

تأملاتی در ادبیات جهان

رسالت من: گفتن به زبانی ساده تر از آنکه درک می کنم.

آرتور شوپنبرگ، اپرای موسی و یعقوب

«امروزه ادبیات ملی معنای چندانی ندارد: عصر ادبیات جهان در حال آغاز شدن است، و همه باید برای شتاب بخشیدن به ظهور آن کمک کنند». این سخنان گوته است که در سال ۱۸۲۷ با *اِکِرْمَن*^۱ گفتگو می کند؛ و بیست سال بعد، در سال ۱۸۴۸، مارکس و انگلس می نویسند: «تک بُعدی گری و کوتاه فکری ملی بیش از پیش ناممکن می شود، و از ادبیات های ملی و محلی بسیار، ادبیات جهان برخواید خواست». ادبیات جهان:^۲ این چیزی است که گوته و مارکس در ذهن دارند. نه ادبیات «تطبیقی»، بلکه ادبیات جهان: آن رمان چینی که گوته در زمان گفتگو با *اِکِرْمَن* سرگرم خواندنش بوده، و یا بورژوازی مدنظر مانیفست کمونیسم^۳ که «کیفیتی جهانی به تولید و مصرف در همه ی کشورها بخشیده است». خوب، بگذارید خیلی ساده بگویم: ادبیات تطبیقی نتوانسته است انتظاراتی را که در آغاز از آن می رفت برآورده کند. ادبیات تطبیقی تا کنون تهوّر فکری بسیار میانمایه ای بوده که اساساً به ادبیات اروپای غربی محدود و عمدتاً حول و حوش رودخانه راین چرخیده است (پژوهشگران زبان و ادب آلمانی که روی ادبیات فرانسه کار کرده اند)، و نه چیزی بیش از آن.

ادبیات تطبیقی شاکله فکری خود من هم هست، ولی کار علمی همواره محدودیتهایی دارد. اما محدودیت ها تغییر می کنند، و به نظر من زمان آن رسیده است که به هدف بلندپروازانه قدیمی ادبیات جهان^۴ بازگردیم: از همه چیز گذشته، ادبیات پیرامون ما بدون شک الآن سامانه ای جهانی است. و سؤال در واقع این نیست که باید چه کنیم - سؤال این است که چطور این کار را انجام بدهیم. معنای مطالعه ادبیات جهان چیست؟ چطور باید این کار را انجام داد؟ خود من روی سنت های روایی اروپای غربی بین ۱۷۹۰ و ۱۹۳۰ کار می کنم، و اگر [در پژوهش] از فرانسه و انگلستان خارج شوم، احساس می کنم شیادم. [آنوقت، مطالعه ی] ادبیات جهان؟

مسئلاً بسیاری بیشتر و بهتر از من مطالعه کرده اند، با این اوصاف، صحبت از صدها زبان و ادبیات است. بیشتر خواندن بعید است بتواند راه حل [مطالعه ادبیات جهان] باشد. بخصوص اینکه به تازگی در حال کشف دوباره ی چیزی هستیم که مارگارت کوهن^۵ «ناخوانده های بزرگ» می نامد. «من روی سنت های روایی اروپای غربی و غیره، ... کار می کنم». واقعاً اینطور نیست، من روی بخش ماندگار و مرجع آن سنت، که حتی یک درصد از آثار منتشر شده هم نیست، کار می کنم. باز هم، برخی بیشتر خوانده اند، اما نکته این است که سی، چهل، پنجاه، یا شصت هزار رمان بریتانیایی در قرن نوزده نوشته شده است - تعدادشان را واقعاً کسی نمی داند، کسی آنها را نخوانده است، و هرگز نخواهد خواند. بعلاوه، رمانهای فرانسوی، چینی، آرژانتینی، آمریکایی و ... هم وجود دارند. بیشتر خواندن همیشه کار خوبی است، اما راه حل نیست.^۶

شاید پرداختن به جهان و ناخوانده ها بطور همزمان فراتر از توان انسان باشد. اما من در واقع معتقدم که این بزرگ ترین فرصت ماست، چرا که صرف وسعت کار نشان می دهد که ادبیات جهان نمی تواند ادبیات، اما فقط بزرگ تر، یا همان که تا کنون انجام داده ایم، صرفاً اندکی بیشتر، باشد. ادبیات جهان باید متفاوت باشد. طبقه بندی هایش باید متفاوت باشند. ماکس وبر^۷ می گوید: «این روابط متقابل «واقعی» اشیاء نیست که حدود علوم مختلف را تعریف می کند، بلکه روابط متقابل مفهومی مسائل^۸ است. یک «دانش» جدید زمانی پدید می آید که به مشکلی جدید با

^۱ Johann Peter Eckermann

^۲ (توضیح مترجم: در اینجا از نوشتار آلمانی عبارت به شکل *Weltliteratur* استفاده شده است).

^۳ Communist Manifesto

^۴ (توضیح مترجم: باز هم *Weltliteratur*).

^۵ Margaret Cohen

^۶ در مقاله ای دیگر با عنوان «کشتارگاه ادبیات»، در شماره ویژه فصلنامه زبان مدرن (*Modern Language Quarterly*) در باب «فرمالیسم و تاریخ ادبیات»، بهار ۲۰۰۰، به مسئله «ناخوانده های بزرگ» پرداخته ام.

^۷ Max Weber

^۸ Conceptual Interconnection of problems

روشی جدید بپردازیم» (و بر ۶۸).^۹ نکته اصلی همین است: ادبیات جهان موضوع نیست، یک مسئله است، آنهم مسئله ای که نیازمند روش نقّادی جدید است: هیچ کس صرفاً با خواندن متن های بیشتر هرگز روشی پیدا نکرده است. نظریه ها اینطور بوجود نمی آیند؛ برای شروع، نظریه ها به یک جهش، یک شرط بندی [علمی] - یک فرضیه نیاز دارند.

ادبیات جهان: یکی و نابرابر

من این فرضیه ی اولیه را از مکتب سامانه جهان^{۱۰} در تاریخ اقتصاد قرض می گیرم، که برایش سرمایه داری بین المللی همزمان یک سامانه و نابرابر است: با مرکز و حاشیه ای (و نیم حاشیه ای) که در رابطه ای از نابرابری روزافزون به یکدیگر پیوسته اند. یکی، و نابرابر: یک ادبیات (ادبیات جهان^{۱۱})، به شکل مفرد، همچون در گوته و مارکس)، و شاید، به بیان بهتر، یک سامانه ادبی جهانی (از ادبیات های به هم پیوسته)؛ اما سامانه ای که با آنچه گوته و مارکس آرزو کرده بودند بسیار متفاوت است، چرا که عمیقاً نابرابر است. روبرتو شوارتز^{۱۲} در مقاله ای درخشان می نویسد: «بدهی خارجی در ادبیات برزیل مثل همه ی زمینه های دیگر اجتناب ناپذیر است، و صرفاً بخش غیر ضروری اثری که در آن پدیدار می شود نیست، بلکه مشخصه پیچیده ی آن است» (شوارتز ۵۰). و ایتمار ایون-زوهار^{۱۳}، در اندیشه ادبیات ییدی^{۱۴} می نویسد: «یکی از روابط موجود میان سنت های ادبی [ملی] تداخل است، و در آن ... ادبیاتی مرجع استقرای مستقیم یا غیر مستقیم می شود [واردات رمان، استقرای مستقیم و غیر مستقیم، بدهی خارجی: ببینید چطور استعاره های اقتصادی بطور ناخودآگاه در تاریخ ادبیات بکار می روند] - منبع استقرای برای ... ادبیات مقصد ... در تداخل ادبی توازن و تعادلی وجود ندارد. در عمده ی موارد، ادبیات مرجع در ادبیات مقصد تداخل می کند و [در عین حال] آن را کاملاً نادیده می انگارد» (ایون-زوهار ۶۲-۵۴).^{۱۵}

معنای یکی و نابرابر این است: سرنوشت یک فرهنگ، معمولاً فرهنگ حاشیه (ایگلسیاس سانتوس^{۱۶} ۳۳۹) در برخورد با با فرهنگی دیگر (از مرکز) تغییر می کند، فرهنگی که «کاملاً آن را نادیده می انگارد». در سناریویی مشابه، این نابرابری در قدرت بین الملل هم وجود دارد - بعداً در مورد «بدهی خارجی» شوارتز به عنوان یک خصوصیت ادبی پیچیده بیشتر خواهم گفت. فعلاً اجازه بدهید نتایج حاصل از اعمال ماتریس تشریحی تاریخ اجتماعی در تاریخ ادبیات را بیان کنم.

دور خوانی^{۱۷}

مارک بلوش^{۱۸} در نوشته هایش در مورد تاریخ اجتماعی تطبیقی، «شعاری» (به قول خودش) دوست داشتنی ابداع کرد: «سالها تحلیل برای یک روز ترکیب»؛ اگر برودل^{۱۹} و والرشتاین^{۲۰} بخوانید، بلافاصله متوجه خواهید شد که بلوش چه در ذهن داشته است. آن بخش از متن که تماماً اثر خود والرشتاین است، «روز ترکیب او»، یک سوم، یک چهارم، و یا شاید حتی نصف یک صفحه باشد؛ بقیه همه نقل قول اند (در جلد اول سامانه جدید جهان چهارصد نقل قول وجود دارد).^{۲۱} سالها تحلیل؛ تحلیل دیگران، که صفحه والرشتاین در یک سامانه ترکیبشان می کند.

حال اگر این مدل را جدی بگیریم، مطالعه ادبیات جهان باید این «صفحه» را - یعنی: رابطه بین تحلیل و ترکیب را - در حوزه ادبیات تولید کند. اما در این صورت تاریخ ادبیات به سرعت با آنچه همینک هست تفاوت پیدا خواهد کرد: «دست دوم» خواهد شد: لحاف چهل تکه ای از پژوهش

^۹ Max Weber

^{۱۰} World system school of economic history

^{۱۱} (توضیح مترجم: اینجا هم Weltliteratur).

^{۱۲} Roberto Schwarz

^{۱۳} Itamar Even-Zohar

^{۱۴} Yiddish literature

^{۱۵} Itamar Even-Zohar

^{۱۶} Montserrat Iglesias Santos. «تاکید بر این نکته اهمیت دارد که تداخل ادبی در اغلب موارد در حاشیه سامانه ی ادبی اتفاق می افتد».

^{۱۷} (توضیح مترجم: عبارت distant reading ابداع مورتی و نقطه مقابل close reading («نزدیک خوانی») است که در پی تمرکز بر متن و تحلیل جزء به جزء آن است).

^{۱۸} Marc Bloch

^{۱۹} Fernand Braudel

^{۲۰} Immanuel Wallerstein

^{۲۱} *The Modern World System* (نوشته ایمانوئل والرشتاین؛ جلد اول این مجموعه در سال ۱۹۷۴ به چاپ رسیده است).

دیگران، بدون حتی یک خوانش مستقیم متن. این ایده هنوز بلندپروازانه است، و در واقع حتی از ایده قبلی (از ادبیات جهان!) هم بلندپروازانه تر است؛ اما اینک بلندپروازی رابطه ای مستقیم با فاصله از متن دارد: هر چه پروژه بلندپروازانه تر باشد، فاصله از متن باید بیشتر شود.

آمریکا کشور نزدیک خوانی [متن] است و من انتظار ندارم که ایده دور خوانی در اینجا طرفدار چندانی داشته باشد. اما مشکل نزدیک خوانی (در همه ی اشکالش، از نقد نو تا ساختار شکنی) این است که ضرورتاً وابسته به ادبیات مرجع به شدت محدودی است. این مسئله ممکن است الآن به پیش فرضی ناخودآگاه و نامرئی بدل شده باشد، اما در هر حال پیش فرضی آهین است: شما تنها زمانی روی متون خاص این قدر سرمایه گذاری می کنید که معتقد باشید صرفاً تعداد بسیار اندکی از آنها واقعاً مهمند. در غیر این صورت، کار شما بی معناست. اما اگر می خواهید و برای ادبیات مرجع را ببینید (و البته ادبیات جهان قرار است چنین کند: اگر نکند عبث خواهد بود!) نزدیک خوانی کمکی نمی کند. نزدیک خوانی برای این کار طراحی نشده است، [بلکه] طراحی شده که عکس آن را انجام دهد. شالوده نزدیک خوانی عملی مذهبی است - برخورد بسیار جدی با تعداد بسیار اندکی متن که بسیار جدی گرفته می شوند - در حالی که آنچه ما واقعاً نیاز داریم عهده کوچک با ابلیس است: ما می دانیم که متن را چطور بخوانیم، و حال باید یاد بگیریم که چطور آن را نخوانیم. دور خوانی: جایی که، بگذارید تکرار کنم، فاصله شرط دانش است: به شما امکان می دهد روی واحدهایی متمرکز شوید که بسیار کوچک تر یا بزرگ تر از متن هستند: ابزار، مفاهیم، استعارات - و با انواع و سامانه ها. و اگر خود متن در میان واحدهای بسیار کوچک و بسیار بزرگ ناپدید شود، خوب، یکی آن از مواردی پیش می آید که می توان توجیهش کرد و گفت، کمتر بیشتر است. اگر بخواهیم سامانه را در تمامیتش درک کنیم، باید بپذیریم که چیزی را از دست بدهیم. همیشه برای دانش نظری بهایی می پردازیم: جهان واقع بی نهایت غنی [و متنوع] است؛ مفاهیم انتزاعی و مسکین اند. اما دقیقاً همین «مسکنت» مفاهیم به ما امکان می دهد که از پس مفاهیم بریابیم، و در نتیجه آگاه شویم. به همین دلیل کمتر در واقع بیشتر است.^{۲۲}

رمان اروپای غربی: قانون یا استثنا؟

بگذارید مثالی از ترکیب دورخوانی و ادبیات جهان بزنم. یک مثال، و نه یک مدل؛ و البته مثال من، بر اساس حوزه ای که می شناسم (در جای دیگر، چیزها ممکن است متفاوت باشد). چند سال پیش، در مقدمه کتاب ریشه های ادبیات مدرن ژاپنی،^{۲۳} نوشته ی کوجین کاراتانی،^{۲۴} فردریک جیمسون^{۲۵} ملاحظه کرد که در دوران خیز رمان ژاپنی «مواد خام تجربه اجتماعی ژاپن و الگوهای فرمهای انتزاعی برای ساخت رمان غربی را نمی توان همیشه و بی کاستی در هم ادغام کرد»؛ و در این ارتباط به آثار ماسائو میناشی، همدستان سکوت،^{۲۶} و میناکشی موخرجی، واقع گرایی و واقعیت (پژوهشی در رمان آغازین هند)^{۲۷} هم اشاره می کند (جیمسون ۱۳).^{۲۸} و درست هم هست، چون این کتاب ها به کزات (به گفته موخرجی) به «مشکلات» پیچیده حاصل از برخورد فرم غربی و واقعیت ژاپنی و هندی اشاره می کنند.

حال، رخداد وضعیتی یکسان در فرهنگ های متفاوتی همچون هند و ژاپن - این غریب بود؛ و وقتی متوجه شدم که روبرتو شوارتز هم مستقلاً همین الگو را در برزیل کشف کرده، مسئله عجیب تر شد. دست آخر برای تأمل در مورد رابطه بین بازارها [ی ادبی] و فرم ها، شروع به استفاده از این تگه های مستند کردم؛ و بعد، بدون اینکه بدانم واقعاً چه می کنم، تلقی ام از بینش جیمسون این بود که گویی - البته همیشه باید با چنین ادعاهایی با احتیاط برخورد کرد، اما واقعاً راه دیگری برای بیانش نیست - قانون فرگشت ادبی است: در فرهنگ هایی که به حاشیه سامانه ادبی جهان متعلق هستند (که یعنی: تقریباً همه فرهنگ ها، هم در درون و هم در خارج از اروپا)، رمان مدرن نموی مستقل ندارد بلکه حاصل مصالحه میان تأثیر فرم ادبی غربی (معمولاً فرانسوی یا انگلیسی) و مواد خام محلی [تجربه و محتوای اجتماعی] است.

^{۲۲} و یا مجدداً و از قول وبر: «مفاهیم اصولاً ابزار تحلیلی برای تسلط فکری بر داده های تجربی هستند» (۱۰۶). و لاجرم، هر چه زمینه مورد مطالعه گسترده تر باشد، نیاز به «ابزاری» که بتواند بر واقعیات تجربی مسلط شود بیشتر است.

^{۲۳} The Origins of Modern Japanese Literature

^{۲۴} Kojin Karatani

^{۲۵} Fredric Jameson

^{۲۶} *Accomplices of Silence*, Masao Miyoshi

^{۲۷} *Realism and Reality*, Meenakshi Mukherjee

^{۲۸} Fredric Jameson

این ایده‌ی اولیه به دسته کوچکی از قوانین بسط پیدا کرد،^{۲۹} و همه بسیار جالب بودند، اما ... همچنان فقط یک ایده بود؛ گمانی که باید، احتمالاً در سطحی وسیع، آزموده می‌شد. در نتیجه تصمیم گرفتیم که موج انتشار رمان مدرن را (بطور تقریبی: از ۱۷۵۰ تا ۱۹۵۰) در صفحات تاریخ ادبیات پیدا کنیم، در آثار گاسپرتی و گاسچیلو^{۳۰} در مورد اواخر قرن هژده در اروپای شرقی؛^{۳۱} توشی و مارتی لویز^{۳۲} در باره اوایل قرن نوزده در اروپای جنوبی؛^{۳۳} فرانکو و سومر^{۳۴} در باره اواسط قرن نوزده در آمریکای لاتین؛^{۳۵} فریدن^{۳۶} در مورد رمانهای یبیدی دهه ۱۸۶۰؛^{۳۷} موسا و سعید و آلن^{۳۸} در مورد رمانهای عربی دهه ۱۸۷۰،^{۳۹} و اوین و پارلا^{۴۰} در مورد رمانهای ترکی همان سال‌ها؛^{۴۱} آندرسون^{۴۲} در مورد رمان فیلیپینی *Noli Me Tangere* (۱۸۸۷)؛ ژانو و ونگ^{۴۳} در مورد داستان‌های آخر قرن در دوره چینگ؛^{۴۴} اویچینا، ایرله و کوآسون^{۴۵} در باره رمانهای آفریقای غربی بین دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۵۰^{۴۶} (و البته به این فهرست کاراتانی، میوشی، مورجی، ایون-زوهار، و شوارتز را هم اضافه کنید). چهار قازه.

^{۲۹} در بخش آخر اطلس رمان اروپایی ۱۸۰۰-۱۹۰۰، طرحی اولیه از این قوانین زده ام، و کمابیش اینگونه به نظر می‌آیند: دوّم، زمینه مصالحه فرمی معمولاً بخاطر موج کلانی از ترجمه از اروپای غربی آماده می‌شود؛ سوّم، مصالحه خود معمولاً بطور کلی ناپایدار است (میوشی تمثیلی عالی برای توصیف این ناپایداری دارد: «برنامه ناممکن» رمان‌های ژاپنی)؛ اما چهارم، در موارد نادری که برنامه ناممکن موفق می‌شود، انقلاب‌های فرمی اصیل داریم.

Helena Goscilo, David Gasperetti^{۳۰}

^{۳۱} دیوید گاسپرتی می‌نویسد: «با توجه به تاریخ دوران شکل‌گیری رمان اولیه روسی، جای تعجب نیست که [این رمان‌ها] حاوی سنت‌های بسیاری است که در ادبیات فرانسه و انگلیسی [شکل گرفته] و معمول شده بود» (۵). هلنا گاسچیلو نیز می‌نویسد: «این [کتاب] را می‌توان به بهترین نحو در بطن ادبیات اروپای غربی، که به شدت از آن ملهم است، بررسی کرد» (۱۵).

Luca Toschi, Elisa Marti-Lopez^{۳۲}

^{۳۳} لوکا توشی درباره بازار روایت [ادبی] ایتالیا حول و حوش سال ۱۸۰۰ می‌نویسد: «تقاضا برای محصولات خارجی وجود داشت، و تولید باید آن را برآورده می‌کرد» (۱۹). ایلسا مارتی-لویز می‌نویسد که یک نسل بعد در اسپانیا، «خوانندگان علاقه‌ای به اصالت [و خلّاقیت] رمان‌های اسپانیایی ندارند؛ تنها خواست آنها این است که رمان‌های اسپانیایی به مدل‌هایی که [از قبل] با آن آشنا شده بودند وفادار بمانند»، و بعد نتیجه می‌گیرد که می‌توان براحتی گفت که بین سالهای ۱۸۰۰ و ۱۸۵۰ «رمان اسپانیایی در فرانسه نوشته می‌شود».

Jean Franco, Doris Sommer^{۳۴}

^{۳۵} واضح است که بلندپروازیهایی پرمطراق کافی نبودند. در اغلب موارد، رمان‌های اسپانیایی-آمریکایی [آمریکای لاتین] قرن نوزدهم، با پیرنگی دست‌دوم و مشتق شده از رمان‌های عاشقانه اروپایی هم عصرشان، خام و ناشایسته اند» (ژان فرانکو ۵۶). «اگر قهرمانهای زن و مرد رمانهای اواسط قرن نوزدهم آمریکای لاتین، از ورای حدود سنتی و با شوری آتشین به یکدیگر میل دارند ... این میل آتشین یک نسل قبل تر نمی‌توانست [در ادبیات] رونق پیدا کند. در واقع، عشاق متجدّد، با خواندن رمان‌های عاشقانه اروپایی امیدوار بودند که آنها را به واقعیت بدل کنند و [از آنها] یاد می‌گرفتند که چطور تمایلات شهوانیشان را تحیل کنند» (دوریس سومر ۳۲-۳۱).

Ken Frieden^{۳۶}

^{۳۷} «نویسندگان یبیدی عناصر مختلفی از رمان‌ها و داستان‌های اروپایی را - به صورت برداشت به نفع خود، ترکیب [در اثر خود] و تعدیل، نقیضه کردند» (کن فریدن ۱۰).

Matti Moosa, Edward Said, Roger Allen^{۳۸}

^{۳۹} متی موسا از یحیی حقی (Yahya Haqqi) رمان‌نویس نقل قول می‌کند که: «ضروری ندارد که بپذیریم که داستان مدرن از غرب به ما رسیده است. کسانی که بنیان آن را نهادند افرادی بودند که متأثر از ادبیات اروپا، بخصوص ادبیات فرانسه، بودند. اگرچه شاهکارهای ادبیات انگلیسی به عربی ترجمه شده بودند، اما ادبیات فرانسه سرچشمه داستان ما بود» (متی موسا ۹۳). در نظر ادوارد سعید، «نویسندگان عرب زمانی که از رمانهای اروپایی آگاه شدند، شروع به نوشتن آثاری همچون آنها کردند» (ادوارد سعید ۸۱). و راجر آلن می‌نویسد: «در بحث ادبیات مدرن، تماس‌های روزافزون با ادبیات‌های اروپایی منجر به ترجمه آثار داستانی اروپایی به عربی، و در پی آن اقتباس و تقلید شد که [در نهایت] با ظهور یک سنت بومی مدرن داستانی در عربی به اوج رسید» (راجر آلن ۱۲).

Ahmet O. Evin, Jale Parla^{۴۰}

^{۴۱} احمد ا. اوین می‌نویسد: «اولین رمان‌ها در ترکیه نوشته اعضای [طبقه] روشنفکر جدید بود، که برای خدمات دولتی تعلیم دیده بودند و بخوبی با ادبیات فرانسه آشنایی داشتند» (۱۰)؛ و ژاله پرلا می‌نویسد: «اولین رمان‌نویسان ترک فرم‌های سنتی روایی را با نمونه‌های رمان غربی ترکیب کردند» (زیر چاپ).

Benedict Anderson^{۴۲}

David Der-wei Wang, Henry Y. H. Zhao^{۴۳}

^{۴۴} Qing fiction. «جایگاهی نظم توالی وقایع در روایت احتمالاً مهمترین تأثیر خواندن و یا ترجمه داستان‌های اروپایی بر نویسندگان اواخر دوره چینگ است. این نویسندگان در ابتدا تلاش می‌کردند که نظم وقایع را به شکل روایت مألوف خود مرتب کنند. و وقتی چنین ترتیبی در ترجمه امکان‌پذیر نبود، یادداشتی اعتدالی اضافه می‌کردند ... نکته تناقض آمیز این است که وقتی مترجم متن را تغییر می‌دهد و از آن پیروی نمی‌کند ضرورتی نمی‌بیند که چنین یادداشتی را اضافه کند» (هنری ی. ه. ژانو ۱۵۰). دیوید در-وی و ونگ می‌نویسد: «نویسندگان اواخر دوره ی چینگ، مشتاقانه میراث [ادبی] شان را به کمک مدل‌های خارجی بازسازی کردند. به نظر من اواخر دوره چینگ آغاز «تجدّد» ادبی در چین است چرا که جستجو برای تازگی دیگر محصور به حدود بومی از پیش تعریف شده نبود و به شکلی جدا نشدنی با بده بستان چندزبانی و فرافرہنگی ایده‌ها، فن‌آورها، و قدرتها در آغاز توسعه غرب در قرن نوزدهم همراه بود» (۵ و ۱۹).

Emmanuel Obiechina, Abiola Irele, Ato Quayson^{۴۵}

^{۴۶} «یک عامل ضروری شکل‌دهنده به رمان‌های نوشته شده توسط نویسندگان بومی در آفریقای غربی آن است که این نویسندگان بعد از [انتشار] رمان‌هایی که غیر-آفریقاییها در مورد آفریقا نوشته بودند ظهور کردند ... رمانهای خارجی تجسم عناصری بود که نویسندگان بومی باید در ابتدای امر نوشتن علیه شان واکنش نشان می‌دادند» (۱۰).

دویست سال، بیش از بیست مطالعه منتقدانه مستقل، و همه موافق بودند: وقتی یک فرهنگ شروع به حرکت به سمت رمان مدرن می کند، حاصل آن همیشه مصالحه بین فرم خارجی و مواد خام محلی است. «قانون» جیمسون امتحان خود را - حداقل امتحان اول را - پس داده بود.^{۴۷} در واقع، از این هم فراتر رفته و شرح غالب تاریخی این مسایل را وارونه کرده بود: اگر مصالحه میان فرم خارجی و مواد خام محلی اینقدر فراگیر است، در نتیجه مسیرهای مستقلی که به عنوان قانون پیدایش رمان به حساب می آیند (موارد اسپانیا، فرانسه، و بویژه بریتانیا) - خب، اینها قانون نیستند، استثنا هستند. زودتر اتفاق می افتند، بله، اما به هیچ وجه الگو نیستند. الگوی پیدایش رمان کراسیچی،^{۴۹} کمال،^{۵۰} ریزال،^{۵۱} و ماران^{۵۲} هستند - نه دوفو.^{۵۳}

آزمایش هالی با تاریخ

زیبایی دورخوانی بعلاوه ادبیات جهان را ببینید: هر دو در خلاف جهت تاریخ نگاری ملی حرکت می کنند. و این کار را به شکل یک آزمایش انجام می دهند. یک واحد تحلیل را تعریف می کنید (در اینجا، مصالحه فرم ادبی)،^{۴۸} و سپس دگرذیسی اش را در محیط های مختلف دنبال می کنید^{۵۰} - تا، به شکل ایده آل، همه تاریخ ادبیات به شکل زنجیره درازی از آزمایشهای مرتبط در بیاید: آنگونه که پیتر مداوار می گوید، [به شکل] «گفت و گویی میان واقعیت و تخیل ... میان آنچه که می تواند درست باشد و آنچه در حقیقت وجود دارد».^{۵۱} این ها عبارات درخوری برای این پژوهش هستند که در طی آن، وقتی در حال مطالعه آثار همکاران مورخم بودم، روشن شد که برخورد فرم غربی و واقعیت محلی به راستی در همه جا مصالحه ای ساختاری تولید کرده - همان طور که قانون [جیمسون] پیش بینی می کرد - و همچنین روشن شد که خود مصالحه به فرم های گوناگون درمی آید. در برخی مواقع، بخصوص در نیمه ی دوم قرن بیستم و در آسیا، [حاصل مصالحه] بسیار بی ثبات بوده،^{۵۷} و آنطور که

دادند» (امانوئل اوبیچینا ۱۷). «اولین رمان به زبان داهومی، Doguicimi ... به عنوان آزمایشی برای بازسازی ادبیات شفاهی آفریقا در فرم رمان فرانسوی جالب است» (ایولا ایرله ۱۴۷). «این عقلانیت واقع گرای بود که بنظر می آمد برای ساختن [و جعل کردن] هویتی ملی در تقاطع واقعیت های جهانی کفایت کند ... [و این] عقل گرایی واقع گرای در متون مختلف پراکنده بود: در روزنامه ها، در ادبیات بازار اونیتشا [Onitsha market]، و در عناوین اولیه مجموعه آثار نویسندگان آفریقایی [African Writers Series] که گفتمان غالب آن دوره بود» (آتو کوآیسون ۱۶۲).

^{۴۷} در سمیناری که برای بار اول این نقد «دست دوم» را مطرح کردم، سارا گلشتاین سوال بسیار خوب و کاندید-گونه ای از من پرسید: «تصمیم گرفته ای که بر دیگر منتقدین تکیه کنی. بسیار خوب. اما اگر آن منتقد اشتباه کرده باشد چه؟» و جواب من این است: اگر آن منتقد اشتباه کرده باشد، تو هم اشتباه می کنی، و این را زود درمیابی، چون چیزی در تأیید و یا اثبات او پیدا نمی کنی - گوسچیلو، مارتی-لوپز، سومر، اوین، ژائو، ایرله و دیگران را پیدا نمی کنی. و فقط این نیست که هیچ تأیید مثبتی پیدا نمی کنی؛ دیر یا زود با واقعیت هایی مواجه می شوی که نمی توانی توضیحشان بدهی و فرضیه ات، در بیان معروف پوپر، مردود شده و باید آنرا دور بیندازی. خوشبختانه تا کنون چنین نشده و فرضیه جیمسون همچنان پابرجاست.

^{۴۸} باید اعتراف کنم که برای امتحان کردن این فرضیه ها، عاقبت برخی از این «اولین رمانها» را خواندم (Adventures of Mr. Nicholas Wisdom اثر کراسیچی، Little Man اثر آبراموویچ، Noli Me Tangere اثر ریزال، Ukigumo اثر فوتاباتی، Batouala اثر رنه ماران، و Doguicimi اثر پال هزومه). اما این نوع خواندن دیگر به تفسیری جدید منتهی نمی شود، بلکه تنها تفاسیر پیشین را می آرماید: در واقع، شروع امر خطیر نقد نیست بلکه پیوست آن است. و در این حال، به جای خواندن متن دنبال واحد های تحلیلی خودتان می گردید. از آنجا که این کار از ابتدا محدود و مقید [به پیش فرض ها] است، خواندن بدون آزادی است.

Ignacy Krasicki ^{۴۹}

Namik Kemal ^{۵۰}

Jose Rizal ^{۵۱}

Rene Maran ^{۵۲}

Daniel Defoe ^{۵۳}

^{۵۴} برای سهولت امر، هر چه که فضای جغرافیایی مورد مطالعه بزرگ تر باشد، واحد تحلیل باید کوچک تر باشد: یک مفهوم (مثل مورد بحث ما در اینجا)، یک شیوه [ادبی]. یک استعاره، یک واحد روایی محدود - یا چیزی از این دست. امیدوارم در مقاله ای دیگر، به انتشار و اشاعه ی مفهوم «جدیت ادبی» (کلیدواژه ی اُرباخ در Mimesis) در رمانهای قرن نوزدهم و بیستم بپردازم [توضیح مترجم: این مقاله با عنوان «قرن جدی» در جلد اول از مجموعه دو جلدی رمان در سال ۲۰۰۶ توسط انتشارات دانشگاه پرینستون چاپ شده است].

^{۵۵} اینکه چطور می توان نمونه قابل انکایی تهیه کرد - به عبارتی، اینکه چه مجموعه ای از ادبیات های ملی و تک رمان ها آزمون رضایت بخشی از پیش بینی های یک نظریه را فراهم می کنند - البته مسئله پیچیده ای است. در این طرح اولیه، مثال من (و توجیه آن) بسیاری مسایل را بی پاسخ رها کرده است.

^{۵۶} مداوار ادامه می دهد که پژوهش علمی «به شکل داستانی در مورد یک جهان ممکن شروع می شود، و تا آنجا که امکان دارد، به صورت یک داستان در مورد زندگی واقعی به پایان می رسد». جملات مداوار را جیمز برد (۵)، نقل قول کرده است. در این رابطه، خود برد نسخه ای برانزده از مدل تجربی را ارائه می کند.

^{۵۷} به جز میوشی و کاراتانی (در مورد ژاپن)، مورخری (در مورد هند)، و شوواتر (در مورد برزیل)، تناقضات ساختی [و انشایی] و بی ثباتی مصالحه فرمی بکرات در متون مربوط مربوط به رمان ترکی، چینی، و عربی نیز مطرح می شود. احمد اُ. اوین، در بحث خود در مورد انتباه، اثر نامیک کمال، می نویسد که چطور «ترکیب دو محتوی، یکی بر اساس زندگی خانواده ای سنتی و دیگری بر اساس آرزوهای یک فاحشه، اولین تلاش داستان ترکی برای رسیدن به نوعی بُعد روانشناسانه است که در رمان های اروپایی دیده می

میوشی درباره ژاپن میگوید، «برنامه ای ناممکن» است.^{۵۸} اما در مواقع دیگر چنین نیست: برای مثال، موزخان رمان هایی را در ابتدا و انتهای این موج (لهستان، ایتالیا و اسپانیا در یک سو؛ و آفریقای جنوبی در سوی دیگر) توصیف می کنند که قطعاً مشکلات خودشان را دارند - اما این مشکلات حاصل از تصادم عناصر ناسازگار [فرم خارجی و تجربه ی محلی] نیست.^{۵۹}

از آنجا که توقع چنین طیفی از نتایج را نداشتیم، در ابتدا متحیر [و مردد] بودم، و تنها بعد دریافتیم که احتمالاً مهم ترین یافته من بوده است، چون ادبیات جهان به راستی یک سامانه است - اما سامانه ای از تغییرات. سامانه یکی بود، اما یکسان نبود. فشار مرکز انگلیسی-فرانسوی در تلاش بود که آن را یکسان کند، اما هرگز نتوانست بطور کامل واقعیت تفاوت [های موجود] را پاک کند (در ضمن، مشاهده می کنید که چطور مطالعه ادبیات جهان - لاجرم - مطالعه تلاش برای استیلا ی نمادین در جهان هم هست). سامانه یکی است، اما یکسان نیست. و وقتی به گذشته نگاهی بیندازیم، [متوجه می شویم که] باید هم چنین می بوده: اگر بعد از سال ۱۷۵۰ رمان در همه جا از مصالحه میان الگو های اروپای غربی و واقعیات محلی حاصل می شود - خب، واقعیات محلی در مکان های مختلف متفاوت بوده است، درست همانطور که تأثیر غرب هم [در همه جا] به یک میزان نبوده: برای اینکه به مثال خود بازگردیم، در جنوب اروپا و حدود سال ۱۸۰۰، این تأثیر قوی تر از غرب آفریقا در حدود سال ۱۹۴۰

شد. [اما اینبار] در چهارچوبی محتوایی و براساس زندگی ترکی. اما، به دلیل عدم انطباق محتواها و بدلیل تفاوت میان میزان تأکیدی که بر هر یک می شود، وحدت رمان معیوب است. کاستی های ساختاری انتباه حاکی از وجود تفاوت هایی میان روش و اولویت های سنت ادبی ترکیه ازسوی و روش و اولویت های رمان اروپایی از سوی دیگرست» (احمد ا. یوین ۶۸؛ تأکید از من است). ارزیابی ژاله پرلا از دوره ی تنظیمات در ترکیه به نظر مشابه می رسد: «در پس تمایل به بازسازی، ایدئولوژی پیره و حاکم عثمانی قرار داشت که ایده های [متجددانه] را در قالبی جدید می ریخت تا مناسب جامعه عثمانی شود. این قالب قرار بود دو سامانه معرفت شناسانه را که بر محورهای غیر قابل تجمیع بنیان شده بودند در کنار هم نگه دارد. شکاف برداشتن این قالب ناگزیر بود و ادبیات، به شکلی از اشکال، این شکاف را انعکاس می دهد» (تأکید از من است). راجر آلن در بحث خود در مورد رمان زینب، اثر حسین هیکل و چاپ سال ۱۹۱۳، گفته های شوارتز و موخرچی را تکرار می کند: «در اینجا اشاره به مشکلات سفسطه روانشناسانه [در رمان] بسیار راحت است، چرا که حمید، که در قاهره دانشجو است و با آثار غربی در مورد آزادی و عدالت، همچون آثار جان استوارت میل و هربرت اسپنسر، آشنا شده است با لحنی فاخر با والدینش، که همیشه در عمق حومه های [شهری] مصر زندگی کرده اند، درباره ی مسئله ازدواج در جامعه ی مصر بحث می کند» (۳۴؛ تأکید از من است). هنری ژائو از همان عنوانی که برای کتاب خود انتخاب کرده است - راوی پریشان: بحث درخشان «پریشانی» که در ابتدای کتاب آمده است را ببینید - بر پیچیدگی های حاصل از برخورد پیرنگ غربی و روایت چینی تأکید می کند و می نویسد: «یک ویژگی برجسته داستان اواخر دوره چینگ قطع مکرز و نابجای روایت، بسیار بیشتر از همه دوره های پیشین داستان های بومی چین است ... میزان بسیار فراوان راهنمایی هایی که قصد دارد تکنیک های بکار رفته تازه را [برای خواننده] توضیح بدهد پریشانی راوی در مورد بی ثباتی موقعیتش را فاش می کند ... راوی خطر تنوع تفسیر را حس می کند ... و اظهار نظرهای اخلاقی اش محکم تر می شود تا قضاوت را صریح کند، و گاهی گرایش به سوی فنون رایوانه چنان نیرومند است که نویسنده مجبور می شود تعلیق روایی را قربانی کند تا «نشان دهد که [خود] از نظر اخلاقی بی عیب و نقص است» (۶۹-۷۱).

^{۵۸} در بعضی موارد، حتی ترجمه های رمان های اروپایی هم فراز و نشیب های باورنکردنی داشته اند. در ژاپن و در سال ۱۸۸۰، ترجمه ی تسوبوچی از عروس لاجرمور، [اثر والتر اسکات] زیر عنوان Shumpu jowa (داستان عاشقانه ی نسیم بهاری) منتشر شد. «وقتی که مترجم تشخیص می داد محتوای [داستان] برای مخاطب مناسب نیست، و یا وقتی که تغییر تصویرسازی های اسکات برای همخوانی بیشتر با زبان و ادبیات سنتی ژاپن ضروری بود، [تسوبوچی] از شرحه کردن کلان متن چندان ابایی نداشت» (مرلی گریر رایان ۴۲-۴۱). متی موسا می نویسد در جهان عرب «در بسیاری موارد مترجمان داستان های غربی در ترجمه متن اصلی آزادی های مسووت و غیرقابل توجیهی برای خود قائل می شدند. یعقوب سروف نه تنها عنوان طلسم [والتر] اسکات را به قلب الاسد و صلاح الدین تغییر داد، بلکه خود پذیرفته است که در حذف، اضافه، و تغییر بخش هایی از رمان برای اینکه مناسب طبع مخاطبش بشود به خود آزادی عمل داده است ... مترجمان دیگر عنوان، نام شخصیت ها و یا محتوا را عوض می کردند تا، به ادعای خودشان، اثر ترجمه شده را برای خواننده پذیرفتنی تر و همگون تر با سنت ادبی بومی شان کنند (۱۰۶). همین الگوی کلی در ادبیات اواخر دوره ی چینگ هم مشاهده می شود، جایی که «ترجمه ها تقریباً بلا استثنا دستکاری می شدند ... جدی ترین راه دستکاری ترجمه ها این بود که کل رمان را خلاصه و آن را به داستانی با شخصیت ها و پیشینه چینی بدل کنند ... تقریباً همه این ترجمه ها متحمل چنین خلاصه کردن هایی می شدند ... رمان های غربی طرح گونه، سریع، و بیشتر شبیه داستان سنتی چین به نظر می آمدند» (۲۲۹).

^{۵۹} چرا این تفاوت وجود دارد؟ احتمالاً به این خاطر که در اروپای جنوبی موج ترجمه ها از فرانسه با واقعیاتی محلی (و یا سنت های روایی محلی) مواجه شد که چندان هم متفاوت نبودند و در نتیجه ترکیب فرم خارجی و مواد خام محلی به راحتی انجام شد. در آفریقای غربی، شرایط برعکس بود: اگرچه رمان نویسان خود متأثر از ادبیات غربی بودند، اما موج ترجمه بسیار ضعیف تر از جاهای دیگر بود، و سنتهای روایی محلی به نوبه خود کاملاً با سنتهای اروپایی متفاوت بودند (فقط به شفاهی بودن ادبیات فکر کنید!؛ از آنجا که میل به «فن آوری خارجی» نسبتاً اندک بود - و البته با سیاستهای ضد استعماری دهه ۵۰ سرد و سست هم می شد - سنت های محلی می توانستند نقش خود را تقریباً بدون اختلال انجام بدهند. اوبیچینا و کوآسون بر رابطه جدل آمیز رمان های اولیه آفریقای غربی و روایت های اروپایی تأکید می کنند: «قابل توجه ترین تفاوت میان رمان های نوشته شده توسط بومیان آفریقای غربی و غیربومیانی که از آفریقای غربی به عنوان مکان [روایت] استفاده می کنند، جایگاه مهمی است که در اولی به ارائه سنت شفاهی داده می شود، چیزی که تقریباً بطور کامل از دومی غایب است» (امانول اوبیچینا ۲۵). «پیوستگی ای که در شکل گیری استراتژی ادبی مشخص کردیم به بهترین وجه بصورت تأکید مداوم بر افسانه به جای واقعیت در تعریف هویت نمایان می شود ... در این نکته تردیدی نیست که این مسئله نتیجه مقارنتمی مفهومی است در برابر آنچه به عنوان فرم غربی واقع گرای می شناسیم. در این ارتباط حتی توجه به این نکته هم بیراه نیست که در آثار نویسندگان بزرگ آفریقای همچون آچه-به [Achebe]، آرمه [Armah]، و نگوگی [Ngugi]، مسیر رشد کارشان حرکت از اصول و قوانین ارائه واقع گرایانه به سمت آزمایشهای افسانه ای بوده است».

است. با تغییر نیروهای دخیل در بازی، نتیجه مصالحه حاصل از اثر متقابلشان هم عوض می شود. و این، اتفاقاً، حوزه ای وسیع را برای پژوهش در ریخت شناسی تطبیقی [فرم های ادبی] باز می کند (بررسی سامان مند اینکه چطور فرمها در مکان و زمان تغییر می کنند، تنها دلیلی که بخاطرش باید صفت «تطبیقی» را در «ادبیات تطبیقی» نگه داشت): اما ریخت شناسی تطبیقی [فرم ها] مسئله ای پیچیده است، و باید در مقاله ای جداگانه به آن پرداخت.

فرم به مثابه انتزاع روابط اجتماعی

اجازه بدهید چند نکته در مورد این کلمه، مصالحه (compromise)، اضافه کنم - چون منظور من از آن با آنچه جیمسون در مقدمه اش بر کاراتانی در نظر داشت اندکی متفاوت است. برای جیمسون، این رابطه اساساً دوقطبی است: «الگوهای فرم های انتزاعی ساخت رمان غربی» و «مواد خام تجربه اجتماعی ژاپن»: به عبارت دیگر، فرم و محتوا.^{۶۰} برای من، این رابطه بیشتر شکلی مثلثی دارد: فرم خارجی، مواد خام محلی - و فرم محلی. به عبارت ساده تر: پیرنگ خارجی؛ شخصیت های محلی؛ و آنگاه: صدای روایت محلی. و دقیقاً در همین بُعد سوم است که این رمان ها بی ثبات - و یا همانطور که ژانو در مورد راوی اواخر دوره چینگ می گوید، کاملاً پریشان - بنظر می رسند. این [نکته ای] مفهوم است: راوی، قطب اظهار نظر، توضیح، و داوری در روایت است و وقتی «الگوهای فرمی» خارجی است (و تا آنجا که به این موضوع مربوط است، حضور عملی بیگانه)، شخصیت وادار می شود که به شکلی عجیب رفتار کند (مثل بانزو، یا ایبارا، یا براس کوباس)، در این حالت طبیعی است که اظهار نظرهای راوی پریشان - حزاف، دمدمی مزاج، و بی کنترل - شود.

ایون-زوهار این مسئله را «تداخل» نام میگذارد: ادبیات قوی - با سفت و سخت کردن ساختار - زیست را برای دیگر ادبیات ها مشکل می کند. و در بیان شوارتز: «بخشی از شرایط تاریخی به شکل فرمی جامعه شناسانه باز-پدیدار می شود... در این حالت، فرمها انتزاع روابط خاص اجتماعی هستند» (شوارتز ۵۳).^{۶۱} بله، و در مورد موضوع ما شرایط تاریخی به شکل یک «شکاف» در فرم باز-پدیدار می شود؛ به شکل خطی معیوب که میان داستان و گفتمان، میان جهان و جهان بینی، قرار می گیرد: جهان در جهت غربی که نیروی بیرونی [بر آن] تحمیل می کند پیش می رود و [در نتیجه] همواره از تعادل خارج می شود. همچون صدای ریزال (که میان مولودرامی کاتولیک و طعنه های عصر روشنگری در نوسان است)،^{۶۲} یا فوتوبای^{۶۳} (که میان رفتار «روسی» بانزو و مخاطب مفروض متن گیر کرده است)، یا راوی متورم^{۶۴} ژانو، که تماماً کنترل پیرنگ را از دست داده است، اما هنوز تلاش می کند به هر قیمتی بر آن غالب شود. و منظور شوارتز از «بدهی خارجی» که به «مشخصه پیچیده» متن تبدیل می شود نیز همین است: حضور خارجی در بیان و ادای رمان «دخالت» می کند.^{۶۵} در اینجا سامانه ادبی یکی - و نابرابر شبکه ای بیرونی نیست و در خارج از متن باقی نمی ماند؛ بلکه کاملاً در فرم بروز پیدا می کند.

درختان، امواج، و تاریخ فرهنگی

فرم های ادبی انتزاع روابط اجتماعی هستند: در نتیجه، تحلیل فرم در معمول ترین شکلش تحلیل قدرت است (به همین دلیل هم ریخت

^{۶۰} همین مطلب در مقاله ای عالی اثر آنتونیو کاندیدو مطرح می شود: «ما [در امریکای لاتین] هرگز به همان معنی که مثلاً در مکتب های ادبی به رمانتیسیم، در انواع ادبی به رمان روانشناسانه، یا در نوشتار به سبک آزاد غیرمستقیم اشاره می کنیم، فرمهای بیانی خلاق و یا فنون بیانی پایه خلق نمی کنیم... انواع [اندیشه های] بومی پرستی هرگز بکار بردن فرمهای وارداتی ادبی را مردود نکرده است... آنچه مورد انتظار بوده انتخاب محتوای جدید، احساسات جدید بوده است (۷۳-۷۲).
^{۶۱} روبرتو شوارتز ۵۳.

^{۶۲} راه حل ریزال، یا [شاید] عدم وجود آن، احتمالاً به طیف اجتماعی بسیار وسیع او نیز مربوط است (Noli Me Tangere). در کنار عوامل دیگر، اثری است که بندیکت اندرسون را ملهم کرد که رمان و ملت-دولت را بهم ربط بدهد: در ملتی که استقلال ندارد، یک طبقه تعریف نشده حاکم دارد، و بدون زبان مشترک و صدها شخصیت ناهمگون است، «برای همه» سخن گفتن سخت می شود و صدای راوی زیر تلاش [برای انجام آن] به شکل قابل توجهی تغییر می کند.

^{۶۳} Futabatei

^{۶۴} Hypertrophic narrator

^{۶۵} در موارد خوش شانس معدودی، ضعف ساختاری ممکن است به قوت بدل شود، همچون در تفسیر شوارتز از آثار ماشادو دو آسیس [Machado de Assis]. جایی که «عدم ثبات» راوی به «به-سبک-دراوری رفتار طبقه حاکم برزیل» تفسیر می شود: در این حالت، عدم ثبات دیگر ایراد نیست بلکه نکته اساسی رمان است: «همه چیز در رمانهای ماشادو دو آسیس رنگ عدم ثبات راویانش را دارد - که در درجات مختلف مورد استفاده و سوءاستفاده واقع می شوند. منتقدان معمولاً به آن از زاویه دید فن ادبی و یا شوخ طبعی نویسنده نگاه می کنند. اما در این که [عدم ثبات راوی را] به عنوان به-سبک-دراوری رفتار طبقه حاکم برزیل ببینیم، مزایای بسیاری وجود دارد. [در این حالت] راوی ماشادو به جای اینکه در پی بی غرضی و [کسب] اعتبار حاصل از بی طرفی باشد، گستاخی خود را به شکل طعنه های بی ارزش، خودنمایی های ادبی و حتی اعمال منتقدانه، به نمایش می گذارد» (روبرتو شوارتز ۹۴).

شناسی تطبیقی [فرم های ادبی] رشته ای بسیار جذاب است: با بررسی چگونگی تغییر فرم ها، کشف می کنید که قدرت نمادین چطور از مکانی به مکان دیگر تغییر می کند. و البته، روش تحلیلی من همیشه فرمالیسم جامعه شناسانه بوده است، روشی که بنظر من مناسب ادبیات جهان است ... اما متأسفانه باید در اینجا دست نگه دارم، چون از حوزه صلاحیت من خارج می شوم. به محض اینکه مشخص شد که متغیر اصلی در آزمایش «صدای راوی» بوده است تحلیل واقعی فرم از حیثه توان من خارج می شود، چون نیاز به تبخّر زبانی وسیعی دارد که حتی نمی توانم تصوّرش را کنم (فقط برای یک بخش مبحث [تسلط بر] فرانسوی، انگلیسی، اسپانیایی، روسی، ژاپنی، چینی، و پرتغالی ضروری است). و احتمالاً، صرف نظر از اینکه موضوع تحلیل چه باشد، همواره نقطه ای وجود دارد که در آن مطالعه ادبیات جهان، در شکلی از تقسیم کار کلان و غیرقابل اجتناب، باید به متخصصین ادبیات ملی واگذار شود. این مسئله نه فقط به خاطر دلایل عملی، بلکه به خاطر دلایل نظری غیر قابل اجتناب است. این خود موضوعی مبسوط است، اما بگذارید چهارچوبی کلی برای آن طرح کنم.

برای تحلیل فرهنگ در سطح جهان (و یا در سطح کلان)، مورخان گرایش به استفاده از دو استعاره شناختی بنیادین داشته اند: درخت و موج. درخت، برگرفته از درخت تبارزایشی داروین، ابزار ریخت شناسی زبانی تطبیقی بوده است: خانواده های زبانی که از همدیگر جدا و شاخه شده اند - مثلاً زبانهای اسلاو-ژرمن از زبانهای آریایی-یونانی-ایتالیایی-سلتی، و زبانهای بالتیک-اسلاو از زبانهای ژرمن، و بعد لیتوانیایی از اسلاوی نشأت گرفته است. و این نوع درخت به ریخت شناسی زبانی تطبیقی امکان داده تا آن معمای بزرگ را، که احتمالاً اولین سامانه جهانی فرهنگ بوده، حل کند: هندواروپایی: خانواده ای از زبانها که از هند تا ایرلند پراکنده اند (و احتمالاً فقط به زبان محدود نمی شود، بلکه مجموعه مشترکی از فرهنگ است: اما مستندات ما در این مورد به شدت شکننده است). استعاره دیگر، موج، نیز در زبانشناسی تاریخی استفاده شده (مثل «فرضیه موج»^{۶۶} اشمیت،^{۶۷} که اشتراکات خاص میان زبانها را توضیح می دهد)، اما در بسیاری دیگر از رشته ها نیز نقش داشته است: برای مثال، در مطالعه انتشار [جهانی] فن آوری و یا در نظریه خارق العاده میان-رشته ای «موج رشد»^{۶۸} اثر کاوال-اسفورزا و آمرمن^{۶۹} (اولی ژن شناس و دومی باستان شناس است)، که توضیح می دهد چطور کشاورزی از هلال حاصلخیز خاورمیانه به شمال غرب و بعد به اروپا گسترش یافت.

حالا: جز اینکه درخت و موج هر دو استعاره هستند - نقطه مشترک دیگری بینشان وجود ندارد. درخت گذر از وحدت به کثرت را توصیف می کند: یک درخت، با شاخه های متعدّد، از هندواروپایی به دهها زبان متفاوت. موج برعکس است: بیان کننده همگونی مستتر در تنوع اولیه است: فیلم های هالیوودی که بازارها را یکی پس از دیگری فتح می کنند (و یا زبان انگلیسی که دیگر زبانها را یکی پس از دیگری می بلعد). درختها نیازمند گسست جغرافیایی هستند (همچون انواع حیوانات، زبانها هم باید در ابتدا در فضایی جداگانه باشند تا از هم شاخه بگیرند [و دور شوند]); امواج از موانع بیزارند، و با پیوستگی جغرافیایی نمو پیدا می کنند (از نظر یک موج، یک دریاچه جهانی ایده آل است). ملت-دولتها به درختها و شاخه ها وفادارند، و بازارها به امواج. و تفاوت هایی از این دست. هیچ چیز بین این دو استعاره مشترک نیست. اما - هر دو مؤثرند. تاریخ فرهنگ از درختها و امواج تشکیل شده است - موج رشد کشاورزی که تکیه گاه درخت زبان های هندواروپایی شده و بعد با امواجی جدید از روابط زبانی و فرهنگی روئیده می شود ... و تا زمانی که فرهنگ جهان بین این دو مکانیسم نوسان دارد، محصولاتش لاجرم ترکیبی خواهد بود: [حاصل] مصالحت، همچون قانون جیمسون. به همین خاطر این قانون مؤثر است: به این دلیل که به شکلی مستقیم تداخل و تقاطع بین دو مکانیسم را درک و توصیف می کند. به رمان مدرن فکر کنید: قطعاً یک موج است (و خود من هم چند باری آن را موج نامیده ام) - اما موجی که در شاخه های سنت های محلی جریان پیدا کرده،^{۷۰} و همواره به شکل معنا داری توسط آنها تغییر می کند.

در نتیجه، این [دو استعاره] بنیان تقسیم کار میان ادبیات ملی و جهان می شود: ادبیات ملی برای کسانی است که درختها را می بینند؛ ادبیات جهان برای کسانی که امواج را می بینند. تقسیم کار ... و چالش؛ چون هر دو استعاره مؤثرند، بله، اما این بدان معنا نیست که هر دو به یک اندازه مؤثرند. محصولات تاریخ فرهنگی همواره ترکیبی اند: اما کدام مکانیسم در ترکیب دهی آن غالب است؟ مکانیسم داخلی یا خارجی؟ ملت یا جهان؟ درخت یا موج؟ هیچ راهی برای حل این معضل، یکبار و برای همیشه، وجود ندارد - البته خوشبختانه: چون تطبیق گران نیاز به معضل

^{۶۶} wave hypothesis

^{۶۷} Johannes Schmidt

^{۶۸} wave of advance

^{۶۹} Luigi Luca Cavalli-Sforza, Albert Ammerman

^{۷۰} میوشی آنها را «فرایند قلمه زنی» می نامد؛ شوارتز از «کاشت رمان، و بخصوص نوع واقع گرای آن»، و وانگ از «نشاء زدن گونه های روایت غربی» صحبت می کند. و البته، بلینسکی پیشتر ادبیات روسیه را در سال ۱۸۴۳ به شکل «رشدی نشاء زده و نه بومی» توصیف کرده بود.

دارند. آنها همواره در برابر ادبیات های ملی بسیار خجل و محتاط بوده اند: گویی که [در یک گروه] ادبیات انگلیسی، آمریکایی، و آلمانی داریم - و بعد، در همسایگی، نوعی جهان کوچک موازی که در آن تطبیق گران، در حالی که در تلاشند مزاحم گروه اول نشوند، دسته دیگری از ادبیات ها را مطالعه می کنند. نه؛ جهان یکی است، و ادبیات ها یکی هستند، صرفاً از منظرهای متفاوتی به آنها نگاه می کنیم؛ و افراد به دلیلی بسیار ساده تطبیق گر می شوند: چون متقاعد شده اند که آن دیدگاه بهتر است؛ یا توان تشریحی بیشتری دارد؛ یا از نظر مفهومی برازنده تر است؛ یا از «تک بعدی» و «تنگ نظری» های زشت پرهیز می کند؛ و یا به هر دلیل دیگری. مسئله این است که برای مطالعه ادبیات جهان (و برای بخش های ادبیات تطبیقی در دانشگاه ها) توجیه دیگری جز این وجود ندارد که: خاری در پهلو و چالشی فکری و دائمی برای ادبیات های ملی - به خصوص ادبیات محلی - باشد. اگر ادبیات تطبیقی این نباشد، هیچ نیست. هیچ. استاندال^{۷۱} درباره ی شخصیت مورد علاقه اش می نویسد: «خود را فریب مده. برای تو، راه میانه ای وجود ندارد». این درباره ی ما هم صدق می کند.

برگردان: امید آزادی بوگر (گوتینگن، آگوست ۲۰۱۴)

منابع

- Abiola Irele, *The African Experience in Literature and Ideology*, Bloomington: 1990.
- Ahmet O. Evin, *Origins and Development of the Turkish Novel*, Minneapolis 1983.
- António Cândido, "Literature and Underdevelopment," in César Fernández Moreno, Julio Ortega, Ivan A. Shulman (eds), *Latin America in Its Literature*, New York 1980.
- Ato Quayson, *Strategic Transformations in Nigerian Writing*, Bloomington 1997.
- Eric Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Willar Trask (trans.), Princeton 2003 [first published in 1946].
- Benedict Anderson, *Imagined Communities*, Verso 2006.
- David Der-wei Wang, *Fin-de-siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction 1849–1911*, Stanford 1997.
- David Gasperetti, *The Rise of the Russian Novel*, De Kalb 1998.
- Doris Sommer, *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*, Berkeley–Los Angeles 1991.
- Edward Said, *Beginnings*, New York 1985 [first published in 1975].
- Elisa Martí-López, "La orfandad de la novela española: política editorial y creación literaria a mediados del siglo XIX," in *Bulletin Hispanique*, 1997.
- Emmanuel Obiechina, *Culture, Tradition and Society in the West African Novel*, Cambridge 1975.
- Franco Moretti, "The Slaughterhouse of Literature," in *Modern Language Quarterly* special issue on "Formalism and Literary History," spring 2000.
- Franco Moretti, *Atlas of the European Novel 1800–1900*, Verso: London 1998.
- Fredric Jameson, "In the Mirror of Alternate Modernities," introduction to Karatani Kojin, *Origins of Modern Japanese Literature*, Durham–London 1993.
- Helena Goscilo, introduction to Ignacy Krasicki, *The Adventures of Mr. Nicholas Wisdom*, Evanston 1992.
- Henry Y. H. Zhao, *The Uneasy Narrator: Chinese Fiction from the Traditional to the Modern*, Oxford 1995.
- Itamar Even-Zohar, "Laws of Literary Interference," in *Poetics Today*, 1990.
- Jale Parla, "Desiring Tellers, Fugitive Tales: Don Quixote Rides Again, This Time in Istanbul," forthcoming.
- James Bird, *The Changing World of Geography*, Oxford 1993.
- Jean Franco, *Spanish-American Literature*, Cambridge 1969.
- Ken Frieden, *Classic Yiddish Fiction*, Albany 1995.
- Luca Toschi, "Alle origini della narrativa di romanzo in Italia," in Massimo Saltafuso (ed.), *Il viaggio del narrare*, Florence 1989.
- Marc Bloch, "Pour une histoire comparée des sociétés européennes," *Revue de synthèse historique*.
- Marleigh Grayer Ryan, "Commentary" to Futabatei Shimei's *Ukigumo*, New York 1967.
- Matti Moosa, *The Origins of Modern Arabic Fiction*, 1997 [first published in 1970].

Max Weber, "Objectivity in Social Science and Social Policy" [1904] in *The Methodology of the Social Sciences*, New York 1949.

Montserrat Iglesias Santos, "El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas," in Dario Villanueva (ed.), *Avances en teoría de la literatura*, Santiago de Compostela 1994.

Roberto Schwarz, *Misplaced Ideas*, London 1992 [first published in 1977].

Roberto Schwarz, "The Importing of the Novel to Brazil and Its Contradictions in the Work of Roberto Alencar," in *Misplaced Ideas*.

Roberto Schwarz, "The Poor Old Woman and Her Portraitist" [1983], in *Misplaced Ideas*.

Roger Allen, *The Arabic Novel*, Syracuse 1995.