌توان ادعا کرد سیوژه در واقع همان روایت است. پس می‌توان تا اینجا نتیجهٔ 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، تاریخ همچنان در وادی میان علوم انسانی و علوم اجتماعی گرفتار بود؛ و هنگامی که در دههٔ 1940 م ادعاهای علمی‌اش را زیر پرسش بردند، بحث‌های مفصلی دربارهٔ جایگاه نظری این رشته در گرفت. (مارتن 1382: 48)

پس رابطهٔ تاریخ با فن بلاغت و بیان (ادبیت) همواره مورد توجه تاریخ‌نگاران بوده است. نخستین شباهت در این است که منابع داستان‌نویس و تاریخ‌نگار هر دو از وقایع زندگی روزمره به‌دست 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. تاریخ‌نگارستی، البته بیش از مشاهدات خود از وقایع زندگی روزمره، به ضبط وقایع حکومتی، دیوانی یا نظامی می‌پرداخته است. در نظریه‌های معاصر تاریخ‌نگاری 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) پردازد 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 واقع گرا (رآلیستی) ما با این ویژگی روبروییم که روایت گر در آن چه می‌گوید واقعیت محس خواهد نمایش می‌گزارد و دخالت خود را تا حدی که بیشتر مخفی می‌کند. این آن چیزی است که صورت‌گرایان از آن به انگیزش (motivation) یاد کرده‌اند. بدیهی است که تاریخ‌نگار هم برای عینیت بخشیدن به روایت خود نقش خود را هر چه ممکن است کم رنگتر می‌کند.

تفاوت دیگر را ارسسطو چنین تعریف می‌کند که داستان (یا به طور دقیق‌تر نوع ادبی مورد مطالعه ارسسطو 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 روایت گر با یک مسأله روبه‌رویند: این که نشان دهنده چگونه موقعیتی که در آغاز یک مجموعه زمانی رخ می‌دهد، در پایان به موقعیتی دیگر می‌انجامد. همان‌گونه که آرتور دانتو و هایدن وايت 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

علاقة انسان باشد با هم ترکیب شوند؛ ۳ – آغاز و پایان این مجموعه‌های زمانی باید با آغاز و پایان موضوع مورد علاقه انسان هماهنگ باشد. (مارتن 1382: 49)

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 درباره عامل وحدت دوره خاصی از تاریخ، معین خواهد ساخت که چه رویدادهایی در آن گنجانیده شود؛ نیز هر دگرگوئی در حد و مزه‌های 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 مباحثِ مضمونی و لحنی گسترش یابد. هیدن وايت (Hayden White) در کتاب *فرا تاریخ (Metahistory)* می‌نویسد که آثار تاریخی نیز بیرنگ‌های ادبی قابل شناختی (مانند کمیک، تراژیک، رمانیک، و طنزآمیز) را مجسم می‌سازند و وحدت این آثار دست آخر بر امور زیبایی‌شناختی و اخلاقی استوار است (همان: 50). 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 به دست 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.

رابطه تاریخ و داستان را در سطح دیگری نیز می‌توان بررسی کرد. کار تاریخ‌نگار و تاریخ‌دان به گونه‌ای در سطح و از سرشناس نقد ادبی نیز هست. منتقد ادبی در پی نمایش تنافض‌ها 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 لوییس مونتروز (Louis Montrose) از آن به

«مناسبت متقابل بین متنیت تاریخ و تاریخی بودن متن» یاد می‌کند (Abrams 1993: 249). این مقدمه ما را به نظریه‌ای جدید در حوزهٔ نظریهٔ نقادانه (critical theory) راهبری می‌کند که از آن به «تاریخ‌گرایی نوین» (New Historicism) یاد کرده‌اند. منتقد تاریخ‌گرای نوین می‌گوید: «متن ادبی با گفتمان‌ها و ساختارهای بلاغی دیگر تبیه شده‌اند. این متن 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 (Stephen Greenblatt) (Renaissance Self-Fashioning) نوشتۀ منتقد دوره رنسانس، استیون گرینبلات (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 پساستخنگرا محسوب می‌شود. پساستخنگرایی رویکردی است که نظام‌های ثابت و الگوهای محکم نظریهٔ ساختگرایی را به چالش می‌کشد و تکثیر 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، دو گونه 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 «تاریخ‌گرایی» خوانده شد، تاریخ ادبیات را بخشی از تاریخ فرهنگی کلان‌تر جامعه می‌دانست. این دیدگاه محصول ایده‌آلیسم هنگلی و فرضیهٔ «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 ۱۹۴۳م به نام جهان‌بینی‌الیزابتی یا تصویر جهان در دوران الیزابت (Elizabethan World Picture) اشاره کرد که به دوران شکسپیر از دید «تاریخ‌گرایی» پرداخته است. اما «تاریخ‌گرایی نوین» تنها در همین باور که ادبیات و فرهنگ و تاریخ بافت‌های درهم تبیه یک ملت‌اند، با تاریخ‌گرایی ستی همراه است. در این‌جا، از شش فرضیهٔ مطرح شده توسط لوئیس تایسون (Lois Tyson) برای تشریح نظریهٔ 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 پی‌می‌گیرم:

1 - «نوشن تاریخ، عملی تعبیری و تفسیری است» و حقایق و واقعیت‌ها به واسطه این تعبیرها و تفسیرها در دسترس قرار می‌گیرند. «متون 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 ساخته‌های زبانی هستند که خود «محصولات ایدئولوژیکی» یا «ساخته‌های 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 (مارتن 1382: 49).

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.

2 - «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 تحمل 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 این رو 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 دریچه «زمان حال» به آن نگریسته می‌شود. تاریخ همیشه گذشته است، اما گذشته‌ای که با زمان «حال» تاریخ‌نگار یا با زمان «حال» خواننده 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 کتابی 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 پیچیده 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 دوره تاریخی، ما با یک «معرفت» (episteme) روبروییم؛ به این معنی که هر دوره 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 دوره دیگر همین رفتار عین دیوانگی است (Bressler 1994: 131).

3 - از همین رو، تاریخ شکلی از قدرت است. هر دوره 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 طبقه 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 برانیگان از تاریخ‌گرایی نوین چنین است: «تاریخ‌گرایی نوین، شکلی از فهم انتقادی است که روابط قدرت را به عنوان مهمترین زمینه

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 طبقهٔ مسلط جامعه بر طبقهٔ فروdescrit تحمیل کند. همچنین قدرت، تنها قدرت تحمیلی و سلطه‌ای نیست، قدرتی که فردی یا تشکیلاتی به طور توطئه‌آمیزی بر دیگری تحمیل کند. قدرت، از دید فوکو، مجموعهٔ 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 آن‌چه قدرت تجویز می‌کند، طبیعی‌ترین رفتار ممکن است و بنابراین، این رفتار حاصل تصمیم مستقل اوست.» ادبیات از این بازی قدرت مستشنا نیست. «ادبیات به طور فعال در ساخت تاریخ از طریق شرکت در القایات 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 - «روحی یکپارچه، تک‌صداء، همگن و جهان‌شمول بر یک دورهٔ 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 طبقهٔ 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 نویسندهٔ اسناد اصلی هم روشن نیست. تاریخ‌نگار معاصر، در بررسی هر دورهٔ تاریخی، متونی

را که با ویژگی‌های مشترک آن دوران همخوانی ندارد، از یاد نمی‌برد و به آن‌ها هم فضای 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.

5 - «هویت شخصی یا فردی مانند واقعیت تاریخی، متون تاریخی و آثار تاریخی به دست 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). گرینبلات می‌گوید: «هویت انسانی، محصول روابط قدرت در یک جامعه خاص است» (Selden 1993: 165). گرینبلات اعتقاد دارد که ما هویت خود را از طریق آن‌چه نیستیم تثیت می‌کنیم و بنابراین آن‌چه را نیستیم به عنوان «دیگری» مشخص می‌نماییم؛ و این «دیگری» در تحقیک آن‌چه درست و عادی تلقی می‌شود نقش مؤثری در جامعه دارد (Ibid: 164).

6 - «تمام تفسیرهای تاریخی به طور گریزناپذیری سویژکتیو (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، ابژکتیو (عینی) و بدون تعصب است. عینی‌ترین بازنمایی‌های تاریخی همچنان تا حدی آلوده به پیش داوری هستند. «ما قادر نیستیم از موقعیت تاریخی خود ملاحظه کنیم، رویم. گذشته چیزی نیست که بتوانیم آن را مانند یک شئ 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، می‌باییم» (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» (مارتن 1382: 48). 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 پیش داوری مورد ملاحظه قرار دهد.

نتیجه‌گیری

تاریخ نوعی روایت‌پردازی درباره گذشته است. متون مختلف در رابطه بینامتی با یکدیگر، گذشته را می‌سازند. «متون "غیرادبی" که به دست حقوق‌دانان، دانشمندان و مورخان نوشته می‌شوند، درگیر همه بازی‌های بلاغی ادبی هستند. متون ادبی، از سوی دیگر، باید متونی والا، برتر و بیان‌های 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 نتیجه متن ادبی و تاریخی به «فرهنگ در حال شکل‌گیری» بدل می‌گردند. وظیفه 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).

وظیفه دیگر او این است که در پی تحلیل مجموعه پیچیده قدرتی در یک دوره تاریخی، متونی را که به دلایلی به حاشیه رفته‌اند یا به فراموشی سپرده شده‌اند، پیدا کند و مطرح نماید (Bertens 2001: 180). رابطه بین متون از اهمیت ویژه‌ای در نظریه نقادانه برخوردار است. متون اصلی و حاشیه‌ای در تعامل و گفت و گوی با یکدیگر دلالتی معنایی ایجاد می‌کنند. در سطحی دیگر رابطه گذشته و حال هم رابطه‌ای بینامتی است. به عبارت دیگر، در فلسفه 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 امکان پذیر نخواهد بود. به اعتباری، متون گذشته زمینه یا بافت متن حال را شکل می‌دهند. علاوه بر رابطه متون اصلی و حاشیه‌ای و رابطه گذشته و حال، بحث متون تاریخی جلوه سومی هم دارد که به تعریف متن معتبر و قابل استناد تاریخ‌نگار باز می‌گردد. در نظریه نقادانه معاصر، متونی که در گذشته بی‌اهمیت شمرده می‌شدند، امروزه به منزله موضوع تحقیق در حوزه مطالعات فرهنگی قرار گرفته‌اند. داستان‌های عامیانه و مردم پسند، 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 این گونه متون مورد استفاده 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 علائق، تعصبات و معیارهای شخصی طی کار تاریخ‌نویسی خود داشته باشد و بی‌پرده به خواننده خود بگوید که آن‌چه 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 ختنی، 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

- مارtin، والاس. 1382. نظریه‌های روایت. ترجمه محمد شهبا. 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.