تاریخ ایران: دوره ۱۵، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۱، صفحات ۷۳-۱۰۱
Iran History:Vol. 15, No 1, spring & summer, 2022, Page 73-101

سیطرهٔ رمانس‌گونگی بر تاریخ‌نگاری؛ گزارش یک پژوهش تجربی در باب فرم زبان

نوع مقاله: پژوهشی

سیدرضا وسمه گر[۱]/محمدعلی اکبری[۲]

چکیده

نوشتار حاضر گزارشی است از مسئله، روش مطالعه، مفاهیم بنیادین و نتایج قابل استخراج از پژوهشی در باب فرم زبانیِ مسلط بر متون تاریخ‌نگاری. این مطالعهٔ فرمالیستی تنوع انکارناپذیر متون تاریخ‌نگارانه را ذیل سه ژانر اساسی و، حداقل در ظاهر، تقلیل‌ناپذیر بررسی می‌کند: وقایع‌نگاری، پژوهش تاریخی و رمان تاریخی. از خلال سنجش فرم زبان در سیزده اثر تاریخ‌نگارانه که به صورت تصادفی انتخاب شده‌اند، می‌توان در باب رمانس یا رمان‌گونه بودن زبان تاریخی، در متنوع‌ترین و موسّع‌ترین معنایش، به نتایجی قابل توجه رسید. با توجه به اینکه رمانس و رمان به‌مثابهٔ دو فرم زبانی بنیادین در داستان‌نویسی و غیر آن شناخته می‌شوند و همچنین با توافق بر سر این نکته که اثر رمانس‌گونه (همچون حکایات هزار و یک شب یا داستان‌های شهسوارانه) از واقعیت انسانی سخن نمی‌گوید، تشخیص هر ردّ پایی از رمانس‌گونگی در سنّت‌های تاریخ‌نگارانه باید امری پرمخاطره انگاشته شود. از خلال ملاحظات سلبی و انتقادیِ سه ژانر اساسی فوق‌الذکر، گزارش حاضر در پی آن است که تصویری هرچند مبهم از راه تحول به فراسوی وضع تاکنون موجود را به ذهن متبادر کند.

واژگان کلیدی: تاریخ‌نگاری، رمانس‌گونگی، رمان‌گونگی، وقایع‌نگاری، پژوهش تاریخی، رمان تاریخی.

The Predominance of the Romancesque Form in the Historiographical Traditions: Report of an Experimental Study on the Linguistic Form

Seyed Reza Vasmegar[3]/Mohammadali Akbari[4]

Abstract

The present article is a report on the problem, research method, basic concepts, and results of a study on the predominant linguistic form of historiographical texts. This formalist study examines the undisputable diversity of historiographical texts under three basic and, at least seemingly, irreducible genres: chronicle, historical research, and historical novel. By assessing the linguistic form in thirteen randomly selected historical writings based on the proposed formalist criteria, certain noteworthy results can be obtained as to whether the historical language, in its broadest and most diverse sense, has a romancesque or novelesque form. The romance and the novel are recognized as two fundamental linguistic forms in fiction and other literary genres. Bearing this, as well as settling on this point that a romancesque work (such as the tales of "One Thousand and One Nights" or chivalric romance) is not concerned with human reality, identifying any trace of romancesque work in historiographical traditions should be considered a precarious endeavor. Through negative and critical considerations of the three main genres mentioned above, the present report seeks to evoke an image-albeit a vague one-of a transformation beyond the existing situation in historiography.

Keywords: Historiography, Romancesque Form, Novelesque Form, Chronicle, Historical Research, Historical Novel.

---

۱. دانشجوی دکتری تاریخ ایران بعد از اسلام دانشگاه شهید بهشتی. این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری آقای سیدرضا وسمه‌گر با عنوان ««دزفول در سدهٔ نهم هجری؛ طرحی از یک تاریخ‌نگاری رمان‌گونه» می‌باشد.

۲. استاد گروه تاریخ، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران. *تاریخ دریافت ۱۴۰۰/۱۰/۴ * تاریخ پذیرش ۱۴۰۰/۱۱/۹.

3. PhD Candidate of History, Department of History, University of Shahid Beheshti, Tehran, Iran, Email: rezavasmegar@gmail.com.

4. Professor, Department of History, University of Shahid Beheshti, Tehran, Iran, Email: M-Akbari@sbu.ac.ir.

طرح مسئله، نتایج پژوهش تجربی و ملاحظات انتقادی

۱-۱. متونی که در پژوهش حاضر نقد می‌شوند تاریخ‌نگارانه هستند، یعنی تصریحاً یا تلویحاً وصفی کلّی یا جزئی را به برهه‌ای از زمان در گذشته نسبت داده‌اند. بیان حکمی دربارهٔ وضعی در گذشته، مثلاً وضع مدارس در قرون وسطا و یا انسان‌های واقعی یا خیالیِ زیسته در زمانه‌ای خاص در گذشته، متن را تاریخ‌نگارانه می‌سازد. با تحقق این معیار، چنین متونی را می‌توان در معرض «نقد فرمی روایت» قرار داد. اما آشکار است که در این صورت صرفاً بخشی از کارکردها و وظایف این متون نقد می‌شود که همانا توانایی آنها در بازآفرینی تجربهٔ انسان در گذشتهٔ مورد بررسی نزد خوانندهٔ امروزی است و این یعنی هدف تلویحی یا تصریحی این متون. برای نمونه، هنگامی که یک مؤلف در تبیین وضعیت مدارس ابتدایی در عصر حاضر از تفاوت‌های این مدارس با آموزشگاه‌های قرون وسطایی سخن می‌گوید، ما توقع داریم از وضع انسانِ حاضر در آموزشگاه‌های موجود در قرون وسطا تجربه‌ای صادق ارائه شود. ممکن است یک اثر در باب ریشه‌های (تاریخی) شکل‌گیری مسائل امروزی و یا در باب روند تشکّل یک مفهوم یا یک ساختار در طول زمانی دراز در گذشته سخنی صادق بیان کند و از این نظر فوق‌العاده پراهمیت و قابل تقدیر باشد، اما نقد فرم روایت تنها و تنها با کارکرد گذشته‌گرایانه و منحصر و محدود در گذشته سروکار دارد: بازنمایی تجربهٔ انسانی خاص در گذشته‌ای خاص. اینکه آیا این توصیف صادق از تجربهٔ منحصربه‌فرد انسان‌ها در گذشته‌ای که بنا به تعریف «بیگانه» و «متفاوت» با ماست و این بیگانه و متفاوت و در نتیجه مرده بودنش شرط هستی و امکان تاریخ‌نگاری است، مقدمه‌ای لازم برای کارکردهای دیگر آن متون است یا خیر، به حوزهٔ کار و علاقهٔ متن حاضر بی‌ارتباط است. به بیان روشن‌تر، نقد فرم روایت در قبال این مسئلهٔ پراهمیت که آیا برای رسیدن به فهمی از ریشه‌های مسائل امروز و یا نگاشتن یک اثر داستانی معتبر در باب دوره‌ای در گذشته، صادق بودن ادعای توصیف گذشته الزامی است یا خیر، ساکت است.

نظریهٔ تاریخ خصوصاً از نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم و با انتشار آثاری همچون *فراتاریخ*[1] (۱۹۷۳)، اثر هایدن وایت، و *منطق روایی*[2] (۱۹۸۳)، اثر فرانک انکرسمیت، عمیقاً شیفته و دل‌مشغول روایتمندی متون تاریخ‌نگارانه و برساخت‌های روایی مورخان و البته معیارهای غیرواقعیت‌بنیان،

1. Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Johns Hopkins University, 1973).
2. Frank Ankersmit, *Narrative Logic: A Semantic Analysis of the Historian's Language* (Springer Netherlands, 1983).

امروزی و اینجایی و زیبایی‌شناسانهٔ قضاوت در باب آنها بوده است. همچنین در آثار اندیشمندانی همچون پل ریکور روایی بودن خود زندگی انسان و زمان به بحث گذاشته شده است. اما در اینجا مطالعهٔ فرمالیستیِ فرم روایت همواره بحثی «زبانی» باقی می‌ماند و به هیچ روی تداعی‌های ادبی، هنری و زیبایی‌شناسانه (در معنای مرسوم کلمه) با خود به همراه ندارد. صرفاً با سخن گفتن از واقعیت و کوشش برای بازنمودن وضع انسانی خاص و–در اینجا–ازدست‌رفته سروکار داریم. همچنانکه رودلف کارناپ[۱] اندیشمندی که بسی دور از هر تمایل ادبی و هنری و نسبی‌گرایانه است، به انواع گوناگون گفتن از واقعیت جهان و قضاوت قطعیت‌گرایانه و رئالیستی از آن می‌پردازد. البته این شباهتی محدود است. در مجموع، می‌توانیم با بهره‌گیری از صورت‌بندی مختصر و در عین حال تمام‌عیار انکرسمیتِ متأخر مسئله و دغدغهٔ پژوهش حاضر را چنین معرفی کنیم: «بازنمایی صادق واقعیت پیچیده و متکثر در یک متن پیچیده و متکثر.»[۲]

۱–۲. در همهٔ سیزده متنِ مورد بررسی در پژوهش حاضر، نگارندگان تلویحاً یا تصریحاً در خودِ متون و یا در جاهای دیگر بر واقعیت‌بنیان بودن توصیفشان از زمان–مکانِ مورد نظر خویش تأکید کرده‌اند. بر همین اساس، نقد فرم روایت امکان بازنمایی واقعیت‌بنیان یک زمانه (در گذشته) را مفروض می‌گیرد.

۱–۳. در اینجا بحث بر سر شیوه‌های بهره‌گیری از زبان است. ما به هنگام سخن گفتن از یک وضعیت انسانی در گذشته (چه گذشتهٔ شخصی و چه جمعی) می‌توانیم به شیوه‌های متفاوت از زبان بهره بگیریم. فرض کنید در خیابان شاهد تصادفی بوده‌ایم و اکنون می‌خواهیم آن صحنه را برای دوستمان توصیف کنیم. برخی از بدیل‌های ممکن برای روایت صحنهٔ تصادف (صرفاً از لحاظ منظر روایی) را در نظر بگیرید: من به‌عنوان یک شاهد دست اول صحنه را روایت می‌کنم؛ یا روایت دست اول خودم را با روایت پلیس مقایسه می‌کنم؛ و یا روایت دست دوم اخذشده از دوست خود را با روایت پلیس مقایسه می‌کنم؛ و یا ماجرا را بنا بر برآیند شنیده‌هایم از گزارشات دیگران روایت می‌کنم؛ و یا گزارشات متعارض دیگران را با یکدیگر مقایسه و بررسی می‌کنم و... در نقد فرم روایت بحث بر سر آن است که کدام شیوهٔ استفاده از زبان یا کدام فرم روایی–کدام منظر روایی، چه حد از گسترهٔ اختیارات راوی، چه نوع کاراکترپردازی و...– می‌تواند در بازنمایی یک وضعیت «متفاوت» و «بیگانه» موفق‌تر باشد. پس مفروض این نقد آن است

---

۱. بنگرید به: رودلف کارناپ، *فلسفه و نحو منطقی*، ترجمهٔ رضا مثمر، تهران: مرکز، ۱۳۸۵.

2. Frank Ankersmit, *History and Tropology: The Rise and Fall of Metaphor* (University of California Press, 1994), p. 4.

که شیوه‌های گوناگون بهره‌گیری از زبان از توان‌های بالقوه متفاوتی برای بازنمایی واقعیت‌بنیان یک وضعیت (گذشتهٔ) انسانی و یا، بالعکس، زادن «توهم» بازنمایی واقعیت‌بنیان آن برخوردارند.

۱–۴. این شـــیوه‌های متفاوت بهره‌گیری از زبان معمولاً به نحو ناخودآگاه و گریزان از گسترهٔ اختیار سوژهٔ تاریخ‌نگار بر او تحمیل می‌شوند و نتیجهٔ کار او، یعنی میزان کامیابی یا ناکامی‌اش در بازنمایی واقعیت‌بنیان گذشته، را تعیین و تحدید می‌کنند. مثلاً انتخاب فرم درام و نمایشنامه‌نویسی را برای گفتـــن از یک وضعیت یا ماجرا در نظر بگیرید. این فرم توانایی‌ها و محدودیت‌های گریزناپذیری بر مؤلف تحمیل می‌کند، مثل اصالت بخشیدن به ایده‌ها و باورها و نیّات، محدود ساختن خویش به نوشـــتن انحصاری دیالوگ‌ها برای اجرا بر روی صحنه‌ای مقابل تماشـــاچیان، امکان غور در باطنی‌ترین مکنونات روان‌شناختی انســـان‌ها، امکان تحلیل انگیزه‌ها، عدم امکان گزارش وقایع رخ‌داده به نحو همزمان از منظر ســـوم شـــخص و... این فرم، همچـــون هر فرم دیگری، برخی محدودیت‌های مثبت یا منفی، ســـودمند یا مضر، اما به هر حال ویژه و اختصاصی را بر نویسنده و نتیجهٔ نهایی متن تحمیل می‌کند. رســـالت بزرگ نقد فرم روایی آن است که ابتدا بنیادین‌ترین فرم‌های زبانی را برای وصف وضعیت‌های (گذشـــتهٔ) انسانی بشناسد و سپس توانایی بالقوهٔ هر یک را در راه رسیدن به مقصود ارزیابی کند.

۱–۵. اما مطالعهٔ فرم روایت، همچون هر فرم و ساختار دیگری و بالاخص فرم‌های چابک و لغزان، بسی مشکل و البته غیرطبیعی است. در چنین مطالعه‌ای به قول هنری جیمز، نویسنده و منتقد امریکایی–بریتانیایی، «ما باید از هنرمند، موضوعش و اندیشـــه‌اش و مفروضاتش را قبول کنیم: حاصل پرداخت او از این مواد است که به‌تنهایی به محک انتقاد ما آشنا می‌گردد.»[۱] اما رسیدن به این مرحله مستلزم «تمرین طولانی» برای فراتر رفتن از عادات طبیعی ذهن است. ایمانوئل کانت دربارهٔ فعالیتی مشـــابه می‌نویسد: «ما نمی‌توانیم این عامل اضافی اخیر را از مادّهٔ بنیادین [حسّـــی] تشـــخیص دهیم، مگر آنکه *تمرین طولانی* ما را متوجه این عامل کند و به ما مهارت *جداسازی* آن را بدهد.»[۲] (تأکید از نویسندهٔ این سطور است)

۱–۶. با توجه به ســـیزده سنجهٔ فرمیِ معرفی‌شـــده، می‌توانیم خصایص موجود در داستان نمونه‌وار *غلام‌ســـیاه*[۳] را «رمانس‌گونـــه» بخوانیم (خصایصی همچون منظر روایی اســـتعلایی، آگاهی و توانایی نامحدود، تیپ بودن کاراکترها، خاستگاه اجتماعی درباری و اشرافی، سیاهی‌لشکر بودن

۱. دیوید لاج، *گراهام گرین*، ترجمهٔ کریم امامی (تهران: هرمس، ۱۳۸۴)، ص ۴.

۲. ایمانوئل کانت، *نقد عقل محض*، ترجمهٔ بهروز نظری (تهران: ققنوس، ۱۳۹۵)، ص ۷۹.

3. *The Black Slave,* Spanish/Portuguese folktale (English text), available in: https://www.worldoftales.com/European_folktales/Romanic_folktale_5.html#gsc.tab=0.

کاراکترهای فرعی، ضرب‌آهنگ سرسام‌آور، توصیفات کم‌مایه و ذهنی، یکپارچه و منسجم بودن روایت، عدم توجه به فضاسازی، اصالت باورها و نیّات و کنش‌ها و گفت‌وگوها، دراماتیک بودن، آرزوبرآورانه و محدودیت‌ستیز بودن و مقصددوستی). اثری روایی را که در آن غلبه با این خصایل فرمی رمانس‌گونه باشد، «رمانس» خواهیم نامید. در مقابل، خصایل موجود در داستان نمونه‌وار *برناردینو*[1] را «رمان‌گونه» می‌خوانیم (خصایلی مثل منظر روایی درون‌ماندگار، آگاهی و توانایی محدود و عاجزانهٔ راوی، شخصیت بودن کاراکترها، خاستگاه اجتماعی غیراشرافی، التفات به کاراکترهای فرعی، ضرب‌آهنگ کند، توصیفات پرمایه و ناظر به عینیات، پاره‌پاره بودن و عدم انسجام روایت، توجه به فضاسازی، اصالت مکان، اسارت‌باور بودن و مسیردوستی). اثری روایی را که در آن غلبه با این خصایص فرمی رمان‌گونه باشد، «رمان» خواهیم نامید.

۱-۷. ما به نحو شهودی و پیش از تحلیلِ دلایل فرمی، از این امر مطلعیم که رمانس، در معنای مرسوم کلمه، به داستان‌هایی خیالی و فانتزی گفته می‌شود که رخدادهایی خارق عادت را در خود جای می‌دهند، یعنی وقایعی که برای قهرمان‌های اغراق‌شده در دنیای اشباح و اجنه و پریان و حیوانات سخنگو و فوق طبیعی رخ داده‌اند، مانند داستان‌های *هزار و یک شب*. در مقابل، ظهور رمان در عصر مدرن آغاز عصر بازنمایی واقعیت‌های روزمرهٔ زندگی انسان‌های معمولی است. همان‌گونه که از داستان *غلام‌سیاه* به‌عنوان نمونهٔ فرم داستان‌نویسی پیشامدرن و همچنین از مطالعهٔ تاریخ ادبیات برمی‌آید، فرم رمانس برای وصف واقعیت‌بنیان وضعیت عینی و یا بازنمایی یک تجربهٔ واقعیِ بیگانه و متفاوت در زندگی انسان‌ها نیست؛ اساساً نه نویسندهٔ رمانس چنین دغدغه‌ای دارد و نه خوانندهٔ آن چنین توقعی. اما بازنمایی دقیق واقعیت و پایبندی تمام‌عیار به تجربهٔ واقعیِ حضور انسان در جهان، خصلت بنیادین فرم نوین (novel) رمان در تاریخ ادبیات داستانی است.

۱-۸. در تاریخ ادبیات داستانی و مباحث نقد ادبی، رمانس به یکی از انواع داستان‌نویسی در عصر پیشامدرن یعنی داستان‌های عاشقانهٔ پرماجرا، شهسوارنامه‌ها یا هوسنامه‌ها اطلاق می‌شود. در مقابل، رمان یکی از انواع ادبیات داستانی در دوران مدرن است که پس از تحول داستان‌نویسی در سده‌های شانزدهم و هفدهم، با پیشتازی *دن‌کیشوت* اثر میگل دو سروانتس، شکل گرفت. رمان اصطلاحی تخصصی است که معمولاً بر داستان بلند چند نسل از یک خانواده اطلاق می‌شود. آشکار است که در این زمینه رمان با داستان کوتاه، درام و... متفاوت است. اما در

1. Ana María Matute, *Bernardino*, 1961 (Spanish text), available in: https://docplayer.es/70472945-Bernardino-1961-ana-maria-matute-ausejo.html.

اصطلاح‌شناسی اثر حاضر، «رمانس‌گونگی» و «رمان‌گونگی» دو نوع اصیل و بنیادینِ بهره‌گیری از زبان برای وصف یک واقعیت هستند. از این رو، یک داستان کوتاه یا یک نمایشنامه می‌تواند رمان باشد و یک رمان در معنای مرسوم آن می‌تواند رمانس باشد.

۱–۹. در این مقاله ما سیزده اثر تاریخ‌نگارانه (*اخبار الطوال*، *رؤیای بابوک*، *کودک و زندگی خانوادگی در رژیم قدیم*، *قلعهٔ اترانتو*، *جامعهٔ ایران در دوران رضاشاه*، *جنگ و صلح*، *تجارب السلف*، *مراقبت و زندان*، *ویلهلم تل*، *هجدهم برومر لویی بناپارت*، *یک روز زندگی پسرک قبطی*، *مآثر سلطانیه*، *صومعهٔ پارم*) را به تصادف برگزیده و بررسی کرده‌ایم تا ببینیم هر کدام از این آثار به کدام یک از این دو سر روایتگری (رمانس یا رمان) نزدیک‌ترند. آیا، چنانکه از پیش می‌توان تصور کرد، تاریخ‌نگاری بنا به مقصودش، یعنی سخن گفتن غیرتخیّلی در باب واقعیت گذشته، همواره رمان‌گونه بوده است؟ و یا اینکه در گذشته رمانس‌گونه بوده و در عصر جدید و در دو سه قرن اخیر، همگام با دیگر حوزه‌های اندیشه و به‌خصوص ادبیات داستانی، تحول از رمانس‌نویسی به رمان‌نویسی را از سر گذرانده است؟

۱–۱۰. نتیجهٔ کلّی و اولیهٔ بررسی حاضر در باب رمانس‌گونه یا رمان‌گونه بودن سیزده اثر تاریخ‌نگارانهٔ برگزیده از اعصار متفاوت و مؤلفان گوناگون شگفت‌انگیز است (بنگرید به: جدول شمارهٔ ۱).[۱] در نگاه اول، غلبه با رمانس‌گونگی است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. در پژوهش مرجع، فراز درنظرگرفته‌شده از هر اثر معرفی و سپس وضعیت آن فراز برگزیده در قبال هر سنجه به‌تفصیل بررسی شده است. در اینجا، صرفاً با نتیجهٔ نهایی آن بررسی سروکار داریم.

جدول ۱. بررسی اولیهٔ فرم روایی سیزده اثر تاریخ‌نگارانهٔ برگزیده

توصیف وضعیت سه ژانر اساسی تاریخ‌نگاری

۲-۱. از بین این سیزده اثر، چهار اثر وقایع‌نگارانه هستند: *اخبار الطوال*، *تجارب السلف*، *هجدهم برومر لویی بناپارت* و *مآثر سلطانیه*. فرض بر آن است که در میان سه دستهٔ اصلی تاریخ‌نگاری، وقایع‌نگاری‌ها خالص‌ترین و تمام‌عیارترین وظیفه را در راه بازنمایی واقعیت‌بنیان یک عصر بر عهده دارند، چرا که نه دغدغهٔ تبیین مسئله و معضلی امروزی را دارند و نه وظیفه‌شان سخن گفتن از گستره‌های طولانی و تزریق جذابیت داستانی و... است. اما نه! هر چهار اثر نزدیک به رمانس مطلق هستند (جدول شمارهٔ ۲).

جدول ۲. فرم روایی چهار اثر وقایع‌نگارانهٔ برگزیده

منظر روایی	گسترهٔ اختیارات راوی	سرشت کاراکترها	خاستگاه اجتماعی کاراکترها	نقش کاراکترهای فرعی	ضرب‌آهنگ روایت	نوع و حجم توصیفات	وحدت و انسجام روایت	فضاسازی	نقطهٔ ثقل روایت	بار دراماتیک روایت	واکنش به محدودیت‌ها	مسیر یا مقصد
اخبار الطوال												
تجارب السلف												
هجدهم برومر لویی بناپارت												
مآثر سلطانیه												

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

این شباهت و یکسانیِ برجسته و این وحدت انکارناپذیر در رمانس‌گونگی وقایع‌نگاری‌های انتخاب‌شده، با توجه به تنوع و تفاوت آنها به لحاظ زمان و مکان، جهان‌بینی، دیدگاه و موضوع کانونی روایت و همچنین روش بررسی و تحلیل، شاید ما را به این نتیجه برساند که فرم روایی وقایع‌نگاری (ذکر و وصف رویدادهای پراهمیت و تأثیرگذار بر یک نظم کلّی زمانمند) لاجرم به نتیجه‌ای رمانس‌گونه منجر می‌شود و نمی‌تواند در بازنمایی واقعیت کامیاب شود.

۲-۲. سه اثر *کودک و زندگی خانوادگی در رژیم قدیم*، *جامعهٔ ایران در دوران رضاشاه* و *مراقبت و زندان* در ژانر پژوهش تاریخی قرار می‌گیرند. پژوهش تاریخی به معنای مطالعهٔ جدی و آکادمیک در باب موضوع یا مسئلهٔ خاصی در گذشته است که توسط فرد متخصص با استفاده از بیشترین

آرشیوها و داده‌های تاریخیِ ممکن انجام می‌شود. با وجود این جدّیت و پشتکار و تخصص و ابتنای تمام‌عیار بر منابع و داده‌های اصیل، نتیجه اعجاب‌آور است. پژوهش‌ها رمانس‌گونه‌ترین آثار ممکن هســـتند؛ رمانس‌گونه‌تر از نمونه‌های وقایع‌نگاری و رمان تاریخی و حتی گاه (مثلاً در مورد *جامعهٔ ایران در دوران رضاشـــاه*) رمانس‌گونه‌تر از نمونهٔ اعلای رمانس‌گونگی یعنی *غلام‌سیاه* که یک حکایت فولکلور قرون وسطایی به شمار می‌آید (جدول شمارهٔ ۳).

جدول ۳. فرم روایی سه اثر پژوهشگرانهٔ برگزیده

	منظر روایی	گسترهٔ اختیارات راوی	سرشت کاراکترها	خاستگاه اجتماعی کاراکترها	نقش کاراکترهای فرعی	ضرب‌آهنگ روایت	نوع و حجم توصیفات	وحدت و انسجام روایت	فضاسازی	نقطهٔ ثقل روایت	بار دراماتیک روایت	واکنش به محدودیت‌ها	مسیر یا مقصد
کـــودک ... در رژیم قدیم	■	■	■	□	■	■	■	■	■	■	■	□	■
جامعهٔ ایران در دوران رضاشاه	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	□	■
مراقبت و زندان	■	■	■	▒	■	■	■	■	■	■	■	□	■

همان‌گونه که قبلاً اشاره شد، با توجه به اینکه فرم روایی پژوهشگرانه اغلب براساس سنجه‌های فرمی‌ای که عمدتاً از حوزهٔ نقد ادبیات داستانی سرچشمه می‌گیرند، سنجیده نمی‌شود، کار تحلیل در اینجا با مشـــکلی ویژه مواجه است. این اشـــکال بیش از هر جای دیگر خود را در سنجه‌هایی همچون سرشـــت کاراکترها، نقش کاراکترهای فرعی و ضرب‌آهنگ روایت نشـــان می‌دهد. آثار پژوهشـــگرانه در برابر این‌گونه ارزیابی مقاومت می‌کنند. آنها کاراکتر فرعی، به معنای مرسوم در ادبیات داســـتانی، ندارند و به مســـئلهٔ ضرب‌آهنگ روایت نیز بی‌توجه‌اند. کاراکترهای روایت‌های پژوهشـــگرانه (برای نمونه، *کودک و زندگـــی خانوادگی در رژیم قدیم*) غالباً از جنس کاراکترهای شـــخصی و انسانی نیستند. با این حال، اگر باور داشـــته باشیم که متون، بنا به فرم روایی‌شان، از توان‌هـــای بالقوه متفاوتی برای بازنمایی واقعیت برخوردارند و اینکه متنی نزدیک به برناردینو چیز بیشـــتری دربارهٔ واقعیت یک عصر به ما می‌گوید، آنگاه مجاز هستیم که داوطلب‌های شرکت در

آزمون بازنمایی واقعیت گذشته را بنا بر معیارهای متناسب با آن داستان بسنجیم و نه با معیارهای متناسب و آشـــنا با هر داوطلب به نحو خاص؛ یک اصل روشی ســـاختارگرایانه. وانگهی در باب کاراکترپردازیِ غیرشخصی (مثلاً در کودک و زندگی در... و مراقبت و زندان و همچنین در هجدهم برومر...) این پرسش پیش می‌آید که چرا اساساً به جای افراد متشخّص انسانی به تیپ‌ها و گروه‌ها و جوامع و طبقات توجه می‌شـــود؟ این خصلت خود از استلزاماتِ دیگر خصایل فرمی است که با خود استلزاماتی همگن به بار می‌آورد. بنابراین، چنانکه از جدول شمارهٔ ۳ آشکار می‌شود، فرم روایت پژوهشگرانه با وجود فراهم کردن امکان تحولات انقلابی در زمینه‌های موضوعی، هدفی، بینشی و روشی، بنا به ذات و استلزامات اجتناب‌ناپذیر خویش نمی‌تواند شرط اساسی بازنمایی وضعیت انسانی متفاوت و بیگانه را رعایت کند. فرم روایت‌گری خداگونه و قاضی‌مآب پژوهشگری رمانس‌گونه‌ترین تاریخ‌نگاریِ ممکن را به بار می‌آورد.

۲-۳. شش رمان تاریخی (البته رمان تاریخی با تعریف ویژهٔ این مقاله) در این مجموعه مورد نقد قرار گرفته‌اند: *رؤیای بابوک*، *قلعهٔ اترانتو*، *جنگ و صلح*، *ویلهلم تل*، *یک روز زندگی پســـرک قبطی* و *صومعهٔ پارم*. یکی از مفروضات شهودی و نقدناشده، چه در میان عامه و چه در میان متخصصانِ امر تاریخ‌نگاری، تعارض و تقابل تخیّل[1] و واقعیت[2] یا، به بیان دیگر، امر خیالی و داســـتانی[3] و امر واقعی[4] است. اما نتیجه‌ای که از بررسی حاضر به دست می‌آید شگفت‌انگیز است: نه‌تنها تعارض و تناقضی در این امر به چشم نمی‌خورد، بلکه در میان سه شکل اساسی تاریخ‌نگاری، رمان تاریخی از همه رمان‌گونه‌تر است. یعنی درست آن ژانری از تاریخ‌نگاری که کمتر از همه جدی و، در واقع، تاریخ‌نگارانه انگاشته می‌شود، در بازنمایی واقعیت گذشتهٔ تاریخی از ژانرهای جاافتاده‌تر و مقبول‌تر (وقایع‌نگاری و پژوهش تاریخی) کامیاب‌تر است. البته این موفقیت و کامیابی بسی نسبی است و البته ناکافی (جدول شمارهٔ ۴).

1. fantasy
2. reality
3. Fictional
4. factual

جدول ٤. فرم روایی شش رمان تاریخی برگزیده

در مطالعات مربوط به رمان تاریخی و نقد ادبی (برای مثال، در مطالعات گئورگ لوکاچ)، *صومعهٔ پارم* یکی از بهترین نمونه‌های ژانر رمان تاریخی در معنای مرسوم آن شناخته می‌شود. اما این اثر یکی از معیارهای تعریف اثر تاریخ‌نگارانه در این مجموعه را محقق نمی‌سازد: در باب گذشتهٔ متفاوت و بیگانه بودن. در اندیشهٔ لوکاچ و سنّت مارکسیستیِ نقد ادبی و اساساً سنّت نقد رمان، اصطلاح رمان تاریخی به رمانی اطلاق می‌شود که هدفش بازنمایاندن کلّیت یک دورهٔ تاریخی باشد (مثلاً از طریق توصیف تحولات زندگی چند نسل از یک خانواده) و تفاوتی ندارد که این دورهٔ تاریخی قرون وسطای اسکات باشد (آیوانهو) یا فرانسهٔ معاصر اونوره دو بالزاک (دهقانان). اما «در باب گذشته بودن» شرط لازم تاریخ‌نگارانه خواندن یک اثر در بررسی حاضر است. شاید درست نباشد کوشش پرمخاطره و بی‌نهایت دشوارتر میلیتسا ادینوونا ماتیو در بازنمایی عصر رامسس دوم فرعون مصر را در کنار بازنمایی زمانی–مکانی استاندال از تاریخ فرانسه نهاد که خود در آن فضا زیسته و در نبرد بزرگ آن شرکت داشته و در بازنمایی‌اش حتی می‌توانسته است به خاطرات شخصی خویش رجوع کند. باید مرزی میان رمان رئالیستی و رمان تاریخی نهاد؛ مرزی و تمایزی که منتقدانی همچون لوکاچ به دلیل مستقل و بنیادین نینگاشتن وجه «تاریخی» در رمان تاریخی از آن غفلت کرده‌اند. بر همین اساس باید *صومعهٔ پارم* را از فهرست رمان‌های تاریخی این مجموعه حذف کرد (جدول شمارهٔ ۵). با این همه، کامیابی نسبی و البته قابل توجه *صومعهٔ پارم* چراغ راهنمایی برای ادامهٔ مسیر ما فراهم

می‌آورد؛ چشم داشتن به رمان رئالیستی و تحولات آن در دو سه سدهٔ اخیر.
بدین ترتیب، نقد فرمی رمان‌های تاریخی و همچنین بررسی آرای بزرگ‌ترین نظریه‌پرداز این حوزه ما را به نتایجی مهم و راهگشا می‌رساند: نخست، رمان تاریخی و یا، به بیان عام‌تر، بازنمایی داستانیِ واقعیتِ یک عصر تاریخی، امتیازی منحصربه‌فرد نسبت به دیگر ژانرهای تاریخ‌نگاری دارد؛ داستانی بودن بسی بیش از وقایع‌نگاری و پژوهش تاریخی می‌تواند استلزامات فرم رمان‌گونگی را محقق سازد (در ادامهٔ این مقاله به استخراج بیشترین فواید این امکان و فرصت بزرگ خواهیم پرداخت). دوم، این امکان بالقوه در رمان‌های تاریخیِ موجود، حتی در مترقی‌ترین و رئالیستی‌ترین رمان‌های تاریخی، به فعلیت تمام نرسیده است. به بیانی تناقض‌گون، ما تاکنون هیچ‌گاه رمان تاریخی در معنای دقیق کلمه نداشته‌ایم. رمان تاریخی، به‌ویژه رمان تاریخی اواسط سدهٔ نوزدهم، صرفاً رمانس تاریخی مترقی است.

ملاحظات انتقادی در باب روش مطالعه و نتایج آن

۳–۱. اصالت فرم روایی: شباهت و یکسانی فعالیت تاریخ‌نگارانهٔ نویسندگانی سراسر متفاوت با هم از هر لحاظ از یک سو و تفاوت میان خواسته‌ها و نیات آگاهانهٔ آنها و نتیجهٔ ناخودآگاه کار آنها از سوی دیگر، وجود سطحی بنیادین و تعیین‌کننده تحت عنوان «فرم روایی» را اثبات می‌کند. سلطهٔ این سطح بر نوشتارهای انسان‌ها، یعنی فرم روایی به‌کارگرفته‌شده برای سخن گفتن از واقعیت، لاجرم از «خصلتی جمعی و تاریخی» برخوردار است؛ فرم روایی وجهی از جبر تاریخیت در یک زمانه است. عادت بر آن است که انتخاب‌های فرمی امری آگاهانه و اختیاری محسوب شوند. مثلاً در تبیین توجه انحصاری مورخان اسلامی به طبقات متنفذ جامعه می‌نویسند: «... مورخانی که موقعیتی مناسب در جامعه دارند متمایل‌اند با گزارش‌های تولیدشده در چرخهٔ نخبگانی که خود وابسته به آن‌اند و از طریق آن از جاذبه‌های دربار برخوردار می‌شوند سروکار داشته باشند.»[۱] اما وجه جمعی و جبری و تاریخی فرم روایی به ما نشان می‌دهد که نه، حتی اگر درست همان «غیرنخبگان روستایی» نیز تاریخ‌نگاری می‌کردند اتفاق متفاوتی نمی‌افتاد و همان نگاه رمانس‌گونهٔ نخبه‌گرا تولید می‌شد. کما اینکه در رمانس‌های فولکلور عوام در عصر سنّت چنین رخ می‌داد. بحث اساساً در باب سطحی متفاوت است.

۳–۲. تقدم فرم روایی بر واقعیت: اینکه یک نوشته تا چه حد واقعیت بیرونی (گذشته) را بازنمایی می‌کند، نه به وضع واقعی امور و نه به رونویسی آن در روایت بستگی دارد، بلکه به فرم روایی انتخاب‌شده

۱. چیس اف. رابینسون، *تاریخ‌نگاری اسلامی*، ترجمهٔ محسن الویری (تهران: سمت، ۱۳۹۳)، ص ۲۲۶.

برای گفتن از وضعِ واقعیت امور وابسته است. افرادی به شرح آ (خوش‌اخلاق)، ب (دمدمی‌مزاج)، پ (عصبی)، ت (خســـیس) و ث (حریص) منازعه‌ای سیاسی را در سال ۸۵۰ش در شهر کرمان شکل می‌دهند؛ این رویداد در واقعیت بیرونی در آنجا واقعاً رخ داده است. حال فرض کنید روایتی در دست داریم که دقیقاً «رونوشتی» از این وضع واقعی امور به دست می‌دهد، نام هر یک از این افراد را دقیق و بی‌کم‌وکاست نقل می‌کند، خلقیات هر یک از طرف‌های دعوا را مورد توجه قرار می‌دهد، کنش‌های آنها را به‌دقت توصیف می‌کند، کلّ روند رویداد آن منازعهٔ سیاسی را روایت و محلّ و زمان رخ دادن آن را نیز به‌وضوح تعیین می‌کند. با اینکه همهٔ این امور واقعاً اتفاق افتاده و تماماً و بی‌کم‌وکاست در اینجا نقل شـــده‌اند، اما این روایت مطلقاً هیچ چیز در باب واقعیت نگفته و به هیچ روی در بازنمایی خاص‌بودگی و تفاوت وضعیت مورد نظر (یعنی تاریخیت و واقعیت موضوع) نزد خوانندهٔ امروزی موفق نبوده است. این اتفاقی است که غالباً در موثق‌ترین و معتبرترین روایت‌های رمانس‌گونهٔ تاریخ‌نگاریِ تاکنون موجود و بالاخص در وقایع‌نگاری رخ می‌دهد. استلزامات این فرم روایی برگزیده آدمی را به «توهم آگاهی» دچار می‌کند. مسئلهٔ تعیین‌کننده انتخاب فرم روایی متناسب است و این فرم روایی به لحاظ معرفت‌شناختی بر واقعیت تقدم و اولویت دارد. گام بزرگ در راه رسیدن به توانایی بازنمایی واقعیت‌بنیان گذشته، کشف فرم روایی متناسب با در–جهان–بودگی انسان است.

۳–۳. پرتـــگاه مهلک آشناســـازی: هم علت و هم نتیجهٔ رمانس‌گونگی میل انســـان به آشناســـازی، بیگانه‌زدایی و ازآن‌خودســـاختن واقعیت انسانی (گذشته) و سپس سیطره بر آن و بهره جستن از آن است. این خصلت عام معرفت‌یابی بشر (حداقل در عصر مدرن) است. این میل مقاومت‌ناپذیر در میان متفاوت‌ترین و متعارض‌ترین نظریه‌پردازان معرفت تاریخی و همچنین مورخان عملی وجود دارد. این میل نقدناشدهٔ مشترک در فرم روایی رمانس‌گونه (در هر سه ژانر اساسی تاریخ‌نگاری) متبلور می‌شود؛ فرمی روایی که، بنا به خصایل و عناصر الزام‌آورش، اساساً و منحصراً به خدمت آشناسازی امر ناآشنا و بیگانه‌زدایی از امر بیگانه درمی‌آید و از نخستین و بنیادین‌ترین هدف تاریخ‌نگاری و از شرط امکان آن یعنی گفتن از وضع ناآشنا و بیگانه تخطی می‌کند. شاید در نهایت گریزی از این وسوسهٔ همبسته با معرفت در نهاد انســـانی نباشد، اما کوششی شاید مذبوحانه اما مقدس لازم است برای ایستادگیِ آگاهانه در برابر هرگونه آشناسازی امر ناآشنا و بیگانه.

۳–۴. سنجه‌های انتخاب‌شده برای نقد فرمیِ آثار تاریخ‌نگارانه همگی در یک سطح از فرمی بودن قرار ندارند. اگر به طیفی از محتوایی‌ترین (آگاهانه‌ترین و ایده‌وارترین) تا فرمی‌ترین معیارها قائل باشیم، قطعاً تمایزی خواهیم نهاد میان مثلاً منظر روایی یا بار دراماتیک روایت از یک ســـو و واکنش به

محدودیت‌های بیرونی از سوی دیگر. بله! این سنجهٔ اخیر، یعنی واکنش به محدودیت‌های بیرونی، به مراتب آگاهانه‌تر و ایده‌وارتر اســـت–گو اینکه همین سنجهٔ بالنسبه محتوایی در مقایسه با، مثلاً، ســـنجه‌هایی که منش ایدئولوژیک یا سیاســـی مؤلف را ارزیابی می‌کنند در مرتبه‌ای فرمی‌تر قرار دارد. همین حکم، یعنی به قدر کافی فرمی نبودن، در حدی فروتر، در مورد «خاســـتگاه اجتماعی کاراکترها» نیز صادق است. از این رو، برای رسیدن به یک ارزیابی درست‌تر از وضع رمان‌گونگی در تاریخ‌نگاریِ تاکنون موجود، باید این دو معیار را از جدول نهایی خویش حذف کنیم (جدول شمارهٔ ۵). اما وجود و بررسی این سنجه‌های بالنسبه غیرفرمی و نتیجهٔ به‌دست‌آمده از مواجههٔ آنها با سیزده اثر تاریخ‌نگارانه، که بسی متفاوت با نتایج به‌دست‌آمده از دیگر سنجه‌ها می‌نماید، می‌تواند به‌عنوان عاملی برای کنترل کیفیت نتایج باقی این بررسی در نظر گرفته شود.

۳–۵. یک نکتهٔ جالب توجه در جدول شـــمارهٔ ۱ به چشم می‌خورد: *برناردینو*، که به‌عنوان نمونهٔ اعلای داســـتان رمان‌گونه معرفی شده است، خود در چهار ســـنجه (وحدت و انسجام روایت، فضاسازی، نقطهٔ ثقل روایت و بار دراماتیک روایت) رمان‌گونه نیست. جالب آن است که این چهار معیار دقیقاً رمانس‌گونه‌ترین وضع را در میان متون تاریخ‌نگارانهٔ مورد بررسی نمایش می‌دهند. در این چهار سنجه اثری از رمان‌گونگی (جز در یکی دو مورد) مطلقاً به چشم نمی‌خورد؛ رمانس‌گونگی مطلق. این دو واقعیت بسی آموزنده و راهگشاست: داستان‌نویسی رئالیستی معاصر (از جمله داستانی پیشرو همچون *برناردینو*) راهنمای ما به ســـوی تاریخ‌نگاری رمان‌گونه است، اما خودِ این فرم روایی به قدر کافی رمان‌گونه نیست. رمان‌گونه‌ترین آثار ادبیات داستانی دارای محدودیت‌ها و حدّ و مرزهایی هستند؛ حدّ و مرزهایی که امکان رسیدن به رمان کامل را در حوزهٔ ادبیات داستانی ممتنع می‌سازند. و جالب آنکه درست همین سنجه‌ها فرمی‌ترین سنجه‌ها هستند. اگرچه قطعاً داستان‌نویسی پست‌مدرن حداقل در دو ســـنجهٔ وحدت و انسجام روایت و بار دراماتیک روایت گام‌های بلندی به سوی رمان‌گونگی افزون‌تر برداشـــته است، به نظر می‌رســـد محدودیت‌های مذکور از خصلت‌های ذاتی و قوام‌بخش ادبیات داستانی باشند، و تغییر در آنها به سرشت ادبیات داستانی لطمه بزند و به مرگ ادبیات منجر شود. تفاوت ادبیات داستانی و تاریخ‌نگاری را نه در دوگانهٔ وهمی و ساده‌لوحانهٔ تخیّلی/واقعی بودن، بلکه درست در همین جا باید جســـت‌وجو کرد. اثر تاریخ‌نگارانه‌ای که قصد بازنمایی واقعیت‌بنیان گذشته را دارد، باید رمان‌گونگی را به رادیکال‌ترین حدّ آن برساند.

جدول ۵. نتیجهٔ نهایی بررسی فرم روایی آثار تاریخ‌نگارانهٔ برگزیده

	منظر روایی	گسترهٔ اختیارات راوی	سرشت کاراکترها	نقش کاراکترهای فرعی	ضرب‌آهنگ روایت	نوع و حجم توصیفات	وحدت و انسجام روایت	فضاسازی	نقطهٔ ثقل روایت	بار دراماتیک روایت	مسیر یا مقصد
اخبار الطوال											
رؤیای بابوک											
کودک ... در رژیم قدیم											
قلعهٔ اترانتو											
جامعهٔ ایران در دوران رضاشاه											
جنگ و صلح											
تجارب السلف											
مراقبت و زندان											
ویلهلم تل											
هجدهم برومر لویی بناپارت											
یک روز زندگی پسرک قبطی											
مآثر سلطانیه											

مواجههٔ خودخواهانه با گذشته؛ نقد و تحلیل وضعیت سه ژانر اساسی تاریخ‌نگاری

وقایع‌نگاری و مواجهه با واقعیت تاریخی

به این فراز خصلت‌نما و نمونه‌وار از یکی از وقایع‌نگاری‌های مورد بررسی *(مآثر سلطانیه)* توجه کنید:

اللهیارخان صورت مرگ را در آینهٔ خاطر خود معاینه دید و دختر خود را که میرزا اسدالله مستوفی دیوان اعلی به آوردن آن رفته بود و اللهیارخان تا آن روز شاهد حصول را به حجاب تأخیر نهفته در نقاب عماری به پرده‌سرای شهریاری فرستاد و عذار عریضه را به خط عذر خطا چون روی خویش سیاه کرده مستدعی شد که چون شمار عمر سنین از ستین گذشته و بهار روز جوانی دست فرسود خریف خرافت گشته اگر خسرو مرحمت‌آیین از احضار این کمین درگذرد و به اجازت پادشاهی در گوشهٔ انزوا دو روزه مهلت زندگی را به طاعت به سر برد از مروّت جبلت و رویت قلب رحیم دور نیست.[۱]

فرض کنید این فراز از متن بی هیچ جرح و تعدیلی در بطن یک داستان تاریخی در باب عصر قاجار (که

۱. عبدالرزاق بیک دنبلی، مآثر سلطانیه، به اهتمام فیروز منصوری (تهران: اطلاعات، ۱۳۸۳)، ص ۶۲-۶۳.

بنا به تعریف طبعاً و نوعاً هیچ پایبندی‌ای به وقایع و اشـــخاص تاریخی ندارد) بیاید. آیا در این صورت مشکلی پیش خواهد آمد؟ خواننده متوجه تفاوتی خواهد شد؟ حال فرض کنید همین فراز از *مآثر سلطانیه* در میانهٔ یک پاورقی تاریخی بازاری و عامه‌پسندِ مطلقاً خیالی در باب عصر قاجار (که بنا به تعریف هیچ نسبتی با واقعیت آن عصر ندارد) بیاید، آنگاه چه؟ در این صورت هیچ فریاد اعتراضی برنخواهد خاست. زیرا اللهیارخان در یک پاورقی تاریخی مطلقاً خیالی نیز می‌تواند دقیقاً به همین شکل در اعلام موافقت خویش با ازدواج دخترش با پادشاه تأخیر کند و سپس به خاطر ترس از مرگ، دختر خود را «به پرده‌سرای شهریاری» بفرستد و نامه‌ای عذرآمیز دقیقاً با همین کلمات بنویسد. واقعی و تاریخی انگاشتن این فراز در میانهٔ متن وقایع‌نگارانه و دروغین انگاشتن همان متن و همان کلمات در میانهٔ یک پاورقی تاریخی عامه‌پسند از کجا می‌آید؟

حال فرض کنید در نام‌های اشخاص مذکور در تمام متن *مآثر سلطانیه* تغییراتی جزئی اِعمال کنیم، مثلاً فتحعلی شـــاه را به فضلعلی شاه، عباس‌میرزا را به عطاس‌میرزا، محمدولی‌میرزا را به محمدعلی‌میرزا و حاجی ابراهیم کلانتر را به حاجی اسماعیل کلانتر تغییر دهیم. آنگاه چه خواهد شد؟ نتیجه شگفت‌آور است: متن صرفاً به‌واسطهٔ تغییر چند اسم از یک منبع فوق‌العاده معتبر و بی‌همتا در باب تاریخ عصر قاجار به یک داستان خیالی دروغین و فاقد ارزش تاریخی بدل خواهد شد. واقعی و تاریخی انگاشتن متن اول و دروغین و غیرتاریخی انگاشتن متن دوم از کجا می‌آید؟

یک اصل اساسی و تخطی‌ناپذیر در نقد فرم روایت به لحاظ بازنمایی واقعیت در آثار تاریخ‌نگارانه وجود دارد: نگاه خودکفا و خودبنیان به متون. ما باید متون و فرم‌های روایی را براساس توان درونی و مستقل آنها برای بازنمایی واقعیت قضاوت کنیم. به همین دلیل فرض می‌کنیم متن مورد بررسی تنها متن و سند و مدرک از روزگار خود است و می‌کوشیم ذهن خود را از تمامی دانسته‌های پیشینی و بیرونی دربارهٔ آن خالی کنیم. بهره‌گیری یک اثر از دانسته‌های پیشینی و بیرونیِ منِ خواننده نامشروع است. اینکه من از پیش و از بیرون می‌دانم شخصی به نام فتحعلی شاه پادشاهی در عصر قاجار بوده و یا اصفهان نام شهری در ایران و در ناحیهٔ مرکزی آن اســـت، شایستگی و مزیتی برای متن در جهت بازنمایی واقعیت ایجاد نمی‌کند. حال چه عاملی موجب می‌شود منِ خواننده، به نحو شهودی و غیرانتقادی، داستان اللهیارخان و فتحعلی شاه را هنگامی که در یک وقایع‌نامه می‌بینم واقعی و بازنمایانندهٔ واقعیت عصر قاجار بینگارم و هنگامی که دقیقاً با همان متن در یک پاورقی تاریخی مواجه می‌شوم، آن را واقعی و تاریخی ندانم؟ چه عاملی موجب می‌شود متن *مآثر سلطانیه* را یک منبع تاریخی موثق بینگاریم و همان متن را با اندک تغییراتی در اسامی اشخاص یک داستان تاریخی؟ پاسخ همانا اطلاعات پیشینی و بیرونی من است. و

چنانچه این نوع اطلاعات را کنار بگذاریم، از آن وقایع‌نگاری‌های موثق و معتبر هیچ چیز جز آن پاورقیِ مجلات عامه‌پسند باقی نمی‌ماند.

نخســـتین و مرگبارترین پرتگاه رمانس‌گونگی در آثار وقایع‌نگارانه ابتنای روایت بر احساسات و عواطف و کنش‌های رخداده بر اثر این عواطف اســـت. اما سخن گفتن از صفات اخلاقی و عواطف و احساسات و کنش‌های کاراکترهای تاریخی چه چیزی در باب یک زمان–مکان بیگانه و متفاوت به ما می‌گوید؟ تعلل اللهیارخان در پاســـخ مثبت به خواستگاری فتحعلی شاه به طمع قدرت افزون‌تر، ترس او از مرگ و همچنین عجز و ناتوانی‌اش در برابر قدرت قاهره می‌توانند واقعیت زمانه‌ای در گذشته را بر ما آشکار سازند؟ بحث بر سر یک واقعۀ جزئی و خانوادگیِ احتمالاً کم‌اهمیت نیست، بلکه آیا احساسات و عواطف و کنش‌های افراد درگیر در مهم‌ترین رویدادهای حیات یک ملت، می‌توانند چنین دســـتاوردی داشـــته باشند؟ برای نمونه، صفت اخلاقی و عاطفی خسّت را در نظر بگیرید و تصور کنید در یک وقایع‌نگاری به ما گفته شود: «نادر شاه افشار خسیس بود» (و مفروض آنکه نادر شاه افشار واقعاً و در دنیای بیرون خسیس بوده است). حال آیا از این جمله–از این جملۀ صادق–چیزی واقعیت‌بنیان در مورد وضعیت عصر مورد نظر مستفاد می‌شود؟ بحث به هیچ روی بر سر اهمیت داشتن یا نداشتن این احساسات و عواطف شخصی و یا تأثیرگذار بودن یا نبودن شخص نادرشاه نیست. پرسش ما پرسشی معرفت‌شناسانه است. فرض کنیم نادرشـــاه واقعاً خسیس بوده و خسیس بودنش تعیین‌کنندۀ کلّ سرنوشت زمانۀ او و اوضاع داخلی و روابط خارجی او بوده است. حال ما از این خسّت چه می‌فهمیم؟ آیا پس از شنیدن این گزاره در باب گذشته، می‌توانیم ماهیت و خاص‌بودگی و بیگانگی گذشتۀ مورد بحث را دریابیم؟ خسّت همچون هر وصف احساسی و عاطفی و اخلاقی دیگری و هر تدبیر و نقشه‌ای که مبتنی بر این احساسات و عواطف باشد و هر کنش و اقدامی که بنا بر این تدابیر و نقشه‌ها انجام شود و هر نتیجه و دستاوردی که از این کنش‌ها به دست آید، لاجرم امروزی و آشنا می‌شود؛ و امروزی بودن و آشنا شدن همانا آن روی سکّۀ ابدی و همیشگی یا همه‌جایی و همه‌زمانی بودنِ این احساسات و عواطف و انگیزه‌ها و کنش‌ها و نتایج است. لافونتن، شاعر شهیر فرانسوی عصر کلاسیک (سدۀ هفدهم)، حکایتی دارد تحت عنوان خسیسی *که گنجینه‌اش را گم کرد*. در آنجا می‌گوید:

آن مردی که گنجینه‌اش را مخفی کرده بود و ازوپ از او با ما سخن می‌گوید،
نمونۀ خوبی برای این مورد است.
آن بدبخت برای استفاده از ثروتش
منتظر زندگی ثانوی بود.

او مالک طلا نبود بلکه طلا مالک او بود.
ثروتی پنهان در دل خاک داشت
قلب او نیز همراه آن...
هیچ سرگرمی دیگری نداشت...[۱]

سه زمانِ بالکل متفاوت و دور از هم در خوانش این قطعه جمع می‌آیند: زمان ازوپ شاعر یونان باستان، زمان لافونتن یعنی سدهٔ هفدهم در فرانسه و زمان خوانندهٔ امروزی در اینجا و اکنون. به نظر می‌رسد خسّت از نظر این هر سه نفر یکی است؛ امری امروزی، همه‌زمانی و همه‌مکانی. نه طمع اولیه و نه ترس ثانوی و نه تدبیر و کنش اللهیارخان هیچ کدام به کار فهم امر بیگانه و متفاوت و البته منحصربه فرد نمی‌آیند. سخن گفتن از نیّات و انگیزه‌ها و کنش‌ها بی‌کم و کاست مترادف است با نابود شدن بیگانگی و تفاوت و خاص‌بودگی یک وضع انسانی؛ این یعنی نابود شدن امکان تاریخ‌نگاری. و این همان اتفاقی است که در «بازآفرینی»[۲] کالینگوود، «فلسفهٔ کنش»[۳] فون‌رایت و ریکور، در هرمنوتیک نیّت و کنش و حتی در کلّ حوزهٔ تاریخ ایده‌ها یا تاریخ اندیشه اتفاق می‌افتد.

دومین پرتگاه مهلک رمانس‌گونگی در آثار وقایع‌نگارانه‌ـو البته در دو ژانر اساسی دیگر تاریخ‌نگاری نیز ـ اصالت رویداد، رویدادهای اساسی و سرنوشت‌ساز و قابل توجه است. وصاف‌الحضره شیرازی، صاحب *تاریخ وصاف*، حوادث بزرگ و عجیب را موجد علم تاریخ می‌داند. چنانکه انگیزهٔ خویش از نگارش *تاریخ وصاف* را زنده کردن حوادث و وقایعی که به فراموشی گذاشته شده و وقایع بزرگی که اتفاق افتاده است و آیندگان باید از آن باخبر شوند، ذکر می‌کند تا «سلسلهٔ این حکایت که از عجایب شهور و اعوام است قطع نشود.»[۴]

پژوهش تاریخی و مواجهه با واقعیت تاریخی؛ نقد فوکویی بر فوکو

نقد فرم روایت نقدی فوکویی است، چرا که به نحو رادیکال به ساختارباوریِ سوژه‌ستیز و ضدّ اومانیستی میشل فوکو (۱۹۲۶–۱۹۸۴) (فوکو ساختارگرا و حتی پساساختارگرا) پایبند باقی می‌ماند:

فوکو معتقد است که این *سخن* [دیسکورس] است که در هر دوره موضوع خود را معیّن می‌کند و *سخن* است که مؤلف را پدید می‌آورد، و نه چنانکه به ظاهر به نظر می‌رسد *مؤلف* پدیدآورندهٔ *سخن*

---

۱. رضا سیدحسینی، مکتب‌های ادبی (تهران: نگاه، ۱۳۷۸)، ص ۱۴۹.

2. reenactment

3. Philosophy of action

۴. به نقل از: فرهانی منفرد، مهدی و محبوبه شرفی، «مبانی علم تاریخ در تفکر وصاف»، *تاریخ‌نگری و تاریخ‌نگاری*، دانشگاه الزهرا، س ۱، ش ۷۶ (۱۳۸۸)، ص ۱۰۸.

باشد. کاربست‌های مشخص و متفاوت در یک صورتبندی دانایی ویژه، موقعیت خاصی برای مؤلف یا ذهن اندیشـــنده یا سخنگو (سوژه) ایجاد می‌کند. و سوژه امکان می‌یابد تا فقط به گونه‌ای خاص دربارهٔ چیزهایی خاص بنویسد و حرف بزند.[۱]

این ســـخن یا دیسکورس به‌مثابهٔ یک واقعیت بیرونی، بیرون از آگاهی و نطق سوژهٔ دکارتی، است که مؤلف را پدید می‌آورد و برخلاف ظاهر، موضوع و گونهٔ خاص نوشتن و حرف زدن در مورد آن موضوع را معیّن می‌کند. و این تعیین و تحدیدکنندگی به نحو ناخودآگاه و البته جبری بر سوژه و آگاهی تحمیل می‌شـــود. این نگاه فرم‌باورانهٔ رادیکال در بحث از رشـــته‌های دانش نیز به چشم می‌خورد: «هر رشتهٔ خاص از دانش در هر دورهٔ خاص تاریخی مجموعه‌ای از قواعد و قانون‌های ایجابی و سلبی (پذیرنده و طردکننده) را دارد که معیّن می‌کند دربارهٔ چه چیزهایی می‌توان بحث کرد و دربارهٔ چه چیزهایی نمی‌توان وارد بحث شد. همین قواعد و قانون‌های نانوشته که در عین حال بر هر گفتار و نوشتاری حاکم‌اند، سخن آن رشتهٔ خاص در آن دورهٔ خاص تاریخی هستند.»[۲]

پس فوکو به وجود جبریِ برون از ســـوژه و خودآگاهی او باور دارد که از مشخصات زیر برخوردار است: الف. همگانی است و بر «هر» کاربستی و بر «هر» گزارهٔ گفتمانی[۳] حاکم است. ب. «برخلاف ظاهر» و عقل سلیم و معرفت شهودی ما عمل می‌کند. پ. مؤلف و آفرینشگر آن را نمی‌آفریند و شکل نمی‌دهد، بلکه آن است که مؤلف را پدید می‌آورد. ت. خودآگاهی ما را در مغرورانه‌ترین لحظاتش به نحو ناخودآگاه «تعیین» و «تحدید» می‌کند. ث. پذیرنده و طردکننده است، تحت حکومت آن هر کاری ممکن نیست. ج. آفرینشگری‌های متفاوت و متناقض از همهٔ مناظر را لاجرم به سمت دستاوردی «یکسان» و «واحد» می‌کشاند.

تحلیلی از انواع آثار انســـانی و انواع کاربســـت‌های سخنی و گفتمانی که چنین مفروضاتی داشته باشد لاجرم همچون دیگر انواع نگاه‌های ساختارگرایانه به سمت نوعی «هرمنوتیک سوءظن» پیش می‌رود: فراتر رفتن از گفته‌ها و عملکردهای بنا به ظاهر و بنا به خودآگاه متفاوتِ ســـوژه‌ها و مؤلفان انسانی، و افشـــای بنیانی تعیین‌کننده اما خودآگاه و گریزان از آگاهی و اختیار ســـوژه که دستاوردها و نتایج را در نهایت مشابه می‌سازد؛ بدبینی اولیه و افشای پسین. اما نه افشایِ امری رازآلود و پنهان بلکه دقیقاً عطف توجه به پرتکرارترین و پیش‌پاافتاده‌ترین و مغفول‌ترین énoncéها که آنقدر پیش چشـــم هستند که دیده نمی‌شوند؛ سوءظن به مبرهن‌ترین‌ها و افشای دم‌دست‌ترین‌ها. فوکو این نگاه فرم‌باورانه را که در

---

۱. اریک برنز، *میشل فوکو*، ترجمهٔ بابک احمدی (تهران: نسل قلم، ۱۳۷۸)، ص ۱۵.
۲. همان، ص ۱۶.
3. énoncé

سده‌های نوزدهم و بیستم گام به گام بسط یافته بود به رادیکال‌ترین حدّ آن رساند: مرگ سوژه.
نقد فرم روایت نقدی فوکویی اســت: بدبینی و سوءظن به تفاوت‌های مبتنی بر خودآگاهی و باورهای اعلامیِ سوژه‌ها (مؤلفین و تاریخ‌نگاران) و افشای سطحی اساسی‌تر و غالباً مغفول که به نحو بهت‌انگیزی متفاوت‌ترین تاریخ‌نگاران را کنار هم می‌نشاند؛ آن هم نه افشای امری رازآلود و پنهان، بلکه سطحی از سخن گفتن و نوشتن که از شدت دم‌دستی بودن، بی‌تأثیر و غیرمهم انگاشته می‌شود، اما، چنانکه نقل شد، موقعیت خاصی برای مؤلف یا ذهن اندیشنده یا سخنگو (سوژه) ایجاد می‌کند و سوژه امکان می‌یابد تا فقط به گونه‌ای خاص دربارهٔ چیزهای خاص بنویسد و حرف بزند.
اما این نقد فوکویی به لحاظ فرمی می‌تواند خود فوکو را نیز به‌مثابهٔ یک موضوع مورد تحلیل قرار دهد: فوکو تاریخ‌نگار. فوکو انقلاب موضوعی و بینشی و هدفی و حتی روشی را در تاریخ‌نگاری به رادیکال‌ترین شکل از سر می‌گذراند. تاریخ‌نگاری او با تاریخ‌نگاری‌های مرسوم و حتی انقلابی سراسر متفاوت است. او به دنبال آن چیزهایی است که تاریخ‌نگاری مرسوم دیدن و رسیدن به آنها را ناممکن ساخته است. او، بنا به بینش و روش خود، می‌خواهد تاریخ‌نگار درون‌ماندگاری[1] باشد و نه ناظر استعلایی. او خود در *دیرینه‌شناسی دانش* از یک اصل روشی فوق‌العاده پراهمیت در کارهای تاریخ‌نگارانهٔ خویش سخن می‌گوید: نگاه کردن به آثار تاریخی نه به‌مثابهٔ سند[2] بلکه به‌مثابهٔ یادمان[3]،[4] فوکو آگاهانه می‌کوشد نگاه قضایی به تاریخ‌نگاری را طرد کند. این نگاه سنددوست و سندباور را هربرت باکستر آدامزِ مورخ در سال ۱۸۸۷ در گزارشی شورانگیز از روش سمیناریِ تازه‌معمول‌شده در دانشگاه جان هاپکینز چنین شرح می‌دهد:

> به نظر می‌رســد که آنجا دانشــجو با کتاب‌ها و اســنادی که از کتابخانهٔ دانشگاه وام گرفته و خلاصهٔ مطالب و نقل‌قول‌هایی که یادداشــت کرده اســت همچون *وکیلی که در دادگاه در شرف اقامهٔ دعواســت* وارد کلاس می‌شود... دربارهٔ مراجع بحث می‌شــود، منابع اطلاعاتیِ موازی نقل، عقاید قدیمی رد، تواریخ معیار با نقادی غربال و ارزش‌های جدید احراز می‌شود. این فرآیند تخریب و بازسازی به تجهیزات ادبی قابل توجهی نیاز دارد و میز استاد معمولاً پوشیده از شواهد گوناگونی از *نبرد* کتاب‌هاست.[5] (تأکیدات از نگارندهٔ این سطور است)

فوکو در ســطح خودآگاه می‌خواهد از این اســتعلاطلبیِ رانکه‌ای فرار کند. اما در عمل چه می‌شود؟ او فرمی روایی را برمی‌گزیند (؟) که دقیقاً و به نحو تمام‌عیار به کار استعلا و نشستن در جای قاضی و وکیل

1. immanence
2. document
3. monument

۴. میشل فوکو، *دیرینه‌شناسی دانش*، ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده (تهران: نی، ۱۳۹۷)، ص ۲۲.
۵. الیزابت ا. کلارک، *تاریخ، متن، نظریه* (مورخان و چرخش زبانی)، ترجمهٔ سید هاشم آقاجری (تهران: مروارید، ۱۳۹۷)، ص ۲۵.

امروزی می‌آید. فرم روایت او امکان سخن گفتن از منظر درون‌ماندگاری را از او می‌گیرد. منظر روایی و گسترهٔ اختیارات او به گونه‌ای است که همواره استعلا و امروزی بودن را با خود به همراه دارد.

فوکو قصد دارد از تجربهٔ ویژه و منحصربه‌فرد (بدن) انسان در عصر کلاسیک در مواجهه با فشار و تعذیب (و یا در جایی دیگر تجربهٔ خاص مجنون بودن در آن عصر) سخن بگوید، اما فشار و جبر فرم روایی امکان سخن گفتن از انسان‌های واقعی و تکین را از او می‌ستاند. وجود تیپ‌ها به جای شخصیت‌ها تجربهٔ ویژهٔ فردِ تعذیب‌شده و جلاد و قانونگزار و شاهدان مراسم تعذیب را از روایت او می‌گیرد. نگاه از بالا و مغرورانه و امروزی بر روایت او حاکم می‌شود. از دل توسل به انسان‌ها، صرفاً به‌منظور تأیید احکام نظری، نمی‌توان تجربهٔ خاص و انسانی را بیرون کشید.

فوکو در سطح خودآگاه «متعهد و علاقه‌مند است به تاریخی که فاصله و تفاوت را بررسی می‌کند.»[۱] او می‌خواهد به تکنیک قوم‌شناسانهٔ «فاصله‌گذاری»[۲] متوسل شود و بر تفاوت و ناهمسانی گذشته با حال تأکید کند. اما حضور راوی در اثر او به‌سان ناظر زندان سراسربین[۳] عمل می‌کند. روایت او برخلاف میل و آگاهی و باورش گذشته را از آن خود می‌سازد.

پل وین، نظریه‌پرداز تاریخ‌نگاری و ستایشگر فوکو، معتقد است که فوکو به‌مثابهٔ یک «مورخ تمام‌عیار [...] تأکید می‌کند همه چیز تاریخی است» و از مورخان می‌خواهد «اشباح ابدی و جاودانه را که زبان در ما بیدار می‌کنند» از بین ببریم.[۴] اما فرم روایت او این «اشباح ابدی و جاودانه» را بیدار می‌کند. ایده‌ها و باورها و کنش‌ها بر روایت او حاکم هستند و این به همه‌زمانی و همه‌مکانی بودن و یا به بیان دیگر به بی‌زمانی و بی‌مکانی بودن منجر می‌شود.

فوکو می‌خواهد تاریخ‌نگار «گسست‌ها» و «ناپیوستگی‌ها» باشد، اما فرم روایی او وحدت و انسجام را بر گذشته به‌مثابهٔ موضوع کارش تحمیل می‌کند. روایت او همچون یک رمانس جایی برای هدر رفتن کلمات، فرصتی برای اتلاف و سخن گفتن از شکاف‌ها و ناپیوستگی‌ها باقی نمی‌گذارد. همه چیز در این روایت یا حکم است یا نمونه‌ای در تأیید آن حکم.

قطعاً نمایشِ تصادف و امر احتمالی، زبان و شیوهٔ سخن گفتنی متفاوت را طلب می‌کند. تصادف‌انگاری ناگزیر توجه افزون‌تری به شیئیت و مادیت و فضاسازی را طلب می‌کند و این فضاسازی خواستار ضرب‌آهنگی کندتر و توصیفاتی افزون‌تر و مادّی‌تر است. از تصادف و احتمال گفتن مستلزم غلبه بر ایده‌ها و اندیشه‌هاست. اما فرم روایی نوشتهٔ فوکو در مسیری متعارض حرکت می‌کند. امکان «اتفاق»

۱. همان، ص ۱۶۶.

2. distancing

3. panoptic

۴. همان، ص ۷۴.

یکی از اصول روش‌شناسی تاریخ‌نگاری فوکویی است، اما وحدت و انسجام خدشه‌ناپذیر روایت او، ضرب‌آهنگ سرسام‌آور، حضور تیپ‌ها به جای شخصیت‌ها و در نهایت، و شاید از همه مهم‌تر، راوی خداگونه امکان اتفاق و امر تصادفی را از بین می‌برد.

فوکو قصد دارد از ابژه‌های بازنمایی‌اش «انسان‌زدایی» کند و همچون «نقاشی کوبیستی» از مناظر گوناگون به موضوع واحد بنگرد. اما ایده‌وار بودن و ضرب‌آهنگ سرسام‌آور و توصیف کم‌مایه به ظهور سوژه منجر می‌شود. نگریستن از مناظر گوناگون به یک موضوع منحصر به ایده‌ها و باورها می‌شود.

«مادّیت»، «بیرونی بودن» و استعارهٔ «امر خارجی» یکی دیگر از توصیه‌های روش‌شناختی فوکوست. «آنچه سخن، [دیسکورس م]، ما را با آن رو در رو می‌کند به‌راستی هیچ نیست مگر چهره‌ای خارجی؛ چهره‌ای خارجی با تمامی وجوه خاص، هولناک و حتی شیطانی‌اش.»[۱] به لحاظ نظری همه چیز سر جایش قرار دارد؛ نبوغ‌آسا و آموزنده است. این تأکید بر مادّیت و امر خارجی با آن علاقه به ناپیوستگی و تصادف پیوند دارد. اما سخن گفتن از مادّیت و مجاورت زبانی متفاوت می‌طلبد؛ یک منظر روایی محدود و درون‌ماندگار و توصیف‌گری رادیکال. در غیر این صورت، تأکید بر مادّیت خود در بند ایده و اندیشهٔ سوبژکتیو باقی می‌ماند.

این مادّیت و بیرونی بودن آن روی سکّهٔ تأکید بر محلّ و مکان، و مخالفت با «درون‌بود» مؤلف در اندیشهٔ خودآگاه فوکویی است: «نظام سخن [دیسکورس–م] که معرّف آن نه درون‌بود مؤلف، بل سویه‌های بیرونیِ محل‌های همجوار اوست با تمامی توقف و آغازها و عدم تداوم‌های محلّ خاصی که بدان شکل می‌دهد سازگار است.»[۲] اما میان استعلایی بودن فرم روایی و محدود شدن به درون‌بود مؤلف توازی وجود دارد.

شاید بتوان این فهرست را بیش از این گسترش داد. اما به هر حال آنچه بس برجسته می‌نماید تناقض میان محتوای (موضوع، بینش، هدف و روش) رمان‌گونه (و یا رمان‌گونه‌ترین محتوای ممکن) و فرم رمانس‌گونه است. همچنین جالب و آموزنده است که گویا فوکو در بند جبر ناخودآگاه فرم روایت خویش اسیر می‌شود، چنانکه موضوع او، یعنی انسان عصر کلاسیک، در بند جبر بیرونی دیسکورس اسیر می‌ماند. در جدال میان محتوای رمان‌گونه و فرم روایت رمانس‌گونه، فرم روایت پیروز می‌شود و نتیجهٔ دلخواه خویش را بر آن خودآگاهیِ بس بیدار و آن وجدان بصیر تحمیل می‌کند. محصول نهایی کار میشل فوکو، تاریخ‌نگار انتقادی و پست‌مدرن و گسست‌انگار و طرفدار حاشیه‌ها و سرکوب‌شده‌ها و ساکت‌مانده‌ها، با کار تاریخ‌نگار معاصر و هموطن او فیلیپ آریه، تاریخ‌نگار سلطنت‌طلب و مذهبی و

۱. برنز، ص ۸۷.
۲. همان، ص ۸۵–۸۶.

محافظه‌کار، بسی مشابه می‌شود (جدول شمارهٔ ۶).

جدول ٦. شباهت فرم روایی دو اثر *کودک و زندگی خانوادگی در رژیم قدیم* و *مراقبت و زندان*

	منظر روایی	گسترهٔ اختیارات راوی	سرشت کاراکترها	نقش کاراکترهای فرعی	ضرب‌آهنگ روایت	نوع و حجم توصیفات	وحدت و انسجام روایت	فضاسازی	نقطهٔ ثقل روایت	بار دراماتیک روایت	مسیر یا مقصد
کودک ... در رژیم قدیم											
مراقبت و زندان											

این فرم روایی مؤلفان خاص خویش را پدید آورده است و یکسانی مورد علاقهٔ خویش را بر تاریخ‌نگارانی که تصور می‌کنند متفاوت هستند تحمیل کرده است.

رمان تاریخی و مواجهه با واقعیت تاریخی: نقدی بر گئورگ لوکاچ

گئورگ لوکاچ (۱۸۸۵–۱۹۷۱)، از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین نظریه‌پردازان مارکسیست، توجهی ویژه به رمان تاریخی و بازنمایی ادبی وضع یک ملت به لحاظ تحول تاریخی ابراز داشته است. البته نظر لوکاچ در مورد «تاریخی بودن» رمان تاریخی تفاوتی قابل توجه با معنای مورد نظر در بررسی حاضر دارد. لوکاچ آن نوشتاری را رمان تاریخی می‌داند که با بهره‌گیری از قوهٔ خلاقه و خیال‌آمیز نویسندهٔ خویش، بحران‌های بزرگ یک عصر و دورهٔ ویژه را بازنمایی کند، خواه آن عصر در گذشتهٔ دور باشد و خواه در دورهٔ معاصر نویسنده. و با توجه به نورَس بودن این ژانر ادبی، عجیب نیست که او بخش اعظم توجه خویش را به این نوع اخیر یعنی رمان‌های رئالیستی که در باب زمانهٔ خود نویسنده هستند اختصاص می‌دهد. اما در بررسی حاضر رمان تاریخی به معنای کوشش ادبی در جهت بازنمایی زمانه‌ای بیگانه و متفاوت در گذشتهٔ جمعی انسان‌هاست. پس با توجه به این معنا، به رمان‌های رئالیستی معاصر به دیدهٔ تردید نگریسته می‌شود.

از وصف بالا می‌توان این نکتهٔ مهم را دریافت کرد که نزد لوکاچ تاریخی بودن رمان تاریخی تأثیری به لحاظ فرمی تعیین‌کننده بر سرشت زیبایی‌شناسانهٔ اثر اِعمال نمی‌کند. رمان تاریخی برای او یک مقولهٔ موضوعی یا حداکثر بینشی است، یا به بیان دیگر اتخاذ یک هدف و مقصود توسط نویسنده. از نظر او رمان تاریخی یک مقولهٔ اصیل فرمی نیست، نوعی رمان رئالیستی است که می‌تواند شخصیت‌گرا یا پیرنگ‌گرا باشد. تاریخی بودن استلزامات ویژه‌ای با خود به همراه ندارد.

لوکاچ در همهٔ آثار خویش دیدگاهی پایدار و راسخ در باب روند تحول رمان تاریخی عرضه می‌دارد، روندی مشتمل بر آغازی متزلزل و اوج‌گیری و رسیدن به قلّه و سپس انحراف از مسیر اصلی. ادوار زیر را در گزارش لوکاچ می‌توان از هم تمیز داد: ۱. رمان‌های شبه‌تاریخیِ سده‌های هفدهم و هجدهم؛ ۲. رمانتیسم آلمانی و فرانسوی و به نحو ویژه آثار تاریخی شاتوبریان. لوکاچ رمان تاریخی عصر رمانتیک را مرحله‌ای ناقص و ناکافی در مسیر رسیدن به بازنمایی کلّیت یک عصر می‌انگارد؛ ۳. عصر رئالیست‌های بزرگ همچون والتر اسکات بریتانیایی، استاندال و بالزاک فرانسوی و پوشکین و تالستوی روس. این نویسندگان هستند که بهتر و دقیق‌تر از هر کسی وضعیت تاریخی یک ملّت را بازمی‌نمایانند. ۴. عصر انحطاط رمان تاریخی با ناتورالیسمِ امیل زولا و گوستاو فلوبر در اواخر سدهٔ نوزدهم.[۱]

لوکاچ یک فرمالیست تمام‌عیار نیست. او به‌رغم توجه به انتخاب‌های فرمیِ نویسنده، در تحلیل خویش از ژانر رمان تاریخی و ادوار تحول آن همچنان در بند مسائل و معیارهای محتوایی و مضمونی و دیدگاهی و موضوعی باقی می‌ماند. او گاه پارامتر بنیادین و تعیین‌کنندهٔ فرم روایت را فراموش می‌کند و به سوی مسائلی همچون جهان‌بینی ارتجاعی و مترقی نویسنده (مثلاً در مورد رمانتیک‌های گذشته‌گرا)، نتیجهٔ داستان و... می‌لغزد؛ گاه تحلیل مضمون و محتوا جای تحلیل فرمی را می‌گیرد.

لوکاچ وجهی از تکامل و پیشرفت رمان تاریخی را در طرد یکی از مشمئزکننده‌ترین خصلت‌های رمان تاریخیِ بدوی می‌بیند: بهره‌گیری از مضامین و پوشش‌های تاریخی به‌عنوان «لباس مبدل صرف» و تأکید انحصاری بر «بدایع و غرابت‌های محیط.»[۲] این خصلت ناشیانه و البته تاریخ‌ستیز بر سراسر رمان‌های تاریخیِ نورستهٔ پیش از سدهٔ نوزدهم غالب بود. لوکاچ به شایستگی این خطای بزرگ را افشا می‌کند.[۳] این نکتهٔ پراهمیت باید در هر نقدی بر بازنمایی‌های ادبی واقعیت‌بنیان گذشته مد نظر باشد که در اثر حاضر از آن به نگاه «موزه‌وار» تعبیر شده است: نگاهی که مؤید انحرافی بزرگ از مسیر رئالیسم است و *رؤیای بابوک* را به ویرانی مطلق کشانده و بر دیگر آثار بررسی‌شده از جمله *قلعهٔ اترانتو* و *یک روز زندگی پسرک قبطی* لطماتی جدی وارد آورده است.

این وسواس لوکاچ نشان می‌دهد که او به دنبال «تصویری به لحاظ هنری وفادارانه از یک عصر تاریخی مشخص و انضمامی»[۴] و «توصیف تمامیت فرآیند زندگی»[۵] است، اما از آنجا که از یک سو «مسلماً بازتولید ذهنی تمامیت واقعی، محتوایی، گسترده و نامتناهی زندگی اساساً فقط به شکلی نسبی می‌تواند

۱. گئورگ لوکاچ، *رمان تاریخی*، ترجمهٔ امید مهرگان (تهران: ثالث، ۱۳۹۳)، ص ۷۸–۸۰.
۲. همان، ص ۱۵.
۳. همان، ص ۴۹.
۴. همان، ص ۱۵.
۵. همان، ص ۱۳۰.

تحقق یابد»[۱] و از سوی دیگر «این امر فقط می‌تواند نتیجهٔ ساختار هنری باشد»[۲] (مفروض فرم‌باورانه)، پس باید به این مسئله اندیشید که کدام ساختار و فرم هنری می‌تواند به توصیف وفادارانهٔ تمام زندگی در یک عصر تاریخی مشخص و انضمامی دست یابد؟ مسئله‌ای نزدیک به مسئلهٔ این نوشتار.

لوکاچ از یک مفروض تاریخ‌ستیزانهٔ پنهانی و شاید ناخودآگاه برخوردار است. او معتقد است که در زندگی مردمان یک عصر تک‌تک عناصر از «اصالت تاریخی» برخوردار نیستند. آن نویسنده‌ای یک رئالیست بزرگ است که وجوه دارای «اصالت تاریخی» را کشف کند.[۳] یعنی عناصر و وجوهی در زندگی و رفتار و کنش‌های مردمان یک عصر وجود دارند که تاریخی نیستند و انضمامیت ندارند. گویا هر دوره آمیزه‌ای از وجوه اصیل و غیراصیل، انضمامی و انتزاعی است. از همین جا، از این سلسله‌مراتب‌باوری مدرنیستیِ امر مهم و غیر مهم، امر اصیل و غیراصیل، امر ضروری و امر تصادفی است که راه برای ایدئالیسم بعدی گشوده می‌شود.

اکنون این پرسش منطقی پیش می‌آید که این وجوه دارای اصالت تاریخی چه هستند؟ آن تاریخی که «چیزی بیش از آداب و رسوم و تزئینات است»[۴] کدام است؟ پاسخ لوکاچ چنین است: «تمرکز فرمال بر بازتاب هنریِ مهم‌ترین ویژگی‌های واقعیت عینی.»[۵] بله! «مهم‌ترین»ها؛ «مهم‌ترین ویژگی‌های واقعیت عینی»؛ سلسله‌مراتبی از امر مهم و غیرمهم. این مهم‌ترین‌ها هستند که باید بازنمایی شوند. لوکاچ زندگی واقعی به‌مثابهٔ موضوع بازنمایی رمان تاریخی را حقیقتاً دراماتیک می‌بیند؛ زندگی بدون لحظات کسالت‌بارش.

لوکاچ سرشت اثر هنری را در مرحله‌ای پس از پایان داستان شهسواریِ اپیک و حماسه‌گون و پیش از آغاز رمان ملالت‌بار درک می‌کند؛ مرحله‌ای بینابین که هم شدت و حدّت رمانس را می‌خواهد و هم واقعی بودن مداوم رمان را، و یا به بیان بهتر نه این و نه آن را. بنا به این تفسیر کلاسیک، باورپذیری در درام با باورپذیری در زندگی واقعی متفاوت است. امر باورپذیر و عادی در زندگی واقعی به هیچ وجه در معنای دراماتیک باورپذیر نیست. پس عجیب نیست اگر لوکاچ درام شکسپیری را نیای رمان تاریخی بداند و از «پیوند میان اسکات و شکسپیر» سخن بگوید و اسکات را «جانشین مدرن شکسپیر» بخواند.[۶] لوکاچ حرکت تام و تمام و یا، چنانکه از هگل نقل می‌کند، «تمامیت حرکت»[۷] را به‌عنوان خصلت ذاتی

۱. همان.
۲. همان.
۳. همان، ص ۹۳.
۴. همان.
۵. همان، ص ۱۳۰.
۶. همان، ص ۱۲۶–۱۲۷.
۷. همان، ص ۱۳۳.

رمان تاریخی رئالیستیِ محبوب خویش عرضه می‌کند. و این یعنی رویدادباوری رمانس‌گونه.
لوکاچ همراه با نویسندگان رئالیست مورد علاقه‌اش، بالزاک و استاندال و تالستوی، بر یک اصل رمان‌گونه در باب کاراکترپردازی صحّه می‌نهد: در بازنمایی یک عصر «افراد تداوم‌دهنده» (انسان‌های معمولی و غیرمتنفذ) از «افراد جهان-تاریخی» (رهبران سیاسی بزرگ) مناسب‌ترند.[۱] درست است که شخصیت‌های تاریخی بزرگ و مشهور یا رهبران و فرماندهان سیاسی و نظامی تأثیرگذار به پس‌زمینه می‌روند، اما هیچ‌گاه داستان از وجود آنها خالی نمی‌شود و سایهٔ آنها حتی برای لحظه‌ای محو نمی‌شود؛ تمام فکر و ذکر فابریس دل دونگو (قهرمان *صومعهٔ پارم*) دیدار ناپلئون بناپارت و جنگیدن در رکاب اوست. رویدادباوری و ضرورت ثبت لحظات دراماتیک و سرنوشت‌ساز برای یک ملت لاجرم به پادشاهان و فرماندهان نیازمند است؛ شخصیت‌های مهم برای رویدادهای مهم؛ قهرمان‌باوری رمانس‌گونه.
آشکار است که رویارویی و تصادم این کاراکترهای نوعی و تمام و کمال (مثلاً تیپ دهقان یا ملّاک) نمی‌تواند به روایت صحنه‌ای بی‌کش‌وقوس و کسالت‌بار منجر شود. اساساً این انسان‌های معمولی برای هدفی دیگر بر روی صحنه می‌آیند: نمایش اختلال و بحران.[۲] انسان‌های بزرگ و رهبران سیاسی در پس‌زمینهٔ بحران‌های شخصی و کوچک‌مقیاس به نحوی الزام‌آور حفظ می‌شوند. نزد لوکاچ، نبود آنها رمان تاریخی را از تاریخی بودن خویش می‌اندازد.
اما عنصر رمانس‌گونهٔ دیگر، چنانکه اشاره شد، باور به ضرورت اختلال‌ها و بحران‌ها به‌مثابهٔ لحظات پرشدت و حدّت است.[۳] کاراکترهای شدت و حدت‌یافته، اصالت حرکت و ادغام عنصر دراماتیک در رمان به یک اصل رمانس‌گونهٔ دیگر نیز منجر می‌شوند: «اهمیت بیشتر دیالوگ.» بار دیگر این نکته به یاد می‌آید که نیای رمان تاریخی محبوب لوکاچ نمایشنامه‌های شکسپیر است. و آشکار است که چه پرتگاه‌هایی از جنس رمانس‌گونگی و اصالت ایده‌ها و باورها و نیّات بر سر راه این «اهمیت بیشتر دیالوگ‌ها» می‌تواند وجود داشته باشد.
در گذار اپیک و حماسهٔ سنّتی به رمان تاریخی یا اپیک جدید (آثار اسکات، تالستوی و...) سرشت کاراکترها بالاخص قهرمان و کاراکتر مرکزی تغییر و تحولی اساسی می‌یابد. او دیگر یک قهرمان تاریخی مشهور نیست. اشخاص و کاراکترها اصالت ندارند، آنها نمودگر بحران‌های عظیم جامعه هستند. اکنون این برخورد آنها و لحظهٔ دراماتیک است که اصالت می‌یابد. لوکاچ به دنبال «پیرنگ یا طرح داستانی»ای است که قهرمان معمولی و متوسط را به نماینده‌های نیروهای اجتماعی حدّی و متضاد بدل

۱. همان، ص ۵۴.
۲. همان.
۳. همان، ص ۴۹.

کند و تصادم آنها را نشان دهد؛ طنین تاریخ‌نگاری وقایع‌نگارانه و پژوهشگرانهٔ مارکس به گوش می‌رسد. از رمان شخصیت به رمان پیرنگ و، به بیان دقیق‌تر، از شخصیت‌محوری رمانس‌گونه به رویدادمحوری رمانس‌گونه رسیده‌ایم.

لوکاچ با وسواسی تحسین‌برانگیز یکی از بزرگ‌ترین مشکلات و معضلات ضدتاریخی و ویرانگر رمان‌های تاریخیِ قرون وسطادوستانهٔ عصر رمانتیسم را افشا می‌کند: او به‌حق بر باطل بودن احساسات و عواطفِ منتزع و امروزی و جدامانده از بستر تاریخیِ ادعاشده در رمان‌های تاریخی پیش از سدهٔ نوزدهم تأکید می‌کند.[۱] اما لوکاچ برای رهایی از این خطر مرگبار به دام معضلِ رمانس‌گونهٔ بزرگ‌تری می‌افتد: اصالت روان‌شناسی. اصالت و اولویت بخشیدن به انگیزه‌ها و نیّت‌ها و اَعمال و تأکید کردن بنیادین بر «حقیقت اینجا و اکنونِ راستینِ انگیزش‌های درونی و شیوهٔ رفتارشان» ره به رمانس‌گونگی در فرم روایت می‌برَد: اصالت انگیزه و کنش و نتایج این کنش‌ها و اعمال در *صومعهٔ پارم* و *جنگ و صلح*، چنانکه در بخش نقد آمد، از نتایج این جهت‌گیری رمانس‌گونه، یعنی اصالت روان‌شناسی، است.

وجهی دیگر از این اصالت ایده‌ها و عقاید و رفتار، خود را در بی‌اهمیتی اشیا و، در نهایت، غفلت از مکان در نزد لوکاچ نمایان می‌سازد. او، در ادامهٔ باور رمانس‌گونهٔ خود به اصالت حرکت و تزریق عنصر دراماتیک به متن، می‌نویسد: «اشیا [...] در نفس خود مدعی هیچ علاقه یا نفع واقعی نیستند.»[۲] در رمان تاریخیِ محبوب لوکاچ، اشیا و یا، بنا به قول هگل، «تمامیت ابژه‌ها» به هیچ روی از اصالت و خودکفایی برخوردار نیستند.[۳] رمانس‌گونگی در اوج.

برای لوکاچ، زیبایی، جذابیت و مقام عالی هنری غالباً با کامیابی در بازنمایی واقعیت یک دوران همگام و همنواست. تأکید بر خصایل جذابیت‌آفرین همچون اصالت حرکت، دراماتیزه‌کردن روایت، اولویت روان‌شناسی چهره‌ها و کنش‌ها و... همگی به قضاوت‌های یکسان در باب سطح هنری و سطح واقعیت‌بنیان رمان‌های تاریخی نزد او منجر می‌شود. رمان تاریخی صادق و بازتابندهٔ واقعیتِ یک عصر، همچنین زیبا و جذاب است. این همنوایی و تطابق خصلت‌نماست.

آرمان گئورگ لوکاچ در باب فرم رمان تاریخی به تصریح خود او چنین است: «نشأت‌گیری خاص‌بودگی کاراکترها از خصوصیت تاریخی عصرشان.»[۴] این معیارِ گویا و تعیین‌کننده پیشرفت بزرگی به سوی رمان‌گونه شدن فرم روایت است: دوری از اصالت کاراکترها و قهرمان‌باوری، طرد نگاه موزه‌وار و تاریخ‌ستیز و عامه‌پسند به مشهورات و جزئیات تاریخی، و همچنین اجتناب از نگریستن به رمان تاریخی

۱. همان، ص ۸۰.
۲. همان، ص ۱۳۳.
۳. همان، ص ۱۳۲-۱۳۳.
۴. همان، ص ۱۵.

به‌مثابهٔ جایگاهی برای ارائهٔ درس‌های اخلاقی و سیاسی و ایدئولوژیک و یا عبرت و آموزش و درس گرفتن معاصران از گذشته و یا تحسّر و افسوس برای گذشته و... او علاقه دارد میان کاراکترها و کنش‌هایشان از یک سو و واقعیت و خصوصیت تاریخی آن عصر از سوی دیگر پیوند برقرار کند، و ماجرای داستان را در متن انضمامی تاریخی‌اش بنشاند. و این گام بلندی رو به جلوست. اما ورود ایدهٔ مبهم «خصوصیت تاریخی هر عصر»، تزریق عنصر دراماتیک به رمان، گریز از توصیف عینیِ خودکفا، عدم باور به غنای لحظهٔ بی‌اهمیت، عدم توجه مستقل به اشیا، اصالت حرکت و اصالت روان‌شناسی و... باعث می‌شوند که لوکاچ و نویسندگان محبوبش همچنان در بند رمانس‌گونگی باقی بمانند. لوکاچ هیچ‌گاه از اصالت پیرنگ و همچنین اصالت نیّت و کنش سر باز نمی‌زند. با توجه به همهٔ این توضیحات، می‌توان نتیجه گرفت که اندیشه و دستگاه فکری و انتقادی گئورگ لوکاچ هم پیشرفتی بزرگ به سوی رمان‌گونگی است و هم مانعی بزرگ بر سر راه آن.

نتیجه‌گیری

نتیجهٔ نهایی تحلیل فرمی روایت در آثار تاریخ‌نگارانه، چنانکه در جدول شمارهٔ ۵ به نمایش درآمده، چنین است: تاریخ‌نگاریِ تاکنون موجود در میان انسان‌ها، در تمام ژانرهای بنیادینش، در وضع رمانس‌گونه به سر برده است. و به‌رغم تحولات و انقلابات در موضوع و بینش و هدف و روش تاریخ‌نگاری، در این تعیین‌کننده‌ترین سطح تفاوتی میان تاریخ‌نگاری قدمایی و مدرن وجود ندارد. صرفاً رمان‌گونه‌ترین روایت می‌تواند به آرمان تاریخ‌نگاری یعنی بازنمایی واقعیت‌بنیان گذشته دست یابد. کواکب هدایت برای رسیدن به این رمان‌گونگی رادیکال پیش چشم ما سوسو می‌زنند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتابنامه

(منابع اصلی و کمکی)

تالستوی، لو. جنگ و صلح، ترجمهٔ سروش حبیبی، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۷.

دنبلی، عبدالرزاق بیک. *مآثر سلطانیه*، به اهتمام فیروز منصوری، تهران: اطلاعات، ۱۳۸۳.

دینوری، ابوحنیفه احمد بن داوود. *اخبار الطوال*، ترجمهٔ محمود مهدوی دامغانی، تهران: نی، ۱۳۶۴.

شیلر، فریدریش. *ویلهلم تل*، ترجمهٔ سید محمدعلی جمالزاده، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۳۵.

صاحبی نخجوانی، هندوشاه بن سنجر بن عبدالله. *تجارب السلف*، به تصحیح عباس اقبال آشتیانی، تهران: طهوری، ۱۳۴۴.

طبری، احسان. *ایران در دو سدهٔ واپسین*، تهران: انتشارات حزب توده، ۱۳۶۰.

فوکو، میشل. مراقبت و تنبیه: *زایش زندان*، ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران: نی، ۱۳۸۹.

ماتیو، میلیتسا ادینوونا. *یک روز زندگی پسرک قبطی*، ترجمهٔ پرویز شهریاری، تهران: توکا، ۲۵۳۷.
مارکس، کارل. *هجدهم برومر لویی بناپارت*، ترجمهٔ محمد پورهرمزان، آبادان: پرسش، ۱۳۸۶.
برنز، اریک. *میشل فوکو*، ترجمهٔ بابک احمدی، تهران: نسل قلم، ۱۳۷۸.
رابینسون، چیس اف. *تاریخ‌نگاری اسلامی*، ترجمهٔ محسن الویری، تهران: سمت، ۱۳۹۳.
سیدحسینی، رضا. *مکتب‌های ادبی*، تهران: نگاه، ۱۳۷۸.
فرهانی منفرد، مهدی و محبوبه شرفی. «مبانی علم تاریخ در تفکر وصاف»، مجلهٔ *تاریخ‌نگری و تاریخ‌نگاری*، دانشگاه الزهرا، س ۱، ش ۷۶، ۱۳۸۸.
کارناپ، رودلف. *فلسفه و نحو منطقی*، ترجمهٔ رضا مثمر، تهران: مرکز، ۱۳۸۵.
کانت، ایمانوئل. *نقد عقل محض*، ترجمهٔ بهروز نظری، تهران: ققنوس، ۱۳۹۵.
کلارک، الیزابت ا. *تاریخ، متن، نظریه* (مورخان و چرخش زبانی)، ترجمهٔ سید هاشم آقاجری، تهران: مروارید، ۱۳۹۷.
لاج، دیوید. *گراهام گرین*، ترجمهٔ کریم امامی، تهران: هرمس، ۱۳۸۴.
لوکاچ، گئورگ. *رمان تاریخی*، ترجمهٔ امید مهرگان، تهران: ثالث، ۱۳۹۳.

Ankersmit, Frank. *Narrative Logic: A Semantic Analysis of the Historian's Language*, Springer Netherlands, 1983.

_____. *History and Tropology: The Rise and Fall of Metaphor*, University of California Press, 1994.

Aries, Philippe. *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien regime*, France: Editions du Seuil, 1973.

The Black Slave, Spanish/Portuguese folktale, Available in: https://www.worldoftales.com/European_folktales/Romanic_folktale_5.html#gsc.tab=0.

Matute, Ana María. *Bernardino*, 1961, available in: https://docplayer.es/70472945-Bernardino-1961-ana-maria-matute-ausejo.html.

Stendhal, *La Chartreuse de Parme*. Ed. par Antoine Adam, Paris: Garnier, 1973.

Voltaire, Francois Marie Arouet de. *Babouc, le monde comme il va*, in Romans et contes, edition par: Rene Pomeau, France: Garnier–Flammerion, 1966.

White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Johns Hopkins University, 1973.

Walpole, Horace. *The castle of Otranto*, in E. F. Bleiler (ed.), Three Ghothic Novels, Dover Publications, 1966.