

فصلنامه تاریخ اسلام

سال ششم، زمستان ۱۳۸۴، شماره مسلسل ۲۴، ص ۱۹۱-۲۱۸

تاریخ و تاریخی‌گری^۱

پُل همیلتون

مترجم: امیرحسین صادقی*

این نوشتار در ابتدا تفاوت‌های میان شعر (ادبیات) و تاریخ را بررسی می‌کند؛ در شعر، همه چیز به احتمال ختم می‌شود، اما تاریخ مجبور است به هر امر ممکن توجه کند. اما با نگاهی دقیق‌تر، مرزبندی بین تاریخ و شعر در هم می‌ریزد. در ادامه این نکته مطرح می‌شود که با ظهور «نو تاریخی‌گری آمریکایی» بار دیگر به سبک تاریخ‌نگاری هرودوت توجه شده است. نویسنده سپس به ماهیت تبیین تاریخی می‌پردازد و با اشاره به تفاوت امر تاریخی و امر علمی توضیح می‌دهد که امر علمی حاصل مشاهده و مبتنی بر رابطه علت و معلولی است و قابل پیش‌بینی و تکرارپذیر است. اما امر تاریخی مبتنی بر رابطه علت و معلولی قابل پیش‌بینی و تکرارپذیر نیست. ساخته‌های فرهنگی و تاریخی یک بار برای همیشه تولید شده‌اند اما تفسیر آنها به یک بار محدود نمی‌شود. یکه بودن واقعه تاریخی و اثر هنری آنها را به یک زمان خاص گره می‌زند، اما راه را برای نوعی تبیین باز می‌کند که در طول زمان تغییر می‌کند.

واژه‌های کلیدی: فلسفه علم تاریخ، روش‌شناسی، تبیین، تاریخی‌گری، کارل پوپر،

میشل فوکو.

* عضو هیأت علمی دانشگاه قم.

بوطیقای تاریخ

از روزگاران کهن، فیلسوفان اصرار داشته‌اند تا ساحت تاریخ و قصه را از هم جدا سازند. شکنندگی این مرزبندی سختگیرانه، از همان آغاز آشکار بوده است. افلاطون علی‌رغم اخراج شاعران از جمهور آرمانی‌اش مجبور شد برای توصیف حقایق غایی در مباحث فلسفی‌اش از اسطوره بهره بگیرد. سقراط، استاد افلاطون، در کتاب‌های هفت و ده گفت و گوهای فلسفی کتاب جمهور از مخاطبان خود می‌خواهد تا برای روشن شدن هدف فلسفی‌اش، دو صحنه خیالی تصور کنند. قصه غار، نظرگاهی خلق می‌کند که با آن می‌توانیم فرآیند معرفت که در حالت معمولی ما را در خود مقید می‌کند، زیر نظر بگیریم. قصه از^۲ هم تصویرگر گریزی این چنین از مرزهای انسانی برای تبیین روند تکامل روح است. در هر دو مورد، رجوع تناقض‌آمیز به افسانه، توسط فیلسوفی که هنر را محکوم به مردود بودن اخلاقی و فکری می‌دانست، تاریخ و قصه را در هم می‌آمیزد. توجیه افلاطون برای استفاده از افسانه این است که افسانه یک داستان واقعی را با تنها عبارت قابل دست‌رسی بیان می‌کند. افسانه‌های او سودای تاریخ بودن را در سر دارند، اما در فقدان حقایق، به خیالات توسل می‌جویند. تنها زمانی می‌توانیم این افسانه‌ها را درک کنیم که آنها را به منزله تاریخ خیالی که مؤید فلسفه است، در نظر بگیریم.

ارسطو در کتاب بوطیقای شعر خود با این مشکل رو به رو بود که چرا نمی‌توان جدیت هدف فلسفی را بلاواسطه به خود هنر نسبت داد؟ چگونه است که تاریخ مجبور است برای تبیین ماهیت معرفت و مرگ، دست به دامن استفاده فلسفی از قصه شود؟ از نظر ارسطو، جدی‌تر بودن هدف، شعر و تاریخ را از هم متمایز نمی‌کند، بلکه تفاوت در تعادل میان احتمال و امکان متناسب با هر یک از این دو گفتمان است. از همین رو، در حالی که اودیپ تصور می‌کند کشتن پدر و ازدواج با مادرش ناممکن است، قدرت روایی نمایش‌نامه ادیپ شهریار

نشان می‌دهد که چگونه هر قدم که وی برای پرهیز از این سرنوشت برمی‌دارد، احتمال وقوع آن را بیشتر می‌کند. از طرفی، تاریخ مشحون از نمونه‌هایی است که در آن، شکست از دل پیروزی و یا بالعکس بیرون کشیده شده است، دقیقاً بر خلاف آن چه که ما بر اساس قانون احتمال انتظار آن را داشته‌ایم. در واقع، دلیل این که شعر در مقایسه با تاریخ فلسفی تر تلقی می‌شده این است که [در] شعر آزادی بیشتری برای بیان درک عمیق مورد نظر فلسفه وجود دارد. در شعر همه چیز به احتمال ختم می‌شود، اما تاریخ مجبور بوده است تا بیشتر به آن چه که ممکن است توجه کند. داستان، اگر منسجم باشد و دارای آغاز، میانه و پایان باشد و در پایان به پالایش درونی خواننده کمک کند، به هدف خود رسیده است، هدفی که به غایت فلسفی درک کلی پدیده‌ها شکل بخشیده و هیچ چیز را برای شرح بیشتر از نظر دور نمی‌دارد. تاریخ باید خود را به دست آن چه که واقعاً اتفاق افتاده است، بسپرد، هرچند این مسأله نامحتمل باشد و نامحتمل بودن آن، انسجام روایت تاریخی وقایع را تهدید کند و عاقبت خواننده را نومید سازد، نه آن که میل آنها به شرح وقایع را اقناع کند.

بنابراین، به نظر می‌رسد تاریخ در برابر نقد همان قدر آسیب‌پذیر است که شعر در برابر آن ایمن است. این یک رویکرد نامعمول به کتاب *بوطیقای شعر ارسطو* است. باور معمول این است که ملاک انسجام، که وی بر داستان تحمیل کرده، تحدید کننده و تنگ نظرانه هستند؛ ملاک‌هایی که در طول تاریخ از جانب نویسندگان خلاق نادیده گرفته شده‌اند. بد نیست بر دوگانگی نسبی که *بوطیقای ارسطو*، تاریخ را به آن دچار می‌کند، تأکید کنیم. اگر مورخ، قصه‌ای منسجم و هدف دار بگوید، شاید احتمال موجود در آن، امکان موجود در آن را به چالش بکشد و نویسنده را در مقام فیلسوف موجه و در مقام مورخ بی‌اعتبار جلوه دهد. به یاد داریم که همین احتمال، نشانه آن است که شعر، تخیل فلسفی است. در عوض، اگر همین تاریخ، دسته‌ای از وقایع غیر محتمل هرچند ممکن را ثبت کند و به آن چه که اتفاق افتاده و یا می‌توانسته اتفاق

بیافتد وفادار بماند، گفتمانی خلق می‌کند که به لحاظ فلسفی، بی‌ارزش و از نظر دقت کم اهمیت و به معنای واقعی گیج‌کننده است. اغلب مورخان وقتی با این مسئله رو به رو می‌شوند، راه میانه در پیش می‌گیرند. ماکولی* در سال ۱۸۲۸ درباره حرفه‌اش می‌نویسد: «تاریخ گاهی قصه است و گاهی نظریه». (استرن ۷۲: ۱۹۷۰). هر کدام از این نویسندگان به شیوه خود و با ایجاد تعادل بین وفاداری به واقعیات و نیاز به معنا دار ساختن این واقعیات، بین امر ممکن و امر محتمل، تعامل برقرار می‌کنند. ناگفته نماند که داستان نویسان نیز همین قدر مجبورند با مقاومت واقعیتهای انفرادی در برابر شرح همه فهم، دست و پنجه نرم کنند. داستان نویسان، طراحی زمینه‌ای برای فهم و یا حداقل تحمل استثناء بر قانون احتمال یا همان واقعیتی که در قالب نمی‌گنجد را وظیفه خود می‌دانند. شاید گفته شود که بعضی چیزها را باید به خاطر آورد، چون نمی‌توان آنها را تصور کرد. احتمالاً نیرویی که بیرون ایستادن از دایره ملاک‌های احتمال از نویسنده می‌گیرد کمتر از نیرویی که فعال کردن همین معیارها از درون از او می‌گیرد، نباشد. هنر و تاریخ در مدح و مرثیه، در فرضیه و بصیرت و در امر مستند و امر داستانی بر هم تأثیر می‌گذارند. حافظه (نموسین)** مادر الهه‌های هنر بود و در این میان برترین الهه، الهه تاریخ (کلیو)*** بود.

با نگاه به گذشته مورخان کهن، به درهم تنیدگی دغدغه‌های تاریخ و داستان بیش از مرزبندی مشخص اهداف ارسطویی پی می‌بریم. سیسرو*** در واگویه مشهور در نمایش‌نامه دولگیبوس تلاش کرده است تا به گفته‌های ارسطو عمل کند، اما مجبور است اعتراف کند که در عمل این مرزبندی‌ها به هم می‌ریزد: «تاریخ و شعر قواعد متفاوت و مخصوص به خود دارند، زیرا در تاریخ ملاکی که با آن هر چیز مورد قضاوت قرار می‌گیرد حقیقت است در حالی که این ملاک در شعر لذت است. با این همه، در آثار هرودوت، پدر تاریخ، و نوشته‌های

* Macaulay.

*** Clio.

** Mnemosyne.

*** Cicero.

تئوپومپوس، افسانه‌های بی‌شمار می‌توان یافت. آرنالدو مامیگلیانو در نوشته مشهورش درباره شهرت هرودوت، به نام جایگاه هرودوت در تاریخ نگاری نشان می‌دهد که موقعیت هرودوت در مقام واضع تاریخ کهن، همواره با این نظر او که حقیقت را نگفته، عجین بوده است. مامیگلیانو به حق مجذوب این حقیقت شده بود که بی‌اعتباری هرودوت بی‌تردید مدرکی علیه او بود، اما از اهمیت او در نزد عیب جویانش نکاسته بود. بخشی از این امر حاصل موقعیت تاریخی هرودوت است. مفسران این نکته را دریافته‌اند که وی همان قدر فرزند افسانه‌سرایانی هم چون هومر* است که پدر مورخان پس از خود هم هست. (وندیور ۲۳۹: ۱۹۹۱) با نگاهی به زمان بعد از وی درمی‌یابیم که خلف او، توسیدید،** اگرچه هرودوت را به نام، مورد حمله قرار نمی‌دهد، اما مشتاق بوده است که سبک تاریخ‌نویسی خود را از شاعران و مورخان قبل از خود، متمایز نشان دهد. توسیدید توانست با موفقیت این عقیده را مطرح سازد که تاریخ سیاسی معاصر تنها تاریخ درخور تأمل است، چرا که در آن، هیچ جایی برای هنر قصه‌گویی، افسانه‌سرایایی و حکایت‌های مرتبط با هرودوت وجود نداشت (مامیگلیانو ۱۳۱: ۱۹۶۶). اما تاریخ‌نویسی توسیدید تنها در مقایسه با هرودوت به نظر مستند می‌آید. بیان عالمانه اصول تاریخ‌نگاری توسط خود او در آغاز شرح جنگ پلوپونزی*** این نکته را کاملاً آشکار می‌کند که ثبت کاملاً دقیق کلماتی که واقعاً آدا شده‌اند، مشکل است. در نتیجه، «گفتارها به زبانی بیان شده‌اند که به نظر من گویندگان مختلف در باب موضوعات مورد نظر احساسات خود را متناسب با موقعیت بیان می‌کرده‌اند.» (توسیدید ۸-۴۷: ۱۹۷۲). بر همین اساس، توسیدید در نبود اسناد و مدارک ممکن، به احتمال و به حس خود در خصوص آن چه که محتوم و بجاست، تکیه می‌کند. دیگر بار پیداست که تاریخ در مقابل داستان نیست، بلکه درون تاریخ، گونه‌های مختلف نوشتار وجود دارند که هر کدام، شایسته بیان انواع مختلف

* Homer.

** Thucydides.

*** Peloponnesian.

داستان است؛ به بیان دیگر، انواع شواهد تاریخی نیاز دارند تا در قالب‌های مختلف بیان شوند. هرودوت، درباره تاریخ سیاسی معاصر نمی‌نویسد، بلکه درباره گذشته و فرهنگ‌های مختلف لیدی، سکایی* و مصری می‌نویسد. شواهد او شفاهی، حکایت‌گون و کهن هستند. در حالی که موفقیت توسیدید در تثبیت الگو برای مورخان پس از خود، نشان دهنده این است که هیچ کدام از این مورخان چیزی برای گفتن درباره هرودوت نداشتند. مشروعیت متمایز و تناسب نوع تاریخ نگاری هرودوت با نوع شواهد موجود، معیار مورد نظر خود توسیدید، انکارناپذیر ماند و بر همین اساس، شهرتش تضمین شد. مامیگلیانو متذکر می‌شود که پس از هرودوت و در زمانی که باستان‌شناسان غربی مشغول ثبت شگفتی‌های دنیای جدید بودند، پژوهش‌گران کلاسیک به درستی دریافتند که این هرودوت است که می‌تواند الگوی مناسب مورخان باشد و نه توسیدید. مامیگلیانو بر این باور نیز هست که تاریخ‌نگاری از قرن هیجدهم به بعد به طور روزافزون به گفتمانی تبدیل شده است که می‌توان درون آن ترکیبی از جغرافی، نژادنگاری، اسطوره نگاری، جامعه‌شناسی و دیگر علوم انسانی را یافت که بیش‌تر آثار هرودوت مشحون از آنها بود، ولی منتقدان، آن را به عنوان ملغمه شعر و تاریخ محکوم می‌کردند (۱۳۷ و ۱۴۱ و ۲۲۰). سرانجام، بار دیگر هرودوت با «نو تاریخی‌گری» آمریکایی بر سر زبان‌ها می‌افتد. فرانسوا هرتاگ با مطالعه آثار وی در مجله تجلی‌ها نتیجه می‌گیرد که «رجوع» به هرودوت به دلیل تغییر در حوزه تاریخی به ویژه با «پژوهش‌های اخیر در زمینه تجلی‌های کلامی عقاید تخیلی جوامع مختلف» ممکن است (هرتاگ ۳۷۸: ۱۹۸۸). در چنین شرایطی، این سؤال مطرح می‌شود که جایگاه تاریخی هرودوت و توسیدید را چگونه مشخص کنیم؟ ما تصویر خود را در آینه تاریخ می‌بینیم و با این تصاویر به دغدغه‌ها، روش‌ها و رفتارهای خود آگاه‌تر می‌شویم. اما این قدرت آگاهی‌بخش، ممکن است خود الهام‌بخش مورخان، برای تفکر

* Scythian.

خلاقانه بیشتر دربارهٔ هرودوت و توسیدید باشد. هر تاگ معتقد است که هرودوت تاریخ جنگ با ایران را - که تاریخی مستندتر و نزدیک به الگوی توسیدید است - بعد از آثار نژادنگارانه‌اش و احتمالاً در زمان اقامتش در آتن نوشته است. بنابراین، تاریخ به ساحتی تبدیل می‌شود که هرودوت و آتن در آن به تکامل می‌رسند، ساحتی که تنها در آتن قابلیت تکامل شدن را می‌یابد. (۳۱۲) نوشته‌های مربوط به دورهٔ پیش از اقامت در آتن، با نگاه به گذشته، ساختار اسطوره و حکایت داشتند. این نوشته‌ها از این جهت از نوشته‌های جدی‌تر وی که به لحاظ ایدئولوژیکی متعلق به تاریخ آتن و بیانگر تسلط فرهنگی در گذشته و حال آن بود، متمایز می‌شدند. پژوهش‌های موشکافانه و جدی جدید در زمینه تاریخ نگاری کلاسیک، توجه خود را به چگونگی تغییر معنای تاریخی هم‌زمان با دریافت خواننده معطوف کرده است؛ مثلاً این که چگونه زبانی که روزگاری یونانیان با آن از خود تمجید می‌کردند می‌تواند ارزش‌های واقعی خود را در تمجید از روم نشان دهد (فاکس ۴۷: ۱۹۹۳).

به راحتی می‌توان متونی از کتاب‌های تاریخی هرودوت شاهد آورد که در آنها نظر هرودوت در مقام یک ایدئولوگ آتنی تأیید می‌شود: «پس آتنی‌ها گام به گام قدرتمندتر می‌شوند و ثابت شد، اگر نیاز به اثبات باشد، که آزادی چه چیز نابی است» (هرودوت ۱۹۷۲: ۳۶۹). در این جا همان ترکیب خوش بینی مدنی و تعصبی را می‌بینیم که در مرثیه نامه توسیدید که در کتاب تاریخش برای پریکلس‌ها* می‌سراید و سوفوکل** از آن به گونه‌ای طنزآمیز در اُدیپ شهریار استفاده می‌کند، مشاهده می‌کنیم. کسی که می‌خواهد درباره پیکار یونانیان با ایران بنویسد، از این نوشته‌ها نتیجه‌ای سراسر است می‌گیرد. «تردید نیست که یونانیان توسط آتنی‌ها نجات پیدا کردند. آتنی‌ها بودند که - بعد از خدا - پادشاه ایران را به عقب راندند» (۴۸۷). گرچه جرح و تعدیل‌هایی در شرح هرودوت از شکوه آتن انجام گرفته

* Pericles.

** Sophocles.

است، اما جرح و تعدیل‌های گسترده‌تری در زمینه نوشته‌های محتاطانه او درباره فرهنگ‌های دیگر صورت گرفته است. آن‌گاه که هرودوت در فضای مورد بحث زندگی کرده است، با روی باز تجربه‌اش را در برابر تعصب وطنی‌اش قرار می‌دهد:

یونانیان داستان‌های بی‌پایه فراوانی دارند، یکی از مهم‌ترین آنها داستان چگونگی ورود هرکول* به مصر و بردن وی توسط مصریان برای قربانی کردنش در پای زئوس با کبکبه و دبدبه و دسته‌گل قربانی برگردنش است. و همین‌طور چگونگی تسلیم وی بر این امر تا لحظه‌ای که مراسم اصلی در قربانگاه شروع می‌شود و وی از قدرتش استفاده می‌کند و تمامی آنها را می‌کشد. حداقل برای من چنین قطعه‌ای دلیل کافی است که یونانیان هیچ چیز درباره شخصیت و سنت مصریان نمی‌دانسته‌اند. دین مصریان آنها را حتی از قربانی کردن احشام هم منع کرده است، مگر گوسفند و گاو نر و گوساله نری که امتحان مطهر بودن را از سرگذرانده باشد و همین‌طور غاز. آیا در چنین حالتی امکان دارد آنان انسان را قربانی کنند (هرودوت ۹-۱۴۸: ۱۹۷۲).

قصه‌های معروف و افسانه‌وار مورچه‌های هندی بزرگ‌تر از روباه یا مارهای بالدار یا خصیصه نژادنگاری‌های هرودوت است - وی به همین اندازه علاقه‌مند به ماهیت ایرانی این قصه‌ها است - یا در مورد مارها این قصه‌ها با مشاهده دقیق و توصیف استخوان‌های این مارها برای ما تعدیل می‌شوند و راه را برای تفسیر عاقلانه‌تر باز می‌کنند. از راه مقایسه می‌توان استدلال کرد که توسیدید مرتکب همان گناهی می‌شود که ملامت‌گر آن است؛ یعنی خود کاوی ویران‌گر در فرهنگ یونانی از جنس همان نزاع خانمان براندازی که بین آتن و اسپارت پس از اتحاد برای ایجاد هویت یونانی آزادی‌بخش علیه ایران درگرفت. علاج تاریخ‌نگاری در این جا می‌توانست علاقه به دیگر فرهنگ‌ها عاری از طرح امپریالیستی باشد که خصوصیت نوشته‌های تاریخی هرودوت است.

* Hercules.

هر دو نوع نگاه تاریخی به هرودوت، او را در موقعیت ایدئولوژیک قرار می‌دهد. اولی، او را به ابزاری در دست تبلیغ آتنی تبدیل می‌کند و دومی، وی را در موقعیت مخالف قرار می‌دهد. شاید هر دو تفسیر درست نباشد، اما آن چه که به لحاظ تاریخی به ما منتقل شده، احتمال وجود هر دو است، گرچه در این رفت و آمد بی‌انتهای، مسأله احتمال، ما را به دوره حاضر و وظیفه رمزگشایی فلسفه ترجیح دادن یکی از این تفسیرها بر دیگری ارجاع می‌دهد. هر تاگ در هماهنگی با موضع نو تاریخی‌اش، صاحب شک فوکویی است که معتقد است هر نوشته‌ای در نهایت تأیید کننده همان قدرت سیاسی است که به آن اجازه بروز می‌دهد. در عین حال، همان طور که مامیگلیانو نشان داده است، ضروری است توضیح دهیم که چگونه برداشت‌های نادرست از نوشته‌های تاریخی هرودوت، بدیلی رهایی بخش را در مقابل داستان غم‌انگیز تاریخ سیاسی معاصر برای ما فراهم آورده است.

ماهیت تبیین تاریخی

ارائه تبیین تاریخی برای یک واقعه یا عمل به چه معناست؟ تاریخ و زیباشناسی دارای این وجه مشترک اساسی هستند که هر دو با امور جزئی و فردی سر و کار دارند و نه نمونه‌هایی از کاربرد قانون علمی. جنگ واترلو نمونه‌ای از یک دسته از جنگ‌های واترلو نیست که بتوان قانون تعمیم را درباره آن اعمال کرد. بدیهی است که ما می‌توانیم از این واقعه درس بگیریم و از این علم خود، برای تفسیر دیگر جنگ‌ها و یا وقایع مشابه بهره بگیریم، اما این دانش را نمی‌توان قاعده‌مند کرد، آن گونه که احتمالاً می‌توان دانش حاصل از مشاهده علمی پدیده‌ها را بر اساس رابطه علت و معلول و قواعد به دست آمده از آنها قاعده‌مند کرد. به بیان شوپنهاور، علم تاریخ «علم چیزهای منفرد است که خود دربردارنده تناقض در درون خود است» (شوپنهاور ۱۹۵۸:۴۴۰). خصیصه تبیین علی معلولی این است که به ما اجازه می‌دهد

تکرار وقایعی مشابه را پیش بینی کنیم. تحقیقاً این موضوع دربارهٔ وقایع تاریخی صدق نمی‌کند. واقعهٔ تاریخی، به معنای آن است که فقط یک بار برای همیشه اتفاق افتاده است. این هشدار سانتیانا که «آنان که گذشته را به خاطر نمی‌آورند، محکوم به تکرار آند»، زمانی معنادار است که در نظر داشته باشیم تاریخ به صورت نمادین و نه واقعی، خود را تکرار می‌کند و این وظیفه مفسر تیزبین است که چنین تکرار نمادین وقایع را درک کند. بر همین اساس، نمی‌توان از مجسمه دیوید اثر برنینی* و نقاشی *Dejuner sur l'herbe* اثر مانت** *آموخث که چگونه این دو تکرار خواهند شد و یا زمان و شرایطی را که در آن این دو اثر دوباره به وقوع خواهند پیوست، پیش بینی کنیم. مجسمه برنینی، دینی اساسی به مجسمه دیوید اثر میکلائوژ دارد، همان طور که نقاشی مانت *Fete champetre* است که زمانی به جیورگیون*** نسبت داده می‌شد، اما اکنون تصور می‌شود که اثر تیتیان است. اما این حرف که هر یک از این دو اثر، علت وجود دو اثر دیگر است همان قدر بیراه است که انتظار داشته باشیم بازسازی جدید این دو اثر دقیقاً همان اثر اولی خواهد بود. آثار هنری و وقایع تاریخی همانند بازسازی آنها از لحظه وقوعشان جدایی‌ناپذیرند.

اکنون می‌خواهیم نگاهی دقیق به جنگ واترلو و یا بهتر بگوییم نگاهی دقیق به تلاش یک رمان نویس برای توصیف دشواری این نگاه دقیق بیندازیم. فابریس قهرمان رمان خانه کاغذی پارما (۱۹۳۹) اثر استاندال در لباس یک سرباز پیاده نظام طفیلی گروهی از شخصیت‌های اصلی در جنگ واترلو می‌شود. این شخصیت‌ها در تاخت و تازهای هدف‌مند و رفتار به ظاهر سرنوشت سازشان به جای روشن ساختن ابعاد جنگ برای فابریس، وی را کاملاً سردرگم می‌کنند.

* Bernini.

** Manet.

*** Giorgione.

خورشید دیگر خیلی پایین رفته بود و در آستانه غروب کردن بود که یک گروه اسب سوار با عبور از جاده‌ای پست به تپه‌ای کوچک رسیدند و آماده ورود به یک دشت شخم زده شدند. فابریس صدایی عجیب در نزدیکی خود شنید. سرش را چرخاند. چهار مرد از اسب هایشان به زیر افتاده بودند. خود فرمانده هم از اسبش افتاده بود اما در حال بلند شدن بود. سر و رویش غرق در خون بود. فابریس داشت به اسب سوارانی که بر زمین افتاده بودند نگاه می‌کرد. سه نفر از آنها با بی‌قراری پیچ و تاب می‌خوردند و چهارمی فریاد می‌زد: «مرا از این زیر نجات دهید». گروهبان و دو یا سه مرد دیگر از اسب هایشان پایین آمده بودند تا به فرمانده که به یک سرباز آویخته بود و تلاش می‌کرد چند قدمی بردارد کمک کنند. او تلاش می‌کرد تا از اسبش که به پشت افتاده بود و تقلا می‌کرد و با عصبانیت لگد می‌پراند فرار کند. گروهبان به طرف فابریس آمد. در همان لحظه قهرمان ما صدای کسی را نزدیک گوش خود حس می‌کرد. «این تنها اسبی است که می‌تواند بتازد». فابریس احساس کرد پاهایش را گرفته‌اند. در حالی که یک نفر زیر بازوهایش را محکم گرفته بود، پاهایش را از رکاب جدا کردند. او را از دم اسب بلند کردند، به پایین کشیده شد و بر روی زمین نشست. سرباز افسار اسب را گرفت، فرمانده با کمک گروهبان بر اسب سوار شد و به راهش انداخت. شش نفر دیگر به سرعت او را دنبال کردند. فابریس با عصبانیت بلند شد و به دنبال آنها شروع به دویدن کرد و فریاد می‌زد: دزدها، دزدها. دویدن به دنبال دزدها در بحبوحه نبرد، بیشتر به طنز می‌مانست. (استاندال ۱۹۵۸: ۶۳)

این قطعه پر است از جزئیات بی‌اهمیت و بی‌آن که چیزی به ما بگوید، درباره خودش صحبت می‌کند. خواننده این متن و بقیه توصیف‌های استاندال از یک لحظه سرنوشت‌ساز تاریخی، مجبور است، مانند فابریس، با دغدغه‌های شخصی‌اش درآویزد و شخصاً در غیاب هرگونه نظرگاه دیگری برای وقایع معنا خلق کند. آری، فابریس به شخصیتی طنز تبدیل می‌شود که در فضایی تراژیک و عظیم به گونه‌ای مضحک غریبه است و ناچیز بودن آن چه که از دست داده و صدای کوچک عجیب و غریبش را فریاد می‌زند. تکنیک استاندال این نکته

را نیز به همان قوت القا می‌کند که تلاش برای القای یک قالب تاریخی با شکوه و قابل فهم بر این اوضاع آشفته طنزآمیز خواهد بود. خواننده چه در مقام پی‌گیرنده داستان طنز فابریس و یا تاریخ غم‌انگیز واترلو زیر پایش خالی می‌شود، به پشت بر زمین می‌خورد و سر از گل در می‌آورد. نقل واقعه واترلو روایتی آشفته از ژانرهای مختلف است. بر هر مرکب تفسیری که سوار شویم، ممکن است توسط روایت به تصرف درآید و به راهی دیگر رانده شود. تولستوی که نظامی‌گری را در کریمه به چشم خود دیده بود، ادعا می‌کرد که تمام آن چه را که از جنگ می‌داند، از توصیف‌های استاندال از جنگ واترلو آموخته است. (برلین ۴۸: ۱۹۹۲).

با این همه، ما تلاش می‌کنیم تا وقایع تاریخی را بدون تناقض تبیین و آثار هنری را تفسیر کنیم. اگر محتوای این تبیین‌ها و تفسیرها، علمی نیست، پس چیست؟ متفکرانی بسیار متفاوت، هم‌چون کُندرسه* و کروچه** (یکی فیلسوف دوره روشن‌گری و دیگری پیرو قرن بیستمی ویکو و هگل)، ادعا کرده‌اند که در تاریخ نوعی علم وجود دارد. از نظر کُندرسه، تشبیه علمی مشکل‌ساز نیست:

اگر انسان تقریباً با اطمینان بتواند وقتی که قوانین پدیده‌ها را می‌داند، آنها را پیش‌گویی کند و اگر حتی مطمئن نباشد بتواند با احتمال موفقیت زیاد آینده را بر اساس تجربه‌اش از گذشته پیش‌بینی کند، پس چگونه است که ادعای تلاش وی برای تصویر بخشی از حقیقت سرنوشت آتی انسان بر اساس تاریخ، امری توهم‌انگیز تلقی می‌شود؟ (کُندرسه ۱۷۳: ۱۹۷۵)

بی‌تردید، «علت» کلمه‌ای است که مکرراً در کتاب‌های تاریخی خودنمایی می‌کند. چنین وضعیتی درباره واژه «تأثیر» در کتاب‌های تاریخ هنر و نقد ادبی، صدق می‌کند، اما در این جا کلمه علت ممکن است همان کارکردی را داشته باشد که مایکل اوکشات به آن نسبت می‌دهد. به نظر وی، در گفتمان تاریخی، «علت» چیزی نیست، مگر بیان دغدغه یک تحقیق تاریخی

* Condorcet.

** Croce.

برای یافتن روابط معنادار بین وقایع تاریخی (اوکشات ۸۸: ۱۹۸۳). کارل پوپر در انتقاد شدیدی که از عقیده پیش‌گویی تاریخ انسانی می‌کند بر منحصر به فرد بودن وقایع تاریخی و فقدان مقدمه در این وقایع که از لوازم تعمیم علمی است، تأکید می‌کند: «دقیق‌ترین بررسی‌ها دربارهٔ یک کرم به ما کمک نخواهد کرد تا تبدیل آن به یک پروانه را پیش‌گویی کنیم». (پوپر ۱۰۹: ۱۹۸۶). بنابراین، انتقاد مشهور پوپر از تاریخی‌گری در کتاب فقر تاریخی‌گری فلسفه‌ای است که همانند کندرسه، مدعی است می‌تواند روند تاریخ انسان را بر اساس رفتار گذشته‌ای او پیش‌گویی کند. اگر ما نظر مخالف او درباره این بسط بی‌پشتوانه تعمیم علمی را بپذیریم، آن‌گاه این پرسش پیش روی ما قرار می‌گیرد که از کدام مقوله تفسیری بهره بگیریم، بی‌آن‌که انتظارات کاذب در زمینه فهم تاریخی و زیباشناختی ایجاد کنیم.

از نظر اوکشات، نگارش تاریخی، عمل ترمیمی است که از طریق آن ما از آن چه را که ممکن است بقایای پراکنده گذشته‌ای که خود باقی نمانده است، کشف می‌کنیم (۵۲) این عمل بازیابی بیشتر به آموختن یک زبان و یا بازسازی یک متن فرهنگی می‌ماند تا به انجام یک آزمایش تحت شرایط آزمایشگاهی. عمل اخیر تجویزگراست و گمانه‌زنی‌های ما را محدود می‌کند، اما عمل اول ما را به وادی فرهنگی و زبان شناختی وارد می‌کند که از طریق آن می‌توانیم موضع خود را بیابیم. گرچه این آزادی، ایجادکننده شک و تردید است. آشنایی با یک زبان، آگاهی ما را از اصطلاحات و معانی متفاوتی که این زبان استعداد آن را دارد، افزایش می‌دهد. ما می‌توانیم یک معنای کاملاً محتمل را برای یک واقعه تاریخی تعریف کنیم و یا تفسیری قانع‌کننده از متنی ادبی به دست دهیم، اما در مواجهه با تفسیرهای پذیرفتنی دیگر و سوسه می‌شویم تا به یک دلیل علمی خارجی دست پیدا کنیم تا ثابت کنیم که تفسیر ما تنها تفسیر ممکن است. ما می‌توانیم ادعا کنیم که معنای مورد نظر نویسنده، همان معنای مورد نظر ما بوده است. اما این امر تنها زمانی صحت قرائت ما را تأیید می‌کند که بتوانیم دیگران را

قانع کنیم که این انگیزه نویسنده باعث شده است تا چیزها، آن گونه که ما آنها را فهمیده‌ایم به وقوع پیوسته‌اند. همان گونه که فیلسوفانی، مانند دانلد دیویدسن و در این جا کارل همپل استدلال کرده‌اند «بیان کلامی یک عمل متناسب با یک موقعیت خاص و واجد معنا نمی‌تواند تنها به دلایل منطقی توضیح دهنده این باشد که چرا آن عمل در واقع انجام گرفته است.» (وایت ۱۹۷۸:۱۰۵). اما ساخته‌های فرهنگی و تاریخی یک بار برای همیشه تولید شده‌اند و تفسیرشان به یک بار محدود نمی‌شود. هیچ دلیلی برای این امر وجود ندارد که درک تاریخی ما باید مسدود شود. یکه بودن واقعه تاریخی و اثر هنری آنها را به یک زمان خاص گره می‌زند، اما راه را برای نوعی تبیین باز می‌کند که در طول زمان تغییر می‌کند. وقایعی که مشمول قوانین علمی هستند منحصر به فرد نیستند. این وقایع می‌توانند تکرار شوند و تکرارشان قابل پیش بینی است. منظور از سازگار بودن آنها با قوانین، همین نکته ذکر شده است.

اما قانون علمی برای آنکه بتواند معتبر بماند، نباید تغییر کند. در مقابل، همان طور که در خصوص هرودوت دیدیم، تاریخی‌گری نشان می‌دهد که خصوصیت تاریخی تفسیر، در مقام منتقد به ما فرصت می‌دهد تا به طور مداوم بر زمان حاضر که همیشه در حال تغییر است و همواره از دایره تمرکز می‌گریزد، متمرکز شویم. بنابراین، باید انتظار داشته باشیم که فرایند درک زمان گذشته، هم‌چون آینده بی‌پایان باشد.

از این خلاصه مشکل اما ضروری برخی از اصول تاریخی می‌توان نتیجه گرفت که تاریخ و زیباشناسی راه را برای نوعی فهم موضوع خود که متفاوت از فهم علمی است، باز کرده‌اند. مورخ دوره آگوست، دایونی‌سس* بیشتر به دلیل این جمله قصار خود مشهور است که «تاریخ آموزش فلسفه از راه مثال است». اگر ما هر مثال را بی‌بدیل و آموزشی از راه مثال را بدیلی

* Dionysius of Halicarnassus.

برای استنباط اصول کلی از مثال‌ها بدانیم که غایت تبیین فلسفی در موقعیت‌های دیگر است، آن‌گاه نقل قول بالا با بحث ما تناسب کامل خواهد داشت. اما در این جا، ما باید از هر مثال، زمینه‌تبیینی آن را استنباط کنیم و از راه این عمل ترمیمی یا آرشیوی، فضایی را که در آن مثال دارای معناست، احیا کنیم. اما بی‌تردید، این تلاش، تصویری بسیار روشن‌تر از پیش فرض‌ها و روش‌های ما به ما نشان خواهد داد. قرار دادن مثال تاریخی در زمینه آن، مانند آموختن زبان در محیطی است که صحبت می‌شود، اما هر چه مهارت ما در آن زبان بیشتر شود، از تنوع معنایی زبانی که با آن صحبت می‌کنیم، آگاه‌تر می‌شویم. بنابراین، تصمیم‌های تفسیری ما بر پایه قضاوت‌مان از احتمالات متفاوت در زمان تفسیر است. تاریخ تفسیر نشان می‌دهد که چنین قضاوت‌هایی، پیش از هر چیز، بیانگر شرایط دوره‌ای هستند که در آن به وجود آمده‌اند. تاریخی‌گری نامی است که بر این نسبی‌سازی آشکار گذشته می‌نهند. این نسبی‌سازی از راه شناخت تفسیرهای مختلفی که گذشته به آن جواب می‌دهد و انتخاب اصولی است که بر اساس آن دل‌مشغولی‌های زمانه خویش را بیان می‌کنیم. اما در این جا این نگرانی پیش می‌آید که مورخ یا منتقد دچار نسبی‌گرایی مهار نشدنی می‌شود. تنها چیزی که ما را تسلی می‌دهد این است که تغییر در دیدگاه ما درباره گذشته، شرطی برای قرار دادن زمان حال در موقعیتی مناسب است. نظر قطعی درباره یک دوره تاریخی، منجر به عقیم کردن آگاهی از فرآیندهای سازنده تاریخی در دوره‌های دیگر است.

بررسی منطق تبیین تاریخی، این نکته را نشان می‌دهد که فهم گذشته، اغلب از جنس تفسیر ادبی - انتقادی یک متن است تا کشف یک شیء جدید در علم. اما درون این قابلیت زبانی، موضوع‌های مهمی چون قضاوت و مشکلات عدالت، باید به نتیجه منطقی برسند. کدام یک از معانی گذشته که پژوهش تاریخی ما قواعد و قوانین آن را شناسایی کرده است، باید انتخاب شوند؟ آیا نوشته‌های هرودوت در بند دیدگاه هژمونیک آتنی و یا منتقد این

دیدگاه هستند. هنر تفسیر از جنس هرمنیوتیک است و این مسئله روش شناختی نشان می‌دهد که چرا بخش عمده‌ای از این کتاب به سنت هرمنیوتیکی و تاریخ خود انتقادی آن اختصاص داده شده است. همان طور که ای.اچ.کار* به درستی فهمیده، تاریخ نه یک هسته سخت از واقعیت‌های احاطه شده توسط میوه‌ای از تفاسیر ناخوشایند است و نه یک هسته سخت از تفسیرهای احاطه شده توسط میوه‌ای از واقعیت‌های ناخوشایند، بلکه گفت‌وگوی بین این دو است. همان گونه که خواهیم دید، هرمنیوتیک واسطه‌ای سنتی برای سازگار کردن این دیالکتیک تاریخ‌گرایانه است. اما اکنون نگاهی مفصل به تاریخی‌گری می‌اندازیم.

تاریخی‌گری و تاریخ‌نگاری

تا این جا این نکته را بیان کردیم که تکیه بر مثال‌های کاملاً فردی که متمایز کننده زیباشناسی و تاریخ است، به هنر تفسیری منجر می‌شود که متفاوت از تعمیم علمی است. چنین هرمنیوتیکی در برابر اتهام‌های نسبی‌گرایی آسیب‌پذیر به نظر می‌رسد. از دیدگاه من منتقد همواره متعهد است آثار گذشته را بر اساس شرایط خودشان قرائت کند، بی‌آن که هیچ گونه نظریه کلی درباره چرایی و کجایی آنها مطرح کند. گرچه نسبی‌گرایی همواره در ارتباط با یک چیز قطعی معنادار می‌شود، اما منطق تاریخی‌گری، این نکته را القا می‌کند که همان گونه که دیدیم، نظرگاهی که منتقد از آن بحث می‌کند، همان قدر توسط تاریخی‌گری سست می‌شود که موضوعی که تفسیر می‌شود. معنای این حرف، این نیست که نظریه تفسیری می‌تواند بر این اساس خود رانقض کند، بلکه باید درجه‌ای از ثبات و تعمیم درونی توسط تفسیرها، تثبیت گردد. چرا که زبان بافتی و فرهنگی هم که به مثال مربوط به زمان گذشته معنا می‌دهد، باید بر حسب شرایط خود، دارای توانش کلی باشد. آن گونه که به بیان

* E.H.Carr.

نژادشناس معاصر کلیفورد گیرتز،* قادر باشد هم‌زمان با پدیدار شدن پدیده‌های اجتماعی جدید به طور مستمر، تفسیرهای قابل دفاع ارائه دهد (گیرتز ۷ - ۲۶: ۱۹۹۳). اما نکته اینجاست که تاریخ اعتبار چنین توانشی از دو سو محدود است؛ از سویی، توسط دوره‌ای که زبان در آن صحبت می‌شود و از سوی دیگر، توسط زمان حال که قضاوت‌های متعصبانه‌اش را از میان معناهای متفاوت زبانی انتخاب می‌کند.

این موضوع، دو نکته در باره فهم ما از تاریخی‌گری به دست می‌دهد. نکته اول این که تاریخی‌گر و تاریخی‌گری را می‌توان با توجه به چگونگی ارزیابی و تعریف آنان از این دوره‌های سرنوشت ساز از هم متمایز کرد. آنها می‌توانند این کار را در چارچوب کلی فرهنگی انجام دهند که همان کاری است که باستان‌شناسی میشل فوکو می‌کند که خود ادامه راه صبورانه، اما کلی‌تر تبارشناسی نیچه است. می‌توان فهمید که هر دوی این متفکران به تاریخی‌گری به عقیده خودشان بیش از حد نظام‌مند سنت هگلی واکنش نشان می‌دهند. یا تاریخی‌گری ممکن است عملی‌تر عمل کند و مانند یان کات** شکسپیری بیافریند که «معاصر ما»، یک «جوینس پسا ساختگرا» است و یا در جهت عکس عمل کند و نوافلاطونی (نورتراپ فرای و هارولد بلوم)، ارسطو (مکتب شیکاگو)، کانت‌گرایی (نقد نو) و از همه مهم‌تر نقد مارکسیستی را احیا کند. معمولاً در این موارد توضیح گهگاه مناقشه برانگیز، تلاقی غیر رسمی گذشته و حال که توسط منتقد عملی شده است، به دیگران واگذاشته می‌شود.

و این [مطلب]، خود به نکته دوم که حاصل عملی بودن است، منتهی می‌شود. اگر فهم مثال تاریخی با پایه‌ریزی کردن زبانی که این مثال در آن معنادار می‌شود ممکن شود آن‌گاه، نقد هر چه بیشتر، با مسئله سبک روبه‌رو می‌شود. موضوع‌هایی از این دست که تا چه حد ما قانع کننده می‌نویسیم، دایره واژگانمان تا چه حد مطلوب است، علامت‌گذاری‌هایمان تا چه

* Clifford Geertz.

** Jan kott.

حد گویاست، صاحب اولویت می‌شوند. آن چه که واجد اهمیت می‌شود، استفاده مجاب‌کننده از زبان تفسیری خواهد بود تا از طریق مهارت بلاغی موافقت خواننده را به دست آوریم. حتی پس از آن که روند قانع شدن ما متوقف می‌شود با نگاهی به تفسیرهای قدیمی، آن چه نظرم را جلب می‌کند، صناعات نافذی است که به کار گرفته شده‌اند که [در واقع] راهبردهایی برای متقاعد کردن ما و استفاده بجا از شواهد و سازوکارهای بیان مطلب می‌باشند. توجیه یک تفسیر، ریشه در نوع بیان آن دارد. به نظر می‌آید تبیین و تاریخ‌نگاری، تاریخ و نگارش آن یکی شده‌اند.

این ترکیب، از خصایص نوشته‌های معمولاً پساساختگرای اخیر درباره تاریخ و نقد است. در طیفی از متون از انگیزه‌ها: سبک‌های نیچه نوشته دریدا* (۱۹۷۹) گرفته تا فراتاریخ هیدن وایت** (۱۹۷۳) به منتقدانی برمی‌خوریم که از نظر آنها محتوا یا عمق ارجاع یک نوشته [به دنیای بیرون] حاصل تأثیر بازی صنایع بدیعی در سرتاسر اثر است. وایت در خلاصه عامه پسند نظریه اصلی‌اش اظهار می‌دارد که فن بلاغت یک نوشته تاریخی، اصلی‌ترین منبع مقبولیت آن برای آن دسته از خوانندگانی است که آن را به مثابه گزارش «واقع‌گرایانه» و «عینی» آن چه که واقعاً در گذشته اتفاق افتاده است، می‌دانند (وایت ۳: ۱۹۷۳). معیار اعتبار تاریخ در این جا، خود موضوع نقد است: امر ممکن کارکرد امر محتمل می‌شود. وایت متذکر می‌شود که برای مثال، در قرن نوزدهم یک سبک مشخصاً روایی که تلاشی بی‌پرده برای روایت داستان‌هایی درباره گذشته بود، بیشتر مدعی عینیت‌گرایی بود تا آن که دنبال یک تحلیل واقعی باشد (۹-۸). در آن دوران، اگر مورخی احتمالاً در آرزوی به زیر سؤال بردن یک سنت و یا توجیه یک روش جدید صاحب مضمون‌های سیاسی تند به تحلیل جزئی می‌پرداخت، گویی که مرتکب قتل شده است. این ظن محافظه‌کارانه در انگلستان که میراث

* Derrida.

** Hayden white.

وردزورث* و برک** است، بسیار اثرگذار بوده است. ما احتمالاً این روزها به موضوع از منظر مخالف نگاه می‌کنیم و بر این باوریم که یک داستان جذاب در مقایسه با یک تحلیل بی‌روح، غرض و مرض بیشتری دارد. اگر هم، نظر وایت صائب باشد، شیوه تحقیق او در سطح سبک متوقف می‌ماند و درس‌هایی درباره چگونگی قرائت کتاب‌های تاریخی به ما می‌آموزد، بی‌آن که واقعیت‌های تازه‌ای از دنیای بیرون که ممکن است آن کتاب‌ها حذف کرده باشند، به ما ارائه کند. هنگامی که پیتر گئی در سال ۱۹۷۴ - یک سال پس از انتشار کتاب فراتاریخ وایت - کتاب سبک در تاریخ را منتشر کرد، اصرار داشت تا در برابر نظریات کار، این عقیده را بیان کند که تاریخ خود وقایع را به تفسیر آنها ترجیح می‌دهد (گئی ۸- ۱۹۷: ۱۹۷۴). اما واقعیت‌هایی که از دل بررسی‌های وی به سبک تفسیری بیرون می‌آید، واقعیت‌هایی درباره زمان مورخ از آب در می‌آیند. توصیف وی از آن چه که مورخ به دنبال آن است بیشتر مطابق دیالکتیک تاریخی‌گری است که مورد بحث قرار گرفت.

سبک گیبون*** در جفت کردن عبارات، استفاده رانکه**** از تکنیک نمایشی، تکرار تضاد توسط ماکولی، زبان غیر رسمی برکهارت***** به عنوان نمونه‌های خاص و یکه موجد معنا در متن هستند. یکی جنگ را توصیف می‌نماید، یکی خدعه‌ای سیاسی را تحلیل و دیگری کار یک نقاش را ترسیم می‌کند. اما هنگامی که این خصوصیات، خصیصه نما و کلی می‌شوند - به معنای عناصر قابل تشخیص در شیوه بیان و یا سبک مورخ - به نشانه‌هایی برای موضوع‌های مهم‌تر و عمیق‌تر تبدیل می‌شوند. تمهیدات شکل دهنده سبک ادبی چه ویژه و چه کلی، چه انتخاب شده باشند و چه توسط ساختارهای سیاسی، حرفه‌ای و ناخودآگاه تحمیل شده باشند، آموزنده‌اند. این آموزندگی همیشه به سبب پاسخ‌های جامعی که ارائه می‌کنند، نیست بلکه به دلیل پرسش‌های

* Wordsworth.

*** Cibbon.

***** Macualay.

** Burke.

**** Ranke.

***** Burckhardt.

سازنده‌ای که دربارهٔ مقاصد اصلی و تفسیرهای خودسرانه نویسنده و موقعیت هنر و باورهای اساسی فرهنگ او - و احتمالاً دربارهٔ پیش او دربارهٔ موضوع مورد بحثش - طرح می‌کند، هم هست (گئی ۷-۸: ۱۹۷۴).

بنابراین، تفسیر، لزوماً غاصب واقعیت‌ها نیست و واسطه آن - سبک - می‌تواند مطمئن‌ترین وسیله برای رسیدن به آن واقعیت‌ها باشد. نمونهٔ بارز مورخی که سبک او موجد واقعیت‌ها است؛ یعنی یاکوب برکه‌هارت، وظیفه خود را نوشتن دربارهٔ فردیت قرار می‌دهد. فردیت، نه فقط به عنوان خصوصیت انسان‌ها، بلکه به عنوان ویژگی حکومت‌های سیاسی. تاریخ تمدن رنسانس در ایتالیا نوشته برکه‌هارت با فصل مشهور «حکومت در حکم یک اثر هنری» آغاز می‌شود. به بیان دیگر، ویژگی موضوع کتاب، شکاف بین تاریخ و زیبایی‌شناسی را از بین می‌برد و او هدف خود را وادار کردن خوانندگان به فهم تاریخ فرهنگی، همانند درک هنر قرار می‌دهد. از همین رو، برکه‌هارت حجیت اصل تعمیم را به نفع وفاداری به ویژگی منحصر به فرد این نوع دولتمردی هنری وامی‌نهد. برکه‌هارت مجبور است که به شاه‌زادگانی، هم‌چون لودویکو اسفوزای میلان،* حامی لئوناردو که «مدعی ارتباط با تمام کسانی که، همانند خودش، بر شایستگی‌های شخصی خودشان تکیه می‌کنند، بپردازد. افرادی، هم‌چون دانشمندان، شاعران، هنرمندان و موسیقیدانان» (برکه‌هارت ۲۷: ۱۹۴۵).

نتیجه این تفکر برکه‌هارت، مجموعه‌ای عظیم از داستان‌ها، حکایت‌ها و تصاویری است که ترسیم‌کننده مدرنیته نوظهور است، بی‌آن‌که برای تبیین نظری خطر کند. البته دیگران نتایج کلی از اثر او برداشت کرده‌اند. کار** به «گزارش آشنای تمدن رنسانس از آیین فردیت» اشاره می‌کند و آن را با جنبشی مشابه در کاپیتالیزم و دین که مدعی نیروی توضیح‌دهنده و عالم‌گیر هستند، مرتبط می‌داند (کار ۲۷: ۱۹۸۶). دیوید نوربروک، نوشته‌های نو تاریخی‌گری

* Lodovico Sforza of Milan.

** Carr.

آمریکایی درباره رنسانس را به دلیل تقلید ناخودآگاه از انتخاب زیباشناختی برکهارت در مقابل تاریخ جمهوری خواهانه سیسموندی درباره حکومت‌های ایتالیایی سرزنش می‌کند (نوربروک ۱۹۸۹: ۹۵-۷). به عقیده گئی، نوشته‌های برکهارت، پیش‌گویی کننده نوشته‌های متاخر فروید است که در دل تمدن ویرانی می‌دید (گئی ۱۸۲: ۱۹۷۴) (ناگفته نماند فروید یکی از دل‌مشغولی‌های اصلی گئی در مقام یک مورخ بود). لیکن الگوی تاریخ نگارانه‌ای که با اشتیاق برکهارت برای فردیت نزج گرفت، داستان تاریخی گرایانه مخصوص به خود را بازگو می‌کند. در تاریخ، برکهارت فلسفه را از راه مثال‌هایی می‌آموزد که فردیت زیباشناختی‌شان در برابر تعمیم مقاومت می‌کند. با این همه، این ملاحظه موشکافانه تاریخی جهت انسجام فرد به تناقض‌های افشاکننده‌ای منتهی می‌شود. هنگامی که گئی نشان می‌دهد برکهارت طناب کافی در اختیار «فرد» هایش برای به دار زدن خودشان قرار می‌دهد، تنها یک پارادوکس را شکار نکرده است. حکایتی که توجه ویژه گئی را جلب می‌کند بیشتر شبیه قطعه‌ای است که بیان کننده نومییدی برکهارت از هنر خود است:

ساکنان یک شهر خاص (احتمالاً سینا) روزگاری سرداری در خدمت داشتند که از ظلم اجانب نجاتشان داده بود. آنها هر روز مشورت می‌کردند که چگونه لطف او را جبران کنند و به این نتیجه رسیدند که هیچ کدام از پاداش‌هایی که در توانشان بود، کفایت لطف او را نمی‌کرد، حتی اگر او را بزرگ شهر قرار می‌دادند. سرانجام، یکی از آنها برخاست و گفت «بیا بید او را بکشیم و بعد او را به عنوان قدیس خود احترام کنیم». پس با تبعیت از آن چه که مجلس سنای روم با رمولوس کرده بود همین کار را کردند (گئی ۱۴-۱۳: ۱۹۷۴).

برکهارت در این جا تمثیلی از آمادگی «فرد» هایش برای فروپاشیدن از درون را تحت بررسی دقیق تاریخی قرار می‌دهد. منظور از بررسی دقیق تاریخی، رها کردن فرد از داشتن نقشی به جز نقش خود است. او می‌خواهد دستاوردهای خود رنسانس را مورد احترام قرار

دهد، اما این تلاش او برای تبدیل کردن این «فرد»ها به قدسیان اومانیسیم، «خودخواهی افسارگسیخته» و «گرایش‌های فاسد» را به اندازه «فرهنگ سالم» آن دوره تقدیس می‌کند (برکهارت ۱۹۴۵:۲) وی، در جایی شوق به طبیعت آنیس سیلیویوس* (پاپ پاپس دوم) را به مثابه «لذت اصیل مدرن و نه بازتاب دوران کهن» می‌ستاید (۱۸۳). این نگرش به نظر نگاهی ملاطفت‌آمیز به شخصیتی، هم چون لودویکو اسفوزا «به عنوان یک محصول طبیعی که تقریباً قضاوت اخلاقی ما را خنثی می‌کند» است. (۲۶) برکهارت ستایش پی‌رو والریانو*** از کشیش فقیر فرا اوربانو والریانو*** را به عنوان «نمونه یک محقق شاد» به دلیل آن که «اضطراری که در آن زندگی می‌کند احساس نمی‌کند» تأیید می‌کند. (۷-۱۶۶). اما این تأیید طبیعت، این اراده کردن آن چه ناگزیر است، هیچ چیز را مستقیماً روشن نمی‌کند. برکهارت از ما می‌خواهد باور کنیم که مثال‌هایش عصاره انسان مدرن‌نیته روبه پیشرفت را که بی‌تردید به ما به ارث رسیده و توسط مشرب آموزندگی آلوده نشده است، خلق می‌کند. اما همان طور که گئی می‌گوید برکهارت در سال‌های آخر، از عدم موفقیت خود در خلق یک روش قاعده‌مند برای به دست آوردن طرفداران قابل توجه شکایت می‌کند. «من هرگز یک مکتب تأسیس نخواهم کرد» (گئی ۱۸۲:۱۹۷۴). ای.آ. گامبریج، تقریباً تنها مفسر آثار برکهارت است که بر خلاف تأکیدهای خود برکهارت عقیده دارد که در زمان دانشجویی برکهارت رگه‌های هگلی قوی‌ای در اندیشه وی وجود داشته است. این رگه، «اندیشه‌ای از پیش اندیشیده شده است که می‌توانست پیروانی جذب کند» (گامبریج ۲۵-۱۴: ۱۹۶۵) بنابراین، می‌توان، هم چون هیوترور روپر،**** سکوت روش شناختی برکهارت را به عنوان «امتناع قابل ستایش او» از افتادن به ورطه هر نوع مکتب فکری رایج» دانست (برکهارت ۱۷: ۱۹۵۹).

اگرچه گئی به گونه‌ای اقناع‌کننده افسوس واقعی برکهارت را مستند می‌کند، اما باز هم،

* Aeneas Sylvius.

** Piero Valeriano.

*** Fra Urbano Valeriano.

**** Hugh Trevor-Roper.

همانند ترور روپر، فردگرایی تقلیدناپذیر او را «مهم‌ترین عامل ماندگاری» او می‌داند. به نظر کروچه، ناکامی برکهارت در «ایجاد و نظام‌مند کردن» تأملات تاریخی‌اش، آنها را «منقطع و بی‌انسجام رها کرده و در نتیجه محقق تاریخ‌نگار را که تمایل به تبیین جایگاه آثار او دارد، در سردرگمی باقی می‌گذارد (کروچه ۱۰۴:۱۹۴۱). به بیان دیگر، دوره رنسانس به خوبی نمایانده می‌شود، چرا که برکهارت از پذیرفتن نقش مشهور شارح امتناع می‌کند.

اما به نظر می‌رسد برکهارت در حال تجربه دوباره زمان خودش با سبک دوگانه تاریخ‌نگاری‌اش است. ما حق داریم چنین برداشتی داشته باشیم هنگامی که موضوع تاریخ وی، یعنی فردگرایی رنسانس، به عنوان منبع فهم مدرنیته او ارائه می‌گردد. اندیشه‌های سیاسی کهنه شده لیبرالیسم اشرافی‌اش، او را از وابستگی‌های حزبی دورکرد و یا وی را برای پرورش دیرهنگام هم فکر از راه سخنرانی‌هایش تنها گذاشت.

بر همین اساس، وی خود را از مرکز روشنفکری مرتبط با حرفه‌اش دور ساخت و انزوا در باسیل را به کرسی استادی دانشگاه برلین - که پیش از آن در اختیار استاد بزرگش، رانکه،* بود - ترجیح داد. کتاب رنسانس همان سنت عادت به مهار کردن زمان حال را ادامه داد که به سبب آن، خود را از نمایندگی و یا محبوبیت سیاسی دور ساخت، چرا که نوشتن درباره زمان حال، مانند رنسانس، مستلزم جدایی است. این جدایی باید از قابلیت زیبایی‌شناختی موضوع خود مطمئن باشد؛ قابلیت که پشتوانه آن مثال فردی است و هر چیز کلی و عملی را به سخره می‌گیرد.

از نظر برکهارت، دولت شهر رنسانس، فرم زیباشناختی و محتوی سیاسی خود را یکی کرده بود. به همین دلیل، وی می‌توانست تاریخ خود را هم‌چون سبک دارای پاسخ، هم‌چون شیوایی شعر سیاسی موضوع مورد بحثش بنویسد. این شیوه، تاکتیکی است که توسط سبک

* Ranke.

شناسان پسامدرن گسترش یافته است. با این حال، اثر او از همه سو و به طور غیر مستقیم نظر خاص او درباره دوران و شخصیت خود را مکشوف می‌کند. مثال‌هایی هم چون برکه‌هارت نشان می‌دهد که چگونه تاریخ‌نگاری (شیوه نگارش تاریخ و نوع نقد متناسب با این نگارش) به دیالکتیک تاریخ‌نگاری کمک می‌کند. آیا باید به این استنباط برسیم که هرگونه افراط سبکی از سوی مورخ غیر سازنده نخواهد بود؟ همان طور که استیون بان* استدلال می‌کند ما باید مراقب باشیم مورخ را [مانند] یک تاکسی درمیست تصور نکنیم. پوست پر شده حیوان متعلق به گذشته، ممکن است دقیقاً به نظر خود حیوان بیاید. اما تاریخی که با زمان حال رابطه زنده‌ای ندارد، زیان بارتر از شکل جدیدی است که برای مطابقت با نیازها و خواسته‌های جدید ما تغییر یافته و می‌تواند با ما به زندگی ادامه دهد. هرچند در مرحله‌ای ممکن است تغییر دیگر قابل تشخیص نباشد و دیگر داستان تاریخی تفاوت بین گذشته و حال را که موجودیتش را از آن گرفته بیان نکند. هنگامی که تغییر دیگر در حکم یک تغییر قابل تشخیص نباشد، هم‌چون حشره تنهای پوپر می‌شود، با این تفاوت که این بار فقط یک پروانه است که هیچ‌گونه مشاهده‌ای ما را به شناخت کرم رهنمون نمی‌شود. برای مثال رولان بارت از نوشته‌های میشله،** مورخ قرن هیجدهم، تمجید می‌کند، چرا که مدعی است «مضمون» و «اسطوره» نمونه میشله در حقیقت در برابر تاریخ مقاومت می‌کنند (بارت ۲-۲۰۱:۱۹۸۷). به عقیده بارت، میشله الگوهای مختلف تبیین تاریخی را به ارث برده است - «تاریخ در حکم گیاه (هردر)*** و تاریخ در حکم ماریبیچ (ویکو)**** (۳۰) - اما همه را به نفع یک الگو از معادل‌ها رد می‌کند. این «معادل»ها - آن‌گونه که بارت تعریف می‌کند - شبکه‌ای از مضمون‌ها را تشکیل می‌دهد که میشله آنها را جای‌گزین شیوه‌های قبلی فهم می‌کند.

تاریخ نه با علت که با معادل‌ها به جلو می‌رود. از ژاک دهفان تا ژاندارک، سلسله موجود نه با نظم

* Stephen Bann.

** Michelet.

*** Herder.

**** Vico.

علی که با نظام معادل‌ها حرکت می‌کند. ژاک، محصول مقدار خاص داده‌های حکایتی نیست. او ضرورتاً صفی از هویت‌هاست. همه ضعیف، همه مسیح و همه انسان هستند (بارت ۳۶: ۱۹۸۷). معادل‌های استعاری میشله هم مرکز نیستند، بلکه کاملاً غیر هم مرکز و توصیف کننده انتخاب جهان بینی منسجم او هستند که خواننده باید آن را کاملاً درک کند. او در اظهاری شگفت‌انگیز بیان می‌کند که «سه دوره قهوه‌ی همان دوران تفکر مدرن» هستند. وی استادانه ما را قانع می‌کند که در واقع نیز چنین است به شرط آن که انتخاب‌های اسطوره‌ای او را بپذیریم. اما میشله بارت به نظر می‌رسد دارای اسطوره‌هاست، بی‌آن که به هیچ وجه قصد اسطوره سازی چیز دیگری را داشته باشد. همه چیز به شکل استعاری هستند و بر همین اساس، بارت معتقد است که گرچه تاریخ، اشکال گوناگون زمان حال میشله را دچار تلاطم می‌کند، اما نمی‌تواند اسطوره‌های او را تغییر دهد (۲ - ۲۰۱). تاریخ هدف این اسطوره‌ها نیست و توسط آنها هم تفسیر نشده است.

در این جا شاید بخواهیم بگوییم که چنین تفسیری از میشله به بهترین شکل توصیف کننده مرحله‌ای از زندگی حرفه‌ای بارت است. ما او را در نیمه دهه ۱۹۵۰ می‌یابیم که بین اندیشه حاکم پدیدارشناسی اگزیستانسیالیستی سارتر* و نشانه‌شناسی سوسور** معلق است و وی در آستانه خلق ابتکاراتی جذاب و به یادماندنی در آن بوده است. در آن زمان، وی هنوز به تحلیل سارتر از ساختار اسطوره‌ای خود متمایل بود؛ خودی مرکب از اصالت و خیانت که در مجموعه بررسی‌های سارتر درباره بودلر، فلوربت، ژنه و دیگران افشا می‌شود. هم‌چنین معادل‌های استعاری که این سنت به کار می‌برد تا «فرد»ها را در مرکز توجه قرار دهد، شبیه به نشانه‌شناسی فرهنگ بارت به نظر می‌رسد. در هر دو مورد، تفاوت تاریخی و دیالکتیک به وجود آمده بین گذشته و حال توسط آنها از بین می‌رود. بررسی هم زمانی صنایع ادبی زمان

* Sartre.

** Saussurean.

حال، جای نقشه در زمان گذشته را می‌گیرد. نویسنده، دیگر چگونگی تغییر معنا در زمان را توصیف نمی‌کند، بلکه انتخاب‌های ویژه‌ای که با آن به تجربه خود در یک زمان شکل می‌دهد شرح می‌دهد. در میشله بارت فهم درخور ما از دغدغه‌های زمان حال یا بارت به طور فزاینده‌ای علاقه ظاهری آنها به گذشته در نوشته‌هایشان را به حاشیه می‌راند.

با این اوصاف آیا می‌توانیم فرض کنیم هنگامی که محتوای تاریخ و سبک نوشته آن یکی می‌شوند ما می‌توانیم تصویر روشنی از زمان حال نویسنده به دست آوریم، اما در عین حال، ضرورتاً بیان افشاگر گذشته و حال را به دلیل گفت وگویی دوطرفه از دست بدهیم؟ در تفسیر من از میشله بارت، گذشته‌ای که ثبت می‌شود - و نماینده آن میشله است - هر چه بیشتر مبدل به جانشینی روشن برای گذشته نزدیکی می‌شود که مورد بحث قرار نمی‌گیرد؛ یعنی زندگی روشنفکری بعد از جنگ فرانسه. اما اگر قرار باشد انتخاب استعاره‌ای برای زمان حال روشن‌گر باشد، آن قسمت از گذشته که از آن به عنوان مظهر زمان حال استفاده می‌شود باید اهمیت خود را داشته باشد، اهمیتی که با این حقیقت که می‌تواند به شیوه خود معادلی برای زمان حال باشد، تشدید می‌شود.

به ندرت می‌توان تاریخی‌گری را از پرسش و جست و جو حذف کرد. حتی در سبک‌شناسی تاریخی هم تفاوت تاریخی خود را به شکل تمایز بین مشبه و مشبه به و یا معنای یک کلمه با کاربرد جدیدی که آن کلمه در آن قرار می‌گیرد نشان می‌دهد و یک دیالکتیک تاریخی‌گر در این جا به شکل تعاملی متجلی می‌شود که توسط آن کاربرد جدید از کلمه، نور بیشتری بر کاربرد قدیم که امکان خود کاربرد جدید را فراهم کرده، می‌تاباند. گزارش من از میشله بارت تلویحاً این نکته را بیان می‌کند که بلندپروازی‌های نویسنده، هرچند هم زمان و معاصر باشد، فهم آنها، فهم در زمانی است. هیچ قانونی علیه کاربرد یک دوره گذشته به عنوان استعاره برای فهم دوره دیگر وجود ندارد. این جابه‌جایی نظر ما درباره هر دو دوره را تغییر می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

۱. این مقاله فصلی از کتابی است با مشخصات ذیل.

Hamilton, Paul. *Historicism* Routledge, London, 2003.

۲. قصه‌ای در پایان کتاب جمهور افلاطون که پاداش عدالت و فلسفه را با نشان دادن روند تجسید دوباره reincarnation به تصویر می‌کشد. از، جنگجویی که مدتی کوتاه پس از مرگ زنده می‌شود، گزارش می‌دهد که چگونه قضات (آن دنیا) روح انسان‌های عادل را به بهشت و روح دیگران را به عدالت حواله می‌دهند. بیشتر این انسان‌ها بعد از هزاران سال به دنیا باز می‌گردند تا نظم الهی را نظاره کنند، نوع زندگی‌شان در آخرت را برگزینند و دوباره زنده شوند.

منابع

- Hamiltin, Paul. *Historicism*. routledge, London, 2003.
- Aristotle (1920) *Aristotle on the flrt of poetry*, translated by Ingram Bywater, preface by Gilbert murray, oxford, Clarendon Press.
- Barths, Roland (1987) *Michelet* (1954), translated by Richard Howard, Oxford, Blackweel.
- Barekhardt, Jacob (1945) *The civilization of the Renaissance in Italy* (1860), Oxford, Phaido.
- Condorcet, Marie-Jean-Antoine-Nicola Cartiat, marquis de (1955) *Sketch for a Historical picture of the Progress of the Human mind* (1795), translated by J. Barraclough with an introdncion by Stuart Hampshire,

london, wieden field and Nicolson.

- Geertz, Clifford (1973) *The interpretation of cultures*, New york, Basic Books.

- Hartog, Francois (1988) *The mirror of Herodotus, The Representation of The other in the writing of History*, translated by Janet Lloyd, Berkeley, University of California press.

- Herodotus (1972) *The Histories*, Translated by A.de Selincourt with an introduction by A.R.Barn, Harmondsworth, Penguin.

- Momigliano, A. (1966) *Studies in Historiography*, london, weiden field and Nicolson.

- Oakshott, Michael (1983) *On History and other Essays*, Oxford, Blackwell.

- Thacydides (1972) *History of peloponnesian war*, translated by kate Soper, london, Verso.

- white, Hayden (1973) *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*, Baltimore, maryland.