

حدس و گمان‌هایی درباره‌ی ادبیات جهان

فرانکو مورتی

امید قهرمان

[فرانکو مورتی (۱) محقق و منتقد ادبی ایتالیایی و مدرس ادبیات تطبیقی در دانشگاه استنفورد ایالات متحده است. او که به‌عنوان منتقد ادبی مارکسیست فعالیت خود را آغاز نموده و امروزه در زمره برجسته‌ترین متخصصین ادبیات تطبیقی است، عقیده دارد تاریخ رمان به شبکه‌ای فلکی می‌ماند. مورتی بنیان‌گذار مرکز «رمان شناسی» در دانشگاه استنفورد است. او چند سالی است که در رابطه با ادبیات جهان، به ویژه رمان جهان، تحقیق و مطالعه می‌کند و یکی از آثار ستودنی که با نظارت و همکاری او به چاپ رسیده دائرة المعارف رمان است که متشکل از پنج جلد است. منتقدین و محققین بسیاری در این اثر به ژانر رمان در چهار سوی جهان پرداخته‌اند. جالب توجه است که فرانکو مورتی برادر فیلمساز برجسته ایتالیایی، نانی مورتی (۲)، است. در مقاله‌ای که پیش رو دارید، مورتی برای پیگیری و بررسی ظهور و سرنوشت رمان در کشورهای حاشیه‌ای اروپا، آمریکای لاتین، و کشورهای آسیایی فرضیه‌های خود را ارائه می‌دهد. / مترجم]

«این روزها ادبیات ملی دیگر آن قدرها معنی ندارد: دوره ادبیات جهان در حال آغاز شدن است و همه باید در سرعت بخشیدن به ظهور آن تشریک مساعی کنند.» این گوته (۳) است که در سال ۱۸۲۷ با اکرمان (۴) چنین سخن می‌گوید. بیست سال بعد در سال ۱۸۴۸ مارکس (۵) و انگلس (۶) معتقد بودند که: «یک سویه بودن و تنگ نظری ملی بیش از پیش غیر ممکن شده و از میان ادبیات‌های بی‌شمار ملی و منطقه‌ای ادبیات جهان برمی‌خیزد.» ادبیات جهان: این چیزی است که در ذهن گوته و مارکس می‌گذشت. منظور، ادبیات تطبیقی نیست، بلکه ادبیات جهان است، یعنی همان رمان چینی که گوته در همان دوره گذار می‌خواند، یا بورژوازی مانیفست مارکس که به تولید و مصرف در همه کشورها شخصیتی جهانی بخشیده بود. خوب، بگذارید این مسأله را به شکلی کاملاً ساده بیان کنم: ادبیات تطبیقی در حد و اندازه‌های چنین حرکت‌های اصیلی ظاهر نشده است. در حقیقت، ادبیات تطبیقی پروژه‌ای روشنفکرانه و جمع و جور است که اساساً به اروپای غربی و بیشتر در اطراف رودخانه راین (۷) محدود بوده است (لغت شناسان آلمانی که بر روی ادبیات فرانسه کار می‌کردند). فقط همین و بس.

این آرایش و چیدمان روشنفکرانه خود من است و کار عملی همواره با محدودیت‌هایی رو به رو است. اما محدودیت‌ها تغییر می‌کنند و من فکر می‌کنم وقت آن رسیده که به آرزوی

۱. Franco Moretti

۲. Nani Moretti

۳. Goethe

۴. Eckermann

۵. Marx

۶. Engels

۷. Rhine

دیرین ادبیات جهان بازگردیم. به هر حال، اکنون ادبیات پیرامون ما به وضوح از شبکه‌ای فلکی تشکیل شده است. سؤال واقعاً این نیست که چه باید کرد، بلکه این است که چگونه باید کرد. مطالعه ادبیات جهان چه معنایی دارد؟ چگونه باید آن را مطالعه کنیم؟ من سرگرم تحقیق در مورد ادبیات روایی اروپای غربی بین سال‌های ۱۷۹۰ و ۱۹۳۰ بوده و احساس می‌کنم خارج از بریتانیا و فرانسه انسانی شارلاتان هستم. ادبیات جهان؟

البته هستند بسیاری که از من بیشتر و بهتر خوانده‌اند، اما در این‌جا ما از صدها زبان و ادبیات سخن می‌گوییم. به نظر نمی‌رسد که «بیشتر خواندن» راه‌حل باشد. مخصوصاً به این دلیل که ما تازه داریم آن‌چه را که مارگارت کوهن (۸) «نخوانده‌های بیشمار» می‌نامد دوباره کشف می‌کنیم. «من درباره ادبیات روایی غرب اروپا و غیره و ذالک تحقیق می‌کنم». اما این مسأله حقیقت ندارد زیرا من تنها در مورد قسمت شناخته شده و صاحب نام آن تحقیق می‌کنم که حتی یک درصد از ادبیاتی که به چاپ رسیده نیز نمی‌شود. و دوباره می‌گوییم که بعضی‌ها بیشتر خوانده‌اند اما نکته این است که سی هزار - چهل هزار، پنجاه هزار، شصت هزار - رمان انگلیسی قرن نوزده وجود دارد که کسی نمی‌شناسد، نخوانده، و نخواهد خواند. تازه بعد از آن هم رمان‌های فرانسوی، چینی، آرژانتینی، آمریکایی و... هستند. خواندن زیاد همیشه کار خوبی است اما راه حل نیست.

از قرار معلوم غیر ممکن است که بخواهیم به طور همزمان به جهان و خواننده نشده‌ها پردازیم. اما من واقعاً فکر می‌کنم این بزرگترین شانس ما است زیرا حجم عظیم این تکلیف مشخص می‌کند که ادبیات جهان نمی‌تواند ادبیات بزرگ‌تر باشد - همان طور که همیشه گمان کرده‌ایم. باید متفاوت باشد. دسته‌بندی‌ها باید متفاوت باشند. ماکس وبر (۹) چنین می‌نویسد: «حیطه علوم مختلف را ارتباط درونی ادراکی مسأله‌ها مشخص می‌کند نه ارتباط درونی واقعی بین اجسام». آن‌گاه که یک شیوه جدید به حل مسأله‌ای جدید می‌پردازد علم جدید پا به عرصه حضور می‌گذارد. نکته همین‌جا است: ادبیات جهان یک هدف نیست؛ یک مسأله است، مسأله‌ای که شیوه انتقادی تازه‌ای را می‌طلبد. و هیچکس تا به حال با خواندن متن‌های بیشتر به چنین شیوه‌ای دست نیافته است. تئوری‌ها به این شکل متولد نمی‌شوند؛ آن‌ها به یک تلنگر، یک محرک - یک فرضیه - احتیاج دارند تا شروع به حرکت کنند.

ادبیات جهان: یکه و نابرابر

من این فرضیه آغازین را از مکتب جهانی تاریخ اقتصادی وام می‌گیرم که بر اساس آن سرمایه‌داری جهانی نظامی است که به طور همزمان یکه و نابرابر است: این نظام دارای یک

۸. Margaret Cohen

۹. Max Weber

هسته و حاشیه‌ای خارجی است که در ارتباطی مبتنی بر نابرابری روزافزون، به یکدیگر متصلند. یکه و نابرابر: یک ادبیات (ادبیات جهان، یکه، همانطور که گوته و مارکس عقیده داشتند)، یا شاید بهتر است بگوییم یک نظام ادبی جهانی (متشکل از ادبیات‌های گوناگون که با هم در ارتباطند)، اما این نظام با آنچه گوته و مارکس آروزش را داشتند متفاوت است زیرا کاملاً نابرابر است. روبرتو شوارز (۱۰) در مقاله باشکوهی راجع به «واردات رمان به برزیل» می‌نویسد: «بدهی خارجی هم در ادبیات برزیل مانند دیگر زمینه‌ها غیر قابل انکار است. این چیزی نیست که بتوان به راحتی آن را به عنوان بخشی غیر ضروری از متنی که در آن جای گرفته، در نظر گرفت، بلکه برعکس، یک خصیصه پیچیده در درون متن است.» ایتامار اون - زوها (۱۱) نظر خود را در مورد ادبیات عبری چنین بیان می‌کند: «اختلاط، رابطه بین ادبیات‌ها است، به این معنی که ممکن است یک ادبیات مرجع به منبع مستقیم یا غیر مستقیم وام‌های ادبی تبدیل شود [واردات رمان: وام‌های مستقیم و غیر مستقیم، بدهی خارجی: ببینید چطور استعاره‌های اقتصادی به شکلی زیر زمینی و مخفی در تاریخ ادبی مشغول فعالیت بوده‌اند.]; مرجع وام‌هایی برای ادبیات مقصد. در اختلاط ادبی هیچ تقارنی وجود ندارد. در اغلب اوقات ادبیات مقصد تن به آمیزش با ادبیات مرجعی می‌دهد که کاملاً از ادبیات مقصد چشم پوشی می‌کند.

این است مفهوم یکه و نابرابر: سرنوشت یک فرهنگ (معمولاً فرهنگی به حاشیه رانده شده) توسط فرهنگ دیگری از هسته که از او چشم پوشی می‌کند قطعه قطعه شده و تغییر شکل پیدا می‌کند. این عدم تقارن در قدرت بین‌المللی سناریوی آشنایی است - و من بعد درباره «بدهی خارجی» شوارز به عنوان یک خصیصه ادبی پیچیده بیشتر سخن خواهم گفت.

کلی خوانی

مارک بلاک (۱۲) در حین نوشتن درباره تاریخ اجتماعی تطبیقی عبارتی دوست داشتنی را ابداع کرد که خود آن را چنین می‌نامید: «سالیان سال تجزیه و تحلیل به خاطر یک روز استنتاج.» اگر مطالب برودل (۱۳) و والرشتاین (۱۴) را بخوانید خیلی زود متوجه منظور بلاک می‌شوید. متنی که دقیقاً اثر والرشتاین است (یعنی اثر ناشی از روز استنتاج او) تنها یک سوم، یک چهارم، شاید هم نیمی از افکار او را تشکیل می‌دهد؛ بقیه متن همه نقل قول است (به‌عنوان مثال، چهار صد نقل قول در اولین جلد نظام جهانی مدرن). سال‌های تجزیه و تحلیل؛ تجزیه و تحلیل دیگران که یک صفحه از والرشتاین آن‌ها را در قالب یک نظام با یکدیگر ترکیب می‌کند.

حال اگر این مدل را جدی بگیریم، مطالعه ادبیات جهان به خاطر هدف ادبی به زایش چنین صفحه‌ای (یعنی ارتباط بین تجزیه و تحلیل و استنتاج) منجر خواهد شد. اما در آن صورت، تاریخ ادبی نسبت به آن چه امروزه می‌باشد به سرعت تفاوت پیدا خواهد کرد: دسته دوم خواهد شد؛ لحاف چهل تکه‌ای از تحقیقات و مشاهدات افرادی دیگر بدون حتی یک خوانش مستقیم

۱۰. Roberto Schwarz

۱۱. Itamar Even-Zohar

۱۲. Marc Bloch

۱۳. Braudel

۱۴. Wallerstein

از متن. ادبیات جهان همچنان بلند پرواز، و حتی بیشتر از قبل است! اما اکنون این بلند پروازی متناسب با فاصله از متن است. هرچه پروژه بلند پروازانه تر باشد فاصله هم بیشتر می‌شود. در ایالات متحده دقیق‌خوانی باب است، به همین خاطر انتظار ندارم که در آن‌جا این ایده از محبوبیت خاصی برخوردار باشد. اما مشکل دقیق‌خوانی (با تمامی شکل‌هایش، از نقد جدید گرفته تا ساختارشکنی) این است که ضرورتاً به یک اثر ادبی مطرح بسیار کوچک وابسته است. ممکن است تاکنون این مسأله به پیش فرضی ناخودآگاه و نامرئی تبدیل شده باشد؛ اما در عوض پیش فرضی آهین است. فقط هنگامی شما در متن‌های منحصر به فرد سرمایه‌گذاری می‌کنید که گمان کنید بسیاری از آن‌ها از اهمیتی واقعی برخوردارند. در غیر این صورت، این کار شما بی‌معنی است. و اگر بخواهید نگاهی به ورای اثر ادبی مطرح بیندازید (و البته ادبیات جهان هم چنین کاری می‌کند، اگر نمی‌کرد احمقانه به نظر می‌رسید!) دقیق‌خوانی این کار را برایتان انجام نخواهد داد زیرا نه برای چنین کاری، بلکه برای مخالف آن طراحی شده است. دقیق‌خوانی، در دل خود، تمرینی مرتبط با علوم الهی است (مطالعه خیلی جدی متن‌های بسیار محدودی که خیلی جدی گرفته شده‌اند) در حالی که آن‌چه ما واقعاً نیاز داریم عهد و پیمان کوچکی با شیطان است: ما می‌دانیم متن‌ها را چگونه بخوانیم، حالا باید یاد بگیریم چگونه آن‌ها را نخوانیم. کلی‌خوانی: جایی که فاصله، بگذارید تکرار کنم، چگونگی دانش است. فاصله به شما اجازه می‌دهد بر بخش‌هایی تمرکز کنید که بسیار کوچک‌تر یا بسیار بزرگ‌تر از متن هستند: صناعات ادبی، درونمایه‌ها، معانی مجازی، یا ژانرها و نظام‌ها. و اگر متن، بین بسیار بزرگ و بسیار کوچک، ناپدید شود، از آن موارد قابل توجیهی است که می‌توان گفت «کم‌تر» بیشتر است. اگر بخواهیم این نظام را در کلیت‌ش بشناسیم، باید از دست دادن چیزی را هم بپذیریم. ما همیشه برای علم مبتنی بر فرضیه‌ها بها می‌پردازیم: واقعیت تا ابد گرانمایه است؛ تصورات، انتزاعی و بی‌مایه هستند. اما دقیقاً همین بی‌مایگی و فقر است که باعث می‌شود بتوانیم این عقاید را به کار گرفته و آگاه شویم. به همین خاطر است که «کمتر» واقعاً بیشتر است.

رمان غرب اروپا: قاعده یا استثنا؟

اجازه بدهید درباره ارتباط بین کلی‌خوانی و ادبیات جهان برایتان مثالی بزنم. یک مثال، نه یک مدل، و البته مثال من به حیطة‌ای مربوط می‌شود که در موردش آگاهی دارم (در جای دیگر، همه چیز می‌تواند متفاوت باشد). چند سال پیش فردریک جیمسون (۱۵) که خاستگاه‌های ادبیات مدرن ژاپنی نوشته کوجین کاراتانی (۱۶) را معرفی می‌کرد، متوجه شد که در مرحله اوج‌گیری رمان مدرن ژاپنی «ماده خام تجربه اجتماعی ژاپنی و الگوهای انتزاعی فرم‌گرایانه ساختار رمان غربی بدون درز و وصله نمی‌توانند به هم جوش بخورند.» از این جهت، او به اثری از ماسائو میوشی (۱۷) به نام همدستان سکوت، و اثری از میناکشی موخرجی (۱۸) به نام رئالیسم و

۱۵. Fredric Jameson

۱۶. Kojin Karatani

۱۶. Kojin Karatani

۱۷. Masao Miyoshi

۱۸. Meenakshi Mukherjee

واقعیت (مطالعه‌ای در باب رمان اولیه هندی) اشاره کرد. حقیقت دارد: این کتاب‌ها غالباً بازتاب مشکلات بغرنجی هستند که از برخورد فرم غربی و واقعیت هندی یا ژاپنی ناشی می‌شود. حالا، عجیب به نظر می‌رسید که این ترکیب مشابه می‌تواند در فرهنگ‌های متفاوتی مانند هند و ژاپن روی دهد. و عجیب‌تر هم شد وقتی متوجه شدم روبرتو شوارز مستقلاً الگویی بسیار مشابه را در برزیل کشف کرده است. بنابراین، من در نهایت از این شواهد و مدارک استفاده کردم تا رابطه بین فرم و بازار را مورد بررسی قرار بدهم. سپس بی آن‌که واقعاً بدانم چکار می‌کنم این بینش جیمسون را چنان به کار گرفتم - باید در مورد چنین ادعاهایی احتیاط کرد، اما حقیقتاً جور دیگری نمی‌توان آن‌ها را بیان کرد - که گویی قانون تکامل ادبی است. در فرهنگ‌هایی که به حاشیه نظام ادبی تعلق دارند (یعنی تقریباً تمام فرهنگ‌ها: داخل و خارج اروپا)، رمان مدرن ابتدا نه به صورت یک حرکت پویای خود جوش بلکه به عنوان سازش بین یک تأثیر فرم گرایانه غربی (معمولاً فرانسوی یا انگلیسی) و موضوعات بومی ظهور می‌کند.

این ایده نخستین در حد شبکه کوچکی از قوانین گسترش پیدا کرد و خیلی هم جالب توجه بود. اما هنوز فقط یک ایده بود؛ حدس و گمانی که باید احتمالاً در سطح وسیعی مورد آزمایش قرار می‌گرفت. به همین خاطر، من تصمیم گرفتم تا موج گستردگی رمان مدرن را (تقریباً از سال ۱۷۵۰ تا ۱۹۵۰) در صفحات تاریخ ادبی تعقیب کنم. گاسپرتی (۱۹) و گاسکیلو (۲۰) درباره اروپای شرقی در اواخر قرن هجده؛ توسکی (۲۱) و مارتی-لوپز (۲۲) درباره اروپای جنوبی در اوایل قرن نوزده؛ فرانکو (۲۳) و سامر (۲۴) درباره آمریکای لاتین در نیمه قرن نوزده؛ فرایدن (۲۵) درباره رمان‌های عبری دهه ۱۸۶۰؛ موسی، سعید، و آلن (۲۶) درباره رمان‌های عربی دهه ۱۸۷۰؛ اوین (۲۷) و پارالا (۲۸) درباره رمان‌های ترکی همان دوران؛ اندرسون (۲۹) درباره رمان فیلیپینی *Noli Me Tangere*؛ ژائو (۳۰) و وانگ (۳۱) درباره ادبیات داستانی سلسله کینگ (۳۲) در ابتدای قرن بیستم؛ و بالاخره اوبیه چینا (۳۳)، ایره له (۳۴)، و کوایسون (۳۵) هم درباره رمان‌های آفریقای غربی بین دهه‌های ۱۹۲۰ تا ۱۹۵۰ عهده‌دار مسئولیت شدند. چهار قاره، دوست سال، بیش از بیست مطالعه انتقادی مجزا، و همه متفق‌القول بودند که وقتی یک فرهنگ به سوی رمان مدرن حرکت خود را آغاز می‌کند همیشه بین فرم خارجی و موضوعات بومی سازش ایجاد می‌کند. «قانون» جیمسون از امتحان سربلند بیرون آمده بود، حداقل از اولین امتحان، و واقعاً نتیجه‌ای بیش از آن داشت. این قانون، توضیحات تاریخی گردآوری شده درباره این موارد را کاملاً وارونه کرد زیرا اگر سازش بین خارجی و بومی تا این حد فراگیر است، پس آن گذرگاه‌های مستقلی که اغلب به عنوان قانون ظهور رمان در نظر گرفته می‌شوند (در مورد رمان‌های اسپانیایی، فرانسوی، و به خصوص انگلیسی) اصلاً قانون نبوده بلکه استثنا هستند. البته حق تقدم با آن‌ها است، اما به هیچ وجه نمونه بارز تلقی نمی‌شوند. ظهور بارز رمان با کراسیکی (۳۶)، کمال (۳۷)، ریزال (۳۸)، و ماران (۳۹) همراه بوده، نه با دانیل دفو (۴۰).

۱۹. Gasperetti	۲۰. Goscilo	۲۱. Toschi	۲۲. Marti Lopez	۲۳. Franco
۲۴. Sommer	۲۵. Frieden	۲۶. Allen	۲۷. Evin	۲۸. Parla
۲۹. Anderson	۳۰. Zhao	۳۱. Wang	۳۲. Qing	۳۳. Obiechina
۳۴. Irele	۳۵. Quayson	۳۶. Krasicki	۳۷. Kemal	۳۸. Rizal
۳۹. Maran	۴۰. Daniel Defoe			

تجربه‌هایی با تاریخ

زیبایی کلی‌خوانی و ادبیات جهان را ببینید: آن‌ها برخلاف عرف تاریخ‌نگاری ملی حرکت می‌کنند. و این کار را نیز به شکل یک تجربه و آزمون انجام می‌دهند. یک واحد تجزیه و تحلیل را مشخص کرده (مانند همان توافق فرم‌گرایانه) و سپس تغییر ماهیت آن‌را در محیط‌های متفاوت دنبال می‌کنید تا آن‌جا که همه تاریخ ادبی، به صورتی ایده‌آل، به زنجیره بلندی از تجارب مرتبط بدل می‌شود: گفتمانی بین واقعیت و تخیل؛ یا طبق گفته پیتر مداوار (۴۱)، «بین آنچه که می‌تواند حقیقت داشته باشد و آنچه که حقیقتاً مسأله مورد نظر است.» و این عبارت در برگیرنده کلماتی سنجیده برای این تحقیق است که در طی آن، در حالی که من آثار همکاران مورخم را مطالعه می‌کردم، مشخص شد حقیقتاً رویارویی فرم‌های غربی و واقعیت بومی در همه‌جا - طبق پیش‌بینی قانون - به توافقی ساختاری منجر می‌شود. اما خود توافق شکل‌های متفاوتی به خود گرفت. بارها، مخصوصاً در نیمه دوم قرن نوزده و در آسیا، گرایش زیادی به بی‌ثباتی یا «برنامه‌ای نشدنی» (عبارتی که میوشی درباره ژاپن به کار می‌برد) نشان داد. اما در پاره‌ای از اوقات هم این‌گونه نبود: برای مثال، مورخین در آغاز و پایان موج (لهستان، ایتالیا، و اسپانیا از یک سو، و آفریقای غربی از سوی دیگر) به توصیف رمان‌هایی می‌پردازند که به طور حتم مشکلاتی مربوط به خود داشتند، اما نه مشکلاتی که از برخورد عوامل آشتی‌ناپذیر ناشی شده باشد.

انتظار چنین طیف وسیعی از نتایج را نداشتم، بنابراین در ابتدا جا خوردم و متوجه شدم که احتمالاً این جریان با ارزش‌ترین یافته در این زمینه است زیرا نشان می‌داد که ادبیات جهان در حقیقت یک نظام است - اما نظام متغیرها. نظام یکی بود اما یک شکل و یکنواخت نبود. فشار از جانب هسته انگلیسی-فرانسوی سعی می‌کرد تا این نظام را یکدست کند، اما هیچگاه نتوانست به‌طور کامل واقعیت تفاوت را پاک کند (در ضمن، ببینید چطور مطالعه ادبیات جهان ضرورتاً همان مطالعه نبرد به خاطر قدرت نمادین دولت‌ها در تمام جهان است). نظام یکی بود اما یک شکل و یکنواخت نبود. و البته، با توجه به گذشته، باید این چنین می‌بود. بعد از سال ۱۷۵۰، رمان به عنوان سازش بین الگوهای غرب اروپا و واقعیت بومی تقریباً از همه‌جا سر و کلاهش پیدا می‌شود. واقعیت بومی در جاهای متفاوت فرق می‌کرد، درست به همان صورت که تأثیر غرب هم بسیار نابرابر بود. این تأثیر، اگر به مثال خودم بازگردم، در حواشی سال ۱۸۰۰ در اروپای جنوبی بسیار قوی‌تر بود تا در غرب آفریقا در سال ۱۹۴۰. نیروهای موجود در این بازی به تغییر شکل خود ادامه می‌دادند و به همین ترتیب توافقی که از مناصبات بین آن‌ها به وجود آمده بود دستخوش تغییر می‌شد. این مسأله، به شکلی تصادفی، زمینه یک تحقیق خارق‌العاده را برای واژه‌شناسی تطبیقی فراهم می‌کند (مطالعه نظام مند چگونگی تفاوت فرم‌ها در زمان و مکان که تنها دلیل برای حفظ صفت «تطبیقی» در ادبیات تطبیقی است)؛ اما واژه‌شناسی تطبیقی خود موضوع پیچیده‌ای است که مقاله دیگری می‌طلبد.

فرم‌ها به‌عنوان چکیده‌های روابط اجتماعی

۴۱. Peter Medawar

اجازه بدهید چند کلمه‌ای در مورد عبارت «سازش» به بحث بیفزاییم زیرا منظور من از این عبارت چیزی است که با آنچه جیمسون در مقدمه‌اش بر کاراتانی در ذهن پرورانده بود اندکی متفاوت است. از نظر او ارتباط اساساً ماهیتی مضاعف دارد: «الگوهای فرمی انتزاعی ساختار رمان غربی» و «ماده خام تجربه اجتماعی ژاپنی». یعنی اساساً فرم و محتوی. به نظر من این مسأله بیشتر به یک مثلث می‌ماند: فرم خارجی، ماده بومی، و فرم بومی. به طور ساده‌تر می‌توان چنین گفت که: پیرنگ خارجی، شخصیت‌های بومی، و سپس صدای روایتگر بومی. دقیقاً در همین بعد سوم است که به نظر می‌رسد این رمان‌ها از بیشترین بی‌ثباتی یا اضطراب (همانطور که ژائو درباره‌ی راوی مرده سلسله کینگ می‌گوید) برخوردار باشند. عاقلانه است: راوی محور و پایه نظریه، توضیح، و ارزش‌گذاری است. آن هنگام که «الگوهای فرمی» خارجی (یا به عبارتی حضور واقعی خارجی) موجب رفتارهای عجیب شخصیت‌ها می‌شوند جای تعجبی ندارد که تفسیر و تعبیر دچار پریشانی (یاوه‌گویی، بی‌ثباتی، بی‌سکانی) می‌شود.

اون-زوهار این‌ها را «مداخلات» می‌نامد: ادبیات‌های قدرتمند عرصه را برای دیگر ادبیات‌ها تنگ کرده، باعث دشواری ساختار می‌شوند. شوارز معتقد است که «بخشی از شرایط تاریخی اصیل دوباره به شکل یک فرم جامعه‌شناسانه پدیدار می‌شوند... از این نظر، فرم‌ها چکیده روابط اجتماعی خاصی هستند. آری، و در مورد خودمان باید بگوییم که شرایط تاریخی دوباره به صورت «شکافی» در فرم ظاهر می‌شوند، یعنی خط ممتدی از اشتباهات که از میان داستان و گفتمان، جهان و بینش جهانی می‌گذرد. جهان در مسیر نا‌آشنایی گام بر می‌دارد که از طرف قدرتی خارجی تحمیل شده است؛ دید جهانی تلاش می‌کند تا معنی آن‌را درک کند، از این رو همیشه توازن خود را از دست می‌دهد. مثل صدای ریزال (که بین ملودرام کاتولیک و طعنه روشن‌فکرانه در نوسان است)، یا صدای فوتاباتی (۴۲) (که بین اخلاق روسی بانزو (۴۳) و مخاطب ژاپنی که در متن نوشته شده، گیر افتاده است)، یا صدای راوی ژائو که مبتلا به بزرگی بیش از اندازه اعضای بدن است و کنترل پیرنگ کاملاً از دستش خارج شده، اما همچنان تلاش می‌کند تا به هر قیمتی که شده دوباره آن را تحت کنترل خود بگیرد. منظور شوارز از «بدهی خارجی» همین است که به یک «مشخصه پیچیده» متن بدل می‌شود. حضور خارجی با کلام رمان تداخل پیدا می‌کند. این‌جا نظام ادبی یک-و-نابرابر تنها یک شبکه بیرونی و خارجی نیست؛ بیرون از متن قرار نمی‌گیرد، بلکه به خوبی در دل فرم جا می‌افتد.

درخت‌ها، موج‌ها، و تاریخ فرهنگی

فرم‌ها چکیده روابط اجتماعی هستند، بنابراین تحلیل فرمی در فروتنانه‌ترین شکل خود تحلیل قدرت است (به همین دلیل است که واژه‌شناسی مقابله‌ای رشته بسیار جذابی است: با مطالعه

۴۲. Futabatei

۴۳. Bunzo

چگونگی تفاوت و انشقاق فرم‌ها می‌توانید این نکته را کشف کنید که چگونه قدرت نمادین از مکانی به مکان دیگر متفاوت است). در حقیقت، شیوه تفسیری من فرم‌گرایی جامعه‌شناسانه است و گمان می‌کنم بسیار مناسب ادبیات جهان باشد. اما متأسفانه همین جا باید توقف کنم زیرا توانایی من از حرکت می‌ایستد. وقتی مشخص شد که متغیر کلیدی تجربه، صدای راوی بوده، این تحلیل فرمی واقعی خارج از دسترس من قرار گرفت زیرا توانایی زبانشناختی را می‌طلبید که من حتی خوابش را هم نمی‌دیدم (آشنایی با زبان‌های فرانسوی، انگلیسی، اسپانیایی، روسی، ژاپنی، چینی، پرتغالی، آن هم فقط برای هسته بحث!). اهمیتی ندارد که هدف تحلیل چه باشد، احتمالاً هر گاه مطالعه ادبیات جهان - به نوعی بخش جهانی و اجتناب‌ناپذیر این کار طاقت فرسا - به متخصص ادبیات ملی سپرده شود، در آن هدفی نهفته خواهد بود. اجتناب‌ناپذیر نه به خاطر دلایل عملی، بلکه به خاطر دلایل نظری. این موضوع، گسترده است؛ اجازه بدهید تا حداقل به طرح خلاصه‌ای از چهار چوب آن بپردازم.

وقتی مورخین، در مقیاسی جهانی (یا هر مقیاس بزرگی) به تحلیل فرهنگ پرداختند، مایل بودند تا از دو استعاره اصلی شناختی استفاده کنند: درخت و موج. درخت، درخت تکامل نژادی که از داروین نشأت می‌گیرد، ابزار لغت‌شناسی تطبیقی بود: خانواده‌های زبانی که از یکدیگر مشتق شده بودند؛ زبان‌های اسلاوی-آلمانی از زبان‌های آریایی-یونانی-ایتالیایی، زبان‌های اسلاوی-بالتو از زبان آلمانی، و زبان لیتوانیایی که از زبان اسلاو به وجود آمد. و یک چنین درختی به لغت‌شناسی تطبیقی این اجازه را می‌داد تا گره از آن معمای بزرگ را که شاید اولین نظام جهانی فرهنگ بود بگشاید: زبان هندو اروپایی، خانواده زبان‌هایی که از هند تا ایرلند پراکنده شده بودند (شاید نه فقط زبان‌ها بلکه مجموعه فرهنگی مشترک نیز هم؛ اما در این مورد مدارک به شکل اسفباری غیر مستدل است). استعاره دیگر، موج، نیز در زبان‌شناسی تاریخی به کار می‌رفت (اشمیت ۴۴) به «فرضیه موج» خود اشاره می‌کند که در آن تداخلات مشخص بین زبان‌ها مورد بررسی قرار گرفته است)، اما در سایر حوزه‌های دیگر نیز به ایفای نقش پرداخته است. به عنوان مثال، پراکندگی تکنولوژیکی، یا فرضیه بین رشته‌ای جالب توجه کاوالی-اسفورزا (۴۵) و آمرمان (۴۶) (یک متخصص ژنتیک و باستان‌شناس) به نام «موج پیشرفت» که توضیح می‌دهد چگونه کشاورزی از هلال حاصلخیز واقع در خاورمیانه به شمال، غرب، و سپس سرتاسر اروپا گسترش یافت.

اکنون، درخت‌ها و موج‌ها هر دو استعاره هستند - اما به جز این مورد آن‌ها هیچ شباهت دیگری با هم ندارند. درخت گذر از وحدت به کثرت را توصیف می‌کند: یک درخت با شاخه‌های متعدد؛ از هندو اروپایی تا بسیاری از زبان‌های متفاوت. موج برعکس است: آن یکنواختی و یکسانی را که دربرگیرنده تنوع بدوی است مورد بررسی قرار می‌دهد. فیلم‌های هالیوود بازارها را یکی پس از دیگری فتح می‌کنند (یا زبان انگلیسی که دیگر زبان‌ها را یکی یکی می‌بلعد). درخت‌ها به گسستگی جغرافیایی احتیاج دارند (برای این که زبان‌ها شاخه‌هایشان را از یکدیگر

۴۴. Schmidt

۴۵. Cavalli-Sforza

۴۶. Ammerman

متمایز کنند باید ابتدا در زمان و مکان از هم جدا شوند، درست مانند گونه جانوری). موج‌ها از مرزها بیزارند و در تسلسل جغرافیایی رشد و پویایی خود را نشان می‌دهند (از نقطه نظر موج، جهان ایده آل یک تالاب است). درخت‌ها و شاخه‌ها دستاویز ملت‌ها و دولت‌ها هستند. آنچه بازارها به انجام آن اهتمام می‌ورزند همان موج‌ها هستند. به همین ترتیب جلو بروید. بین این دو استعاره هیچ وجه اشتراکی نیست. اما هر دو فعالند. تاریخ فرهنگی از درخت‌ها و موج‌ها تشکیل شده - موج پیشرفت کشاورزی درخت زبان‌های هندو اروپایی را تقویت می‌کند که خود بعد توسط موج‌های جدید ناشی از برخورد فرهنگی و زبان‌شناختی از صحنه کنار گذاشته می‌شود. و مادامی که فرهنگ جهانی بین این دو مکانیسم در رفت و آمد است، ناگزیر تولیداتش ترکیبی و مخلوطند. این یعنی سازش، همان چیزی که در قانون جیمسون آمده است. به همین خاطر است که این قانون کاربرد دارد، زیرا به صورت شهودی محل تلاقی دو مکانیسم را به تصرف خویش در می‌آورد. به رمان مدرن فکر کنید: قطعاً یک موج است (من واقعاً چندین بار آن را موج نامیده‌ام) اما موجی که در میان شاخه‌های سنت‌های بومی جریان پیدا می‌کند و همیشه هم به شکل قابل توجهی توسط آن سنت‌ها تغییر ماهیت می‌دهد.

به همین خاطر، این موضوع پایه تقسیم کار بین ادبیات جهان و ادبیات ملی است. ادبیات ملی برای آن‌هایی که درخت‌ها را می‌بینند؛ ادبیات جهان برای آن‌هایی که موج‌ها را می‌بینند. تقسیم کار و چالش: هر دو استعاره به فعالیت خود ادامه می‌دهند، اما نه به این معنی که کارشان را به نحو احسن انجام داده باشند. محصولات تاریخ فرهنگی همیشه ترکیبی و مخلوطند اما مکانیسم برتر و غالب در ترکیب آن‌ها کدام است؟ مکانیسم درونی یا بیرونی؟ کشور یا جهان؟ درخت یا موج؟ خوشبختانه، هیچ راهی وجود ندارد تا برای همیشه به این مجادله پایان داد زیرا تطبیق‌گرایان به این مجادله و کشمکش نیازمندند. آن‌ها همیشه در محضر ادبیات‌های ملی، رویکردی بسیار شرمسارانه و دیپلماتیک داشته‌اند؛ انگار تخصص ادبیات‌های آلمانی، آمریکایی، و انگلیسی داشته باشید و ناگهان در همسایگی تان جهان کوچک موازی پدیدار شود که در آن متخصصین ادبیات تطبیقی به مطالعه گروه دومی از ادبیات‌ها پرداخته و سعی کنند تا مزاحم گروه شما نشوند. نه: جهان یکی است، ادبیات‌ها یکی هستند، و ما فقط از دیدگاهی متفاوت به آن‌ها می‌نگریم. و شما به یک دلیل بسیار ساده متخصص ادبیات تطبیقی می‌شوید زیرا متقاعد شده‌اید که آن دیدگاه بهتر است، توان توضیحی محکم‌تری دارد، از لحاظ مفهومی آراسته‌تر است، از کوه فکری و یکسو نگری زشت خودداری می‌کند، و خیلی چیزهای دیگر. نکته این‌جا است که برای مطالعه ادبیات جهان (و نیز برای وجود کرسی‌های ادبیات تطبیقی) توجیه دیگری به جز این وجود ندارد: ادبیات تطبیقی ریگ داخل کفش است، نبردی روشنفکرانه و ابدی با ادبیات‌های ملی است، مخصوصاً ادبیات بومی. اگر ادبیات تطبیقی به جز این باشد، هیچ است. هیچ. استندال (۴۷) در مورد شخصیت مورد علاقه‌اش می‌نویسد: «خودت را فریب نده. برای تو حد وسطی وجود ندارد.» این قضیه در مورد ما هم صدق می‌کند.