www.pecritiue.com

اردیبهشت
۱۴۰۴

نقد اقتصاد سیاسی

فقر (نو)تاریخی‌گرایی

کاترین بلزی*

ترجمه‌ی ماهان مباشر

* (۱۹۴۰-۲۰۲۱) منتقد ادبی و استاد پیشین دانشگاه ویلز

مقدمه‌ی مترجم

نوتاریخی‌گرایی حوزه‌ای میان‌رشته‌ای در نظریه‌ی ادبی و تاریخ‌نگاری است که هم برای فهم تاریخ فکری به سراغ ادبیات می‌رود و هم برای فهم ادبیات به سراغ تاریخ. این رویکرد، که بیشتر در حوزه‌ی تاریخ فکری قرار می‌گیرد، از پیش‌فرض‌های خاصی درباره‌ی عینیت تاریخی و ماهیت واقعیت تأثیر گرفته؛ پیش‌فرض‌هایی که با نظریه‌های پسامدرن (مثلاً در آثار میشل فوکو) هم‌داستان‌اند و بر این باورند که «تاریخ» همچون «ادبیات»، روایتی ساخته‌شده است، نه بازنمایی بی‌طرفانه‌ی واقعیت. کاترین بلزی امّا در این مقاله نشان می‌دهد که این رویکرد، برخلاف ظاهر رادیکالش، اغلب به‌جای آنکه به تفاوت‌ها و گسست‌های میان متن و زمینه بپردازد، تنها نقش آینه‌ای منفعل را برای ادبیات قائل می‌شود. او با بررسی خوانش‌هایی که از آثار شکسپیر شده است، از جمله تفسیرهای استیون گرینبلت و جیمز شاپیرو، نشان می‌دهد که نوتاریخی‌گرایی چگونه اغلب به تحلیل شخصیت‌محور و روان‌شناسانه‌ای بازمی‌گردد که بیش از آنکه نو باشد، بازتابی از سنت‌های ویکتوریایی و دیدگاه‌های قرن‌نوزدهمی است.

بلزی تأکید می‌کند که اگر ادبیات را صرفاً بازتاب ساختارهای بیرونی بدانیم، خود اثر از هرگونه نیروی خلاق و استقلال مفهومی تهی می‌شود. او از نیاز به درک رابطه‌ای دوسویه میان متن و زمینه دفاع می‌کند: رویکردی که بتواند هم از تاریخ بیاموزد و هم در آن تردید کند. این مقاله هم بررسی جدی کاستی‌های معرفت‌شناختی نوتاریخی‌گرایی است، هم دعوتی به بازاندیشی در نسبت پیچیده‌ی بین ادبیات، تاریخ و نقد.

کاترین بلزی، منتقد و نظریه‌پرداز برجسته‌ی ادبی، از چهره‌های تأثیرگذار در حوزه‌ی نظریه‌ی ادبی و فرهنگی معاصر بود. تا به حال کتاب‌هایی از او، ازجمله *عمل نقد* (ترجمه‌ی عباس مخبر، نشر آگه)، *پساساختارگرایی* (ترجمه‌ی مهدی پارسا، نشر شوند) و *درآمدی بر پساساختارگرایی* (ترجمه‌ی فرزاد بوبانی، نشر ماه و خورشید) به فارسی ترجمه شده است. مقاله‌ی حاضر نخستین بار در کتاب *ادبیات به‌مثابه‌ی تاریخ: جستارهایی در بزرگداشت پیتر ویدوسون* منتشر شده است.

۱

در اوایل دهه‌ی ۱۹۸۰ دو مکتب فکری در دو سوی اقیانوس اطلس رودرروی یکدیگر قرار گرفتند. از یک سو، «نوتاریخی‌گرایی» بود که مکتبی آراسته، لیبرال و دانشگاهی بود و اگرچه همان‌طور که از نامش برمی‌آید نوآورانه می‌نمود، به‌طرز عجیبی اطمینان‌بخش بود؛ از سوی دیگر، «ماتریالیسم فرهنگی» بود که گاه ناپخته و همواره رادیکال بود و عمدتاً با اعتقادی راسخ پیش می‌رفت و مصمم به برهم‌زدن نظم موجود بود. این دیدگاه‌های مخالف کمابیش مستقل از هم شکل گرفته بودند و ارزیابی‌های متمایزی از برنامه‌ی دپارتمان رشته‌ی زبان و ادبیات انگلیسی داشتند. بارزترین تفاوت آشکار آنها توجه ماتریالیسم فرهنگی به خود نهاد ادبیات انگلیسی و نقش سیاست در شکل‌گیری این رشته بود. اما در نگرش به بافت اجتماعی و فرهنگی آثار داستانی هم‌پوشانی داشتند.[1] ازنظر هر دو، متن را می‌بایست محصول برهه‌ی زمانی خود دانست. اگرچه ماتریالیسم فرهنگی به تاریخچه‌ی دریافت و تفسیر بعدی اثر نیز توجه داشت، هر دو در تعهد به شناخت تفاوت تاریخی سهیم بودند.

نوتاریخی‌گرایی و ماتریالیسم فرهنگی ماهیت مطالعات زبان و ادبیات انگلیسی را در دو سوی اقیانوس اطلس دستخوش تحول کرده‌اند. در پی این تحولات متوجه پیوندهایی میان پژوهش خود و دیگر حوزه‌های مطالعاتی شده‌ایم، به‌ویژه خودِ تاریخ و نیز تاریخ فرهنگ بصری. پژوهش‌های سیاسی آگاهانه‌ای درباره‌ی امتیازهای مبتنی بر ثروت، جنسیت یا نژاد از تاریخی‌گرایی نشأت گرفته است. دانش ما به حوزه‌های پیچیده‌تری از گذشته گسترش یافته و اسناد مبهم و مغفولی را آشکار کرده که پیش‌تر مطالبی گذرا یا بی‌ارزش انگاشته می‌شدند و به همین سبب کنار گذاشته شده بودند، و این امر تأثیر چشمگیری بر غنی‌سازی درک ما از فرهنگ‌های گذشته نهاده است. این تحولات بدون شک دستاوردهای بزرگی به همراه داشته است. اما تا چه حد می‌توانیم، به‌تبعِ این تحولات، به این دستاوردها قناعت کنیم؟

از یک نسل پیش که این دو مکتب به وجود آمدند، نوتاریخی‌گرایی آمریکایی هویت متمایز خود را بسیار بیشتر از ماتریالیسم فرهنگی حفظ کرده است. دیدگاه بریتانیایی همواره متنوع‌تر بوده است. درحالی‌که نوتاریخی‌گرایی نخستین بار در قالب یک

تک‌نگاری نمود یافت، ماتریالیسم فرهنگی به فرم جستار گرایش داشت. کتاب مهم «هویت‌سازی در رنسانس» اثر استیون گرینبلت[۲] (۱۹۸۰) خوانش‌های انسان‌شناسانه از آثار قرن شانزدهم را در زمینه‌ی تاریخی‌شان با تمرکزی بی‌وقفه دنبال کرد؛ نویسندگان دست‌اندرکار مجموعه‌مقالات تأثیرگذار «بازخوانی ادبیات انگلیسی» (۱۹۸۲) به سرپرستی پیتر ویدوسون، توش‌وتوان خود را صرف نگارش مقالاتی جدلی درباره‌ی تاریخ، نظریه، نهادها و مطالعات موردی کردند. مورد دوم شامل نظریه‌های خوانش و تفسیرهای ماتریالیستی از متون دوره‌های زمانی مختلف بود.[۳] برخلاف انتظار، این رویکرد چندوجهی تأثیری چشمگیر داشت. ماتریالیسم فرهنگی شیوه‌های عملکرد دپارتمان‌های انگلیسی را اصلاح کرد، بدون این‌که به مکتبی جزم‌اندیشانه فروکاسته شود. در عوض، فعالیت‌های این مکتب نه‌تنها به تحلیل متون در بستر تاریخی منجر شد، بلکه تاریخ‌های اجرا، کتاب، خواندن و حتی خود رشته‌ی ادبیات انگلیسی را به میدان مطالعه کشاند. این جریان باعث شد مطالعه در باب ادبیات انگلیسی به نقد فرهنگی جامع‌الاطرافی تبدیل شود، نقدی که امروز چنان در دپارتمان‌های دانشگاهی جاافتاده است که دیگر کسی به خاطر نمی‌آورد این جریان حاصل یک انقلاب فکری در سه دهه‌ی گذشته بوده است.

در مقابل، پس از آن‌که نوتاریخی‌گرایی در همه‌ی دوره‌های تاریخ ادبیات گسترش یافت، همچنان به‌عنوان یک جریان مستقل به رشد و شکوفایی خود ادامه می‌دهد. آثار گرینبلت و همکارانش، که ریشه در انسان‌شناسی آمریکایی دارد،[۴] ابتدا با استقبال گسترده در ایالات متحده روبه‌رو شد و سپس کم‌کم در دیگر نقاط جهان جای خود را باز کرد. بسیاری از پژوهشگران، چه در دپارتمان‌های زبان انگلیسی و چه فراتر از آن، نوتاریخی‌گرایی را مهم‌ترین الگوی مطالعه‌ی تاریخی متون داستانی در بستر زمانه‌ی تولیدشان می‌دانند شاید چون تعریف و تمییز[۵] آن ساده‌تر است. حال که یک نسل از پیدایش این مکتب گذشته است، شاید وقت آن باشد که نگاهی به مسیر پیموده بیندازیم و به آینده‌ی آن بیندیشیم. نوتاریخی‌گرایی امروز چه دستاوردهایی داشته است؟ آیا ممکن است در گستره‌ی وسیع‌تری به کار برود؟ در آینده چه افق‌هایی پیش روی آن خواهد بود؟

برای سنجش ظرفیت تحولات آینده بیایید به اصول بنیادین بازگردیم. خوانش تاریخ‌گرایانه‌ی یک اثر داستانی چه هدفی را دنبال می‌کند؟ این پرسش را نه برای یافتن پاسخی قطعی و نهایی، که برای بررسی گزینه‌های پیشِ‌رو فراپیش می‌نهم. در وهله‌ی نخست، گمان می‌کنم همه موافق باشند که شناخت شرایط تولید هر متن، قراردادهایی که از آن‌ها پیروی می‌کند، طیف ارجاعات، نگرش‌ها و تناقض‌های احتمالی آن، همچنین لحظه‌های گریز و خودسانسوری‌اش، همدلی‌هایی که برمی‌انگیزد و مخالفت‌هایی که ممکن است ایجاد کند، همگی به درک روشن‌تر آن کمک می‌کنند. زمینه‌ی فرهنگی اثر از این جهات، به شرح اثر یاری می‌رساند؛ درک درست از تاریخ فرهنگی به نقد ادبی بهتر می‌انجامد.

اما در وهله‌ی دوم، تاریخی‌گرایی کمک می‌کند بتوانیم رابطه‌ای میان متن و زمینه‌ی تاریخی آن ببینیم که نه‌تنها شباهت‌های آشکار، بلکه تفاوت‌ها را نیز در بر بگیرد. به بیان دیگر، کار ما صرفاً این نیست که محتوای اثر را از دل زمینه‌ی تاریخی‌اش استخراج کنیم و بگوییم که متن احتمالاً چه می‌خواهد بگوید. یکی از برداشت‌های تاحدی دلسردکننده از تاریخی‌گرایی سنتی، مثلاً در کتاب‌هایی چون «تصویرهای عصر الیزابت از جهان» و «تصویرهای منسوخ‌شده»،[۶] این بود که چون متون هر دوره‌ی خاص بر مبنای پیش‌فرض‌های مشترک شکل گرفته‌اند، همگی صرفاً حرف‌هایی یکسان را تکرار می‌کنند. این دیدگاه تلویحاً می‌رساند که هر نویسنده‌ای را باید از آن جهت که دیگران هم کاری مشابه کرده‌اند، در مسیر فکری خاصی خواند و فهمید. اما تاریخ ادبیات داستانی دقیقاً ممکن است خلاف این را نشان دهد. در عمل، داستان‌نویسی لزوماً از جریان‌های رایج زمان خود تبعیت نمی‌کند، بلکه برعکس، ممکن است فعالانه در لحظه‌ی تاریخی خود مداخله کند: با دعوت به گسستی بنیادین، خلق تصویری آرمان‌شهری، یا حتی نوعی بازگشت به گذشته. چنین رویکردی نشان می‌دهد که هرچند تفکر رایج در هر دوره محدودیت‌هایی دارد، اثری خاص ممکن است چشم‌اندازهایی فراتر از زمان خود را تصویر کند، حتی اگر صرفاً در خیال، حتی اگر تنها به مدتی کوتاه، و حتی اگر فقط دقیقاً در قالب ادبیات داستانی باشد.

البته هر متنی ممکن است دیدگاهی مخالف ارائه دهد، خاصه رساله‌ای سیاسی یا اثری مذهبی. بااین‌حال، گمان می‌کنم ادبیات داستانی وضعیتی ویژه دارد. داستان فضایی می‌آفریند که در آن هر اتفاقی ممکن است رخ دهد. در متنی که خود را قصه می‌داند، حیوانات سخن می‌گویند، طلسم کارگر است، مردگان بازمی‌گردند و سفینه‌های فضایی در کهکشان‌ها سفر می‌کنند. داستان به خوک‌ها اجازه‌ی پرواز می‌دهد، و این حتی در دوره‌هایی که قراردادهای واقع‌گرایی سخت‌گیرانه‌تر و الزام‌آورتر از همیشه هستند، همچنان صادق است. محض نمونه، در دوران ویکتوریا که خواننده‌ها خواهان بیشترین میزان وفاداری بودند به آنچه در واقعیت ممکن است رخ دهد و حتی تصادف را غیرمحتمل و ناپسند می‌شمردند، داستان‌های ارواح و ادبیات گوتیک بسیار محبوب بود، آن هم نه فقط در گونه‌های ادبی عامه‌پسند؛ در آثار چارلز دیکنز، امیلی برونته و هنری جیمز نیز ارواح حضور دارند. از این هم فراتر، زمانی که دو قرارداد روایی در تضاد با یکدیگر قرار می‌گیرند، قواعد ناگزیر شکسته می‌شوند و عرصه برای ورود امر غیرمنتظره هموار می‌گردد. در این زمینه، شخصیت‌های زنِ کمدی‌های شکسپیر به ذهنم می‌آیند: دخترانی که لباس پسرانه می‌پوشند و به‌آسانی میان دو جنسیت جابه‌جا می‌شوند، گاه حتی در خلال یک جمله. در اینجا نوعی بازنمایی نوظهور با صحنه‌ای کاملاً مردانه مواجه می‌شود و در این شرایط، تغییر لباس راه‌حلی هوشمندانه ارائه می‌دهد، با این پیامد احتمالی که هویت‌های جنسی نیز به شکلی متقابل انعطاف‌پذیر شوند. اما این دگرگونی‌های نمایشی به‌وضوح از حضور واقعی زنانی مردانه‌پوش مانند «مری فریت» و «مگ قدبلند اهل وست‌مینستر» که در ابتدای دوران مدرن فضای اجتماعی لندن را سرزنده می‌کردند بسیار فراتر می‌رود. حتی می‌توان گفت که این نمایشنامه‌ها، در ظرافت و انعطاف، از پیشرفته‌ترین نظریه‌های معاصر درباره‌ی جنسیت به‌عنوان امری اجرایی نیز پیشی می‌گیرند.

البته که ممکن است داستان باورهای رایج زمان خود را تأیید کند، اما درعین‌حال می‌تواند چشم‌اندازی ترسیم کند که از برخی جهات با زمانه‌ی خود هم‌خوان نباشد. برای نمونه، آشنایی جفری چاوسر با نوشته‌های رنسانس اروپا باعث شد که شعر او ارزش‌های جدیدی را به لندنِ دوران ریچارد دوم وارد کند. از این منظر، شاید بتوان

گفت که داستان، نه به‌تنهایی اما بیش از هر چیز دیگر، می‌تواند نابه‌هنگامی تاریخی پدید آورد. اما آیا چنین چیزی واقعاً ممکن است؟ آیا نابه‌هنگامی تاریخی در معنای دقیق کلمه وجود دارد؟ می‌دانیم که خوانش‌های امروزی ما از متون گذشته ممکن است نابه‌هنگام باشند، زیرا [با این کار] دیدگاه‌های دوره‌ای کاملاً متفاوت را بر متنی تاریخی تحمیل می‌کنیم. اما آیا هیچ اثری، هرقدر هم که نامتعارف باشد، حقیقتاً از زمانه‌ی خود جداست؟ یا برعکس، آیا انتظار نداریم درک خود را از فرهنگ هر دوره گسترش دهیم تا متونی را که در همان دوره پدید آمده‌اند، هرچند غیرمنتظره یا نامرسوم باشند، در چارچوب زمانه‌ی خود بگنجانیم؟

به‌عبارت دیگر، اگر فرهنگ، علاوه‌بر بسترساز بودن، شامل خود اثر داستانی نیز باشد، ممکن است این اثر باعث شود تصویری پیچیده‌تر از فرهنگی که در آن شکل گرفته است، در نظر بگیریم. اگر خیال‌پردازی از جامعه مجزا نباشد، بلکه جزئی از آن محسوب شود، مدل ما از فرهنگ باید گوناگونی برداشت‌های ناسازگار را در بر گیرد؛ برداشت‌هایی که تخیل پدید می‌آورد. برای نمونه، شخصیت‌های زنِ مردانه‌پوشِ شکسپیر نشان‌دهنده‌ی نوعی مقاومت در برابر محدودیت‌هایی‌اند که نقش‌های جنسیتی دوگانه در اوایل دوران مدرن تحمیل می‌کردند. به همین ترتیب، ارواحِ داستان‌های ویکتوریایی به محدودیت‌های درک‌شده‌ی ارتدکسیِ قرن نوزدهم، خواه در حوزه‌ی دین، خواه در حوزه‌ی علم، اشاره دارند. وقتی داستان را از عوامل شکل‌گیری فرهنگ بدانیم، متن و زمینه مفاهیمی نسبی می‌شوند که بر اساس موضوعاتی که از آنها منظور می‌کنیم، در رابطه‌ی متقابل قرار می‌گیرند. در این صورت، متن داستانی نه‌تنها محصول یک فرهنگ است، بلکه ممکن است در شکل‌دهی به همان فرهنگی که از آن برخاسته نیز نقش متفاوت و مؤثری ایفا کند.

در این تحلیل، منافع نقد ادبی و تاریخ‌نگاری فرهنگی به‌هم نزدیک می‌شوند. وقتی داستان، نه صرفاً محصول باشکوه فرهنگ بلکه یکی از اجزای سازنده‌ی آن دانسته شود، تاریخ فرهنگی دقیق‌تری حاصل می‌شود که قابلیت بیشتری برای توضیح متون داستانی دیگر دارد. این تأثیر متقابل را هم دارد که گنجاندن ادبیات داستانی [در مطالعات] به تاریخ فرهنگی بهتری منتهی می‌شود و در نهایت، نقدهای بهتری به بار می‌آورد.

۲

مطمئن نیستم نوتاریخی‌گرایی تا چه حد این امکان دومِ تأثیر متقابل [یعنی تأثیر داستان بر فرهنگ] را به رسمیت می‌شناسد. تاریخ‌گرایان نو به خودداری از توضیح صریح اهدافشان مشهورند و سرسختانه ــ و تا حدی هم موجه ــ بر این موضع پای می‌فشرند که بیشتر اهل عمل‌اند تا نظریه‌پردازی.[۷] بااین‌حال، استثنای گویا در این زمینه مقاله‌ی استیون گرینبلت است با عنوان «گردش انرژی اجتماعی» که وعده می‌دهد درباره‌ی همان «مبادلات» فرهنگی توضیح دهد که تئاتر شکسپیر را ممکن ساخته‌اند. اما در عمل، این مبادلات کاملاً یک‌سویه از آب درمی‌آیند: صحنه از فرهنگ پیرامون خود، داستان‌ها و اشیا و ارجاعات و شیوه‌های معناپردازی را وام می‌گیرد، به تصرف درمی‌آورد، جذب می‌کند و می‌خرد. البته، تئاتر این عناصر را به شکلی دیگر به فرهنگ بازمی‌گرداند، اما آنچه بازمی‌گرداند چیزی جز احساساتی نیست که این عناصر برانگیخته‌اند، آن هم به‌صورتی تشدیدشده. گرینبلت درباره‌ی این باور سنتی تشکیک می‌کند که داستان‌پردازی چیزی بیش از بازتاب واقعیت نیست، اما روایتش از رابطه‌ی میان تئاتر و جهان بار دیگر ما را به همان برداشت از متن بازمی‌گرداند که آن را صرفاً بازتابی از معانیِ پیش‌تر موجود در جای دیگر می‌دانست، با این تفاوت که این معانی در متن ادبی شدت عاطفی بیشتری پیدا می‌کنند.[۸]

بنابراین، در این‌جا جایی برای آن تأثیر متقابل باقی نمی‌ماند که با در نظر گرفتن داستان به‌عنوان عاملی بنیادین، ممکن است تاریخ فرهنگی را متفاوت‌تر سازد و نقدی دقیق‌تر به بار آورد. اما امید من به ارائه‌ی توضیحی دوجانبه از رابطه‌ی بین متن و زمینه، زمانی زنده شد که در کتاب تحسین‌شده و برنده‌ی جایزه‌ی جیمز شاپیرو با عنوان *۱۵۹۹: یک سال از زندگی ویلیام شکسپیر* (منتشرشده در ۲۰۰۵) به این گفته برخوردم: «نمی‌توان درباره‌ی نمایشنامه‌های شکسپیر جدا از دوران او سخن گفت، همان‌گونه که فهم آنچه جامعه‌ی او گذرانده بدون بهره‌مندی از دیدگاه‌های شکسپیر ممکن نیست.» شاید این همان نوع افشای متقابلی باشد که در جست‌وجوی آن بودم؛ یعنی زمانه‌ای که بر داستان نور می‌تاباند و داستان نیز برداشت ما از آن زمانه را گسترش می‌دهد. اما بازهم مشخص شد که نقش صحنه محدود است به فشرده‌سازی آنچه

ازپیش در دنیای فرهنگی‌اش موجود بوده است. شاپیرو ادامه می‌دهد: «او و هم‌بازی‌هایش، همان‌گونه که در عبارت زیبایی در هملت آمده، در واقع "خلاصه و چکیده‌ی زمانه‌ی خود" بودند.»[۹]

به نظر می‌رسد نظریه‌ی بازتاب در نوشته‌های نوتاریخی‌گرایی فراگیر شده باشد. آیا این موضوع اهمیت دارد؟ فکر می‌کنم بله، اهمیت دارد. اگر تنها کاری که این نوشته‌ها انجام می‌دهند بازتاب معانی و ارزش‌هایی باشد که بیرون از آنها تعیین شده‌اند، نمایشنامه‌ها هیچ حیات واقعی از خود ندارند. زیرا برنامه‌ی نوتاریخی‌گرایی این است که ارتباط نمایشنامه‌ها با زمانه‌ی خود را بیابد، حتی به بهای نادیده گرفتن تفاوت‌هایشان با آن. و به‌تدریج، همان‌طور که اغلب در نوشته‌های نوتاریخی‌گرایی می‌بینیم، متون کم‌تر از فرهنگی که آن‌ها را به وجود آورده جذاب به نظر می‌رسند. وقتی شاپیرو دوران شکسپیر را زنده می‌کند، نتیجه‌ی کار او ناامیدکننده نیست؛ کتاب *۱۵۹۹: یک سال از زندگی ویلیام شکسپیر* در مقام تاریخ اجتماعی، کتابی خواندنی و جذاب است. اما فصل‌هایی که درباره‌ی نمایشنامه‌ها نوشته شده‌اند، در مقایسه با بقیه، به‌طرز عجیبی بی‌روح به نظر می‌رسند. برای مثال، در شرح «هر طور شما دوست دارید»، به‌جز یک یا دو استثنای جزئی، روایت شاپیرو از این کمدی را ممکن بود در هر دوره‌ای از ۱۵۰ سال گذشته نوشته باشند. به گفته‌ی او این نمایشنامه نشان می‌دهد چگونه اورلندوی کشتی‌گیر، تحت آموزش‌های رزالیند، از عشقی خودخواهانه به عشقی بالغ و دوطرفه می‌رسد. «شخصیت» رزالیند را فردی هوشمند، شوخ و دارای احساسات قوی ارزیابی می‌کنیم و مطمئن می‌شویم تحت حمایت او، اورلندو شعرهای بی‌حاصل را رها می‌کند و به صمیمیت اصیل روی می‌آورد.[۱۰]

این خوانش دو عنصر کلیدی را نادیده می‌گیرد: نخست، دگرگونی‌های سریع شخصیت اصلیِ زنِ مردانه‌پوش که پیوسته از جوانی شکاک به معشوقه‌ای شیفته تبدیل می‌شود و بازمی‌گردد؛ و دوم، تناوب درخشان میان بدبینی و شهوت که مخاطب را مجبور می‌کند بارها در مواضع خود درباره‌ی ازدواج تجدیدنظر کند. در روایت شاپیرو به‌جای این‌ها، افشای صادقانه‌ی شکسپیر از تمام چهره‌های گوناگون عشق‌ورزی جای خود را به یک عشق‌نامه‌ی بازاری می‌دهد؛ جایی که یک قهرمان زمخت یاد می‌گیرد

چگونه شایسته‌ی تصاحب قهرمان زن باشد. و همان‌طور که می‌دانیم عشق‌نامه‌های عامه‌پسند خطوط کلی رمان‌های ویکتوریایی (مثل جین ایر یا آدام بید، بدون آن بخش‌های جسورانه‌اش) را به یک فرمول فرومی‌کاهند. دوست دارم بدانم اصلاً در سال ۱۵۹۹ مفهومی به نام «صمیمیت اصیل» برای مخاطبان درک‌شدنی بوده است یا نه.

به یاد ناامیدی مشابهی می‌افتم که هنگام خواندن تفسیر عجیب و خشک گرینبلت از *شب دوازدهم* تجربه کردم: نمایشنامه‌ای که با مسئله‌ی جنسیت بازی می‌کند، اما در نهایت به پیروزی طبیعت در قالب ازدواج دگرجنس‌گرایانه ختم می‌شود. درواقع، ارزش‌های ویکتوریایی نقشی پررنگ در سنت تفسیری تاریخ‌گرایان نو ایفا می‌کنند و گاه در جاهایی غیرمنتظر سر برمی‌آورند. در نگاه اول، خوانش گرینبلت از اتللو بسیار تازه و کاملاً همسو با فضای جنبش حقوق مدنی به نظر می‌رسد. او موضوع نژاد را در کانون نمایشنامه قرار می‌دهد و جامعه‌ی سرکوبگر را مقصر می‌داند. از نگاه او، ارزش‌های اروپایی بر طبیعت پرشور اتللو تحمیل شده‌اند و این سرکوب لذت جنسی، «جریان عمیقی از اضطراب جنسی» ایجاد می‌کند.[۱۱] بااین‌حال، در اصل، تفسیر گرینبلت شباهت فراوانی به خوانشی دارد که ای. سی. بردلی در سال ۱۹۰۴ ارائه کرد. بردلی معتقد بود که اتللو به‌خاطر ناآشنایی با زنان اروپایی و آسیب‌پذیری‌اش در برابر «محصولات فاسد تمدن»،[۱۲] اسیر احساسات پرشورش می‌شود. در آستانه‌ی مدرنیسم، در اوج دوران رمان ویکتوریایی، بردلی چنین می‌اندیشید که تمام ادبیات داستانی در پی دستیابی به معیارهای واقع‌گرایی روان‌شناختی است. او سقوط قهرمان شکسپیری را ناشی از نقص تراژیک در شخصیت او می‌دانست و می‌گفت که سرنوشت هر فرد، از پیش در شخصیتش رقم خورده است. گرینبلت، هرچند که سرکوب اجتماعی را علت اضطراب ویرانگر اتللو می‌داند، در نهایت همان الگوی بردلی را حفظ کرده است. قهرمان سیاه‌پوست هنوز هم قربانی احساسات شدید و جایگاه حاشیه‌ای‌اش در جامعه است. تفاوت اصلی گرینبلت صرفاً در این است که روان‌شناسی و ارزش‌های اجتماعی را به‌روز کرده، اما ساختار کلی تفسیر همچنان در همان چارچوب ویکتوریایی باقی مانده است.

۳

نقد به‌مثابه‌ی تحلیل شخصیت تنها به آثار اولیه‌ی گرینبلت محدود نمی‌شود. یک قرن پس از انتشار کتاب بردلی، واقع‌گرایی روان‌شناختی همچنان در زندگینامه‌ی شکسپیرِ گرینبلت با عنوان *شکسپیر در جهان* (۲۰۰۴) حضوری پررنگ دارد. اما مبادا این برجستگی را در آن اثر امتیازی برای سلیقه‌ی عامه بپنداریم؛ حتی اثر علمی‌تر او با عنوان *هملت در برزخ* (۲۰۰۱) نیز همچنان سنت رمانتیک را دنبال می‌کند و تعلل هملت در اجرای وظیفه‌اش برای کشتن کلادیوس[۱۳] را به همان «درون‌گرایی فرساینده»ای نسبت می‌دهد که ریشه‌ی تراژدی را در ضعف روان‌شناختی می‌بیند. هرچند برزخ با انرژی و اعتقادی قوی به تصویر کشیده شده، نمایشنامه در نتیجه‌ی این تفسیر دستخوش تحول چندانی نشده است. گرینبلت نیز همچون ویکتوریایی‌ها تراژدی را با ضعف روان‌شناختی یکسان می‌انگارد و مثل آن‌ها با آمیختن «جنون نمایشی» هملت با عمیق‌ترین باورهای قهرمان، شخصیتی را به ما معرفی می‌کند که به‌راستی آشفته‌حال است.[۱۴] به‌زعم او هملت تنها زمانی قادر به عمل است که سوگواری را رها کند. و برای تکمیل این روایت، گرینبلت مقداری گمانه‌زنی زندگینامه‌ای به سبک ویکتوریایی نیز می‌افزاید: شاید شکسپیر خود در این اثر دارد با داغ عزیزی کنار می‌آید.[۱۵]

این بازگشت به تحلیل شخصیت‌محور و زندگینامه‌ای به‌مثابه‌ی روش تبیین، خود می‌تواند نشانگر روندی عمیق‌تر باشد. ماهیت انقلابی نوتاریخی‌گرایی در گسست از الگوهای مسلط زمانه نهفته بود: از سویی نقد تاریخی سنتی که در آثار پژوهشگرانی چون سی.اس. لوئیس و تیلیارد تجلی یافته بود، و از دیگرسو نقد نو با آن «صورت‌گرایی خردبینانه»اش، که به تعبیر گرینبلت، اثر هنری را موجودیتی مستقل و خودبسنده می‌شناخت، چه «تمثالی زبانی» باشد و چه «کوزه‌ی سفالینِ خوش‌ساخت».[۱۶] با طرد هر دوی این رویکردها، و درعین‌حال بی‌اعتنایی به نظریه‌های فرانسوی که می‌توانستند خوانشی متفاوت از متنیت ارائه دهند، نوتاریخی‌گرایی الگوی نقادانه‌ی بدیلی پیش رو نداشت. اگر بپذیریم که نقد ادبی صرفاً در مواجهه‌ای خودانگیخته و شهودی بین دو ذهن شکل نمی‌گیرد، بلکه همواره در چارچوب روش‌های شناخته‌شده عمل می‌کند،

آن‌گاه می‌فهمیم که نوتاریخی‌گرایی با انکار هر دو سنت پیشین، خود را در معرض هر الگوی در دسترسی قرار داد، حتی اگر این به معنای بازگشت ناخواسته به شیوه‌های قرن نوزدهمی باشد.

با این حال، تفسیر شکسپیر با نگاه ویکتوریایی کاملاً برخلاف روش تاریخ‌گرایانه است. تاریخی‌گرایی همیشه با این مشکل روبه‌رو است که ما ناچاریم آثار را با دانش و دیدگاه امروزی خود بخوانیم. راهی هم نداریم؛ هرچه هم تلاش کنیم نمی‌توانیم کاملاً از پیش‌دانسته‌هایمان خلاص شویم تا یک دوره‌ی تاریخی دیگر را دقیقاً همان‌طور که بوده بفهمیم. اما وقتی نمایشنامه‌های قرن شانزدهم و هفدهم را با عینک قرن نوزدهم می‌خوانیم، فقط آنها را از خودمان دورتر می‌کنیم. جای تعجب نیست که امروز این متون نتوانند درباره‌ی دوره‌ی خودشان چیزی به ما بگویند، وقتی ابزاری که برای تحلیل‌شان به‌کار می‌بریم، هم ویژگی‌های زمان خود آنها و هم شرایط امروز ما را نادیده می‌گیرد.

درمورد خاصِ تفسیر ویکتوریایی شاپیرو از نمایشنامه‌ی «هر طور شما دوست دارید»، این خوانش نه‌تنها چیزی به فهم ما از فرهنگ اوایل دوره‌ی مدرن نمی‌افزاید، بلکه به شکلی عجیب کم‌ترین ارتباط را با زمینه‌ی تاریخیِ خلق اثر دارد. این چارچوب تحلیلی عمدتاً منابع مطالعاتی شکسپیر را نادیده می‌گیرد. برای مثال، سال پیش از آن [۱۵۹۸] نسخه‌ای جدید و زیبا از آثار چاسر به ویرایش توماس اسپیت منتشر شده بود. می‌دانیم شکسپیر این پیشکسوت ادبیات انگلیسی را می‌ستود و بسیار از او اقتباس می‌کرد. دست‌کم می‌توان مدعی شد که این تأثیر بسیار فراگیرتر از چیزی بوده که تاکنون تصور کرده‌ایم، و نمودی از آن را می‌توان در سه نمایشنامه‌ای دید که نخستین بار در ۱۵۹۹ اجرا شدند. آیا ممکن است شخصیت جفری چاسر، با آن حالت همیشه اندکی سردرگم، چشمان گردشده از حیرت، و ظاهراً درمانده، و دقیقاً از همین طریق قادر به افشای جنبه‌هایی از وضعیت خود، در قالبی دیگر و زنجیره‌ای از شخصیت‌های «ویلیام» در نمایشنامه‌های شکسپیر بازآفرینی شده باشد، شخصیت‌هایی که آرامشِ تزلزل‌ناپذیرشان غرابت محیط اطرافشان را برجسته می‌سازد؟

پس اگر چنین باشد، شکسپیر هم از آموختن این تکنیک از تئاتری‌ترین شاعر انگلیسی [چاسر] ابایی نداشته است: شیوه‌ای که مخاطب را به قضاوتی آشکارا مستقل، بدون نیاز به موعظه‌گریِ شخصیت‌های دیگر یا صدای مستقیم خود نویسنده، دعوت می‌کند. همان‌گونه که چارلی چاپلین نیز می‌دانست، یک شخصیت طنز که در واقع شخصیتِ طعنه‌آمیز خود هنرمند است، چیزی فراتر از یک شوخی خوب است: این «ساده‌لوحِ سرگردان»، پوچی دنیایی را آشکار می‌کند که بی‌ریایی را با تحقیر پاسخ می‌دهد.[۱۷]

۴

کتاب «۱۵۹۹» شاپیرو هیچ اشاره‌ای به نسخه‌ی اسپیتِ آثار چاسر یا احتمال تأثیرپذیری شکسپیر از آن نمی‌کند. بی‌شک این نوع بررسی را باید «مطالعه‌ی منابع» دانست، همان چیزی که گرینبلت - با هر میزان کنایه - روزگاری آن را «گورستان فیل‌های تاریخ ادبیات»[۱۸] نامید. نوتاریخی‌گرایی هرگز چندان علاقه‌ای به این نداشت که نویسندگان چه می‌خواندند یا چه شگردهایی را ممکن بود در این فرایند فراگیرند. آن ویژگی‌های صوری که گنجینه‌ی امکانات یک نویسنده را تشکیل می‌دهند، از منظر نوتاریخی‌گرایی که عمدتاً بر تقاطع گونه‌های ادبی متمرکز است (یعنی به ارتباط‌های کلی بین آثار توجه می‌کند)، چندان جالب نیست. گزارش‌های مسافران و یادداشت‌های بازرگانان که تاریخ‌گرایان نو از آنها برای تحلیل متون داستانی استفاده می‌کنند، اساساً متعلق به بخش کاملاً متفاوتی از «جنگل گونه‌های ادبی» هستند. در نتیجه، ارتباطاتی که - با هر میزان ظرافت - میان این منابع و متون داستانی برقرار می‌شود، عمدتاً در سطح مضمون باقی می‌ماند. پرسش‌های مربوط به فرم مطرح نمی‌شود؛ ویژگی‌های ذاتی گونه‌های ادبی - شامل واژگان، سطح زبان، ساختار جمله‌ها، وزن و آهنگ کلام، و ساختار کلی اثر - همگی، درست مانند مسئله‌ی بینامتنیت، به‌کلی نادیده گرفته می‌شوند.

به نظر من بزرگ‌ترین ضعف تاریخ‌گرایان نو این است که از همان ابتدا، مهم‌ترین منبع مطالعاتی خود را نادیده گرفته‌اند. این روش تحقیق که تحت تأثیر انسان‌شناسی فقط به‌دنبال یافتن شباهت‌های فرهنگی است، به ویژگی‌های منحصربه‌فرد ادبیات

داستانی - جز به‌عنوان آینه‌ای که فرهنگ را بازنمایی می‌کند - توجهی ندارد. از ترس این‌که مبادا فرمالیست خوانده شوند، همان عناصری را که یک اثر ادبی را خاص و منحصربه‌فرد می‌سازد نادیده می‌گیرند؛ عناصری که دقیقاً می‌توانند پیچیدگی‌های فرهنگی دوره‌ی خود را نشان دهند. درک واقعی تاریخ فرهنگی فقط زمانی ممکن است که آثار داستانی را به‌عنوان بخشی جدایی‌ناپذیر از همان فرهنگی که خلقشان کرده، دقیق و نظام‌مند تحلیل کنیم. همان‌طور که رولان بارت پنجاه سال پیش هوشمندانه اشاره کرده بود: «اگر نقد تاریخی کم‌تر از شبح فرمالیسم می‌هراسید شاید این‌قدر عقیم نمی‌ماند.» و می‌افزاید: «کمی فرمالیسم ما را از تاریخ دور می‌کند، اما... فرمالیسم بیشتر دوباره ما را به تاریخ بازمی‌گرداند.»[۱۹]

بارت به‌روشنی نشان می‌دهد که تحلیل ساختاری یک اثر را نباید با تحسین زیباشناسانه‌ای اشتباه گرفت که اثر هنری را در مقام شیئی والا برای ستایش صرف قرار می‌دهد. با این حال، شگفت‌انگیز است که حتی تاریخ‌گرایان نو نیز گاه در مواجهه با آثاری که قدرت تأثیر یا ماندگاری استثنایی دارند، دچار احساساتی مبهم مانند «حیرت» می‌شوند.[۲۰] این نگاه تقدیس‌گرایانه، آثار داستانی را بیش از حد انتظار به همان تمثال‌های زبانی مستقل یا کوزه‌های سفالین خوش‌ساخت مورد علاقه‌ی منتقدان نوگرا نزدیک می‌کند. آیا این ستایش افراطی آثار هنری واکنشی است به جریان رقیب و هم‌دوره‌ی نوتاریخی‌گرایی، یعنی ماتریالیسم فرهنگی، که با موشکافی دقیق خود هرگونه ارزش‌داوری را به پرسش می‌گیرد؟ حتی وقتی ماتریالیسم فرهنگی در نهایت ارزشی را می‌پذیرد، همواره بر ضرورت تدوین معیارهای روشن و سنجش‌پذیر در چارچوب تاریخی تأکید می‌ورزد. من نیز به قدرت بی‌چون‌وچرای داستان باور دارم، اما می‌دانم که این احترام نباید جایگزین بررسی ژرفِ همان سازوکارهای دلالت‌گری شود که معنا را در متن می‌آفرینند.

نوتاریخی‌گرایی که به‌طرزی طعنه‌آمیز در دپارتمان‌های ادبیات متولد شد، داستان‌ها را از منظرگاهی تحلیل می‌کند که نه به دوره‌ی خود اثر تعلق دارد، نه به زمانه‌ی منتقد. حاصل این نگاه نوعی تاریخ فرهنگی است که نمونه‌های حاشیه‌ای از نگرش‌های اجتماعی را پررنگ می‌کند، اما هزینه‌اش غفلت از همان داستان‌هایی است که می‌توانند

ارزش‌های جامعه را در پیچیده‌ترین شکل‌شان تعریف کنند. حتی وقتی داستان‌های تخیلی به شکلی که گفتم مستقیماً با ارزش‌های موجود درگیر نمی‌شوند، نه‌تنها مخاطب را به جانبداری از فضیلت در برابر رذیلت یا قهرمانی در برابر شرارت فرامی‌خوانند، بلکه نشان می‌دهند که این دوگانه‌های به‌ظاهر متضاد تا چه حد می‌توانند در قلمرو یکدیگر پیشروی کنند؛ آنجا که قهرمان را با معضلاتی روبه‌رو می‌سازند که در کمدی به یمن بخت بلند و در تراژدی با مرگ حل می‌شوند. وقتی عشق با پول درمی‌افتد چه پیش می‌آید؟ وقتی جامعه‌ای روستایی با پیامدهای صنعتی‌شدن مواجه می‌شود چه سرانجامی دارد؟ وقتی شبحی به نام احترام به پدر و مادر قتل می‌طلبد چه باید کرد؟ فرهنگی که چنین تردیدهایی را عیان می‌سازد، دقیقاً در همین تفاوت‌های درونی‌اش است که فهم‌پذیر می‌شود. و اگرچه این مسائل مختص دوره‌ای تاریخی هستند، شباهتی بنیادی بین گذشته و حال را برجسته می‌کنند: جامعه‌های گذشته هم همان اندازه چندپاره، متناقض و ناهمگون بوده‌اند که جامعه‌ی ما.

برای این‌که بفهمیم داستان‌ها چگونه اینگونه موقعیت‌های دشوار را نمایش می‌دهند، قطعاً نیاز داریم از همه‌ی توانایی‌های تحلیل متون و روش‌های نقادانه‌ای استفاده کنیم که ویژگی خاص دپارتمان‌های زبان و ادبیات انگلیسی است یا باید باشد. نگرش‌ها و ارزش‌ها در ظرافت‌های زبانی نهفته‌اند: در انتخاب واژگان، سطح زبان، ساختار جمله، وزن و قافیه - همان عناصری که وقتی صرفاً به «محتوا»ی مشترک بین گونه‌های مختلف بسنده می‌کنیم، به‌سادگی نادیده گرفته می‌شوند. موفقیت ما در قرار دادن متن در بافت فرهنگی‌اش بستگی به درک ما از «شیوه‌ی خطاب» آن دارد: متن چگونه مخاطب را به ارزیابی گفتار شخصیت‌ها فرامی‌خواند؟ آیا اثر به وضوح و انسجامی که ظاهراً جست‌وجو می‌کند دست می‌یابد، یا لحظاتی وجود دارد که تصویری مبهم‌تر و مقاوم‌تر از جهان را ترسیم می‌کند؟ آیا مواقعی هست که اثر از تفسیر روابط انسانی سرباز می‌زند، یا به مرزهای گونه‌ی ادبی و محدودیت‌های خود زبان دست می‌یابد؟ و فراتر از این پیچیدگی‌ها، اساساً «داستان» را چگونه تعریف می‌کنیم؟ مثلاً، آیا «سونات‌های شکسپیر» را باید گزارش واقعی رویدادها خواند، یا تجربه‌ای اساسی در قالب‌های آشنا؟ پاسخ به این پرسش‌ها آسان نیست، اما دقیقاً به وظیفه‌ی اصلی منتقدان

مربوط است. در نظر گرفتن آنها ما را به سوی شیوه‌ای از خوانش هدایت می‌کند که به پیچ‌وخم‌های داستان حساس می‌شود و همواره آماده‌ی حیرت از تفاوت میان متن و زمینه است. تحلیل صوری این امکان را به ما می‌دهد که دریابیم اثر تا چه اندازه با هنجارهای مسلط ناهماهنگ است، به این معنا که «متن را در مقام مخاطب ایدئولوژی ظاهر می‌سازد، نه نمونه‌ای از آن.»[۲۱]

پس آیا من خواهان آنم که تاریخی‌گرایی را با همان صورت‌گراییِ خُردبینانه‌ای جایگزین کنیم که تاریخ‌گرایان نو خودشان مشتاقانه می‌خواستند کنار بگذارند؟ نه، اگر صورت‌گراییْ متن را واحدی خودمختار و فرازمانی بداند و تقدیس کند. ما به تاریخ نیاز داریم، نه فقط برای درک متون، بلکه چون به ما نشان می‌دهد که نگرش‌ها و ارزش‌های خودمان هم نسبی‌اند. تاریخ فرهنگی هم گذشته و هم اکنون را تاریخی می‌سازد؛ و در فرایند گسترش آگاهی از تفاوت‌های فرهنگی در طول زمان، این قابلیت را نیز دارد که ما را به پیامدهای همزمانِ تمایزهای فرهنگی در جهان یک‌دست‌شده‌ی معاصر حساس کند. به همین ترتیب، برای درک دوران خود، باید به تاریخ متمایزِ امپراتوری، برده‌داری و ستم جنسی توجه کنیم؛ همان عرصه‌هایی که پژوهش تاریخ‌گرایانه همواره بر آنها پای فشرده است.

بنابراین اگر بخواهیم متون را به شیوه‌ای تاریخی بخوانیم، باید تغییرات زبانی را درک کنیم تا معنای واژه‌ها را بفهمیم. برای این کار، ایدئال آن است که کاملاً در متون همان دوره غرق شویم. همزمان باید هرچه می‌توانیم درباره‌ی نحوه‌ی زندگی مردم و رویدادهای آن زمان بدانیم. بی‌تردید، درک ارزش‌های خاص دوره‌ای که اثر در آن خلق شده ضروری است. اما هیچ‌یک از این‌ها جایگزین روش درست تفسیر نمی‌شود؛ روشی که دشوارتر از آن است، یا باید باشد، که صرفاً از تاریخ معنای مورد انتظار متن را استخراج کند، یا این‌که به شیوه‌های قدیمیِ قرن نوزدهمی درک و تمجید آثار بپردازد.

ادعای من روشن است: هر انگیزه‌ای که برای خواندن داشته باشیم، یا هر روایتی از تاریخ که در پی ساختنش باشیم، تنها با تفسیری ماهرانه‌تر می‌توانیم به شکلی کارآمدتر به مقصود برسیم. بی‌شک، شمارِ اندیشمندانِ بزرگی که پیوسته به فرم توجه می‌کرده‌اند، کم نیست. اما همین استثناها خود گواهِ قاعده‌اند. دغدغه‌ی من جریانِ

مسلطِ نوتاریخی‌گرایی است که به نظر می‌رسد «زمینه» را بر «متن» برتری می‌نهد. حال آن‌که به گمان من، این دو مفهومی مبادله‌پذیرند. تأملِ ژرف‌تر در شگردهای صوریِ ادبیات داستانی، نه‌تنها تاریخِ فرهنگیِ غنی‌تری می‌آفریند، که به نقدی عمیق‌تر، و درنتیجه، به بازخوانیِ دقیق‌تری از تاریخِ فرهنگی می‌انجامد. این تاریخ، به‌همان میزان که در اسناد و آرشیوها ثبت شده، اگر نه بیشتر، در دلِ داستان‌ها و شعرها نیز نقش بسته است. امید که نقدِ تاریخ‌آگاهِ آینده، سرانجام از عهده‌ی بازنماییِ تمام‌وکمالِ این حقیقت برآید.

مشخصات منبع:

Catherine Belsey, The Poverty of (New) Historicism, in Simon Barker and Jo Gill, Literature as History: Essays in Honour of Peter Widdowson, Cambridge University Press (2011).

---

۱. من اصطلاح «داستان» را به‌عنوان ماده‌ی خام این رشته برگزیده‌ام تا از ارزش‌داوری‌های نهفته در اصطلاح «ادبیات» پرهیز کنم. برای توضیح این تمایز، رجوع کنید به پیتر ویدوسون در کتاب «ادبیات» (لندن: راتلج، ۱۹۹۹)، صص ۱-۹۲.

۲. استیون گرینبلت (Stephen Greenblatt) نظریه‌پرداز ادبی و از بنیان‌گذاران نوتاریخی‌گرایی که آثار او تأثیر عمیقی بر مطالعه‌ی ادبیات در بستر تاریخی و فرهنگی آن داشته است. (م.)

۳. درحالی‌که کتاب گرینبلت ظهور نوتاریخی‌گرایی را نشان می‌دهد، ریشه‌یابی ماتریالیسم فرهنگی دشوارتر است. از نخستین نمونه‌ها می‌توان به مجموعه‌مقالات کنفرانس‌های اسکس اشاره کرد که اولین‌شان با عنوان «ادبیات، جامعه و جامعه‌شناسی ادبیات» (ویرایش فرانسیس بارکر و همکاران، کولچستر: دانشگاه اسکس، ۱۹۷۷) منتشر شد. مجلاتی چون «اسکرین»، «ایدئولوژی و آگاهی»، «ام/اف» و «ادبیات و تاریخ» در این مباحثات نقش داشتند. اصطلاح «ماتریالیسم فرهنگی» - که به ریموند ویلیامز منسوب است - نخستین بار در عنوان فرعی کتاب «شکسپیر سیاسی» (ویرایش دالیمور و سینفیلد، منچستر: انتشارات دانشگاه منچستر، ۱۹۸۵) به‌عنوان رویکردی نظری به کار رفت.

۴. در مقاله‌ام با عنوان «تاریخی‌کردن نوتاریخی‌گرایی» (در کتاب «شکسپیرهای اکنون‌گرا»، ویرایش گریدی و هاوکس، لندن: راتلج، ۲۰۰۷، صص. ۲۷-۴۵) استدلال کرده‌ام که میزان تأثیرپذیری نوتاریخی‌گرایی از فوکو به‌غلط بزرگ‌نمایی شده است.

۵. همچنین باید اشاره کرد که با توجه به آمریکایی بودن اکثر مجلات به‌اصطلاح «بین‌المللی»، ایالات متحده سهمی عمده در تعیین دستورکار دانشگاهی دارد.

۶. اصطلاحی از سی.اس. لوئیس که اشاره به جهان‌بینی و مدل کیهانی قرون وسطی دارد و در دوران مدرن کنار گذاشته شده است. تصویر ذهنی و فلسفی‌ای که مردم قرون وسطی از جهان و جایگاه انسان در آن داشتند؛ تصویری که ترکیبی از فلسفه ارسطویی، کیهان‌شناسی بطلمیوسی، مسیحیت، و اسطوره‌شناسی بود. –م.

۷. ر.ک. به: گرینبلت، «یادگیری نفرین: مقالاتی درباره‌ی فرهنگ مدرن اولیه [مدرنیته‌ی متقدم؟]» (نیویورک: راتلج، ۱۹۹۰)، صص. ۱۴۶-۱۶۰؛ و نیز گالاگر و گرینبلت، «عمل به نوتاریخی‌گرایی» (شیکاگو: انتشارات دانشگاه شیکاگو، ۲۰۰۰)، صص. ۱-۲ و ۱۸.

۸. گرینبلت، «مذاکرات شکسپیری: گردش انرژی اجتماعی در انگلستان دوره‌ی رنسانس» (آکسفورد: کلارندون، ۱۹۸۸)، صص. ۱-۲۰.

۹. شاپیرو، «۱۵۹۹: یک سال از زندگی ویلیام شکسپیر» (لندن: فابر، ۲۰۰۵)، صص ۱۶-۱۵.

۱۰. همان، صص. ۲۴۱-۲۴۲ و ۲۳۲.

۱۱. گرینبلت، «هویت‌سازی در رنسانس: از مور تا شکسپیر» (شیکاگو: انتشارات دانشگاه شیکاگو، ۱۹۸۰)، ص. ۲۵۰.

۱۲. بردلی، «تراژدی شکسپیری» (لندن: مک‌میلان، ۱۹۵۷)، ص. ۱۵۴.

۱۳. گرینبلت، «هملت در برزخ» (پرینستون: انتشارات دانشگاه پرینستون، ۲۰۰۱)، ص. ۲۰۸.

۱۴. ر.ک. به «تله موش» در گالاگر و گرینبلت، «عمل به نوتاریخی‌گرایی»، صص. ۱۳۶-۱۶۲.

۱۵. خود گرینبلت نیز در نگارش این کتاب درباره‌ی نمایشنامه همین رویکرد را داشته است.

۱۶. گرینبلت، «مذاکرات شکسپیری»، صص. ۳ و ۹۵.

۱۷. ر.ک. به بلزی، «ویلیام و جفری» در «شکسپیر بدون مرز: مقالاتی به افتخار دیتر مل» (ویرایش جانزون، اورلین و ولز، نیوآرک: انتشارات دانشگاه دلاور، در دست انتشار).

۱۸. در نسخه‌ی اولیه‌ی مقاله‌ی «شکسپیر و جن‌گیران» (در «شکسپیر و پرسش نظریه»، ویرایش پارکر و هارتمن، نیویورک: متئون، ۱۹۸۵، صص. ۱۶۳-۱۸۷، ص. ۱۶۳) .احتمالاً طرفداران گرینبلت این گفته را بیش از حد جدی گرفته‌اند، چنان‌که کتاب «هملت در برزخ» در واقع به بررسی منابع نمایشنامه می‌پردازد.

۱۹. بارت، «اسطوره‌شناسی‌ها» [۱۹۵۷]، ترجمه لاورز (لندن: کیپ، ۱۹۷۲)، ص. ۱۱۲.

۲۰.برای نمونه، ر.ک. به گرینبلت، «مذاکرات شکسپیری»، صص. ۱۲۷-۱۲۸؛ «یادگیری نفرین»، صص. ۱۶۱-۱۸۳.

۲۱. رونی، «فرم و خرسندی»، «فصلنامه‌ی زبان مدرن»، ۶۱ (۲۰۰۰)، صص. ۱۷-۴۰، ص. ۳۴.