گفتمان تاریخ در فراداستان‌های تاریخ‌نگارانه، با خوانشی تطبیقی از رمان‌های *زمین آبگیر* اثر گراهام سوییفت و *دیلماج* اثر حمیدرضا شاه‌آبادی

مسعود فرهمندفر* [1]

۱. استادیار ادبیات انگلیسی، دانشگاه علامه طباطبائی

دریافت: ۱۴۰۰/۲/۲۵ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۱/۳

چکیده

رمان‌های فراداستانی تاریخ‌نگارانه که گونهٔ پسامدرن رمان‌های تاریخی است، عینیت و مرجعیت تاریخ را به پرسش می‌گیرد و می‌کوشد از رهگذر بازنگری در محتوای مستندات تاریخی و بازنویسی روایت‌های پذیرفته‌شده، تاریخ را مفهومی متکثر و متن‌بنیاد نشان دهد. تاریخ در این رمان‌ها ماهیتی بینامتنی دارد و برساخته‌ای گفتمانی است. در این مقاله با بررسی دو رمان *زمین آبگیر* نوشتهٔ گراهام سوییفت از ادبیات انگلیسی و *دیلماج* به‌قلم حمیدرضا شاه‌آبادی از ادبیات فارسی نشان داده شده است که چگونه رمان‌های فراداستانیِ تاریخ‌نگارانه می‌تواند عرف و معیارهای داستان تاریخی را متحول سازد. دلیل اصلی انتخاب دو رمان موردنظر این است که در آن با استفاده از شگردهای روایتی پسامدرن، مثل نقیضه‌پردازی و استفاده از بینامتن‌ها و پیرامتن‌ها نشان داده می‌شود که گفتمان تاریخ به‌واسطهٔ زبان برساخته می‌شود؛ ازاین‌رو نمی‌توان روایت تاریخی را قطعی، خنثی، ثابت و بی‌زمان دانست. در بررسی این رمان‌ها از آرای نظری لیندا هاچن و پاتریشا وُو استفاده شده است.

واژه‌های کلیدی: فراداستان تاریخ‌نگارانه، گفتمان تاریخ، نقیضه، پیرامتن، *زمین آبگیر*، *دیلماج*.

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۱، صص ۳۱-۵۲

* نویسندهٔ مسئول: farahmand@atu.ac.ir

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2022-11-05]
[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.4.3]

۱. مقدمه

از زمان طلوع رمان در دنیای ادبیات، تاریخ از درون‌مایه‌های بنیادین آن بوده است. رمان و تاریخ رابطه‌ای زایا ولی پرفرازونشیب داشته‌اند. ادبیات انگلیسی به‌ویژه ژانر رمان، در آغاز سدهٔ نوزدهم از رمان‌های تاریخی سِر والتر اسکات[۱] بهره‌ها برد، اما همین رمان‌ها نیز از حملهٔ گاه‌وبیگاه منتقدان مصون نبود. برخی منتقدان رمان تاریخی وجود چنین ژانری را نوعی تناقض دانسته و گفته‌اند: نه رمان می‌تواند تاریخ باشد و نه تاریخ داستان (Litt, ۲۰۰۸: ۱۱۳)[۲]. ولی نویسندگان رمان‌های تاریخی هیچ‌گاه نگاهی تقابلی (این یا آن) نداشته و کوشیده‌اند روایت‌های داستانی‌شان تهی از سطحی ارجاعی نباشد؛ یعنی همواره ارجاعی به رویدادی در گذشته یا شخصیتی تاریخی یا دوره‌ای مهم در تاریخ دیده می‌شود. جروم دِ گروت[۳] این «پیوندخوردگی میان‌ژانری» را مشخصهٔ منحصربه‌فرد رمان تاریخی می‌داند (De Groot, ۲۰۱۰: ۲). رمان تاریخی پیونددهندهٔ گذشته و مخاطبان امروزی است و تأثیر مطالبی که آموزش می‌دهد بعضاً ماندگارتر از تاریخ خشک‌وبی‌روح علمی – آکادمیک است؛ زیرا در کنار گسترده‌تر بودن طیف مخاطبانش، از نیروی خیال نیز بهرهٔ بیشتری برده است.

پس از جنگ جهانی دوم مسئلهٔ «بازاندیشی تاریخ» اهمیت می‌یابد. دوران پساجنگ و به‌ویژه سال‌های ۱۹۶۰ شاهد نوعی «چرخش پارادایم» تاریخ بود؛ تاریخ دیگر لوحی مکتوب از رویدادهای گذشته آن‌چنان که رخ داده‌اند نبود. اکنون تاریخ صرفاً یکی از نظام‌های نشانه‌ای به حساب می‌آمد. نتیجهٔ این چرخش پارادایمْ غیاب عینیت، تکثر معنا و برجسته شدن نقش زبان در فرآیند معناسازی بود. فرم‌های ادبی بدعت‌گذارانه‌ای که پس از ظهور نظریه‌های پسامدرنیستی چهره نشان داد، به قلمرو رمان تاریخی نیز راه یافت. نویسندگان این آثار، متأثر از آرای متفکرانی چون میشل فوکو[۴]، هیدن ولیت[۵]، رولان بارت[۶] و بعدها دومنیک‌لاکاپرا[۷] و آلن مانسلو[۸]، در غایت‌مندی تاریخ تردید روا داشتند و مدعی شدند تاریخ را نباید معادل

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2022-11-05]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.4.3]

«گذشته» دانست؛ تاریخ صرفاً بازنمایی برخی رویدادهای گذشته است. به چالش کشیدن کلان‌روایت‌ها از ویژگی‌های پسامدرنیسم است و تاریخ یکی از این کلان‌روایت‌هاست. لارنس اِستُون[۹] این نوع تاریخ را «تاریخ روایی» نامیده و آن را از «تاریخ پوزیتیویستی» جدا کرده است: «رویکرد اولی توصیفی است و رویکرد دومی تحلیلی و کمی؛ تمرکز اولی بر انسان است و دومی بر شرایط و محیط» (Stone, ۱۹۷۹: ۳). اواخر سال‌های ۱۹۶۰ و پس از آن، به‌ویژه سال‌های ۱۹۸۰، دوران نوزایی رمان تاریخی بود. به هر روی تحت‌تأثیر این چرخش پارادایم در تاریخ‌گرایی و نیز آموزه‌های پسامدرنیسم بود که ژانر فرعی تازه‌ای در رمان تاریخی ایجاد شد: فراداستان تاریخ‌نگارانه[۱۰].

۱-۱. چارچوب نظری: فراداستان تاریخ‌نگارانه

نوع تازه‌ای از رمان تاریخی که در چند دههٔ اخیر چهره نشان داده «فراداستان تاریخ‌نگارانه» است. این اصطلاح را لیندا هاچن[۱۱] چنین تعریف می‌کند: «رمان‌های معروف و پرطرفداری که هم به‌شدت خودبازتابنده‌اند[۱۲] و هم در عین حال مدعی ارجاع به شخصیت‌ها و رویدادهای تاریخی‌اند» (Hutcheon, ۱۹۸۸: ۵). به سخن دیگر از یک سو ادعا می‌کنند به واقعیتی مصداق‌دار اشاره دارند و از سوی دیگر قطعیت و درستی این‌گونه مصداق‌های تاریخی را به پرسش می‌گیرند. برای نویسندگان این رمان‌ها تاریخْ تطابق ایده‌ها با رویدادها نیست، بلکه نوعی تجربه‌گری است. در نظر اینان بنیان تاریخْ روایت است؛ تاریخ در قالب روایت ریخته شده و این روایت‌ها در دوره‌های زمانی خاص، با اهدافی خاص، تحت شرایط اجتماعی و فرهنگی خاص و برای مخاطبانی خاص نوشته شده است. تاریخ در واقع نوعی تفسیر متنی و روایی از ردونشان‌های باقی‌مانده از گذشته است[۱۳].

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2022-11-05]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.4.3]

در رمان‌های فراداستانی تاریخ‌نگارانه که می‌توان آن‌ها را گونه‌ای پسامدرن از رمان تاریخی به‌شمار آورد، نویسنده، گاه‌وبیگاه، به فرآیند نگارش داستان ارجاع می‌دهد و توجه مخاطب را به غیرواقعی بودن روایت تاریخی جلب می‌کند. ازاین‌روست که این روایت‌ها را «خودبازتابنده» می‌نامند. برای نمونه، فصل سیزدهم رمان *زن ستوان فرانسوی* (۱۹۶۹)، اثر جان فاولز[۱۴] چنین آغاز می‌شود:

> داستانی که نقل می‌کنم تماماً خیالی است. شخصیت‌هایی که خلق کرده‌ام هرگز بیرون از ذهن من وجود خارجی نداشته‌اند. اگر تا به اینجای کار تظاهر کردم که افکار درونی شخصیت‌هایم را می‌شناسم به‌دلیل آن است که باید از عرف پذیرفته‌شدهٔ داستان‌نویسی مطابق با آن زمان [قرن نوزدهم] پیروی کنم: [در آن زمان] رمان‌نویس مقامی‌خداگونه داشت؛ ممکن بود خیلی چیزها را نداند ولی باید تظاهر می‌کرد که می‌داند. اما من‌اکنون در دوران آلن رب‌گری‌یه و رولان بارت زندگی می‌کنم؛ اگر این چیزی که نوشته‌ام رمان باشد، نمی‌تواند رمانی در معنای مدرنیستی آن باشد (۹۷ :[۱۹۶۹] ۱۹۹۶ ,Fowles).

این خودارجاعی ویژگی فراداستان است. پتریشا وُو[۱۵] اصطلاح «فراداستان» را چنین تعریف می‌کند: «نوشتاری داستانی که به‌گونه‌ای نظام‌مند و آگاهانه توجه ما را به برساخته بودن خود معطوف می‌کند و از این طریق تفاوت میان داستان و واقعیت را به چالش می‌کشد» (Waugh, ۱۹۸۴: ۲). وی در ادامه می‌گوید فراداستان نمودار مفهوم «بازی» در نظام زبانی و بازنمایی است؛ نوشتاری است که آگاهانه و به‌مدد وارونه‌گویی[۱۶] و نقیضه‌سازی[۱۷]سبک واقع‌گرایانه را واسازی می‌کند. این واسازی فراداستانی به خوانندگان کمک می‌کند «فهم بهتری از ساختارهای بنیادین روایت به دست آورند؛ همچنین، الگوهای دقیقی را برای درک جهان امروز در اختیار آنان می‌گذارد؛ جهانی که برساخته و محصول شبکه‌ای از نظام‌های نشانه‌ای وابسته‌به‌هم است» (Ibid: ۹).

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2022-11-05]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.4.3]

فراداستان تاریخ‌نگارانه ضد «محاکات»[۱۸] است و برخلاف رمان‌های تاریخی قرن نوزدهمی، مدعی نیست که آینه‌ای شفاف و راست‌نما را در برابر طبیعت و واقعیت‌های بیرونی قرار داده است؛ در عوض می‌گوید داستانْ «یکی از گفتمان‌هایی است که ما به‌واسطهٔ آن برداشت‌مان را از واقعیت برمی‌سازیم» (Hutcheon, ۱۹۸۸: ٤٠). پس چنان‌که دیده می‌شود رویکرد این روایت‌های داستانی با رمان‌های تاریخی کلاسیک تفاوت آشکاری دارد؛ این نوع رمان‌ها تاریخ را کلان‌روایتی[۱۹] قطعی نمی‌دانند، بلکه آن را واجد ماهیتی گفتمانی[۲۰] در نظر می‌گیرند. از این منظر تاریخْ متکی بر «روایت»، «زبان» و «ایدئولوژی» است. دسترسی ما به تاریخ از طریق روایت و متن ممکن می‌شود. از این زاویه، فاصلهٔ میان واقعیت و داستان کمتر و کمتر خواهد شد.

لیندا هاچن در فصل هفتم کتاب *بوطیقای پسامدرنیسم* که به «فراداستان تاریخ‌نگارانه» اختصاص دارد، می‌نویسد:

> در سدهٔ نوزدهم دست‌کم تا پیش از رواج یافتن نظریهٔ رانکه[۲۱] دربارهٔ علم بودن تاریخ، ادبیات و تاریخ شاخه‌هایی از یک درختِ دانشِ واحدی بودند؛ درختی که هدفش تفسیر تجربه برای راهنمایی و بهبود وضع بشر بود؛ اما از آن زمان به بعد میان این دو جدایی افتاد و آن‌ها دو رشتهٔ مطالعاتی مجزا به‌حساب آمدند (Hutcheon, ۱۹۸۸: ۱۰۵)[۲۲].

وی در ادامه می‌گوید فراداستان تاریخ‌نگارانه بر آن است که این جدایش‌گری را به چالش بکشد. هم ادبیات و هم تاریخ وجهی از نوشتار و در نتیجه متن‌بنیاد هستند. هر دو اصول و تمهیدات ساختاری مشترکی‌دارند: گزینش مطالب، سامان‌دهی و تفسیر آن‌ها، بهره‌گیری از حکایت‌ها، شخصیت‌پردازی، طرح‌افکنی[۲۳]. به‌قول ای. ال. داکترو[۲۴] «تاریخ داستانی است که ما در آن زندگی می‌کنیم و امیدواریم نامی از ما در آن باقی بماند و داستان هم نوعی تاریخ ذهنی

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2022-11-05]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.4.3]

و فرضی است» (Hutcheon, ۱۹۸۸: ۱۱۲؛ نقل‌قول از داکترو).مقصود هاچن این نیست که بگوید تاریخ سراسر وهم و خیال است، بلکه می‌خواهد بگوید جایی که تخیل بشر وجود دارد امکان‌پذیری هم وجود دارد؛ امکان خوانش‌های جایگزین، امکان روایت رویدادهایی که تا پیش از این مسکوت مانده بودند و جز آن. به‌قول سایمن مَلپَس[۲۵] رمان فراداستانی تاریخ‌نگارانه «تاریخ را دربرابر امکان‌ها و احتمال‌ها می‌گشاید» (Malpas, ۲۰۰۵: ۱۰۰) زیرا در نظر این نویسندگان، تاریخ کلیتی پیوسته و در حال ترقی نیست بلکه پر از گسست است. نویسنده با آگاهی از این ناپیوستگی‌ها که نمودار بی‌یقینیِ هستی‌شناختی[۲۶] است به خیال‌بندی تازه‌ای از تاریخ دست می‌زند.

فراداستان‌های تاریخ‌نگارانه گاه «تاریخی جایگزین»[۲۷] ارائه می‌دهند؛ به این نوع تاریخ‌نگاری گاهی تاریخ‌نگاری «چه می‌شد اگر...»[۲۸] نیز گفته می‌شود (De Groot, ۲۰۱۰: ۱۷۱). نویسندگان رمان‌های تاریخیِ پسامدرن از این نوع نوشتارها به‌خوبی استقبال کرده‌اند. در واقع این نویسندگان روایت‌های پذیرفته‌شده از رویداد یا دوره‌ای تاریخی را به چالش می‌کشند و تفسیری تازه از آن‌ها به دست می‌دهند. نمونه‌هایی از این نوع نوشتار را می‌توان در آثار زیر یافت: *میلتن در امریکا!* نوشتهٔ پیتر اَکروید (۱۹۹۷)[۲۹]، *جهان‌های ممکن* نوشتهٔ جفری هاتورن (۱۹۹۱)[۳۰]، *سرزمین پدری* نوشتهٔ رابرت هریس (۱۹۹۲)[۳۱]، *تردیدهای آقای ویچر* نوشتهٔ کِیت سامرسکِیل (۲۰۰۸)[۳۲] و جز آن. این رمان‌ها خواننده را دعوت می‌کند تا پیش‌فرض‌های تاریخی‌اش را در حین خواندن رمان کنار بگذارد و در تجربهٔ داستان مشارکت کند، برای همین هم بسیاری از این رمان‌ها یا پایانی باز دارد یا چند پایان متفاوت؛ خواننده می‌تواند پایانی را که می‌خواهد برای داستان متصور شود. بدین معنا که ما با تاریخ‌ها سروکار داریم نه تاریخی واحد و قطعی. همین مسئلهٔ مهم در رمان *زمین آبگیر* تکرار می‌شود.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2022-11-05]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.4.3]

۲. بحث و بررسی

۲-۱. *زمین آبگیر*[۳۳]

رمان *زمین آبگیر* (۱۹۸۳) اثر گراهام سوییفت، روایت زندگی تام کریک[۳۴] است که پس از سی‌ودو سال تدریس تاریخ، به‌خاطر اینکه مدرسه می‌خواهد گروه تاریخ را منحل کند، باید آمادهٔ ترک شغل خود شود. رمان با توصیف دوران کودکی او در زمین‌های باتلاقی و منطقهٔ آب‌گرفته‌ای در شرق انگلستان آغاز می‌شود. اندکی دربارهٔ خانوادهٔ تام و محل زندگی آن‌ها در سال ۱۹۴۳ توضیح داده می‌شود، سپس روایت داستان دوباره به زمان حال بازمی‌گردد و تام در کلاس درس است. او در این روزهای پایانی، برنامهٔ آموزشی مصوب را رها می‌کند و از تاریخ خانوادهٔ خویش و نیز تاریخ منطقهٔ آب‌گرفته‌شان می‌گوید؛ از اینکه قرن‌های متمادی تلاش کرده‌اند آن ناحیه را خشک کنند؛ از اینکه اصل‌ونسب او به قرن هجدهم می‌رسد.

ساختار رمان ایدهٔ پیشرفت خطی تاریخ را به بازی می‌گیرد. روایت داستان میان زمان حال، سال‌های ۱۸۲۰ تا ۱۹۴۲ و ۱۹۴۳ در نوسان است. مفهوم تاریخ در روایت تام، مفهومی متکثر است. او روایت‌های داستان‌گونهٔ بسیاری را به‌جای تاریخ رسمی برای شاگردانش بازگو می‌کند، از انقلاب فرانسه و سقوط باستیل گرفته تا تاج‌گذاری جرج پنجم و جنگ‌های جهانی اول و دوم. رمان در واقع روایت تأملات تام کریک دربارهٔ تاریخ و محدودیت‌های آن (در حکم گفتمانی متنی) است؛ چندین‌بار این پرسش مطرح می‌شود که «فایدهٔ تاریخ چیست؟».

در همان صفحات آغازین رمان می‌بینیم یکی از شاگردان تام به‌نام پرایس[۳۵] به مخالفت با او و تدریس تاریخ برمی‌خیزد و می‌گوید: «گذشته ارزشی ندارد؛ آنچه مهم است اینجا و اکنون است. به‌نظر من تاریخ به خط پایانش نزدیک شده است» (Swift, ۱۹۹۲ [۱۹۸۳]: ۶-۷)[۳۶]. از اینجاست که تلاش نافرجام تام برای تشریح کارکرد تاریخ برای شاگرداناش آغاز می‌شود ــ شاگردانی که رغبتی به مطالعهٔ تاریخ ندارند و از احتمال آغاز جنگ جهانی سوم در هراس‌اند

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2022-11-05]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.4.3]

(رمان هم در زمانی نوشته شده است که هنوز تنش‌های جنگ سرد میان شرق و غرب جهان ادامه داشت). اگرچه طرح داستان حول جست‌وجوی فراداستانیِ راوی برای درک تاریخِ تبار خویش می‌چرخد، در رمان سوییفت، هر تلاشی برای ارائهٔ «توضیحی نهایی و قاطع» با شکست روبه‌رو می‌شود و این بازتاب وضع پسامدرن است. بارها می‌بینیم تام کریک رویدادی را با جزئیات و به‌گونه‌ای واقع‌نمایانه نقل می‌کند ولی در پایان به ساختگی‌بودن آن اذعان می‌کند (از جمله داستان بیلی کِلی)؛ هدف نویسنده این است که نشان دهد در گفتمان تاریخ، واقعیت و جنبه‌های داستانی درهم‌تنیده است. به‌قول راوی: «تاریخ با داستان پیوند خورده است، واقعیت با افسانه» (Swift, Graham (۱۹۹۲ [۱۹۸۳]): ۱۸۰). در واقع نویسندهٔ تاریخ شخصیِ تام کریک را جایگزین کلان‌روایت تاریخ می‌سازد. در نتیجه History به his-story مبدل می‌شود. مشابه همین مطلب در رمان *دیلماج* اثر حمیدرضا شاه‌آبادی دیده می‌شود؛ در آنجا نیز مرز میان تاریخ و داستان مشخص نیست و گاه قطعیت و سندیت تاریخ به چالش کشیده می‌شود: «این همان جایی است که علم تاریخ بی‌اعتبار می‌شود» (شاه‌آبادی، ۱۳۸۷: ۴۰).

از ویژگی‌های فراداستان تاریخ‌نگارانه وجود دوگانگی و تناقض است؛ این تناقض از عنوان رمان آغاز می‌شود و به تناقض‌های جدی‌تر می‌رسد. عنوان رمان در انگلیسی ***Waterland*** است؛ ترکیبی از water (آب) و land (زمین، خاک)، دو عنصر و دو حالت فیزیکی متناقض. اگر در هرجای دیگر زمین و خاک نماد سفت‌وسختی و استواری باشد در اینجا (که راوی به سیلاب‌های پی‌درپی‌اش اشاره می‌کند) نشان ناپایداری است. راوی می‌گوید زمین‌های پست و باتلاقی آن ناحیه نمادی از واقعیت است: «زندگی در این زمین آبگیر یعنی مواجه شدن با واقعیت؛ فضای تهی اما وسیع واقعیت» (Swift, (۱۹۹۲ [۱۹۸۳]): ۱۷). این ناپایداری در ظهور و سقوط خاندان اَتکینسن[۳۷] (تبار مادری تام) جلوه می‌کند. تناقض جدی‌تر در دل تاریخ است؛ در همان «سرنوشتهٔ»[۳۸] معروف رمان، نویسنده به معانی چندگانهٔ واژهٔ «تاریخ» اشاره

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2022-11-05]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.4.3]

می‌کند: ۱. کاوش، بررسی و فراگیری؛ ۲. روایتی از رویدادهای گذشته؛ ۳. هر نوع روایت، داستان، حکایت و قصه. هر سه معنای واژهٔ تاریخ که در سرنوشتهٔ رمان ذکر شده است، به روایت تام کریک ربط می‌یابد؛ به‌بیان بهتر، رمان میان این سه معنا سرگردان است. خواننده نباید منتظر برطرف شدن این تناقض‌ها باشد، زیرا روایت پسامدرنیستی روایتی یک‌مایه‌انگار نیست، بلکه «ناهمگون»[۳۹] است و اجازه می‌دهد این تفاوت‌ها و تناقض‌ها در کنار هم وجود داشته باشد. فراداستان تاریخ‌نگارانه هم از اصول شخصیت‌پردازی و داستان‌گویی در روایت‌های تاریخی استفاده می‌کند و هم، در عین حال، آن‌ها را نقد و نقض می‌کند. کارکرد نقیضه در این فراداستان‌ها نیز دقیقاً همین است؛ به‌مدد نقیضه، راوی (تام کریک) می‌تواند «موقعیت دوگانهٔ درونی – بیرونی»[۴۰] داشته باشد و در روایت داستانی مداخله کند (Hutcheon, ۱۹۹۰: ۱۲٦). ازاین‌رو پتریشا وُو نقیضه را «آفرینش همراه با نقد» معرفی می‌کند (Waugh, ۲۰۰۱ [۱۹۸٤]: ۶۸). در رمان *زمین آبگیر* نقیضه موجب برقراری گفت‌وگویی سنجشگرانه میان اکنون و گذشته می‌شود. به‌دیگر سخن، نقیضه یک گفت‌وگوی بینامتنی با ارزش‌ها و سنت‌های ادبی پیشین برقرار می‌کند و به تفسیر و بازنگری آن‌ها می‌پردازد؛ چنان‌که در مواجههٔ تام کریک و شاگردانش با مسئلهٔ تاریخ و سنت می‌توان دید. نقیضه در واقع یکی از چند نوع تلمیحِ بینامتنی است که آفرینش متن‌های گوناگون را ممکن می‌سازد و امکان بررسی اثری را از چشم‌اندازی تازه فراهم می‌آورد.

در رمان چندین‌بار به ساختگی و افسانه بودن تاریخ اشاره می‌شود و خود تام نیز نشان می‌دهد چقدر فاصلهٔ میان واقعیت و داستان اندک است. تام که سی‌ودو سال تاریخ درس داده است در جایی اعلام می‌کند: «شاید تاریخ صرفاً داستان‌گویی است» (Swift, (۱۹۹۲ [۱۹۸۳]: ۱۱۳)، اما بی‌درنگ می‌گوید همین تاریخ داستان‌گو می‌تواند به جهان پرآشوب نظم ببخشد. این تناقض‌ها دربارهٔ تاریخ به‌وفور در رمان دیده می‌شود. در جایی می‌گوید: «تاریخ جامهٔ نازکی

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2022-11-05]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.4.3]

اســت که به‌آســانی با لبهٔ تیز آنچه «اکنون» می‌نامیم پاره می‌شــود» (Ibid: ۲۷)؛ در جایی دیگر می‌گوید: «اینجا و اکنون یک‌دهم زندگی اســـت، نُه‌دهم آن تاریخ اســـت» (Ibid: ٤٥-٤٦). جســت‌وجوی تام برای یافتن معنای تاریخ نتیجه‌ای جز ســرگشــتگی ندارد. رمان ســوییفت در واقع معضـــل بازنمایی تاریخ را نشـــان می‌دهد. حتی یکی از منتقدان، پاملا کوپر، رمان را «وانموده»ای[۴۱] بودریاری از تاریخ واقع‌گرا معرفی کرده است که مفاهیم «حضور»، «غایت‌مندی» و «ارجاع به مصـداق» را که در تاریخ سـنتی جایگاهی ویژه دارد، واسـازی می‌کند (Cooper, ۱۹۹۶: ۳۷۵). در نتیجه به‌قول تام، «تاریخ همان امر ناممکن اســـت: تلاش برای توضـــیح چیزی، بدون در دسـت داشـتن اطلاعات و دانش کامل» (Ibid: ۱۰۸). رمان *زمین آبگیر* نشـان می‌دهد که با وجود توانایی در بازسـازی و بازنویسـی متفاوت تاریخ، نمی‌توان برای آن بستاری قائل شد

۲-۲. *دیلماج*

رمان *دیلماج* نوشتهٔ حمیدرضا شاه‌آبادی در پنج بخش تنظیم شده است. هر بخش این رمان به مقطعی از زندگی شـخصـیت اصـلی داسـتان، میرزا یوسـف‌خان مسـتوفی مشـهور به دیلماج اختصاص یافته است. در صفحهٔ آغازین رمان پیرامتنی وجود دارد که در آن ادعا می‌شود روایت پیش رو «بر پایهٔ اسـناد و نوشـته‌های منتشـرنشـده» اسـت؛ این در حالی اسـت که هیچ‌کدام از شـخصـیت‌ها و حوادث رمان مذکور واقعی نیستند. این شـگرد نویسـندهٔ فراداستان تاریخ‌نگارانه اســـت که با خلق گزارش‌های تاریخی غیرواقعی می‌کوشـــد روایت‌مندی تاریخ را خاطرنشـــان سازد. در ابتدا و انتهای رمان دو نامهٔ خیالی از نویسنده‌ای خیالی به‌نام خسرو ناصری به ناشری خیالی گنجانده شـده اسـت که جنبهٔ فراداسـتانی رمان را برجسـته می‌سـازد. هم‌زمان ادعای این نویســـندهٔ خیالی مبنی بر ثبت و نگارش مطلب بر اســـاس «مدارک موجودِ» تاریخی، جنبهٔ

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2022-11-05]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.4.3]

تاریخ‌نگارانهٔ رمان را آشکار می‌سازد. البته نامهٔ نویسنده به ناشر خیالی است و یکی از «پیرامتن»های روایت است. کاربرد «پیرامتن» یا paratext در رمان‌های پسامدرن امری معمول است. لیندا هاچن در *سیاست‌های پسامدرنیسم* چند نمونه «پیرامتن» را در آثار داستانی ذکر می‌کند: پانوشت، سرنوشته، دیباچه، پیوست، پی‌نوشت، نامه و جز آن. «کاربرد خودآگاهانهٔ پیرامتن به‌منظور بازنمایی اطلاعات تاریخی در قالب طرح روایی داستان» در فراداستان تاریخ‌نگارانه فراوان دیده می‌شود (Hutcheon, ۲۰۰۲: ۷۹-۸۰). پیرامتن‌ها نقشی محوری در آثار تاریخ‌نگارانه دارد و جنبهٔ فراداستانی آن‌ها را برجسته می‌کند. در رمان *دیلماج* نیز شاه‌آبادی با آوردن نامه‌هایی خیالی بین «جناب آقای ناصری» به‌عنوان نویسنده‌ای خیالی و «انتشارات اندیشه و تحقیق» به‌عنوان ناشری خیالی از این صناعت پسامدرن بهره می‌گیرد و نقیضه‌ای از تاریخ‌نگاری ارائه می‌دهد که قطعیت آن را ریز سؤال می‌برد.

نکتهٔ مهم دیگر اینکه گاهی شخصیت‌ها فرمان نمی‌برند و گویی از نویسنده تبعیت نمی‌کنند: «شخصیت داستان یک موجود استقلال‌یافته در برابر نیت مؤلف است و نویسنده مرکز متن و محور معنا نیست و داستان مطابق نیت او فهم نمی‌شود» (پژمان و محمودی، ۱۳۹۷: ۷۶). گاه خود راوی می‌کوشد با ایجاد توهم حقیقت‌گویی، تاریخی جعلی را برسازی کند. برای نمونه، راوی در صفحات آغازین رمان از سندیت روایت خود صحبت می‌کند و برای متقاعد کردن مخاطب به راپورت‌های نظمیه و رساله‌های سه‌گانهٔ به‌جامانده از میرزایوسف (رسالهٔ عشقیه، در حصول آزادی و طریق آدمیت) اشاره می‌کند؛ این در صورتی است که این‌ها واقعیت خارجی ندارد و کوششی است از سوی راوی در جعل و برساخت تاریخ. از همان ابتدای رمان *دیلماج* راوی می‌گوید: «قصد ما آن است که با دوری از پیش‌داوری، گام‌به‌گام با دریافت‌هایی که از منابع موجود و مدارک مستند، به‌خصوص زندگی‌نامهٔ خودنوشت او، به دست می‌آید چهرهٔ میرزایوسف را هرچه دقیق‌تر و واقعی‌تر ترسیم کنیم» (شاه‌آبادی، ۱۳۸۷: ۱۰)؛ در صورتی که

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2022-11-05]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.4.3]

اطلاعات داده‌شده به مخاطب، به‌لحاظ تاریخی سندیت ندارد. علت این است که راوی بارها در ادامه می‌گوید: «خیلی حرف‌ها هست که دلم می‌خواهد به‌شکل داستان بنویسم‌شان» و به‌نوعی داستان بودن روایت تاریخی خود را تأیید می‌کند. در جایی دیگر می‌گوید: «دلم نمی‌خواهد در قالب یک کتاب خشک‌وبی‌روح دربارهٔ موضوع حرف بزنم و نتیجه‌گیری کنم. برای این کار هم باید در نوشتن راحت باشم. در زندگی میرزایوسف چیزهایی هست که نمی‌شود آن‌ها را در یک کتاب تاریخی نوشت» (شاه‌آبادی، ۱۳۸۷: ۳۴). از این دست تناقض‌گویی‌ها بسیار به چشم می‌آید. راوی/ نویسندهٔ خیالی رمان بارها روایت خویش را قطع می‌کند و دربارهٔ نحوهٔ نگارش کتاب خود نظر می‌دهد (بُعد فراداستانی) و می‌کوشد فاصلهٔ میان روایت داستانی و روایت تاریخی را مبهم سازد:

> حق مطلب دربارهٔ این آدم با یک کتاب خشک! و اطوکشیده [تحقیق تاریخی] ادا نمی‌شود. شاید بهتر باشد که دربارهٔ او یک رمان بنویسیم [...] خیلی حرف‌هاست که دلم می‌خواهد به‌شکل داستان بنویسم‌شان [...] در زندگی میرزایوسف چیزهایی هست که نمی‌شود آن‌ها را در یک کتاب تاریخی نوشت (شاه‌آبادی، ۱۳۸۷: ۳۳-۳۴).

مانند راوی رمان *تاوان* اثر ای‌ین مک‌یوئن که در پایان رمان می‌گوید: «اگر واقعاً دغدغه‌ام ضبط واقعیت‌ها بود باید کتاب دیگری می‌نوشتم» (McEwan, ۲۰۰۲: ۳٦۰). این سخن راوی که در سراسر رمان چندین‌بار روایت داستان را قطع و داستان بودن روایت تاریخی‌اش را به ما یادآوری می‌کند، نشان از ویژگی خودآگاه و خودبازتابندهٔ فراداستان است.

در ادامه راوی با جمله‌ای که خودانعکاسی بودن فراداستان تاریخ‌نگارانه را نشان می‌دهد این پرسش را مطرح می‌کند: «کجای یک کتاب متدیک علمی می‌توان این بخش را جا داد؟ هیچ‌جا. اما نمی‌شود از آن گذشت. این همان جایی است که علم تاریخ بی‌اعتبار می‌شود» (Ibid: ٤٠).

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2022-11-05]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.4.3]

این سخنان نشان می‌دهد تاریخ‌نگار نیز گاهی وسوسه می‌شود از مرز داستان و واقعیت بگذرد. به‌قول جِفری بِریت‌وِیت[۴۲] راوی رمان *طوطیِ فلوبر* (۱۹۸۴)[۴۳] نوشتهٔ جولی‌ین بارنز:

> می‌توان اسناد و پرونده‌ها را دهه‌ها مطالعه کرد ولی هر از گاهی این وسوسه به سراغمان می‌آید که دست‌هایمان را [به‌نشانهٔ تسلیم] بالا ببریم و اعلام کنیم تاریخ صرفاً یکی دیگر از ژانرهای ادبی است: گذشته داستانی شرح‌حال‌گونه است که با ظاهرسازی، خود را جای اسناد رسمی جا می‌زند» (Barnes, ۱۹۸۵: ۹۰).

مانند رمان *زمین آبگیر* در رمان *دیلماج* نیز روایت داستان بارها قطع می‌شود و جنبهٔ خودانعکاسی بودن متن برجسته می‌گردد: «نوع حضور نویسنده در داستان، خود نمود تفکرات وجودشناسانهٔ فراداستانی است» (پژمان و محمودی، ۱۳۹۷: ۹۶). این نوع برساختن روایت تاریخی در سرتاسر رمان *دیلماج* نیز به چشم می‌خورد. *دیلماج* تأملی در فرآیند تاریخ‌نگاری است. آنچه از این رمان فراداستان می‌سازد، استفادهٔ خودآگاه از روایت و شگردهای خودارجاعی است. حتی در همان فصل نخست که ممکن است در ظاهر رئالیستی به نظر برسد، می‌توان نوعی خودآگاهی ادبی را دید که در پایان رمان، در نامه‌های خسرو به ناشر، به اوج خود می‌رسد.

موضوع دیگری که تأثیر بسیاری بر روایت تاریخی رمان بر جای گذاشته است وجود «بینامتن»[۴۴]هاست که بُعد بینامتنی این نوع ادبی، یعنی فراداستان تاریخ‌نگارانه را برجسته می‌سازد. نویسنده به‌طور ضمنی می‌گوید برساختن گذشته بیشتر بر مطالب و متون ادبی دیگر متکی است تا سند و مدرک‌های آرشیوی. اشاره‌های متعدد رمان به شخصیت‌های تاریخی، ساختار «بینامتنی» رمان را آشکار می‌سازد:

> فی‌المثل لویی رابینو در کتاب *مشروطهٔ گیلان* در بیان وقایع طالش و کرکانرود بارها نام میرزایوسف و شرح اعمال او را آورده است و این جای خوشوقتی بسیار دارد؛ چراکه خود میرزایوسف در خاطراتش به‌اجمال از این حوادث گذشته است.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2022-11-05]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.4.3]

دیگری راپورت‌های نظمیه در دوران ناصرالدین‌شاه و مظفرالدین‌شاه قاجار است که گاه به برخی حوادث مرتبط با زندگی میرزایوسف اشاره کرده‌اند. همچنین کتاب *تاریخ آغازین فراماسونری در ایران* با ارائهٔ اسناد و مدارک معتبر نحوهٔ ورود میرزایوسف به لژ فراماسونری و فعالیت‌های او در این لژ را برای ما روشن می‌کند (شاه‌آبادی، ۱۳۸۷: ۱۰).

در اینجا نویسنده با هدف عمق و اهمیت دادن به روایت خود از بینامتنیت بهره می‌برد و به آثار منتشرشدهٔ معتبر اشاره می‌کند تا روایت برساختهٔ خود را وجهه‌ای تاریخی ببخشد.

به هر روی *دیلماج* رمانی است دربارهٔ ارتباط داستان و تاریخ و روایت‌گونگیِ تاریخ که با پرداختن به رویدادهای گذشته و با بهره‌گیری از نقیضه و بینامتنیت، تاریخ را بازنویسی می‌کند. در نهایت هر دو رمان را می‌توان نقیضه‌ای برای رمان‌های تاریخیِ کلاسیک دانست که ادعای واقع‌گرایی داشتند و ساختاری خطی و نگرشی غایت‌مند به تاریخ نشان می‌دادند. ولی به‌قول گراهام سوییفت: «تاریخْ پیکانی نیست که به‌سمت آینده نشانه رفته باشد» (Swift, ۱۹۹۲: ۱۳۹ [۱۹۸۳]). همچنین هر دو رمان نشان می‌دهد زبان واسطه‌ای مطمئن و خنثی برای انتقال مفاهیم و درک جهان پیرامون نیست، بلکه ابزاری است که همواره با خود تعدادی معانی ضمنی و دال‌های فرهنگی را حمل می‌کند که بر معنا تأثیر می‌گذارد. در این رمان‌ها نگاه خواننده به گذشته نباید در حکم یگانه واقعیت ممکن باشد، بلکه باید بداند تاریخ در این برداشت‌های پسامدرن «رویداد»ی بیش نیست؛ نیز باید بداند «حقیقت» مفهومی نسبی است، چراکه «چیزها از طریق زبان معنا پیدا می‌کنند» (جنکینز، ۱۳۹۳: ۱۴۱). برای درک بهتر این رمان‌ها باید دانست «تاریخ یک گفتمان است، یک بازی زبانی؛ حقیقت و دیگر تعابیر مشابه در این گفتمان یا بازی زبانی تمهیداتی هستند برای گشودن، تنظیم و تعطیل کردن تفسیرها» (همان، ۱۱۶). در واقع نکتهٔ مهم این است که رمان‌های فرداستانی تاریخ‌نگارانه دشمن تاریخ نیستند، بلکه نگارش تاریخ را به چالش می‌کشند؛ به این علت که باور دارند تاریخ فقط از طریق فرم‌های متنی در

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2022-11-05]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.4.3]

دسترس ما قرار می‌گیرد. همچنین وقتی تاریخ‌نگاری فرآیندی‌متن‌بنیاد پنداشته شود، آنگاه سخن رولان بارت در «گفتمان تاریخ» تأیید می‌شود و این پرسش بلاغی مطرح خواهد شد: «آیا روایت رویدادهای گذشته ــ که در فرهنگ ما از زمان یونانیان به‌بعد معمولاً در انحصار «علمِ» تاریخ بوده است ــ با روایت تخیلی حماسه و رمان و نمایش‌نامه تفاوتی دارد؟» (Barthes, ۲۰۰۶).

هر دو رمان *زمین آبگیر* و *دیلماج* به‌نحوی تقریباً مشابه، با بهره‌گیری از شگردهای روایتی پسامدرن نشان می‌دهند که «تاریخ» مترادف «گذشته» نیست و یکی دانستن آن‌ها در واقع بار عظیمی است که نمی‌توان بر دوش کشید. تاریخ در درجهٔ اول یک روایت ادبی راجع به گذشته است؛ نوعی ترکیب ادبی داده‌ها و یافته‌ها در قالب یک روایت که طی آن تاریخ‌نگار می‌کوشد معنایی برای گذشته خلق کند. شاه‌آبادی و سوییف نشان می‌دهند که نخستین پیش‌فرض در مطالعات رمان تاریخی این است که بدانیم تاریخ صرفاً گفتمانی است راجع به گذشته؛ قرار نیست روایت‌های تاریخی صددرصد متناظر با واقعیت‌های گذشته باشد.

۳. نتیجه‌گیری

فراداستان تاریخ‌نگارانه سه حوزهٔ ادبیات، تاریخ و نظریه را در خود ادغام می‌کند. خودانعکاسی بودن و خودآگاهی نظریِ این ژانر پسامدرن در مواجهه با تاریخ و داستان (در حکم برساخته‌های بشری) زمینه را برای بازاندیشی و بازنویسی فرم و محتوای گذشته فراهم می‌کند. دلیل اصلی انتخاب دو رمان *زمین آبگیر* و *دیلماج* هم این است که با استفاده از شگردهای روایتی پسامدرن، مانند نقیضه‌پردازی و استفاده از بینامتن‌ها و پیرامتن‌ها، نشان می‌دهند که گفتمان تاریخ به‌واسطهٔ زبان برساخته می‌شود و در نتیجه نمی‌توان روایت‌تاریخی را قطعی، خنثی، ثابت و بی‌زمان دانست. با خواندن و تحلیل این دو رمان می‌توان چنین نتیجه گرفت که

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2022-11-05]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.4.3]

داستان پسامدرن در پی پرسش از تاریخ و به چالش‌کشیدن روایت‌های مفروض است؛ فراداستان تاریخ‌نگارانه خواننده را به روند داستان وارد می‌کند و از او می‌خواهد صرفاً مصرف‌کننده‌ای منفعل نباشد، بلکه در فرآیند تولید معنا مشارکت کند. فراداستان تاریخ‌نگارانه بازگشتی انتقادی به تاریخ و دانش تاریخی است. نکتهٔ مهم این است که رمان‌های موردنظر نگاهی نوستالژیک به گذشته ندارند. در این روایت‌ها به‌جای نوستالژی، نقیضه و وارونه‌گویی به چشم می‌آید. گراهام سوییفت در رمان *زمین آبگیر* نشان می‌دهد می‌توان گذشته را از نظرگاه‌های گوناگون روایت کرد. تاریخ‌نگاری همواره متأثر از روابط قدرت بوده است و همچنان نیز به همین شکل است. ازاین‌رو تاریخ‌نگاری را بستاری نیست. زبانْ واقعیت را می‌سازد و به آن فرم می‌دهد. حمیدرضا شاه‌آبادی نیز در رمان *دیلماج* نشان می‌دهد که تاریخ مترادف گذشته نیست و نوشتار تاریخ می‌تواند تفسیری باشد متأثر از مؤلفه‌های مختلفی چون نژاد، جنسیت، طبقهٔ اجتماعی و ایدئولوژی. فراداستان تاریخ‌نگارانه نقش روایت‌های داستانی را در بازسازی/ بازنویسی گذشته پررنگ می‌کند. در واقع معناسازی به‌نوعی داستان‌سازی و روایت‌سازی است و به‌مدد این روایت‌هاست که زندگی و جهان معنادار می‌شود. پس این پرسش تکراری را که «معنای داستان چیست؟» می‌توان این‌گونه پاسخ داد: معنای داستانْ خودِ داستان است؛ صرف بودنِ داستان یعنی معنا.

پی‌نوشت

۱. Sir Walter Scott (۱۷۷۱–۱۸۳۲)

۲. از جمله مخالفان نامدار رمان تاریخی هنری جیمز (۱۸۴۳–۱۹۱۶) بود. او معتقد بود نمی‌توان تاریخ را دقیقاً همان گونه که رخ داده است بازسازی کرد و نمی‌توان به درون ذهن شخصیتی که در آن رمان می‌زیسته است راه یافت. او به نویسندگان پیشنهاد می‌کرد به زندگی معاصر بپردازند و دربارهٔ زمانهٔ خودشان بنویسند (Debs, ۲۰۰۲: ۵۶). اشتباه جیمز این بود که نمی‌دانست تاریخ نیز نوعی گفتمان یا دیسکورس است.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2022-11-05]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.4.3]

میشل فوکو دربارهٔ گفتمانِ تاریخ به‌تفصیل سخن گفته است و گزیده‌ای از آرای او را می‌توان در مقالهٔ زیر خواند:

- Foucault, M., & Nazzaro, A. M. (۱۹۷۲). History, discourse and discontinuity. *Salmagundi*, (۲۰), ۲۲۵-۲٤۸.

۳. Jerome de Groot

۴. Michel Foucault (۱۹۲٦-۱۹۸٤)

۵. Hayden White (۱۹۲۸-)

۶. Roland Barthes (۱۹۱۵-۱۹۸۰)

بارت معتقد بود چیزی به‌نام روایت قطعی از واقعیت تاریخی وجود ندارد و آنچه هست فقط «اثر واقع‌نما» (realistic effect) است.

۷. Dominick LaCapra (۱۹۳۹-)

۸. Alun Munslow (۱۹٤۷-)

۹. Lawrence Stone (۱۹۱۹-۱۹۹۹)

۱۰. Historiographic Metafiction

۱۱. Linda Hutcheon (۱۹۴۷–)

۱۲. Self-reflexive

۱۳. لیندا هاچن در این مورد می‌نویسد: «واقعیت‌ها رویدادهایی است که ما به آن‌ها معنا بخشیده‌ایم. بنابراین می‌توان رویدادهای یکسان را از چشم‌لندازهای متفاوت روایت کرد و واقعیت‌های متفاوتی را ارائه داد» (Hutcheon, (۲۰۰۲ [۱۹۸۹]): ٥٤). لوییس مُونتروز (Louis Montrose)، نظریه‌پرداز امریکایی و از پیروان مکتب «تاریخ‌گرایی نوین»، گفتمان تاریخ را با عبارت معروف «تاریخیت متن و متنیت تاریخ» معرفی می‌کند و می‌گوید: «منظورم از تاریخیت متن بُعد فرهنگی و مشارکت اجتماعی آن است و منظورم از متنیت تاریخ این است که نمی‌توان به گذشته، دقیقاً همان گونه که بوده است دسترسی یافت و ناگزیر باید از رد و نشان‌های به‌جامانده در آثار مکتوب بهره گرفت تا واسطهٔ ما و جامعهٔ مد نظر باشند» (Montrose, ۱۹۸۹: ۲۰).

۱۴. John Fowles (۱۹۲٦-۲۰۰۵), *The French Lieutenant's Woman* (۱۹٦۹).

۱۵. Patricia Waugh (۱۹۵٦-)

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2022-11-05]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.4.3]

۱۶. irony

۱۷. Parody

«نقیضه» از مفاهیم اصلی در مطالعات داستان پسامدرن است. نقیضه در واقع تقلیدی انتقادی است که هدفش بازسنجی فرم و محتوای بازنمایی‌های پیشین است (Hutcheon, ۲۰۰۲: ۹۰-۹۱). نقیضهٔ پسامدرن ابزاری برای واسازی نقادانه است که ما را از محدودیت‌های بازنمایی آگاه می‌سازد (Ibid: ۹٤).

۱۸. Mimesis

دیوید لاج می‌گوید رمان رئالیستی کلاسیک از هر دو شگرد «محاکات» (mimesis) و «داستان‌گویی/ تفسیر» (diegesis) در قالب ترکیبی متعادل بهره می‌برد. در رمان مدرن، محاکات بر تفسیر برتری می‌یابد اما داستان پسامدرن «دایجسیس» و تفسیر را احیا می‌کند (Matz, ۲۰۰٤: ۱۳۵). لیندا هاچن نیز معتقد است در داستان‌های فراداستانی به‌جای محاکات، بُعد تفسیری برجسته می‌شود (Hutcheon, ۱۹۸۰: ۵).

۱۹. grand narrative

۲۰. discursive

۲۱. Leopold von Ranke (۱۷۹۵-۱۸۸٦)

رانکه تاریخ‌دان آلمانی و از مخالفان فلسفهٔ تاریخ هگل بود. کیت جنکینز بر این باور است: «مناقشه در باب اینکه آیا تاریخ علم است یا هنر که همچنان موضوعی داغ در مناقشات بر سر ماهیت تاریخ به شمار می‌رود، محصول ایدئولوژی قرن نوزدهمی است. در قرن نوزدهم این نگرش در سطحی گسترده وجود داشت که علمْ راه وصول به حقیقت است و این عقیده از رانکه به کنت و بعد به مارکس رسید و جنبه‌ای همگانی یافت» (جنکینز، ۱۳۹۳: ۱۵۷–۱۵۸). آنچه با عنوان تاریخِ علمی در قرن نوزدهم رواج داشت تاریخ را جست‌وجویی برای رسیدن به حقایق بیرونی می‌پنداشت؛ حقایقی که با واقعیت مسلم رویدادهای گذشته متناظر باشد. ناگفته پیداست که طرفداران این نگرشْ زبان را ابزاری شفاف برای بیان واقعیت می‌دانستند، در حالی که امروزه چنین باوری ــ آن هم پس از به‌اصطلاح «چرخش زبانی» سال‌های ۱۹۶۰ ــ از سکه افتاده است.

۲۲. سوزانا اُنگا می‌گوید نگاه به تاریخ در حکم فرمی از هنر در دوران رنسانس رایج بود (امری که سبب به وجود آمدن ژانرهای پیوندخورده‌ای همچون «نمایش‌نامهٔ تاریخی» و «شعر تاریخی» شد) و [این نگاه] تا سدهٔ هجدهم به قوت خود باقی بود. ولی پس از عصر روشنگری، تاریخ به‌تدریج به‌صورت رشته‌ای از علم درآمد که انتظار می‌رفت بررسی‌هایش همواره با «عینیت علمی» همراه باشد (Onega, ۱۹۹۵: ۹).

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2022-11-05]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.4.3]

۲۳. emplotment

هیدن وایت اصطلاح «طرح‌افکنی» را چنین تعریف می‌کند: «تنظیم رویدادهای گزینش‌شده در قالب داستان» (White, ۱۹۷۳: ۷). وایت می‌گوید هم تاریخ و هم ادبیات از «طرح‌افکنی» یا «طراحی داستان» بهره می‌برند زیرا هر دو برساخته‌ای روایی‌اند. در نظر وایت تاریخْ گفتمانی دربارهٔ گذشته است و متأثر از چهار صنعت ادبی بنیادین: استعاره، مجاز، مجاز جزء به کل و آیرونی. تاریخ‌نگاران نیز روایتشان را بر اساس چهار سبک متفاوتِ طرح‌افکنی تهیه می‌کنند: رمانس، تراژدی، کمدی و هجو.

۲۴. E. L. Doctorow (۱۹۳۱-۲۰۱۵)

رمان‌نویس نامی آمریکایی و خالق آثاری همچون *رگتایم* (۱۹۷۵) و *بیلی باتگیت* (۱۹۸۹).

۲۵. Simon Malpas (۱۹۶۹-)

۲۶. براین مک‌هیل معتقد است وجه غالب داستان‌های پسامدرنیستی پرسش‌های هستی‌شناختی است (برخلاف رمان مدرنیستی که وجه غالبش معرفت‌شناسی و شخصیت اصلیش در پی کشف درون خویش است). بنابراین فراداستان تاریخ‌نگارانه از «هستی» و «بودِ» تاریخ پرسش می‌کند. ازاین‌روست که این رمان‌ها را خودبازتابنده می‌نامند (McHale, ۱۹۹٤ [۱۹۸۷]: ۹-۱۰). مثلاً پیتر اکروید، رمان‌نویس نامدار انگلیسی می‌گوید: «من بیش از آنکه به نوشتن رمان‌های تاریخی علاقه‌مند باشم، به نوشتن دربارهٔ ماهیت گریزپا و تعین‌ناپذیر تاریخ علاقه‌مندم» (Finney, ۱۹۹۲: ۲۵۸).

۲۷. alternate history

۲۸. "What if …" historiography

این رمان‌ها را گاهی رمان‌های «خلاف واقع/ موقعیت مقابل» (counter-factual) یا «نو – تاریخی» (neo-historical) هم می‌نامند. رمان *آخرین وصیت اسکار وایلد* (*The Last Testament of Oscar Wilde*) اثر پیتر اَکروید از این نوع رمان‌هاست.

۲۹. Peter Ackroyd (۱۹٤۹-), *Milton in America*.

۳۰. Geoffrey Hawthorn (۱۹٤۱-۲۰۱۵), *Plausible Worlds*.

۳۱. Robert Harris (۱۹۵۷-), *Fatherland*.

۳۲. Kate Summerscale (۱۹٦۵-), *The Suspicions of Mr Whicher*.

۳۳. *Waterland*

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2022-11-05]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.4.3]

۳۴. Tom Crick

۳۵. Price

۳۶. این سخنِ پرایس شاید برای برخی یادآور ایدهٔ فرانسیس فوکویاما و فردریک جیمسن باشد. این برداشت‌های آخرالازمانی (apocalyptic) از تاریخ مستلزم باور به پیشرفت خطی تاریخ است و این هم مقوله‌ای نیست که نزد نویسندگان پسامدرنی همچون سوییفت مقبول بیفتد. البته منظور فوکویاما از پایان تاریخ این بود که آخرین مرحلهٔ پیشرفت تاریخی – سیاسی بشر ــ که رسیدن به حکومتی دمکراتیک بوده است ــ اکنون حاصل شده است. ایدهٔ فوکویاما به‌منزلهٔ پایانی خوش برای پروژهٔ عصر روشنگری به حساب می‌آمد و زمانی بیشتر جلب‌توجه کرد که کمونیسم با سقوط مواجه شد و جنگ سرد هم پایان گرفت (البته اگر او خشونت‌های قرن بیست‌ویکم را می‌دید شاید در نوشتن کتابش تجدیدنظر می‌کرد). جیمسن هم معتقد بود پسامدرنیسم یعنی کم‌رنگ شدن تاریخ‌گرایی و اینکه انسان پسامدرن در «زمان حالِ ادامه‌دار و همیشگی» گرفتار شده است. به هر روی گذر زمان نابسندگی این ایده‌ها را نشان داد. پسامدرنیسم تاریخ را رد نمی‌کند بلکه تعاریف سنتی از تاریخ ــ به‌منزلهٔ سیری غایتمند و پیش‌رونده به‌سوی هدفی ازپیش‌معین ــ را به چالش می‌کشد و فضا را برای گفت‌وگوهای بیشتر باز می‌کند؛ امری که به‌معنای ساخت‌گشایی است.

۳۷. atkinson

۳۸. epigraph

۳۹. heterogenous

۴۰. insider-outsider doubled positionality

۴۱. simulacrum

«وانموده» در نظر بودریار یعنی ایماژ بدون واقعیت، بازنمایی بدون وجود مرجع.

۴۲. Geoffrey Braithwaite (۱۹٥٤-)

۴۳. *Flaubert's Parrot*

۴۴. intertext

منابع

پژمان، هدی و محمدعلی محمودی (۱۳۹۷). «شیوه‌های بازتاب استراتژی‌های روایی فراداستان در رمان‌های پسامدرن فارسی». *پژوهش‌نامهٔ مکتب‌های ادبی*. س ۲. ش ۳. ۶۷–۹۸.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2022-11-05]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.4.3]

جنکینز، کیت (۱۳۹۳). *بازاندیشی تاریخ*. ترجمهٔ حسین‌علی نوذری. تهران: آگه.

شاه‌آبادی، حمیدرضا (۱۳۸۷). *دیلماج*. تهران: افق.

Ackroyd, P. (۱۹۹۷). *Milton in America.* London: Vintage.

Barnes, J. (۱۹۸۵). *Flaubert's Parrot*. London: Picador.

Barthes, R. (۲۰۰٦). The Discourse of History. The Postmodern History Reader Routledge, ۱۲۰-۱۲٤.

Begley, A. (۲۰۰۲). Ian McEwan: The Art of Fiction CLXXIII. *The Paris Review, 162*, ۲۸-٦۰.

Cooper, P. (۱۹۹٦). Imperial Topographies: The Spaces of History in Waterland. *MFS Modern Fiction Studies, 42*(۲), ۳۷۱-۳۹٦.

Debs, B. (۲۰۰۲). *The Writer*. Lincoln: iUniverse.

De Groot, J. (۲۰۱۰). *The Historical Novel*. London: Routledge.

Dentith, S. (۲۰۰۰). *Parody.* London: Routledge.

Finney, B. (۱۹۹۲). Peter Ackroyd, postmodernist play and Chatterton. *Twentieth Century Literature, 38*(۲), ۲٤۰-۲٦۱.

Fowles, J. (۱۹۹٦ [۱۹٦۹]). *The French Lieutenant's Woman*. London: Vintage.

Hutcheon, L. (۱۹۸۰). *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press.

_____ (۱۹۸۸). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction.* London: Routledge.

_____ (۱۹۹۰). An epilogue: Postmodern parody: History, subjectivity, and ideology. *Quarterly Review of Film & Video, 12*(۱-۲), ۱۲۵-۱۳۳.

_____ (۲۰۰۲ [۱۹۸۹]). *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge.

Keen, S. (۲۰۰٦). The historical turn in British fiction. *A concise companion to contemporary British fiction*, ۱٦۷-۱۸۷.

Litt, T. (۲۰۰۸). Against Historical Fiction. *Irish Pages, 5*(۱), ۱۱۱-۱۱۵.

Linda, H. (۱۹۸۸). A Poetics of Postmodernism; History Theory Fiction.

Lukács, G. (۱۹۸۹ [۱۹۳۷]). *The Historical Novel*. Trans. Hannah and Stanley Mitchell. London: Merlin Press.

Malpas, S. (۲۰۰۵). *The Postmodern*. London: Routledge.

Manzoni, A. (۱۹۸٦ [۱۸۵۰]). o*n the Historical Novel*, Trans. S. Bermann. Nebraska: University of Nebraska Press.

Matz, J. (۲۰۰٤). *The Modern Novel: A Short Introduction.* Oxford: Blackwell.

McKeon, M. (Ed.). (۲۰۰۰). *Theory of the novel: A Historical approach*. JHU Press.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2022-11-05]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.4.3]

McEwan, I. (۲۰۰۲). *Atonement*. London: Vintage.
McHale, B. (۱۹۹٤ [۱۹۸۷]). *Postmodernist Fiction*. London: Routledge.
Montrose, L. (۱۹۸۹). *Professing the Renaissance: the poetics and politics of culture* (pp. ۱۵-۳٦). na.
Nicol, B., ed. (۲۰۰۲). *Postmodernism and the Contemporary Novel: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
Onega, S. (۱۹۹۵). "A Knack for Yarns": The Narrativization of History and the End of History. In *Telling Histories* (pp. ۷-۱۸). Brill.
Romanos, C. (۱۹۸۵). *Poetics of a Fictional Historian*. New York: Peter Lang.
Stone, L. (۱۹۷۹). The revival of narrative: reflections on a new old history. *Past & Present*, (۸۵), ۳-۲٤.
Swift, G. (۱۹۹۲ [۱۹۸۳]). ***Waterland*.** London: Picador.
Waugh, P. (۲۰۰۱ [۱۹۸٤]). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge.
White, H. (۱۹۷۳). *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2022-11-05]
[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.4.3]