

تأملاتی در ادبیات جهان

رسالت من: گفتن به زبانی ساده‌تر از آنچه درک می‌کنم.
آرتور شوپنبرگ، اپرای موسی و یعقوب

فرانکو مورتی
ترجمه امید آزادی بوگر

فرانکو مورتی، منتقد ادبی، برخلاف برادر فیلم‌سازش، نانی مورتی، در ایران چندان شناخته شده نیست. او یکی از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان و پژوهشگران تاریخ رمان اروپا و در حال حاضر استاد بخش ادبیات تطبیقی در دانشگاه استنفورد است. وی در *طریق جهان: رمان تربیتی در فرهنگ اروپایی (۱۹۸۷)*، *حماسه مدرن: سامانه جهان از گوته تا گارسیمارکز (۱۹۹۶)*، *اطلس رمان اروپایی ۱۹۰۰-۱۸۰۰ (۱۹۹۹)*، و *بورژوا: بین تاریخ و ادبیات (۲۰۱۳)* به تفصیل به جنبه‌های مختلف رمان و نقش آن در تاریخ و فرهنگ اروپا پرداخته است. مقاله حاضر در سال ۲۰۰۳ در نیو لفت ریویو به چاپ رسیده و حاوی پیشنهادات مورتی برای فائق آمدن بر مشکلات مطالعه ادبیات جهان است. دو کتاب از این مقاله منتج شده که حاصل پژوهش وی در مباحث مطرح شده در مقاله حاضر است: *نمودرها، نقشه‌ها و درخت‌ها (۲۰۰۵)* و *دورخوانی (۲۰۱۳)*. در این مقاله، مورتی ابتدا به کاستی‌های رشته «ادبیات تطبیقی» می‌پردازد و می‌گوید این رشته اساساً رشته‌ای اروپامحور بوده و در تاریخ سنت‌های ادبی غیراروپایی را نادیده گرفته و یا آنها را با ارجاع به پیش‌فرض‌های اروپایی سنجیده است. در نظر وی، برای گذر از این کاستی مطالعه ادبیات جهان ضروری است. اما خواندن همه آثار ادبی جهان به همه زبان‌ها ممکن نیست و به همین دلیل باید روشی کاملاً نو برای مطالعه ادبیات جهان یافت. برای یافتن راه‌حل، او از تاریخ اقتصاد سیاسی و نظریات ایمانوئل والرشتاین درباره نظام جهانی سرمایه‌داری بهره می‌برد. همانند اقتصاد جهان، ادبیات جهان هم یک سامانه به هم پیوسته و نابرابر است. برای شرح موضوع، او از مثال تاریخ رمان جهان و پراکنده شدن رمان مدرن از ادبیات انگلیسی و فرانسوی به سایر سنن ادبی جهان، از طریق ترجمه، استفاده می‌کند.

در این بررسی، مورتی به دو مدل استعاری در تاریخ ادبیات اشاره دارد. یک: درختواره، که موضوعش متکثر شدن انواع ادبی است؛ در نظر او، تاریخ‌نگاری ادبی ملی از این مدل بهره می‌برد. دو: موج‌واره، که موضوعش انتشار و سرایت یک نوع، فرم، یا مفهوم از یک سنت به سایر سنن ادبی در جهان است؛ این مدل، به پیشنهاد مورتی، یک روش مطالعه ادبیات جهان است. مفهوم جدیدی که او در این روش ارائه می‌کند، «دورخوانی» متن است: به این معنی که به جای بررسی سنتی متن و تفسیر آن، کار منتقد مطالعه انتشار فرم‌ها و مفاهیم ادبی در جهان به کمک منتقدانی است که کارشان بررسی درختواره‌ها در سنن ادبی ملی است. او خود از برخی کاستی‌های این روش مطلع بوده و در کارهای بعدی برای رفع آنها چاره‌هایی اندیشیده است (مترجم).

«امروزه ادبیات ملی معنای چندانی ندارد. عصر ادبیات جهان دارد آغاز می‌شود، و همه باید برای شتاب‌بخشیدن به ظهور آن کمک کنند». این سخنان گوته است که در سال ۱۸۲۷ در گفت‌وگو با اِکِرْمَن^۱ به زبان می‌آورد. بیست سال بعد، در ۱۸۴۸، مارکس و انگلس می‌نویسند: «تک‌بعدی‌گری و کوتاه‌فکری ملی بیش‌ازپیش ناممکن می‌شود، و از ادبیات‌های ملی و محلی بسیار، ادبیات جهان ظهور خواهد کرد». 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 گفت‌وگو با اِکِرْمَن می‌خوانده، و یا بورژوازی مدنظر مانیفست کمونیسم که «کیفیتی جهانی به تولید و مصرف در همه کشورهای بخشیده است». خب، بگذارید خیلی ساده بگویم: ادبیات تطبیقی نتواسته است انتظاراتی را که در آغاز از آن می‌رفت برآورده کند. ادبیات تطبیقی تاکنون تهوّر فکری بسیار میان‌مایه‌ای بوده که اساساً به ادبیات اروپای غربی محدود و عمدتاً حول‌وحوش رودخانه‌ی راین چرخیده است (پژوهشگران زبان و ادبیات آلمانی که روی ادبیات فرانسه کار کرده‌اند)، و نه چیزی بیش از آن.

ادبیات تطبیقی شاکله فکری خود من هم هست، ولی کار علمی همواره محدودیت‌هایی دارد. اما محدودیت‌ها تغییر می‌کنند، و به‌نظر من زمان آن رسیده که به هدف بلندپروازانه قدیمی ادبیات جهان^۳ بازگردیم چون هرچه نباشد، ادبیات پیرامون ما بی‌شک اکنون سامانه‌ای جهانی است. و سؤال درواقع این نیست که چه باید بکنیم؛ سؤال این است که چطور این کار را باید انجام بدهیم. معنای مطالعه ادبیات جهان چیست؟ چطور باید این کار را انجام داد؟ خود من روی سنت‌های روایی حوزه اروپای غربی بین سال‌های ۱۷۹۰ و ۱۹۳۰ کار می‌کنم، و اگر در پژوهش از حوزه فرانسه و انگلستان خارج شوم، احساس می‌کنم

شیادم. مرا چه به تحقیق درباره ادبیات جهان؟

مسئلاً خیلی‌ها بیشتر و بهتر از من مطالعه کرده‌اند؛ اما صحبت از صدها زبان و ادبیات است. بعید است بیشتر خواندن راه‌حل [مطالعه ادبیات جهان] باشد. بخصوص اینکه به‌تازگی داریم چیزی را دوباره کشف می‌کنیم که مارگارت کوهن^۴ «ناخوانده‌های بزرگ» می‌نامد. گفتم من روی سنت‌های روایی اروپای غربی کار می‌کنم، ولی واقعاً اینطور نیست، من روی بخش ماندگار و مرجع آن سنت کار می‌کنم که حتی یک‌درصد از آثار منتشرشده را هم دربر نمی‌گیرد. اما در همین حوزه هم باز برخی بیشتر خوانده‌اند؛ نکته این است که سی، چهل، پنجاه، یا شصت هزار رمان در بریتانیای قرن نوزده نوشته شده است. تعدادشان را واقعاً کسی نمی‌داند، کسی آنها را نخوانده است، و هرگز نخواهد خواند. به‌علاوه، رمان‌های فرانسوی، چینی، آرژانتینی، آمریکایی و ... هم وجود دارند. بیشتر خواندن همیشه کار خوبی است، اما راه‌حل [ادبیات جهان] نیست.^۵

شاید پرداختن به جهان و ناخوانده‌ها به‌طور همزمان فراتر از توان انسان باشد. اما من معتقدم که این بزرگ‌ترین فرصت ماست، چراکه صرف وسعت کار نشان می‌دهد که ادبیات جهان نمی‌تواند ادبیات، ولی فقط بزرگ‌تر، یا همان‌که تاکنون انجام داده‌ایم، فقط اندکی بیشتر، باشد. ادبیات جهان باید متفاوت باشد. طبقه‌بندی‌هایش باید متفاوت باشد. ماکس وبر می‌گوید: «این روابط متقابل «واقعی» اشیاء نیست که حدود علوم مختلف را تعریف می‌کند، بلکه روابط متقابل مفهومی مسائل^۶ است. «دانش» جدید زمانی پدید می‌آید که به روشی جدید به مشکلی جدید بپردازیم» (۶۸). نکته اصلی همین است: ادبیات جهان موضوع نیست، یک مسئله است، آن‌هم مسئله‌ای که نیازمند روش نقادی جدیدی است: هیچ‌کس صرفاً با خواندن متن‌های بیشتر روشی نیافته است. نظریه‌ها این‌طور به‌وجود نمی‌آیند؛ برای شروع، نظریه به یک جهش، یک شرط‌بندی [علمی]، یک فرضیه نیاز دارد.

ادبیات جهان: یکی و نابرابر

من این فرضیه^۷ اولیه را از مکتب سامانه جهان^۸ در تاریخ اقتصاد قرض می‌گیرم، که برایش سرمایه‌داری بین‌المللی همزمان یک سامانه و نابرابر است: با مرکز و حاشیه‌ای (و نیم‌حاشیه‌ای) که در رابطه‌ای از نابرابری روزافزون به یکدیگر پیوسته‌اند. یکی، و نابرابر: یک ادبیات (ادبیات جهان)^۹، به شکل مفرد، همچون در گوتته و مارکس، و شاید، به بیان بهتر، یک سامانه ادبی جهانی (از ادبیات‌های به‌هم‌پیوسته)؛ اما سامانه‌ای که با آنچه گوتته و مارکس آرزو کرده بودند بسیار متفاوت است، چراکه کاملاً نابرابر است. روبرتو شوارتز^۹

در مقاله‌ای درخشان می‌نویسد: «بدهی خارجی در ادبیات برزیل همچون همهٔ زمینه‌های دیگر اجتناب‌ناپذیر است، و صرفاً بخش غیرضروری اثری که در آن پدیدار می‌شود نیست، بلکه ویژگی پیچیدهٔ آن است» (۵۰). و ایتامار ایون زوهار^{۱۱}، در اندیشهٔ ادبیات ییدی^{۱۱} می‌نویسد: «یکی از روابط موجود میان سنت‌های ادبی ملی تداخل است، و در آن ... ادبیاتی مرجع، منبع استقراض مستقیم یا غیرمستقیم می‌شود [واردات رمان، استقراض مستقیم و غیرمستقیم، بدهی خارجی: ببینید چطور استعاره‌های اقتصادی به‌طور ناخودآگاه در تاریخ ادبیات به کار می‌روند] - منبع استقراض برای ... ادبیات مقصد ... در تداخل ادبی توازن و تعادلی وجود ندارد. در عمدهٔ موارد، ادبیات مرجع در ادبیات مقصد تداخل می‌کند و [درعین حال] آن را کاملاً نادیده می‌انگارد» (۶۲-۵۴).

معنای یکی و نابرابر این است: سرنوشت یک فرهنگ، معمولاً فرهنگ حاشیه (ایگلسیاس سانتوس، ۳۳۹)^{۱۲} در برخورد با فرهنگی دیگر (از مرکز) تغییر می‌کند، فرهنگی که «کاملاً آن را نادیده می‌انگارد». در سناریویی مشابه، این نابرابری در قدرت بین الملل هم وجود دارد - بعداً در مورد «بدهی خارجی» شوارتز به‌عنوان یک ویژگی ادبی پیچیده بیشتر خواهم گفت. فعلاً اجازه بدهید نتایج حاصل از اعمال ماتریس تشریحی تاریخ اجتماعی در تاریخ ادبیات را بیان کنم.

دورخوانی^{۱۳}

مارک بلوش^{۱۴} در نوشته‌هایش در مورد تاریخ اجتماعی تطبیقی، «شعاری» (به قول خودش) دوست‌داشتنی ابداع کرد: «سال‌ها تحلیل برای یک روز ترکیب»؛ اگر آثار برودل^{۱۵} و والرشتاین^{۱۶} را 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 حداکثر نصف یک صفحه باشد؛ بقیه همه نقل‌قول‌اند (در جلد اول سامانه جدید جهان چهارصد نقل‌قول وجود دارد).^{۱۷} سال‌ها تحلیل؛ تحلیل دیگران، که صفحه والرشتاین در یک سامانه ترکیب‌شان می‌کند.

حال اگر این مدل را جدی بگیریم، مطالعهٔ ادبیات جهان باید این «صفحه» را - یعنی: رابطهٔ بین تحلیل و ترکیب را- در حوزهٔ ادبیات تولید کند. اما در این صورت، تاریخ ادبیات به‌سرعت با آنچه در حال حاضر هست تفاوت پیدا خواهد کرد: «دست دوم» خواهد شد: لحاف چهل‌تکه‌ای از پژوهش دیگران، بدون حتی یک خوانش مستقیم متن. این ایده هنوز بلندپروازانه است، و در واقع حتی از ایدهٔ قبلی (از ادبیات جهان!) هم بلندپروازانه‌تر است؛ اما

در این حالت، بلندپروازی رابطه‌ای مستقیم با فاصله از متن دارد: هرچه پروژه بلندپروازانه‌تر باشد، فاصله از متن باید بیشتر شود.

آمریکا کشور نزدیک‌خوانی [متن] است و من انتظار ندارم که ایده دورخوانی در اینجا طرفدار چندانی داشته باشد. اما مشکل نزدیک‌خوانی (در همه آشکالش، از نقد نو تا ساختارشکنی) این است که ضرورتاً وابسته به ادبیات مرجع به شدت معدودی است. این مسئله ممکن است الآن به پیش‌فرضی ناخودآگاه و نامرئی بدل شده باشد، اما در هر حال پیش‌فرضی آهین است: شما فقط زمانی روی متون خاص این قدر وقت می‌گذارید و سرمایه‌گذاری می‌کنید که معتقد باشید فقط تعداد بسیار اندکی از آنها واقعاً مهمند. در غیر این صورت، کار شما بی‌معناست. اما اگر می‌خواهید ورای ادبیات مرجع را ببینید (و البته ادبیات جهان قرار است چنین کند: اگر نکند عبث خواهد بود!) نزدیک‌خوانی کمکی نمی‌کند. نزدیک‌خوانی برای این کار طراحی نشده است، بلکه طراحی شده که عکس آن را انجام دهد. شالوده نزدیک‌خوانی عملی مذهبی است - برخورد بسیار جدی با تعداد بسیار اندکی متن که بسیار جدی گرفته می‌شوند - در حالی که آنچه ما واقعاً نیاز داریم عهدی کوچک با ابلیس است: ما می‌دانیم که متن را چطور بخوانیم، و حال باید یاد بگیریم که چطور آن را نخوانیم. دورخوانی: جایی که، بگذارید تکرار کنم، فاصله شرط دانش است: به شما امکان می‌دهد روی واحدهایی متمرکز شوید که بسیار کوچک‌تر یا بزرگ‌تر از متن هستند: ابزار، مفاهیم، استعارات - و یا انواع و سامانه‌ها. و اگر خود متن در میان واحدهای بسیار کوچک و بسیار بزرگ ناپدید شود، خوب، یکی آن از مواردی پیش می‌آید که می‌توان توجیهش کرد و گفت، کمتر بیشتر است. اگر بخوایم سامانه را در تمامیتش درک کنیم، باید بپذیریم که چیزی را از دست بدهیم. همیشه برای دانش نظری بهایی می‌پردازیم: جهان واقع بی‌نهایت غنی [و متنوع] است؛ مفاهیم انتزاعی مسکین‌اند. اما دقیقاً همین «مسکنت» مفاهیم به ما امکان می‌دهد که از پس مفاهیم برآییم، و در نتیجه آگاه شویم. به همین دلیل کمتر در واقع بیشتر است.^{۱۸}

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 و بر اساس حوزه‌ای که می‌شناسم (در جای دیگر، وضع ممکن است متفاوت باشد). چندسال پیش، در مقدمه کتاب ریشه‌های ادبیات مدرن ژاپن نوشته کوچین کاراتانی^{۱۹}، فردریک جیمسون^{۲۰} نوشت که در دوران خیز رمان ژاپنی «مواد خام تجربه اجتماعی ژاپن،

و الگوهای فرم‌های انتزاعی برای ساخت رمان غربی را نمی‌توان همیشه و بدون کاستی در هم ادغام کرد؛ و در این ارتباط به آثار ماسائو میناشی، همدستان سکوت،^{۲۱} و میناکشی موخرجی، واقع‌گرایی و واقعیت (پژوهشی در رمان آغازین هند)^{۲۲} هم اشاره می‌کند (جیمسون، ۱۳). و درست هم هست، چون این کتاب‌ها به کرات (به گفته موخرجی) به «مشکلات» پیچیده حاصل از برخورد فرم غربی و واقعیت ژاپنی و هندی اشاره می‌کنند.

حال، رخداد وضعیتی یکسان در فرهنگ‌های 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 عجیب‌تر شد. دست‌آخر برای تأمل در مورد رابطه بین بازارها [ادبی] و فرم‌ها، شروع کردم به استفاده از این تگه‌های مستند؛ و بعد، بدون اینکه بدانم واقعاً چه می‌کنم، برداشتم از گفته 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 فرهنگ‌هایی که در حاشیه سامانه ادبی جهان جای دارند (که یعنی: تقریباً همه فرهنگ‌ها، هم در داخل و هم در خارج از اروپا)، رمان مدرن نموی مستقل ندارد بلکه حاصل مصالحه (compromise) میان تأثیر فرم ادبی غربی (معمولاً فرانسوی یا انگلیسی) و مواد خام محلی [تجربه و محتوای اجتماعی] است.

این ایده اولیه به دسته کوچکی از قوانین بسط پیدا کرد^{۳۳}، و همه بسیار جالب بودند، اما... همچنان فقط یک ایده بود؛ گمانی که باید، احتمالاً در سطحی وسیع، آزموده می‌شد. در نتیجه تصمیم گرفتم که موج انتشار رمان مدرن را (به‌طور تقریبی: از ۱۷۵۰ تا ۱۹۵۰) در صفحات تاریخ ادبیات پیدا کنم: در آثار گاسپرتی و گاسچیلو^{۲۴} در مورد اواخر قرن هجده در اروپای شرقی^{۲۵}؛ توشی و مارتی لویز^{۲۶} درباره اوایل قرن نوزده در اروپای جنوبی^{۲۷}؛ فرانکو و سومر^{۲۸} درباره اواسط قرن نوزده در آمریکای لاتین^{۲۹}؛ فریدن^{۳۰} در مورد رمان‌های یبیدی دهه^{۳۱} ۱۸۶۰؛ موسا، سعید و آلن^{۳۲} در مورد رمان‌های عربی دهه^{۳۳} ۱۸۷۰، و اوین و پارلا^{۳۴} در مورد رمان‌های ترکی همان سال‌ها^{۳۵}؛ آندرسون^{۳۶} در مورد رمان فیلیپینی Noli Me Tangere (۱۸۸۷)؛ ژائو و ونگ^{۳۷} در مورد داستان‌های اواخر قرن در دوره چینگ^{۳۸}؛ اوبیه‌چینا، ایرله و کوآیسون^{۳۹} درباره رمان‌های آفریقای غربی بین دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۵۰^{۴۰} (و البته به این فهرست کاراتانی، میوشی، موخرجی، ایون زوهار، و شوارتز را هم اضافه کنید). چهار قاره، دو بیست سال، بیش از بیست مطالعه منتقدانه مستقل، و همه موافق بودند: وقتی یک فرهنگ شروع به حرکت به سمت رمان مدرن می‌کند، حاصل آن همیشه مصالحه

بین فرم خارجی و مواد خام محلی است. «قانون» جیمسون امتحان خود را - حداقل امتحان اول را - پس داده بود.^{۴۱} و^{۴۲} در واقع، از این هم فراتر رفته و شرح غالب تاریخی این مسائل 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 به ویژه بریتانیا) - خب، اینها قانون نیستند، استثنای هستند. زودتر اتفاق می افتند، بله، اما به هیچ وجه الگو نیستند. الگوی پیدایش رمان کراسیچی^{۴۳}، کمال^{۴۴}، ریزال^{۴۵}، و ماران^{۴۶} هستند - نه دوفو^{۴۷}.

آزمایش‌هایی با تاریخ

زیبایی دورخوانی بعلاوه ادبیات جهان را ببینید: هردو درخلاف جهت تاریخ‌نگاری ملی حرکت می‌کنند. و این کار را به شکل یک آزمایش انجام می‌دهند. یک واحد تحلیل را تعریف می‌کنید (در اینجا، مصالحه فرم ادبی)^{۴۸}، و سپس دگردیسی‌اش را در محیط‌های مختلف دنبال می‌کنید^{۴۹} - تا، به شکل ایده‌آل، همه تاریخ ادبیات به شکل زنجیره‌ی درازی از آزمایش‌های مرتبط دربیاید: آنگونه که پیتر مداوار می‌گوید، [به شکل] «گفت‌وگویی میان واقعیت و تخیل ... میان آنچه که می‌تواند درست باشد و آنچه درحقیقت وجود دارد»^{۵۰}. اینها عبارات درخوری برای این پژوهش هستند که طی آن، وقتی در حال مطالعه آثار همکاران مورخ‌م بودم، روشن شد که برخورد فرم غربی و واقعیت محلی به‌راستی در همه‌جا مصالحه‌ای ساختاری تولید کرده - همان‌طور که قانون [جیمسون] پیش‌بینی می‌کرد - و همچنین روشن شد که خود مصالحه به فرم‌های گوناگون درمی‌آید. در برخی مواقع، به‌خصوص در نیمه‌ی دوم قرن بیستم و در آسیا، [حاصل مصالحه] بسیار بی‌ثبات بوده^{۵۱}، و آنطور که میوشی درباره‌ی ژاپن می‌گوید، «برنامه‌ای ناممکن» است^{۵۲}. اما در مواقع دیگر چنین نیست: برای مثال، مورخان رمان‌هایی را در ابتدا و انتهای این موج (لهستان، ایتالیا و اسپانیا در یک سو، و آفریقای جنوبی در سوی دیگر) توصیف می‌کنند که قطعاً مشکلات خودشان را دارند، اما این مشکلات حاصل تصادم عناصر ناسازگار [فرم خارجی و تجربه محلی] نیست^{۵۳}.

از آنجا که توقع چنین طیفی از نتایج را نداشتیم، در ابتدا متحیر [و مردّد] بودم، ولی بعد دریافتم که احتمالاً مهم‌ترین یافته من بوده است، چون ادبیات جهان به‌راستی یک سامانه است، اما سامانه‌ای از تغییرات. سامانه یکی بود، اما یکسان نبود. مرکز انگلیسی-فرانسوی در تلاش بود که آن را یکسان کند، اما هرگز نتوانست به‌طور کامل واقعیت تفاوت‌های موجود

را پاک کند (در ضمن، ملاحظه می‌کنید که چطور مطالعه ادبیات جهان - لاجرم - مطالعه تلاش برای استیلای نمادین در جهان هم هست). سامانه یکی است، اما یکسان نیست. و وقتی به گذشته‌نگاهی بیندازیم، [متوجه می‌شویم که] باید هم چنین می‌بوده: اگر بعد از سال ۱۷۵۰ رمان در همه‌جا از مصالحه میان الگوهای اروپای غربی و واقعیات محلی حاصل می‌شود - خوب، واقعیات محلی در مکان‌های مختلف متفاوت بوده است، درست همانطور که تأثیر غرب هم [در همه‌جا] به یک میزان نبوده: برای اینکه به مثال خودم بازگردیم، در جنوب اروپا و حدود سال ۱۸۰۰، این تأثیر قوی‌تر از غرب آفریقا در حدود سال ۱۹۴۰ است. با تغییر نیروهای دخیل در بازی، نتیجهٔ مصالحهٔ حاصل از اثر متقابل‌شان هم عوض می‌شود. و این، اتفاقاً، حوزه‌ای وسیع را برای پژوهش در ریخت‌شناسی تطبیقی [فرم‌های ادبی] باز می‌کند (بررسی سامانمند اینکه چطور فرم‌ها در مکان و زمان تغییر می‌کنند، تنها دلیلی که به‌خاطرش باید صفت «تطبیقی» را در ادبیات تطبیقی نگه‌داشت): اما ریخت‌شناسی تطبیقی [فرم‌ها] مسئلهٔ پیچیده‌ای است، و باید در مقاله‌ای جداگانه به آن پرداخت.

فرم به مثابه انتزاع روابط اجتماعی

اجازه بدهید چند نکته در مورد این کلمه، مصالحه، اضافه کنم، چون منظور من از آن با آنچه جیمسون در مقدمه‌اش بر کاراتانی در نظر داشت اندکی متفاوت است. برای جیمسون، این رابطه اساساً دوقطبی است: «الگوهای فرم‌های انتزاعی ساخت رمان غربی» و «مواد خام تجربهٔ اجتماعی ژاپن»: به عبارت دیگر، فرم و محتوا^۴. برای من، این رابطه بیشتر شکلی مثلثی دارد: فرم خارجی، مواد خام محلی، و فرم محلی. به عبارت ساده‌تر: پیرنگ خارجی؛ شخصیت‌های محلی؛ و آنگاه: صدای روایت محلی؛ و دقیقاً در همین بُعد سوم است که این رمان‌ها بی‌ثبات - و یا به قول ژائو در مورد راوی اواخر دورهٔ چینگ، کاملاً پریشان - به‌نظر می‌رسند. این [نکته‌ای] قابل‌درک است: راوی، قطب اظهارنظر، توضیح، و داوری در روایت است و وقتی «الگوی فرمی» خارجی است (و تا آنجا که به این موضوع مربوط است، حضور عملی بیگانه [احساس می‌شود])، شخصیت و ادار می‌شود که به شکلی عجیب رفتار کند (مثل بانزو، یا ایبارا، یا براس کوباس)؛ در این حالت طبیعی است که اظهارنظرهای راوی پریشان - حراف، دمدمی مزاج، و بی‌کنترل - شود.

ایون زوهار این مسئله را «تداخل» نام می‌گذارد: ادبیات قوی - با سفت‌وسخت کردن ساختار - زیست را برای دیگر ادبیات‌ها مشکل می‌کند. و به تعبیر شوارتز: «بخشی از شرایط تاریخی به شکل فرمی جامعه‌شناسانه بازپدیدار می‌شود... در این حالت، فرم‌های

ادبی] انتزاع روابط خاص اجتماعی هستند» (۵۳). بله، و در مورد موضوع ما شرایط تاریخی به شکل یک «شکاف» در فرم بازپدیدار می‌شود؛ به شکل خطی معیوب که میان داستان و گفتمان، میان جهان و جهان‌بینی، قرار می‌گیرد: جهان در جهت غریبی که نیرویی بیرونی [بر آن] تحمیل می‌کند پیش رانده شده و [در نتیجه] همواره از تعادل خارج می‌شود. همچون صدای ریزال (که میان ملودرامی کاتولیک و طعنه‌های عصر روشنگری در نوسان است)^{۵۵}، یا فوتوباتی^{۵۶} (که میان رفتار «روسی» بانزو و مخاطب مفروض متن گیر کرده است)، یا راوی متورم (Hypertrophic narrator) ژائو، که تماماً کنترل پیرنگ را از دست داده، اما هنوز تلاش می‌کند به هر قیمتی بر آن غالب شود. و منظور شوارتز از «بدهی خارجی» که به «ویژگی پیچیده» متن بدل می‌شود نیز همین است: حضور خارجی در بیان و ادای رمان «دخالت» می‌کند^{۵۷}. در اینجا سامانه ادبی یکی و نابرابر شبکه‌ای بیرونی نیست و در خارج از متن باقی نمی‌ماند؛ بلکه کاملاً در فرم بروز پیدا می‌کند.

درخت‌ها، امواج و تاریخ فرهنگی

فرم‌های ادبی انتزاع روابط اجتماعی هستند؛ در نتیجه، تحلیل فرم در معمول‌ترین شکلش تحلیل قدرت هم هست (به‌همین دلیل ریخت‌شناسی تطبیقی [فرم‌های ادبی] رشته‌ای بسیار جذاب است: با بررسی چگونگی تغییر فرم‌ها، کشف می‌کنید که قدرت نمادین چطور از مکانی به مکان دیگر جابجا می‌شود). و البته، روش تحلیلی من همیشه فرمالیسم جامعه‌شناسانه بوده، روشی که به‌نظم به‌خصوص مناسب ادبیات جهان است... اما متأسفانه باید در اینجا دست‌نگه‌دارم، چون از حوزه صلاحیتم خارج می‌شوم. به محض اینکه مشخص شد که متغیر اصلی در آزمایش «صدای راوی» بوده است، تحلیل واقعی فرم از حیطة توان من خارج می‌شود، چون نیاز به تبخّر زبانی وسیعی دارد که حتی نمی‌توانم تصوّرش را بکنم (فقط برای یک بخش مبحث، [تسلط بر] زبان‌های فرانسوی، انگلیسی، اسپانیایی، روسی، ژاپنی، چینی و پرتغالی ضروری است). و احتمالاً، صرف‌نظر از اینکه موضوع تحلیل چه باشد، همواره نقطه‌ای وجود دارد که در آن مطالعه ادبیات جهان، در شکلی از تقسیم کار کلان و غیرقابل‌اجتناب، باید به متخصصین ادبیات ملی واگذار شود. این مسئله نه فقط به دلایل عملی، بلکه به دلایل نظری اجتناب‌ناپذیر 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 داشته‌اند: درخت و موج. درخت، برگرفته از درخت تبارزایشی

داروین، ابزار ریخت‌شناسی زبانی تطبیقی بوده است: خانواده‌های زبانی که از یکدیگر جدا و شاخه شده‌اند: مثلاً زبان‌های اسلاو-ژرمن از زبان‌های آریایی-یونانی-ایتالیایی-سلتی، و زبان‌های بالتیک-اسلاوی از زبان‌های ژرمن، و بعد لیتوانیایی از اسلاوی نشئت گرفته است. و این نوع درخت به ریخت‌شناسی زبانی تطبیقی امکان داده تا آن معمای بزرگ را، که احتمالاً اولین سامانه جهانی فرهنگ بوده، حل کند: هندواروپایی: خانواده‌ای از زبان‌ها که از هند تا ایرلند پراکنده‌اند (و احتمالاً فقط به زبان محدود نمی‌شود، بلکه مجموعه‌ی مشترکی از فرهنگ است، اما مستندات ما در این مورد به شدت شکننده است). استعاره‌ی دیگر، موج، نیز در زبان‌شناسی تاریخی استفاده شده (مثل «فرضیه موج»^{۵۸} اشمیت،^{۵۹} که اشتراکات خاص میان زبان‌ها را توضیح می‌دهد)، اما در بسیاری دیگر از رشته‌ها نیز نقش داشته است: برای مثال، در مطالعه‌ی انتشار [جهانی] فناوری و یا در نظریه‌ی خارق‌العاده‌ی میان‌رشته‌ای «موج پیشرفت»^{۶۰} اثر کاوالی-اسفورزا و آمرمن^{۶۱} (اولی ژن‌شناس است و دومی باستان‌شناس)، که توضیح می‌دهد 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، نقطه‌ی مشترک دیگری بینشان وجود ندارد. درخت گذر از وحدت به کثرت را توصیف می‌کند: یک درخت، با شاخه‌های متعدّد، از هندواروپایی به ده‌ها زبان متفاوت. موج برعکس است: بیان‌کننده‌ی همگونی مستتر در تنوع اولیه است: فیلم‌های هالیوودی که بازارها را یکی پس از دیگری فتح می‌کنند (و یا زبان انگلیسی که دیگر زبان‌ها را یکی پس از دیگری می‌بلعد). 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 نمود پیدا می‌کنند (از نظر یک موج، یک دریاچه‌ی جهانی ایده‌آل است). ملت-دولت‌ها به درخت‌ها و شاخه‌ها وفادارند، و بازارها به امواج؛ و تفاوت‌هایی از این دست. هیچ‌چیز بین این دو استعاره مشترک نیست. اما هر دو مؤثرند. تاریخ فرهنگ از درخت‌ها و امواج تشکیل شده است: موج رشد کشاورزی که تکیه‌گاه درخت زبان‌های هندواروپایی شده و بعد با امواجی جدید از روابط زبانی و فرهنگی برخورد می‌کند... 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 به‌شکلی مستقیم تداخل و تقاطع بین دو مکانیسم را درک و توصیف می‌کند. به رمان مدرن فکر کنید: قطعاً یک موج

است (و خود من هم چندبار آن را موج نامیده‌ام) - اما موجی که در شاخه‌های سنت‌های محلی جریان پیدا کرده^{۶۲}، و همواره به شکل معناداری به وسیله آنها تغییر می‌کند. در نتیجه، این [دو استعاره] بنیان تقسیم کار میان ادبیات ملی و جهان می‌شود: ادبیات ملی برای کسانی است که درخت‌ها را می‌بینند؛ ادبیات جهان برای کسانی که امواج را می‌بینند. 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 ترکیبی‌اند: اما کدام مکانسیم در ترکیب دهی آن غالب است؟ مکانسیم داخلی یا خارجی؟ ملت یا جهان؟ درخت یا موج؟ هیچ‌راهی برای حل این معضل، یکبار و برای همیشه، وجود ندارد - البته خوشبختانه، چون تطبیق‌گران نیاز به معضل دارند. آنها همواره در برابر ادبیات‌های ملی بسیار خجل و محتاط بوده‌اند، گویی که [در یک سو] ادبیات انگلیسی، آمریکایی، و آلمانی داریم، و بعد، در همسایگی، نوعی جهان کوچک موازی که در آن تطبیق‌گران، درحالی که در تلاشند مزاحم گروه اول نشوند، دسته دیگری از ادبیات‌ها را مطالعه می‌کنند. نه؛ جهان یکی است، و ادبیات‌ها یکی هستند، صرفاً از منظرهای متفاوتی به آنها نگاه می‌کنیم؛ و افراد به دلیلی بسیار ساده تطبیق‌گر می‌شوند: چون متقاعد شده‌اند که آن دیدگاه بهتر است؛ یا توان تشریحی بیشتری دارد؛ یا از نظر مفهومی برانزده‌تر است؛ یا از «تک‌بعدی» و «تنگ‌نظری»های زشت پرهیز می‌کند و یا به هر دلیل دیگری. مسئله این است که برای مطالعه ادبیات جهان (و برای بخش‌های ادبیات تطبیقی در دانشگاه‌ها) توجه دیگری جز این وجود ندارد که خاری در پهلوی و چالشی فکری و دائمی برای ادبیات‌های ملی - به خصوص ادبیات محلی - باشد. اگر ادبیات تطبیقی این نباشد، هیچ نیست. هیچ. استاندال درباره شخصیت مورد علاقه‌اش می‌نویسد: «خود را فریب مده. برای تو، راه میانه‌ای وجود ندارد». این نکته درباره ما هم صدق می‌کند.

References

- 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*, Willard 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.

پانویس‌ها

-
- Johann Peter Eckermann ^۱
- ^۲ توضیح مترجم: در اینجا از نوشتار آلمانی عبارت به شکل *Weltliteratur* استفاده شده است.
- ^۳ توضیح مترجم: باز هم *Weltliteratur*.
- Margaret Cohen ^۴
- ^۵ در مقاله‌ای دیگر با عنوان «کشتارگاه ادبیات»، در شماره ویژه فصلنامه *زبان مدرن (Modern Language Quarterly)* در باب «فرمالیسم و تاریخ ادبیات» (بهار ۲۰۰۰) به مسئله «ناخوانده‌های بزرگ» پرداخته‌ام.
- ^۶ Conceptual Interconnection of problems
- ^۷ World system school of economic history
- ^۸ توضیح مترجم: اینجا هم *Weltliteratur*.
- Roberto Schwarz ^۹
- Itamar Even-Zohar ^{۱۰}
- Yiddish literature ^{۱۱}
- ^{۱۲} Montserrat Iglesias Santos. «تأکید بر این نکته اهمیت دارد که تداخل ادبی در اغلب موارد در حاشیه سامانه ادبی اتفاق می‌افتد».
- ^{۱۳} توضیح مترجم: عبارت *distant reading* ابداع مورتی و نقطه مقابل *close reading* («تزدیک خوانی») است که روشش تمرکز بر متن و تحلیل جزء به جزء آن است.
- Marc Bloch ^{۱۴}
- Fernand Braudel ^{۱۵}
- Immanuel Wallerstein ^{۱۶}

^{۱۷} *The Modern World System* (نوشته ایمانوئل والرشتاین؛ جلد اول این مجموعه در سال ۱۹۷۴ به چاپ رسیده است).

^{۱۸} و یا مجدداً و از قول ویر: «مفاهیم اصولاً ابزار تحلیلی برای تسلط فکری بر داده‌های تجربی هستند» (۱۰۶). و لاجرم، هرچه زمینه مورد مطالعه گسترده‌تر باشد، نیاز به «ابزاری» که بتواند بر واقعیات تجربی مسلط شود بیشتر است.

^{۱۹} *The Origins of Modern Japanese Literature* by Kojin Karatani

^{۲۰} Fredric Jameson

^{۲۱} *Accomplices of Silence* by Masao Miyoshi

^{۲۲} *Realism and Reality* by Meenakshi Mukherjee

^{۲۳} در بخش آخر *اطلس رمان اروپایی ۱۹۰۰-۱۸۰۰*، طرحی اولیه از این قوانین زده‌ام، که کمابیش اینگونه است: دوم، زمینه مصالحه فرمی معمولاً به‌خاطر موج کلانی از ترجمه از اروپای غربی آماده می‌شود؛ سوم، مصالحه خود معمولاً به‌طور 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.

^{۲۴} David Gasperetti and Helena Goscilo

^{۲۵} 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 فرانسوی و انگلیسی [شکل گرفته] و معمول شده بود» (۵). هلنا گاسپرتی نیز می‌نویسد: «این [کتاب] را می‌توان به بهترین نحو در بطن ادبیات اروپای غربی، که به شدت از آن ملهم است، بررسی کرد» (۱۵).

^{۲۶} Luca Toschi and Elisa Marti-Lopez

^{۲۷} 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). ایسا مارتی-لوپز می‌نویسد که یک نسل بعد در اسپانیا، «خوانندگان علاقه‌ای به اصالت [و خلاقیت] 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 به راحتی گفت که بین سال‌های ۱۸۰۰ و ۱۸۵۰ «رمان اسپانیایی در فرانسه نوشته می‌شد».

^{۲۸} Jean Franco and Doris Sommer

^{۲۹} «واضح است که بلندپروازی‌های پرطمطراق کافی نبودند. در اغلب موارد، رمان‌های اسپانیایی-آمریکایی [آمریکای لاتین] قرن نوزدهم، با پیرنگی دست‌دوم و مشتق‌شده از رمان‌های عاشقانه اروپایی هم‌عصرشان، خام و ناشایسته‌اند» (ژان فرانکو، ۵۶). «گر قهرمان‌های زن و مرد رمان‌های اواسط قرن نوزدهم آمریکای لاتین، و رای حدود سنتی و با شوری آتشین به یکدیگر میل دارند... این میل آتشین یک نسل قبل‌تر نمی‌توانست [در ادبیات] رونق پیدا کند. در واقع، عشاق متجدد، با خواندن رمان‌های عاشقانه اروپایی امیدوار

بودند که آنها را به واقعیت بدل کنند و [از آنها] یاد می‌گرفتند که چطور تمایلات شهوانی‌شان را تخیل کنند» (دوریس سومر، ۳۲-۳۱).

Ken Frieden ^{۳۰}

^{۳۱} «نویسندگان ییدی 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 and Roger Allen ^{۳۲}

^{۳۳} متی موسا با نقل قول از یحیی حقی (Yahya Haqqi) رمان‌نویس، می‌نویسد: «ضرری ندارد بپذیریم که داستان مدرن از غرب به ما رسیده است. بنیان‌گذاران آن متأثر از ادبیات اروپا، بخصوص ادبیات فرانسه، بودند. اگرچه شاهکارهای ادبیات انگلیسی به عربی ترجمه شده بود، اما ادبیات فرانسه سرچشمه داستان ما است» (۹۳). در نظر ادوارد سعید، «نویسندگان عرب زمانی که از رمان‌های اروپایی آگاه شدند، شروع به نوشتن آثاری همچون آنها کردند» (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» (۱۲).

Ahmet O. Evin and Jale Parla ^{۳۴}

^{۳۵} احمد ا. اوین می‌نویسد: «اولین رمان‌ها در ترکیه نوشته اعضای [طبقه] روشنفکر جدید بود، که برای خدمات دولتی تعلیم دیده بودند و به‌خوبی 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 ^{۳۶}

David Der-wei Wang and Henry Y. H. Zhao ^{۳۷}

^{۳۸} Qing fiction. «جابجایی 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 تناقض‌آمیز این است که وقتی مترجم متن را تغییر می‌دهد و از آن پیروی نمی‌کند، ضرورتی نمی‌بیند که چنین یادداشتی را اضافه کند» (ژائو، ۱۵۰). دیوید ونگ می‌نویسد: «نویسندگان اواخر دوره چینگ، مشتاقانه میراث [ادبی]‌شان را به کمک مدل‌های خارجی بازسازی کردند. به نظر من اواخر دوره چینگ آغاز «تجدد» ادبی در چین است چراکه جستجو برای تازگی دیگر محصور به حدود بومی از پیش تعریف شده نبود و به‌شکلی جدا نشدنی با بده بستان چندزبانی و فرافرهنگی ایده‌ها، فناوری‌ها، و قدرت‌ها در آغاز توسعه غرب در قرن نوزدهم همراه بود» (۵ و ۱۹).

Emmanuel Obiechina, Abiola Irele and Ato Quayson ^{۳۹}

^{۴۰} «یک عامل ضروری شکل‌دهنده به رمان‌های نوشته‌شده توسط نویسندگان بومی در آفریقای غربی آن است که این نویسندگان بعد از [انتشار] رمان‌هایی که غیر-آفریقاییان در مورد آفریقا نوشته بودند ظهور کردند ... رمان‌های خارجی تجسم عناصری بود که نویسندگان بومی باید در ابتدای نوشتن علیه‌شان واکنش نشان

می‌دادند» (اوبیه‌چینا، ۱۷). «اولین رمان به زبان داهومی، Doguicimi، به عنوان آزمایشی برای بازسازی ادبیات شفاهی آفریقا در فرم رمان فرانسوی، جالب است» (آیرله، ۱۴۷). «به نظر می‌رسید عقلانیت واقع‌گرایی برای ساختن هویتی ملی در تقاطع واقعیت‌های جهانی کفایت کند ... [و این] عقلانیت واقع‌گرایی در متون مختلف پراکنده بود: در روزنامه‌ها، در ادبیات بازار اونیشا [Onitsha market]، و در عناوین اولیه مجموعه آثار نویسندگان آفریقایی [African Writers Series] که گفتمان غالب آن دوره بود» (کوآیسون، ۱۶۲).

^{۴۱} در سمیناری که برای بار اول این نقد «دست‌دوم» را مطرح کردم، سارا گلشتاین سوال بسیار خوب و کاندید-گونه‌ای از من پرسید: «تصمیم گرفته‌ای 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 می‌کنی، و این را زود درمی‌یابی، چون چیزی در تأیید و یا اثبات او پیدا نمی‌کنی - گوسچیلو، مارتی-لوپز، سومر، اوین، ژائو، ایرله و دیگران را پیدا نمی‌کنی. و نه تنها هیچ تأیید مثبتی پیدا نمی‌کنی، دیر یا زود با واقعیت‌هایی مواجه می‌شوی که نمی‌توانی توضیحشان بدهی و فرضیه‌ات، در بیان معروف پوپر، مردود شده و باید آن‌را دور بیندازی. خوشبختانه تا کنون چنین نشده و فرضیه جیمسون همچنان پابرجاست.

^{۴۲} باید اعتراف کنم که برای امتحان کردن این فرضیه‌ها، عاقبت برخی از این «اولین رمان‌ها» را خواندم: *Noli Me Tange* اثر ریزال، *Ukigumo* اثر فوتاباتی، *Batouala* اثر رنه ماران، و *Doguicimi* اثر پال هزومه. اما این نوع خواندن دیگر به تفسیری جدید منتهی نمی‌شود، بلکه تنها تفاسیر پیشین را می‌آزماید: درواقع، شروع امر خطیر نقد نیست بلکه پیوست آن است. و در این حال، به جای خواندن متن به دنبال واحدهای تحلیلی خودتان می‌گردید. از آنجاکه این کار از ابتدا محدود و مقید [به پیش‌فرض‌ها] است، خواندنی بدون آزادی است.

^{۴۳} Ignacy Krasicki

^{۴۴} Namik Kemal

^{۴۵} Jose Rizal

^{۴۶} Rene Maran

^{۴۷} Daniel Defoe

^{۴۸} برای سهولت امر، هر چه که فضای جغرافیایی مورد مطالعه بزرگ‌تر باشد، واحد تحلیل باید کوچک‌تر شود: یک مفهوم (مثل مورد بحث ما در اینجا)، یک شیوه [ادبی]، یک استعاره، یک واحد روایی محدود، یا چیزی از این دست. امیدوارم در مقاله‌ای دیگر، به انتشار و اشاعه مفهوم «جدت ادبی» (کلیدواژه اریک آورباخ در *Mimesis*) در رمان‌های قرن نوزدهم و بیستم بپردازم [توضیح مترجم: این مقاله با عنوان «قرن جدت» در جلد اول از مجموعه دوجلدی رمان در سال ۲۰۰۶ توسط انتشارات دانشگاه پرینستون چاپ شده است].

^{۴۹} اینکه چطور می‌توان نمونه قابل‌اتکایی تهیه کرد - به عبارتی، اینکه چه مجموعه‌ای از ادبیات‌های ملی و تک‌رمان‌ها آزمون رضایت‌بخشی از پیش‌بینی‌های یک نظریه است - البته مسئله پیچیده‌ای است. در این طرح اولیه، مثال من (و توجیه آن) بسیاری مسائل را بی‌پاسخ رها کرده است.

^{۵۰} مداوار ادامه می‌دهد که پژوهش علمی «به‌شکل روایتی از یک جهان ممکن شروع می‌شود و، تا آنجا که امکان دارد، به‌صورت یک داستان در مورد زندگی واقعی به پایان می‌رسد». جملات مداوار را جیمز برد (۵)، نقل قول کرده است. در این رابطه، خود برد نسخه‌ای برانزنده از مدل تجربی را ارائه می‌کند.

^{۵۱} به جز میوشی و کاراتانی (در مورد ژاپن)، موخرجی (در مورد هند)، و شوارتز (در مورد برزیل)، تناقضات ساختی [و انشایی] و بی‌ثباتی مصالحه فرمی بکرات درمتون مربوط به رمان ترکی، چینی، و عربی نیز مطرح می‌شود. احمد ا. اوین، در بحث خود در مورد *انتباه*، اثر نامیک کمال، می‌نویسد که چطور «ترکیب دو محتوا، یکی براساس زندگی خانواده‌ای سنتی و دیگری براساس آرزوهای یک فاحشه، اولین تلاش داستان ترکی برای رسیدن به نوعی بُعد روانشناسانه است که در رمان‌های اروپایی دیده می‌شد، [اما اینبار] در چهارچوبی محتوایی و براساس زندگی ترکی. *اما، به دلیل عدم انطباق محتواها و به دلیل تفاوت میان میزان تأکیدی که بر هر یک می‌شود، وحدت رمان معیوب است. کاستی‌های ساختاری انتباه حاکی از وجود تفاوت‌هایی میان روش و اولویت‌های سنت ادبی ترکیه از سویی و روش و اولویت‌های رمان اروپایی از سوی دیگرست*» (احمد ا. اوین، ۶۸؛ تأکید از من است). ارزیابی ژاله پرلا از دروه تنظیمات در ترکیه به‌نظر مشابه می‌رسد: «در پس تمایل به بازسازی، ایدئولوژی چیره و حاکم عثمانی قرار داشت که ایده‌های [متجددانه] را در قالبی جدید می‌ریخت تا مناسب جامعه عثمانی شود. این قالب قرار بود دو سامانه معرفت‌شناسانه را که بر محورهای غیرقابل‌تجمیع بنیان شده بودند در کنارهم نگاه‌دارد. شکاف برداشتن این قالب ناگزیر بود و ادبیات، به‌شکلی از اشکال، این شکاف را انعکاس می‌دهد» (تأکید از من است). راجر آلن در بحث خود در مورد رمان زینب، اثر حسین هیکل، چاپ ۱۹۱۳، گفته‌های شوارتز و موخرجی را تکرار می‌کند: «در اینجا اشاره به مشکلات سفسطه *روانشناسانه* [در رمان] بسیار راحت است، چراکه 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 حومه‌های [شهری] مصر زندگی کرده‌اند، درباره مسئله ازدواج در جامعه مصر بحث می‌کند» (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 پیچیدگی‌های حاصل از برخورد پیرنگ غربی و روایت چینی تأکید می‌کند و می‌نویسد: «یک ویژگی برجسته داستان اواخر دوره چینگ قطع مکرر و نابجای روایت، بسیار بیشتر از همه دوره‌های پیشین داستان‌های بومی چین است... میزان بسیار فراوان راهنمایی‌هایی که قصد دارد تکنیک‌های تازه به‌کاررفته را [برای خواننده] توضیح بدهد، پریشانی راوی در مورد بی‌ثباتی موقعیتش را فاش می‌کند... راوی خطر تنوع تفسیر را حس می‌کند... و اظهارنظرهای اخلاقی‌اش محکم‌تر می‌شود تا صریحاً قضاوت کند»، و گاهی گرایش به سوی فنون راویانه چنان نیرومند است که نویسنده مجبور می‌شود تعلیق روایی را قربانی کند تا «نشان دهد که [خود] از نظر اخلاقی بی‌عیب و نقص است» (۷۱-۶۹).

^{۵۲} در بعضی موارد، حتی ترجمه‌های رمان‌های اروپایی هم فرازونشیب‌های باورنکردنی داشته‌اند. در ژاپن و در سال ۱۸۸۰، ترجمهٔ تسوبوچی از *عروس لایمر مور* [اثر والتر اسکات] زیر عنوان *Shumpu jowa* (داستان عاشقانهٔ نسیم بهاری) منتشر شد. «وقتی که مترجم تشخیص می‌داد محتوای [داستان] برای مخاطب مناسب نیست، و یا وقتی که تغییر تصویرسازی‌های 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 می‌نویسد در جهان عرب «در بسیاری موارد مترجمان داستان‌های غربی در ترجمه متن اصلی آزادی‌های مبسوط و غیرقابل توجیهی برای خود قائل می‌شدند. یعقوب سروف نه تنها عنوان *طلسم*، اثر والتر اسکات را به *قلب الاسد و صلاح‌الدین* تغییر داد، بلکه پذیرفته است که در حذف، اضافه، و تغییر بخش‌هایی از رمان، برای اینکه مناسب طبع مخاطبش شود، به خود آزادی عمل داده است... مترجمان دیگر عنوان، نام شخصیت‌ها و یا محتوا را عوض می‌کردند تا، به ادعای خودشان، اثر ترجمه‌شده را برای خواننده پذیرفتنی‌تر و همگون‌تر با سنت ادبی بومی‌شان کنند (۱۰۶). همین الگوی کلی در ادبیات اواخر دورهٔ چینگ هم مشاهده می‌شود، جایی که «ترجمه‌ها تقریباً بلا استثنا دستکاری می‌شدند... جدی‌ترین راه دستکاری ترجمه‌ها این بود که کل رمان را خلاصه و آن را به داستانی با شخصیت‌ها و پیشینه چینی بدل کنند... تقریباً همه این ترجمه‌ها متحمل چنین تخلص‌هایی می‌شدند... رمان‌های غربی طرح‌گونه، سریع، و بیشتر شبیه داستان سنتی چین به نظر می‌آمد» (۲۲۹).

^{۵۳} چرا این تفاوت وجود دارد؟ احتمالاً به این خاطر که در اروپای جنوبی موج ترجمه‌ها از فرانسه با واقعیاتی محلی (و یا سنت‌های 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 رمان‌نویسان خود متأثر از ادبیات غرب بودند، اما موج ترجمه بسیار ضعیف‌تر از جاهای دیگر بود، و سنت‌های روایی محلی به نوبه خود کاملاً با سنت‌های اروپایی متفاوت بودند (فقط به [تأثیرات] شفاهی بودن ادبیات فکر کنید!)؛ از آنجا که میل به «فناوری خارجی» نسبتاً اندک بود - و البته با سیاست‌های ضداستعماری دهه ۵۰ سرد و سست هم می‌شد - سنت‌های محلی می‌توانستند نقش خود را تقریباً بدون اختلال انجام دهند. اوبیه‌چینا و کوآیسون بر رابطه جدل‌آمیز رمان‌های اولیه آفریقای غربی و روایت‌های اروپایی تأکید می‌کنند: «قابل‌توجه‌ترین تفاوت میان رمان‌های نوشته‌شده توسط بومیان آفریقای غربی و غیربومیانی که از آفریقای غربی به عنوان مکان [روایت] استفاده می‌کنند، جایگاه مهمی است که در اولی به ارائه سنت شفاهی داده می‌شود، چیزی که تقریباً به‌طور کامل در دومی غایب است» (اوبیه‌چینا، ۲۵). «پیوستگی‌ای که در شکل‌گیری استراتژی ادبی مشخص کردیم به بهترین وجه به صورت تأکید مداوم بر افسانه به‌جای واقعیت در تعریف هویت نمایان می‌شود... در این نکته تردیدی نیست که این مسئله نتیجه مقاومتی مفهومی است در برابر آنچه به عنوان فرم غربی واقع‌گرایی می‌شناسیم. در این ارتباط، حتی توجه به این نکته هم بیراه نیست که در آثار نویسندگان بزرگ آفریقایی همچون آچه‌به [Achebe]، آرمه [Armah]، و نگوگی [Ngugi]، مسیر رشد کارشان حرکت از اصول و قوانین ارائه واقع‌گرایانه به سمت آزمایش‌های افسانه‌ای بوده است» (کوآیسون، ۱۶۴).

^{۵۴} همین مطلب در مقاله‌ای عالی اثر آنتونیو کاندیدو مطرح می‌شود: «ما [در امریکای لاتین] هرگز به همان معنی که مثلاً در مکتب‌های ادبی به رمانتیسیم، در انواع ادبی به رمان روانشناسانه، یا در نوشتار به سبک آزاد غیرمستقیم اشاره می‌کنیم، فرم‌های بیانی خلاق و یا فنون بیانی پایه خلق نکرده‌ایم ... انواع [اندیشه‌های] بومی‌گرا هرگز به کاربردن فرم‌های وارداتی ادبی را مردود نکرده است... آنچه موردانتظار بوده انتخاب محتوای جدید، احساسات جدید بوده است» (۷۳-۲۷۲).

^{۵۵} راه‌حل 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 به هم 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 می‌شود و صدای راوی در نتیجه تلاش [برای انجام آن] به شکل قابل توجهی تغییر می‌کند.

Futabatei ^{۵۶}

^{۵۷} در موارد خوش‌شانس معدودی، ضعف ساختاری ممکن است به قوت بدل شود، همچون در تفسیر شوارتز از آثار ماشادو دو آسیس [de Assis Machado]؛ جایی که «عدم ثبات» راوی به «به‌سبک‌درآوری رفتار طبقه حاکم برزیل» تفسیر می‌شود: 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 می‌شوند. منتقدان معمولاً به آن از زاویه دید فن ادبی و یا شوخ‌طبعی نویسنده نگاه می‌کنند. اما در این که [عدم ثبات راوی را] به عنوان به‌سبک‌درآوری رفتار طبقه حاکم برزیل ببینیم، مزایای بسیاری وجود دارد. [در این حالت] راوی ماشادو به‌جای اینکه در پی بی‌غرضی و [کسب] اعتبار حاصل از بی‌طرفی باشد، گستاخی خود را به شکل طعنه‌های بی‌ارزش، خودنمایی‌های ادبی و حتی اعمال منتقدانه، به نمایش می‌گذارد» (۹۴).

wave hypothesis ^{۵۸}

Johannes Schmidt ^{۵۹}

wave of advance ^{۶۰}

Luigi Luca Cavalli-Sforza and Albert Ammerman ^{۶۱}

^{۶۲} میوشی آنها را «فرایند قلمه‌زنی» می‌نامد؛ شوارتز از «کاشت رمان، و بخصوص نوع واقع‌گرایی آن»، و وانگ از «نشاءزدن گونه‌های روایت غربی» صحبت می‌کند. و البته، بلینسکی پیشتر ادبیات روسیه را در سال ۱۸۴۳ به شکل «رشدی نشاءزده و نه بومی» توصیف کرده بود.
