داستان‌نویسی معاصر ژاپن

ایوان موریس
ترجمهٔ ایرج پارسی‌نژاد

آنچه می‌خوانید مقدمه‌ای است که «ایوان موریس» بر مجموعه‌ای از داستان‌های نو ژاپنی منتخب خود نوشته است.[۱]

«ایوان موریس» تا زمان مرگ خود (۱۹۷۶) یکی از معتبرترین دانشمندانی شناخته می‌شد که در پژوهش‌های ژاپنی آگاهی و تسلط کامل داشته است.

شهرت او به ویژه بیشتر مرهون اثر معروف خود دربارهٔ تاریخ و ادبیات ژاپن است و کتاب‌ها، مقاله‌ها و ترجمه‌های بسیاری از او به جا مانده که آشنایی او را با تمام جنبه‌های تاریخ و ادبیات و فرهنگ ژاپن می‌نمایاند.

مقدمهٔ زیر، با آن‌که سال‌ها از نوشتن آن می‌گذرد، به علت جامعیت آن در تحلیل عوامل تحول داستان کوتاه در ژاپن و ارائهٔ آگاهی‌های سودمند دربارهٔ می‌تواند برای خوانندگان ایرانی تازه و روشنگر باشد.

ادبیات معاصر ژاپن را، صرف‌نظر از سنت و سابقهٔ دور و دراز و مرحلهٔ شکل‌گیری آن، می‌توان ادبیاتی نو دانست. اعادهٔ قدرت امپراتوری، که به دوران «تجدید حیات میجی» معروف شد و به انزوای دویست و پنجاه‌سالهٔ ژاپن پایان داد، در ادبیات نیز همچون قلمرو سیاست و

آموزش و حوزه‌های دیگر حرکتی ایجاد کرد. برای درک و شناخت کلی داستان‌نویسی نو در ژاپن نیازی به مرور دورانی بیش از یکصد سال پیش نیست. زبان ژاپن نیز درین دورانِ گذار از مکتوبات قرون وسطایی به داستان‌نویسی نو قابلیت و رشد مدام پذیرفته است، تا آن‌جاکه کلام فاخر ادبی را به زبان محاورهٔ مردم کوچه و بازار تبدیل کرده است. درین زمینه، معرفی آثار نویسندگان خارجی که پس از سال ۱۸۶۰ در بین نویسندگان مهم عصر میجی رواج یافت، تأثیری مهم داشته است.

درین مقدمه مجال آن نیست که تاریخ ادبیات جدید ژاپن بررسی شود، بلکه شاید توضیحی دربارهٔ چند گرایش مهم ادبی دوران معاصر بی‌فایده نباشد. البته می‌کوشیم که درین توضیحات تا آن حد افراط نکنیم که ذهن خواننده به جای داوری دربارهٔ ارزش‌های ذاتی داستان‌نویسی معاصر ژاپن به مسائلی از قبیل زمینه‌های اجتماعی، تأثیرات ادبی و مکتب‌های نویسندگی مشغول شود و هر نویسنده‌ای را نه به عنوان شخصی که تلقی و تعبیر خاص خود را از زندگی و مشخصات خاص بیانی دارد، بلکه به عنوان نماینده‌ای از دورهٔ تاریخی یا مکتب ادبی معینی در نظر گیرد. با این‌همه وقتی ما با آثار ادبی سرزمینی دوردست، چون ژاپن، مواجه می‌شویم انگار چاره‌ای نداریم جز آن که به نوعی بررسی تاریخی بپردازیم.

فصل تازهٔ ادبیات نو ژاپن نیز همچون داستان‌نویسی جدید و شعر نو برخی کشورها کاملاً روشن و قابل تشخیص است. همچنان که پژوهشگران تاریخ ژاپن گفته‌اند دوران «تجدید حیات میجی» حاصل فعل و انفعالات درونی تاریخ ژاپن بوده که از دیرباز در تاریخ این سرزمین نهفته بوده است. زمانی که این مرحله به اوج خود می‌رسد نظام کهن فرو می‌ریزد؛ نظامی که دویست و پنجاه سال صلح و ثبات را درین سرزمین تثبیت کرده بود. از سال ۱۸۶۷ به بعد رکود و خرابی تدریجی اوضاع اقتصادی، فشار نفوذ خارجی و شورش چهار خاندان بزرگ که با عوامل بسیار دیگری ترکیب یافته بود موجبات سرنگونی حکومت متمرکز فئودالی را فراهم آورد که سال‌ها در ید قدرت فرماندهان نظامی خاندان «توکوگاوا»[۲] بود. سرانجام قدرت سیاسی در سال ۱۸۶۷ به امپراتور میجی و مشاورانش تفویض شد. ازین زمان به بعد بود که تمام تلاش‌ها در جهت برکندن نظام فئودالی، به خصوص از نظر سیاسی و اقتصادی، و تبدیل ژاپن به نظام حکومت متمرکز ملی، همانند اروپا، به کار رفت. تشکیلات سیاسی کاملاً دگرگون شد و اقتصاد سرمایه‌داری با نیروی انقلاب صنعتی دیررس به سرعت رشد گرفت. درین تلاش برای نوسازی ژاپن البته عادات و رسوم و میراث‌های مقدس فرهنگی بی‌شماری ریشه‌کن شد، به طوری که در یک مرحله کار به آن‌جا رسید که پیشنهادهای جدی برای جانشین کردن زبان انگلیسی به جای زبان ژاپنی و مسیحیت به جای ادیان بومی مطرح می‌شد.

از سال ۱۸۶۸ به بعد، تمامی تلاش‌ها در جهت اخذ فنون و فرهنگ غرب به کار رفت. ژاپن، که به مدت دویست و پنجاه سال تا حد زیادی از جریان اصلی رشد کشورهای غربی برکنار مانده بود، کوشید تا طی چند دهه، آنچه که ژاپن را می‌تواند به یک کشور متجدد قرن‌نوزدهمی بدل کند،

از جهان خارج جذب کند. چنین کشوری می‌توانست با کشورهای قدرتمند بر اساس برابری و مساوات دادوستد کند و مهم‌تر این‌که از سرنوشت حاکم بر کشورهای آسیایی، که از نظر مادی عقب مانده بودند، بپرهیزد. در پرتو چنین سیاستی تا پایان آخرین دههٔ قرن نوزدهم نظام الیگارشی «میجی» موفق شد که با کمک گرفتن از خارج نظام، ارتش نوینی را تدارک ببیند که بتواند چین را در سال ۱۸۹۵ شکست دهد و در دههٔ بعد در جنگ علیه روسیه پیروز شود و سرانجام این‌که ژاپن به یکی از قدرت‌های بزرگ جهان بدل شود.

دربارهٔ تأثیر کل این دگرگونی‌های وسیع بر ادبیات ژاپن البته نباید زیاد مبالغه کرد، زیرا رهایی از مظاهر مدنیت کهن و اقتباس تمدن جدید بلافاصله در ادبیات این کشور منعکس نشد. هدف اصلی حکومت ژاپن آن بود که صناعت جدید را از جهان غرب بگیرد، در حالی که اصالت روحیهٔ ژاپنی به هیچ‌وجه آسیبی نبیند. این خواب سرانجام تعبیر شد. اما در وهلهٔ اول تأکید بر جنبه‌های مادی غرب گذاشته شد و جنبه‌های فرهنگی طی پانزده سال به‌کندی اثر پذیرفت و در طول این مدت، ادبیات ژاپن سیر خود را تقریباً برکنار از تأثیرات مستقیم غرب ادامه می‌داد. باید یادآور شد که ادبیات ژاپن در آن روزگار به طور محسوسی در حدی نازل سیر می‌کرد. نثر داستانی اواخر عصر «توکوگاوا» به ابتذال گراییده بود و آن قدرت و اصالت پیروی از نویسندگان قرن‌های هفدهم و هجدهم، مانند «سایکاکو»[۳]، «کی‌سه‌کی»[۴] و «اکیناری»[۵]، را از دست داده بود. قصه‌های عامه‌پسند دربارهٔ فواحش و داستان‌های مبتذلی از هرزگی‌های معمول در محلات عیش و عشرت و آثار ملال‌آور آموزشی و اخلاقی مجموعهٔ آثار نویسندگان اوایل قرن نوزدهم ژاپن را، با دو سه استثنای به نسبت قابل توجه، عرضه می‌کرد.

با زمینهٔ قوی خلاقیتی که در اواخر عصر «توکوگاوا» در ادبیات ژاپن پدید آمد، امید می‌رفت که تأثیر فرهنگ غربی بر ادبیات ژاپن کاهش یابد؛ زیرا آشنایی با فرهنگ اروپایی موجب قطع پیوند ژاپن با میراث ادبی گذشتهٔ خود می‌شد که مشابه آن‌را در ادبیات کلاسیک غرب نمی‌توان دید. تا حدود سال ۱۸۶۰ تنها نفوذ ادبی خارجی بر ادبیات ژاپن از آن چین بود. بیش از دو قرن تنها تماس ژاپنیان با کشورهای اروپایی منحصر به جماعتی از هلندی‌ها بود که دور از شهر ناگازاکی در ژاپن مستقر شده بودند و توجه‌شان بیش از مسائل فرهنگی به دادوستد بود. ترجمه از ادبیات اروپایی از دههٔ ۱۸۶۰ آغاز شد، اما تا ۱۸۷۸، که نخستین ترجمهٔ کامل داستان اروپایی به ژاپنی منتشر شد، هنوز آشنایی چندانی صورت نگرفته بود. همچون بسیاری از نخستین ترجمه‌ها انتشار اثر برگزیدهٔ «بولور لیتون»[۶] به نام «ارنست مالتراورس»[۷] عجیب و غریب به نظر آمد. در آشنایی خوانندگان ژاپنی با آثار غربی آگاهی‌های سودمند نهفته درین کتاب، حداقل در حد ارزش ادبی آن، اهمیت داشت. همچنان که رسالهٔ خودیاری[۸] اثر سودمند «ساموئل اسمایلز»[۹] و رسائل «بنجمین دیزریلی»[۱۰]، که نشان‌دهندهٔ روند سیاسی جدید جهان بود، مورد توجه بسیار ژاپنیان قرار گرفت.

از سال ۱۸۸۰ نفوذ آثار ادبیات غرب به تدریج وارد ادبیات ژاپن شد و تا آخر این قرن بدل به جریان نیرومندی شد که تا به امروز همچنان ادامه دارد. تنی چند از تواناترین نویسندگان عصر «میجی» نیروی خود را وقف ترجمهٔ یک یا چند اثر نویسندهٔ اروپایی کردند. در واقع با خواندن همین ترجمه‌ها بود که خوانندگان ژاپنی برای نخستین‌بار با جنبه‌های متنوع داستان‌های جدید آشنا می‌شدند. پس از مطالعهٔ این آثار بود که بسیاری از نویسندگان ژاپنی کوشیدند تا آثار مشابهی ازین نوع پدید آورند. فی‌المثل یکی از نویسندگان ژاپنی در تأثیر جنایت و مکافات داستایوسکی داستانی نوشت دربارهٔ زندگی و رنج‌های مردی متعلق به طبقهٔ «اتا»[۱۱] (از پست‌ترین طبقات اجتماعی ژاپن) که حتی درین مرحلهٔ آغازین نفوذ ادبیات اروپایی صرفاً تقلیدی محض نبود. درین مرحله اقتباس ژاپن از ادبیات غرب همراه با تأویل ساده‌دلانه و غالباً سوءتفاهم بود. همچنان که منتقد معاصر ژاپن «کینیچی یوشیدا»[۱۲] یادآور می‌شود وقتی رمان رستاخیز تولستوی در ژاپن معرفی شد از آن به عنوان یک قصهٔ صرفاً عاشقانه از یک عشق ناکام تعبیر شد.

با این‌همه تأثیر مهم از نفوذ ادبیات غرب بر ادبیات ژاپن در حدی نبود که موجب آفرینش نمونه‌های ادبی خاصی شود که ژاپنیان را به جدایی از سنت‌های خود برانگیزد و یا آنها را به توصیف کمابیش واقع‌بینانه‌ای از «دنیای دلیر نو» یی که رشد آن‌را مقابل خود می‌دیدند ترغیب کند. از سال ۱۸۸۵ عموماً به عنوان آغاز رشد داستان جدید در ژاپن یاد می‌شود. درین سال است که کتاب ماهیت داستان از «شویو تسوبواوچی»[۱۳] (۱۹۳۵ ـ ۱۸۵۹) منتشر می‌شود. این کتاب نه‌تنها نخستین اثر انتقادی مهم عصر جدید ژاپن است، بلکه اولین پژوهش جدی نظری از مفهوم داستان در ژاپن نیز شناخته می‌شود. در عصر «توکوگاوا» و از زمان انتشار قصه‌های «گنجی»[۱۴] ادیبان ژاپن نظر تحقیرآمیزی به داستان‌های منثور داشتند و معتقد بودند که این آثار تنها به درد زن‌ها و بچه‌ها می‌خورد! به نویسندگانی چون «سایکاکو»[۱۵] اعتنایی نمی‌شد و بررسی انتقادی بیشتر متوجهٔ «تانکا»[۱۶] و قالب‌های دیگر شعر کلاسیک ژاپن، و در حد محدودتری، آثار نمایشی بود و معمولاً تنها داستان‌نویسانی مورد احترام بودند که مانند «باکین»[۱۷] به نوشتن آثار اخلاقی و آموزشی بپردازند. یکی از نتایج آشنایی با ادبیات غرب در ژاپن تعالی نثر داستانی بود.

مانند بسیاری از شخصیت‌های مهم ادبی عصر میجی «شویو تسوبواوچی» اوقات زیادی را صرف کار ترجمه می‌کرد. او در ادبیات انگلیسی صاحب‌نظر بود و مجموعهٔ آثار شکسپیر را به انگلیسی برگرداند. آشنایی با ادبیات غربی او را متوجه نازل بودن داستان‌های ژاپنی کرد. در نتیجهٔ آموزش‌هایی از ادبیات اروپایی، بخش زیادی از کتاب ماهیت داستان صرف انتقاد از داستان‌های رایج ژاپنی شده بود. نویسنده تجدیدحیات هنر داستان‌نویسی در ژاپن را حاصل روش‌های جدید چاپ و افزایش باسوادان می‌داند. با این‌همه او نمی‌تواند نازل بودن آن آثار را کتمان کند: «تعداد بی‌شماری از داستان‌ها و رمان‌هایی که درکشور ما نوشته می‌شود و یا در قفسهٔ کتابخانه‌ها جا دارد سرشار از حماقت محض است.»[۱۸]

«تسوبواوچی» گذشته از ملامت خوانندگان به نداشتن قدرت تشخیص ادبی، نویسندگان

آن آثار را نیز سرزنش می‌کند که همچنان سنت خلق آثار ملال‌آور اخلاقی و آموزشی اواخر عصر «توکوگاوا» را حفظ کرده‌اند. او بر آن است که در پرتو روحیهٔ روشنفکرانهٔ عصر میجی تنها راه‌حل برای رهایی ازین ابتذال، «نوپردازی» در ادبیات ژاپن است. درین‌صورت نویسندگان ژاپنی از یک‌سو به اقتباس از تلقی رئالیستی داستان‌های نو غربی توفیق خواهند یافت و از سوی دیگر با کوشش در شناخت رئالیسم روان‌شناختی به بازنویسی مسائل بغرنج واقعی مردان و زنان آثار خود خواهند پرداخت. به گفتهٔ «تسوبواوچی» وظیفهٔ داستان‌نویس ستایش یا سرزنش نیست، بلکه او باید آن شور و شهوت نهانی آدمی را که محرک و موجب عمل اوست ببیند و توصیف کند. درین‌جا ما آن تلقی ناتورالیستی را که بعدها در ادبیات ژاپن ظاهر شد و تأثیری مهم داشت، می‌یابیم. با این‌همه «تسوبواوچی» بر ارزش زیبایی‌شناختی داستان تأکید می‌کند و بر آن است که کار نویسنده نه درس و موعظه است و نه شرح احساسات اخلاقی مقبول جامعه، بلکه او باید آنچنان آثار شایسته و هنری‌ای بیافریند که ذوق و سلیقهٔ عمومی را ارتقا دهد.

ابتذالی که «تسوبواوچی» از آن یاد می‌کند، هر چند ممکن است در نظر خوانندهٔ امروزی زننده جلوه کند، اما تأثیرش بر ادبیات عصر «میجی» در ژاپن بسیار بااهمیت بود. در واقع رشد داستان‌های رئالیستی جدید ژاپن را می‌توان بعد از تاریخ انتشار کتاب ماهیت داستان دانست. بعد از سال ۱۸۸۵ بود که قصه‌های تخیلی بی‌مزهٔ عاشقانه، جای خود را به شرح واقعیات زندگی مردم در جامعهٔ معاصر داد. «تسوبواوچی» کوشید تا نظریات خود را در هنر داستان‌نویسی در داستانی با عنوان نچسب «روحیهٔ امروزی دانشجویان» تحقق بخشد که البته تلاشی ناموفق بود.

نخستین اثر مهمی که نظریات «تسوبواوچی» را منعکس می‌کرد، «ابرهای شناور»[۱۹] داستانی از «شیمه‌یی فوتاباته‌یی»[۲۰] (۱۸۶۴ ــ ۱۹۰۹) بود که در فاصلهٔ سال‌های ۱۸۸۷ تا ۱۸۸۹ پدید آمد. این اثر ناتمام مسألهٔ جوانان روشنفکر عصر «میجی» را با دیدی رئالیستی بررسی می‌کند. مطالعهٔ «فوتاباته‌یی» در ادبیات روس، به ویژه تورگنیف، او را به ضرورت رئالیسم در موضوع و سبک متقاعد کرده بود. او نخستین داستان‌نویس مهم ژاپنی بود که زبان متعارف ادبی را رها کرد و به جای آن از زبان عوامانهٔ تودهٔ مردم برای توصیف کشمکش درونی انسان امروزی سود جست. ازین لحاظ و بسیاری جهات دیگر داستان «ابرهای شناور» نقش پیشروی در داستان‌نویسی جدید ژاپن دارد. هر چند که دیگر امروز خوانندگان این زمان مشکل بتوانند آن‌را به عنوان یک شاهکار ادبی بپذیرند.

شخصیت ادبی برجستهٔ دیگر ادبیات عصر میجی «اوگای موری»[۲۱] (۱۸۶۳ ــ ۱۹۲۲) است. موری بر خلاف نویسندگان پیش از خود که با آثار ادبی غرب دورادور از راه مطالعه آشنا شده بودند، مأموریت پزشکی ارتش در آلمان در فاصلهٔ سال‌های ۱۸۸۴ تا ۱۸۸۸ با ادبیات غرب را از نزدیک به او شناساند. درین سال‌ها بود که او با ادبیات آن روز اروپا آشنا شد و به ترجمه و نوشتن مقالات بسیاری پرداخت که مجموع آنها، علاوه بر رمان و داستان کوتاه، بر شعر و

نمایشنامهٔ جدید ژاپن نیز تأثیر کرد. «اوگای موری» در نقد ادبی خود بیشتر در تأثیر اصول زیبایی‌شناسی ایده‌آلیستی، که در آلمان در سال‌های اواخر قرن نوزدهم فیلسوفانی چون «کارل فن‌هارت‌مان»[۲۲] (۱۸۴۲ ــ ۱۹۰۶) شارح آن بودند، قرار داشت. «اوگای موری» زمانی از آلمان به ژاپن بازگشت که نفوذ آلمان به تدریج بر ژاپن بیشتر می‌شد. تأثیر این نفوذ را می‌توان به عنوان مثال در تصویب قانون اساسی میجی (۱۸۸۹)، که تا حد زیادی بر بنیاد اصول حکومت مطلقهٔ آلمان تدوین شده، ملاحظه کرد.

«اوگای موری» از بسیاری نظریات «تسوبوا وچی» در زمینهٔ ادبیات رئالیستی انتقاد کرد و به جای آن نوعی از رمانتیسم را پیشنهاد کرد که بر شناخت عواطف فردی تأکید می‌کند. نخستین اثر داستانی او، که در ۱۸۹۰ منتشر شد، حکایت رابطهٔ عاشقانهٔ غم‌انگیزی است در برلین بین نجیب‌زاده‌ای ژاپنی، که در آن‌جا سرگرم کار پژوهشی است، و رقاصهٔ زیبای بالهٔ آلمانی به نام «آلیس». این داستان که نام «دختر رقاصه»[۲۳] را بر خود داشت، به صورت اول شخص از زبان خود نویسنده روایت می‌شد. «موری» دربارهٔ این اثر خود می‌نویسد: «من کوشیده‌ام زندگی یک ژاپنی را در برلین تصویر کنم و همزمان با آن اوضاع و احوال او و خودم را، همان‌گونه در آن داستان موصوف، بیان کنم. . . آثار اروپایی زیادی در زمینهٔ داستان با چنین طرحی نوشته شده.»

دختر رقاصه را البته نمی‌توان یک اثر بزرگ ادبی دانست، اما از آن به عنوان یکی از نخستین نمونه‌های داستان من یا شرح حال من[۲۴] می‌توان یاد کرد؛ از نوع نوشته‌هایی که تنها به زندگی شخصی پرداخته و غالباً به صورت اعترافات شخصی درآمده و اهمیت زیادی در ادبیات جدید ژاپن داشته است.

یکی از غرائب ادبیات ژاپن این‌که نویسنده‌ای که با شور و شوق به نوشتن داستان‌هایی از نوع «شرح حال من» می‌پرداخته باید عضو مکتب ادبی ناتورالیسم بوده باشد. معرفی آثار «زولا» و «موپاسان» در ژاپن تأثیر بسیاری در محافل ادبی داشت و به نهضت‌های ادبی سنت‌گریز دامن زد و در همان ایام جنگ بین روسیه و ژاپن (۱۹۰۴ ــ ۱۹۰۵) جماعت نویسندهٔ صاحب نفوذی پدید آمد که اعلام کرد غرض از ادبیات جستجو و توصیف واقعیاتی است دور از اغراض شخصی با همان دقّت علمی دانشمندان. تکلفات ادبی و احساسات قراردادی را باید دور ریخت و به جای آن زندگی عینی و واقعی مردان و زنان معمولی را ارائه کرد. جزییات واقعی از سبک و صورت یا فضای داستان مهم‌تر است. نویسندهٔ جدید باید بکوشد تا از لحاظ صراحت و بی‌پیرایگی به حد گزارش پلیس یا پزشک برسد.

و اما ناتورالیسم ژاپنی، از همان آغاز، سبک و سیاق خود را از منشاء این نهضتی که از اروپا آمده بود جدا کرد. انتشار رختخواب[۲۵] در ۱۹۰۸ از «کاتای تایاما»[۲۶]، از ناتورالیست‌های پیشرو ژاپن، تلقی خاصی از خودزندگی‌نامه‌نویسی را به عنوان معیاری برای نویسندگان ناتورالیست ژاپن تثبیت کرد. داستان «رختخواب» شامل جزییات جامعی از حوادث و عواطف گوناگون در زندگی نویسنده، قهرمان داستان‌است و از نخستین داستان‌های ژاپنی در مجموعه‌ای طولانی

ازین آثار که تجربه‌ها و عواطف شخص اول داستان «من» را بی‌پرده توصیف می‌کند.

دلایل بسیاری در توجیه این جنبهٔ اعترافی از ناتورالیسم ژاپنی آورده‌اند. به نظر بعضی از منتقدان فروپاشی دیررس فئودالیسم و این واقعیت که پیدایش تحولات اجتماعی ژاپن همواره حاصل ارادهٔ فرمانروایان این سرزمین بوده تا نتیجهٔ خواست عمومی، موجب شده تا فاصلهٔ زیادی بین حیات فردی و اجتماعی پدید آورد و ژاپنیان را به نسبت مردم جوامع امروز غربی به مسائل سیاسی و اجتماعی بی‌علاقه‌تر کند. سنت‌های نیرومند طرفدار تمرکز قدرت نیز باعث شده تا احساس بی‌اعتنایی و کناره‌جویی را به مسائل اجتماعی تشدید کند. مضافاً این‌که سانسور رسمی نیز نویسندگان عصر میجی را از بیان انتقاد از اوضاع جاری بازمی‌داشت. نویسندگانی نیز که می‌خواستند زندگی را منحصراً بر بنیاد واقعیات عرضه کنند بیشتر بر تجربیات شخصی خود متمرکز شدند و از موضوعات وسیع‌تری که زولا و نویسندگان ناتورالیست دیگر غربی به آن پرداخته‌اند غافل ماندند. خوانندگان ژاپنی نیز به سهم خود بیشتر متمایل به خواندن کتاب‌هایی بودند که در آن خود نویسنده جزییات تجربه‌های شخصی را توصیف کرده باشد، تا رمان‌هایی که در آن جامعه با شخصیت‌های گوناگون به طرز عینی‌تری تصویر شده باشد.

میراث عمدهٔ ناتورالیسم در ژاپن پشتوانهٔ اعتقادی بسیاری از نویسندگان این سرزمین شده که تنها صورت باارزش و «صادقانه» از ادبیات، آن است که نویسنده همهٔ مواد و مصالح کار خود را مستقیماً از واقعیات زندگی جسمی و روحی شخص خود برگرفته باشد. این اعتقاد حتی بر نویسندگانی چند نیز اثر گذاشت که از جنبه‌های دیگر سخت با ناتورالیست‌ها مخالف بودند. از میان ایشان باید از «نائویا شیگا»[۲۷] یادکرد که توفیق او در نسل خود، نویسندگانی را که از استعداد کمتری برخوردار بودند برانگیخت تا در میان تجربه‌های خود به جستجوی مواد و مصالح ادبی بپردازند.

سنت معروف به «شرح حال من»[۲۸] گرچه گاهی آثاری با تیزبینی و صمیمیتی فوق‌العاده پدید آورده، اما در مواردی نیز تأثیری زیان‌آور داشته است. بسیاری از نویسندگان جدید ژاپنی در تلاش خود برای بازآفرینی وفادارانه از تجربه‌های زندگی شخصی مقتضیات داستانی و سبک ادبی را از یاد می‌بردند. علاوه بر این، صورت «اعترافاتی» در ادبیات به نوع خطرناکی از خودخواهی اشاره می‌کند که فی‌حدذاته گاه می‌تواند در روایت صادقانه از زندگی داخلی یک فرد جالب باشد. در مورد نویسندگان با استعداد البته این فرض گاه قابل توجیه بود، با این‌همه نویسندگان نوآور یا کم‌استعداد غالباً آثار فوق‌العاده ملال‌آوری می‌آفریدند که در آنها عناصر داستان نیز آن‌چنان ضعیف بود که اصطلاح رمان یا داستان کوتاه کمتر برازندهٔ آن آثار بود.

در دههٔ مهم سال‌های پس از پایان جنگ روسیه و ژاپن بود که نویسندگان جدید ژاپن ظاهر شدند. در طول این سال‌ها بود که مهم‌ترین نویسندگان معاصر ژاپن بهترین آثار خود را عرضه کردند، در حالی که نویسندگان دیگر تازه کار خود را آغاز کرده بودند. از میان مهم‌ترین نویسندگان

این دهه می‌توان از «اوگای موری»، «شوسه‌یی توکودا»[۲۹]، «کافو ناگای»[۳۰]، «نـاتوپا شیگـا»، «جون‌ایچیرو تانیزاکی»[۳۱]، «تون ساتومی»[۳۲] و «ریونوسکه آکوتاگاوا»[۳۳] یاد کرد. پیروزی بر قدرت بزرگ بیگانه‌ای چون روسیه موجبات اعتماد به نفس ملی و پیشرفت ژاپنیان را فراهم‌کرد و همزمان با آن ثمرات عوامل نفوذ گوناگون فرهنگ اروپایی ظاهر شد. هر چند که درین زمان نویسندگان ناتورالیست بودند که بر ادبیات ژاپن غلبه داشتند، با این‌همه نویسندگان مهم دیگری نیز بودند که با تلقی این نویسندگان مخالف بودند و مخالفت خود را در آثارشان منعکس می‌کردند.

مکتب‌های ادبی دیگری نیز که منتقدان ژاپنی وقت زیادی را صرف طبقه‌بندی آنها به اصلی و فرعی کرده‌اند (از قبیل نئورمانتیسم، نئوایده‌آلیسم، نئورئالیسم و غیره) در مقابله بـا رواج ناتورالیسم قد علم کرد.

نخستین ادوار شگفت‌انگیز کار بسیاری از نویسندگان مهم جدید ژاپن با طغیان آگاهانه علیه ملال و خشکی و فقدان سبک در مکتب معروف به «ناتورالیسم» مشخص می‌شود. آنچه درخور یادآوری است این‌که آثار همین نویسندگان است که امروزه مکرر خوانده و ارزیابی می‌شود، در حالی که نویسندگان ناتورالیست مخالف آنها به فراموشی سپرده شده‌اند.

افزایش گروه‌های ادبی منحصر به فرد در ژاپن شاید نیازمند توضیح مختصری باشد: پدیدهٔ گروه‌گرایی البته به هیچ‌وجه منحصر به ادبیات نیست، بلکه تقریباً در تمام زمینه‌های زندگی ژاپنیان، از جمله محافل دانشگاهی، سیاسی، دیوان‌سالاری، بازرگانی و همچنین موسیقی، نقاشی و همهٔ هنرهای سنتی وجود دارد. تمایل نویسندگان و گروه‌های دیگر به گرد هم آمدن در یک گروه یا انجمن به دوران پیش از تجدد ژاپن بازمی‌گردد. زمانی که هر هنرمند جوان ژاپنی اسم و رسمی پیدا نمی‌کرد مگر آن‌که از حمایت و تشویق خانواده‌ای معتبر یا مکتبی مستقر برخوردار باشد. این اصل یادگاری از سنت فئودالی در ژاپن است که روابط نزدیک بین استاد و شاگرد را ایجاب می‌کند، روابطی که حتی امروزه نیز در ادبیات و حوزه‌های دیگر همچنان اهمیت و اعتبار خود را حفظ کرده است.

البته ژاپن تنها سرزمینی نیست که در آن انجمن‌های ادبی وجود دارد، اما کمتر کشوری را می‌توان یافت که وجود چنین انجمن‌ها و حاصل رقابت بین آنها، چنین نفوذ و تأثیری زیاد بر ادبیاتشان داشته باشد. درین‌جا یادکردن از انشعابات مکتب‌ها و جناح‌های گوناگون ادبی در ژاپن ضرورتی ندارد، اما انجمن‌های مهمی مانند «شیراکابا»[۳۴] و «شین کان‌کاکو»[۳۵] که در پی ادراکات و مفاهیم تازه بودند درخور یادآوری است. نقش روابط شخصی، که با التزام اخلاق و وفاداری تقویت می‌شود، در رشد این انجمن‌ها حداقل در حد طرفداری و پیروی از آرمان‌های ادبی‌شان اهمیت دارد. این اصل در حوزهٔ سیاست و حوزه‌های دیگر نیز مصداق دارد.

جنگ جهانی اول روی‌هم‌رفته برای ژاپن موهبتی بود و بروز خصومت (که ژاپن را در صف

متفقین جنگ قرار می‌داد) گسیختگی چندانی در ادبیات ژاپن پدید نیاورد؛ آن‌چنان که در ادبیات انگلیس، فرانسه یا آلمان موجب پریشانی شد و عوارض مهم آن در پایان جنگ ظاهر شد. تورم و آشفتگی اقتصادی موجب آشوب اجتماعی بسیار شد و بازتاب انقلاب روسیه و برانگیخته شدن جناح چپ و جنبش‌های کارگری به این آشوب‌ها دامن زد. در ژاپن نیز بخش وسیعی از روشنفکران (اینتلیجنتسیا) که تنها مشمول جماعت معدود نویسندگان نمی‌شد، در تأثیر این حوادث قرار گرفت. چنان که در سال‌های پس از ۱۹۱۸ چندین تن از ایشان، مستقیم یا غیرمستقیم، در فعالیت‌های نخستین اتحادیهٔ اصناف، سوسیالیست‌ها و کمونیست‌ها دست داشتند.

مکتب ادبیات کارگری در سال ۱۹۲۰ پدید آمد. (سالی که شورش‌های حادی به صورت اعتراض علیه افزایش قیمت برنج رخ داد) و نویسندگان بسیاری را به خود جذب کرد. به رغم اختناق شدید دولت که از زمان وقوع زلزلهٔ بزرگ ژاپن در ۱۹۲۳ آغاز شد و از سال ۱۹۲۵ پس از تصویب قانون خشونت‌آمیز حفظ آرامش شدت یافت، نویسندگان ادبیات کارگری در سال‌های دههٔ ۱۹۲۰ و آغاز دههٔ ۱۹۳۰ به کار خود ادامه دادند و اهمیت اعمال نفوذ خود را بر ادبیات ژاپن در فاصله دو جنگ نمایاندند.

بسیاری ازین نویسندگانِ ادبیات کارگری نقش فعالی در امور سیاسی و کارگری داشتند. در واقع آثار ایشان بیشتر محصول دورانی بود که در سلول‌های زندان گذشته بود؛ جایی که بیشتر عمرشان در آن‌جا سپری شده بود.[۳۶]

مشخصهٔ اصلی آثار ادبیات کارگری توصیف رنج‌های ناشی از استثمار کارگران شهری و ملوانان (و در حد کمتری رعایا) همراه با بیان تبهکاری سرمایه‌داران و هیأت حاکمهٔ سرکوبگر حامی آنان بود. در پس بسیاری ازین آثار، اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی به عنوان چشم‌اندازی از روزهای بهتر آینده دیده می‌شد.

به رغم بسیاری تفاوت‌ها در تلقی ادبیات کارگری و ناتورالیستی این دو مکتب ادبی در رشد ادبیات نو ژاپن مقام مشابهی داشتند. در هر دو مکتب، سبک و ساختار اثر به نسبت مایه و مضمون آن در مرحلهٔ دوم اهمیت قرار می‌گرفت و عواطف انسانی در مقابل واقعیات «علمی» مردود شناخته می‌شد. در عین حال تلقی این هر دو مکتب به ظاهر خشک‌اندیش از رئالیسم غالباً از جنبهٔ احساساتی آن بود. بسیاری از نویسندگانی که واقعاً به مکتب ادبیات کارگری تعلق نداشتند در تأثیر آموزش‌های‌شان بودند. به هر حال جنبه‌های با ارزش ادبیات نو ژاپن را با واقعیت‌های خشن زندگی طبقهٔ کارگر باید وابسته دانست.

در مورد نویسندگان ناتورالیست، اعتبار ادبیات کارگری در آن بود که موجب عکس‌العمل چند نویسندهٔ جوان شد تا بر برتری ارزش ادبی تأکید کنند. از جملهٔ این نویسندگان می‌توان از «ری‌ایچی یوکومیتسو»[۳۷] و «یاسوناری کاواباتا»[۳۸] یاد کرد که در پی ادراک و احساس نو بودند. بسیاری از نویسندگانی که در اواخر عصر «تایشو»[۳۹] و اوایل عصر «شوا»[۴۰] به کار نوشتن

پرداختند کسانی بودند که آگاهانه علیه نفوذ نویسندگان «متعهد» جناح چپ دست به مقابله زدند و طبعاً آثارشان به نسبت نویسندگان ادبیات کارگری، که سخت خود را مقید به زمانی و تاریخی معین کرده بودند، بهتر از آب درآمد.

دورهٔ نظامیگری، که با حادثهٔ منچوری در سال ۱۹۳۱ پیش آمد، باعث توسعه‌طلبی‌های تجاوزکارانهٔ ملی‌گرایان دست‌راستی در ژاپن شد و در نتیجه دولتی با تمایلات نظامی افراطی بر سر کار آمد که موجبات سرکوبی آزادی‌های اندیشه و بیان را فراهم کرد. از دههٔ سال‌های ۱۹۳۰ به بعد بود که حکومت پلیسی رشد خود را آغاز کرد. دموکراسی و لیبرالیسم به عنوان عقاید بیگانگانی که درخور اوضاع و احوال ژاپن نیست مردود شناخته شد. اصالت فرد به استناد «خودپرستی» مورد حمله قرار گرفت و از همهٔ اندیشه‌های غیرسنتی به عنوان «افکار خطرناک» پرهیز شد. نویسندگان دست‌چپی به شدت مورد تعقیب قرار گرفتند و آنها که افکار لیبرال داشتند ترجیح دادند خاموش بمانند تا این‌که در فضای خشن جنگجویانه و خالی از هرگونه تسامح و تساهل ابراز عقیده کنند. با این‌همه خوشبختانه تنها جماعت معدودی از نویسندگان استعداد خود را در خدمت یاری به تبلیغات دولت گذاشتند. ملی‌گرایی تعصب‌آمیز ژاپن در طول چهار سال جنگ اقیانوس آرام به اوج خود رسید و شدت سلب آزادی از افکار و عقاید مردم، توأم با کمبود کاغذ، موجب فاجعه محض در ادبیات ژاپن شد.

شکست ژاپن در جنگ، در سال ۱۹۴۵ و اشغال این سرزمین به وسیلهٔ متفقین هر چند موجب از دست رفتن استقلال ژاپن برای نخستین‌بار در تاریخ این کشور شد، با این‌همه حاصل آن برای بسیاری از روشنفکران ژاپن رهایی‌بخش بود. در نتیجهٔ این شکست، آزادی فکر و بیان سرانجام اعاده شد. تمایلات غیرسنتی و افراطی در پناه حمایت از قانون درآمد. دیگر پلیس قادر نبود که از نشر آثار ادبی «مشکوک» جلوگیری کند و یا نویسندگان آنها را به اتهام «جرائم عقیدتی» بازداشت کند. سانسور بیشتر بر مطبوعات و نوشته‌های سیاسی اعمال می‌شد و کمتر بر آثار ادبی و داستان اثر داشت.

عصر آغاز پس از جنگ در ژاپن با فروپاشی ارزش‌های سنتی مشخص می‌شود که دولت مرکزی از زمان «تجدید حیات میجی» به تدریج آن‌را تحمیل کرده بود. به جای آن اصلاح‌طلبان می‌کوشیدند احترام به اصول لیبرال دموکراسی غرب را به مردم تفهیم کنند. با این‌همه دموکراسی چیزی نبود که بتواند مانند موارد دیگری اصلاحات مادی به نحو مؤثری از خارج به ژاپن تحمیل شود. به رغم شور و شوقی که در آغاز، به خصوص در میان جوانان ژاپن، برای دموکراسی دیده می‌شد از اول واضح بود که وقت زیادی لازم است که این عقیده در ذهن مردم به خوبی جای گیرد و برای مقامات دولت به عنوان نیرویی الهام‌بخش و راهنما درآید. در عین حال ژاپن در آن زمان با مشکلی روبرو بود که از آن غالباً به عنوان خلاءِ روحی تعبیر می‌شد. رکود حاصل از خسارات زمان جنگ و درماندگی ناشی از شکست دوره‌ای از هرج و مرج و اغتشاش را در اقتصاد و سیاست فراهم آورد.

در سال‌های پس از ۱۹۴۵ در ژاپن واکنش‌های شدیدی به اختناق مطلق دورهٔ نظامیگری دیده می‌شود. نیروهای فروبستهٔ روشنفکری آزاد می‌شوند و تمایل عمومی به سوءاستفاده از آزادی ناگزیر بر ادبیات پس از جنگ نیز اثر می‌گذارد. از جمله جنبه‌های تظاهر این آزادی، پرداختن به مسائل جنسی است. پس از گذشت سال‌ها اعمال سانسور، در سال‌هایی که نه‌تنها آثار ادبیات معاصر که حتی آثار بزرگ کلاسیک ژاپن نیز تصفیه و حذف می‌شد، نویسندگان یک‌بار دیگر فرصت یافتند تا به توصیف عواطف و حوادثی بپردازند که نظامیان در مقابل آنها به عنوان نشانه‌های انحطاط روی ترش می‌کردند. حاصل اجتناب‌ناپذیر این آزادی‌ها نشر فراوان آثار الفیه‌شلفیه (پورنوگرافی) است. در کنار این‌ها البته نویسندگان آثار جدی نیز مجال یافتند که بدون نگرانی از ایراد سانسور به نوشتن بپردازند.

با از میان رفتن سختگیری‌ها، نویسندگان امکان یافتند تا از سنت‌های ارتش ملی، پرستش امپراتور، نظام خانواده ــ و کل ساختاری که کشور را به ویرانی کشاند اما از نظر ملی‌گرایان افراطی همچنان پاک و بی‌عیب مانده بود ــ انتقاد کنند. فروپاشی نهادها و مراجع مستقر و سنت‌های اجتماعی بسیاری از نویسندگان جوان را دچار بدبینی و شکی کرد که غالباً به صورت فلسفه‌های نیست‌انگاری (نیهیلیسم)، خوشباشی (هدونیسم) و یا به شکل بی‌بندوباری و نومیدی تظاهر می‌کرد.

اندکی پس از پایان جنگ، فلسفهٔ اصالت وجود (اگزیستانسیالیسم) فرانسوی رواج یافت. این فلسفه با ترجمهٔ آثاری از «سارتر» و «کامو» به ژاپنی معرفی شد و همچنان که در مورد ورود این‌قبیل آثار به ژاپن غالباً اتفاق می‌افتد مایه و مفهوم اگزیستانسیالیسم بارها دستخوش ساده‌اندیشی و بدفهمی شد و تأثیر عمدهٔ آن بر جماعت معینی از نویسندگان دستیابی به بنیاد فلسفه‌ای بود که می‌توانست بن‌بست‌های فکری‌شان را نشان دهد.

تعدادی ازین نویسندگان، بعد از جنگ در چنان وضعی از پریشانی و نومیدی می‌زیستند که فی‌المثل «آرتور رمبو» در نخستین مراحل پیشرفت جامعهٔ اروپایی با آن دست به گریبان بوده است. الکل، مواد مخدر، بی‌بندوباری در روابط جنسی، نیست‌انگاری و فکر خودکشی اهمیت زیادی در زندگی و آثارشان پیدا کرد. در بیان پیچیدگی و آشفتگی «این کج آیین قرن دیوانه» این نویسندگان کوشیدند تا پیوندهای خود را از سنت‌های ادبی گذشته بگسلند و صورت‌های نو و آزادتری از ادبیات بیافرینند. تنی چند ازین نویسندگان، جز «اوسامو دازای»[۴۱]، در خلق آثار باارزش ادبی بسیار توفیق یافتند. «دازای» نیز در پرداختن شکل شخصی «اعترافی» در داستان کمتر از آنچه گفته شده نوآور بود و از آن‌جا که او در سال‌های پیش از جنگ به نوشتن پرداخت شاید نتوان او را از گروه نویسندگان بعد از جنگ دانست. با این‌همه او را قهرمان ادبی نسل نویسندگان بعد از جنگ شناخته‌اند.

سال ۱۹۴۸ را که «دازای» دست به خودکشی زد، شاید بتوان پایان دوران عصیان و آشوبی که معروف به «دوران بعد از جنگ»[۴۲] در کار نویسندگان ژاپن است، دانست. رشد مدام اوضاع

اقتصادی ژاپن و ثبات سیاسی، که حاصل حکومت مستمر محافظه‌کاران بود، همراه با اعادهٔ رسمی استقلال ملی ژاپن در سال ۱۹۵۲، فضای آرام و مساعدی را فراهم کرد که طبعاً بر ادبیات ژاپن اثر داشت؛ در حالی که تمایلات عصیانگرانهٔ نویسندگان بعد از جنگ همچنان ادامه داشت. درین زمان عدهٔ بسیاری از نویسندگان مهم عصر میجی هنوز حیات داشتند. بسیاری از ایشان در طول سال‌های اختناق نظامیان ناگزیر به سکوت شده بودند، اما بعد از جنگ بود که بار دیگر به فعالیت پرداختند. نخستین آثارشان تجدید چاپ شد و بسیاری از ایشان به نوشتن رمان و داستان ادامه دادند. طول عمر و نیروی کار این نویسندگان درخور ستایش است. در حالی که بسیاری از ایشان حدود چهل سال پیش به شهرت رسیدند، اما همچنان حیات دارند و دست به نوشتن آثار تازه می‌زنند. از جملهٔ ایشان می‌توان از «کافو ناگای»، «ناتسو یا شیگا»، «جونیچیرو تانیزاکی»، «تون ساتومی»، «سای‌سی مورو»، «هاروئو ساتو» و «میمی اوگاوا» یاد کرد که تا پایان سال ۱۹۵۸ همچنان بارور بودند.[۴۳]

و اما ادبیات کنونی ژاپن نیز تلاش گسترده‌ای دارد. ناشران و مجلات ادبی بسیارند و رمان‌ها و داستان‌هایی که هرساله منتشر می‌شود زیاده از شمار است. ارزانی بسیار کتاب و در دسترس بودن کتابخانه‌های بزرگ موجب فروش زیاد کتاب، به نسبت پیش از جنگ، شده است. جوایز موفقیت‌های ادبی و درآمد حاصل از نویسندگی نیز کلان است. ازین‌روست که در حال حاضر نویسندگان مقبول مردم ژاپن از درآمد فراوان برخوردارند. این وضعیت البته خالی از خطر نیست؛ خطری تقریباً به همان شدت که نویسندگان پیش از جنگ را از نظر اقتصادی در مضیقه قرار داده بود. خطری که «ادبیات محض» (اصطلاح تقریباً متداول در ژاپن) همچنان خواستاران خود را در مقابل ادبیات بازاری و به اصطلاح «رمان‌های متوسط» از دست می‌دهد.[۴۴] بسیاری از بهترین نویسندگان نیز برای کسب درآمد بیشتر دست به نوشتن پاورقی‌های دنباله‌دار در روزنامه‌ها و مجله‌های کثیرالانتشار می‌زنند. گاهی نویسنده‌ای دو یا چند داستان دنباله‌دار را، به طور همزمان، پیش می‌برد، در حالی که به نوشتن مقاله‌های جوروواجور از طرز جلوگیری از آبستنی در ارتباط جنسی ژاپنی‌ها و امریکایی‌ها گرفته تا ایراد سخنرانی در شهرها می‌پردازد و گهگاه نیز داستان‌هایی به درخواست مجلات ادبی و نیمه‌ادبی بسیار منتشر می‌کند. یکی ازین نویسندگان به علت نوشتن چیزهای مختلف همزمان با هم، چنان گیج شده بود که سهواً نام شخصیت اصلی داستان را در وسط پاورقی‌اش تغییر داده بود. کسی هم متوجهٔ این اشتباه او در نسخهٔ پیش‌نویس نشده بود و در نتیجه خوانندگان خود را گیج و گول کرده بود.

نویسندهٔ ژاپنی که برای حفظ موفقیت خود شور هر کاری را درمی‌آورد تحمل آن‌را ندارد که مدت زیادی از چشم مردم غایب شود. ازین‌روست که به جای آن‌که نیروی هنری خود را در یک کار جدی صرف کند، آن‌را به خاطر خواستاران بازاری هدر می‌دهد. این اوضاع و احوال البته منحصر به ژاپن نیست، اما فقدان یک سنت استوار در ادبیات مدرن این کشور خطر انحطاط را

افزایش داده است. خوشبختانه اخیراً خطر بازاری‌شدن مطلق ادبیات تشخیص داده شده و تعدادی از نویسندگان خوب آگاهانه در مقابل آن دست به مقاومت زده‌اند.

از میان کسانی که به مخالفت با ادبیات بازاری، هر چند نه به دلایل ادبی، پرداخته‌اند نویسندگان «متعهد»اند. در صحنهٔ کنونی سیاسی «ادبیات متعهد» وسیله‌ای است در دست نویسندگان کمونیست یا شبه‌کمونیست.[۴۵] آنها از دو یا سه گروه اصلی تشکیل شده‌اند، اما همگی با نیروی تمام سنت ادبیات کارگری پیش از جنگ را حفظ کرده‌اند و به نویسندگان «ادبیات محض» به چشم کسانی نگاه می‌کنند که از بیان واقعیات سیاسی و اجتماعی پرهیز دارند و به انزوا گریخته‌اند. نابسامانی اقتصادی نخستین سال‌های پس از جنگ، بی‌اعتبار شدن نظام سیاسی قدیم و همهٔ کسانی که از آن حمایت می‌کردند، خلاءِ اخلاقی حاصل از شکست، این‌ها و عوامل دیگر موجب پیوستن بسیاری از نویسندگان ژاپن به این گروه‌ها شد. اما با پیشرفت اوضاع مادی جامعه نویسندگان چپ افراطی، که بیشترین نفوذ خود را در سال ۱۹۴۹ داشتند، به تدریج جاذبهٔ خود را از دست دادند و با ادامهٔ تسلط حکومت محافظه‌کاران و تغییر فضای سیاسی کشور نویسندگان متعهد نیز از دور خارج شدند. آزادی کامل بیان و اندیشه نیز، که از سال ۱۹۴۵ تاکنون بر ژاپن حاکم است، تابه‌حال موجب آن نشده که نویسندگان متعهد به نوشتن داستانی باکیفیت بهتری از آثار ادبیات کارگری پیش از جنگ توفیق یابند و دعوت آنها مبنی بر خلق ادبیاتی با مضمون اعتراض اجتماعی نیز اثر ناچیزی بر داستان‌های نوشته‌شدهٔ بعد از جنگ داشته است. واقعیت این است که صدای نویسندگان متعهد ژاپن بیش از حوزهٔ ادبیات در قلمرو سیاست طنین داشته است و غالباً این صدا در مخالفت علیه خط مشی محافظه‌کاران و یا دفاع از جنبش‌های چپ شنیده شده است.

سنت ادبی معروف به «شرح حال من» در دوران بعد از جنگ نیز همچنان برقرار ماند، اما مانند چند دهه گذشته، آن‌چنان پردامنه دنبال نشد. ظاهراً بیشتر نویسندگان معاصر ژاپن بر نیاز خود به تلقی و تصور بازتری از آنچه در سنت یادشده به شکل «رمان من» یا «داستان من» بود آگاه شده‌اند. با این‌همه آثار نوشته‌شده به صورت یادداشت‌های روزانهٔ اعترافی که در آنها همه چیز از چشم یک آدم تنهای حساس دیده می‌شود، در ژاپن بیش از کشورهای غربی مورد پسند خوانندگان است.

پس از سال ۱۹۴۵ سیل ترجمه از زبان‌های خارجی، که طبعاً در زمان جنگ فروکش کرده بود، به اوج خود رسید. رمان، نمایشنامه، داستان کوتاه و شعر تقریباً از همهٔ کشورهای جهان برای مردمی که اشتهایشان به علت نفرت و ترس از بیگانگان و انزوای سیاسی سال‌ها تحریک شده بود ترجمه و منتشر شد. انتخاب کتاب‌ها غالباً خالی از هر گونه درک و تمیز و تشخیص بود. با این‌همه، ترجمه و نشر کتاب‌های گوناگون موجب دستیابی ژاپنیان به بخش وسیعی از ادبیات پرارزش جهان شد.

و اما ادبیات کنونی ژاپن تا چه حد از غرب تأثیر پذیرفته‌است؟ قبل از هر چیز باید تأکید کرد که همهٔ جنبه‌های این نفوذ، آن‌چنان که غالباً پنداشته می‌شود، چندان مستقیم نیست. ژاپن

اکنون حدود هفتاد سال است که سنت‌های ادبی غرب را جذب کرده است. جریان ادبیات اروپا و امریکا در ژاپن عادی شده و آثار ادبیات خارجی دیگر برای مردم ژاپن، آن‌چنان که در آغاز آشنایی عجیب و غریب جلوه می‌کرد، نیست، بلکه حتی نویسندگان ژاپنی متأثر از ایشان مانند «سوسکی ناتسومه» و «اوگای موری» خصوصیات ادبی خاص خود را یافته‌اند. آنها با جذب ادبیات غربی توانسته‌اند پیوندهای بومی خود را حفظ کنند. هر چندکه از بسیاری جهات جنگ اقیانوس آرام و عواقب آن، حتی تا حدی بیش از دوران تجدید حیات میجی، موجب قطع ژاپن از گذشتهٔ فرهنگی خود شد. با این‌همه ژاپن از سنت ادبی بومی خود، هم‌چنان که در قرن نوزدهم نشان داد، هرگز جدا نشد. در حالی که نویسندگان جدید عصر میجی، سرمشق‌های خود را کاملاً از آثار ادبیات غرب گرفته‌اند، نویسندگان امروز ژاپن، گذشته از غرب از نویسندگان شصت سال گذشتهٔ خود نیز تأثیر پذیرفته‌اند. حتی در آغاز ورود آثار ادبی غربی به ژاپن تأثیر ادبی به ندرت موجب تقلید کورکورانه از سرمشق‌های مشخص اروپایی یا امریکایی شده و معمولاً بیشتر فرایندی پیچیده و غیرمستقیم داشته است. به گفتهٔ «یوکیو میشیما»[۴۶]، نویسندهٔ نام‌آور پس از جنگ، نویسندگان ژاپنی معمولاً تنها آن عناصری از ادبیات خارجی را جذب می‌کنند که به لحاظی به درک و دریافتشان نزدیک باشد. این حرف بیش از هر زمانی امروز می‌تواند حقیقت داشته باشد که نویسندگان ژاپن گزیدهٔ بسیاری از ادبیات جهان را در اختیار دارند.

هر چند بیشترین نفوذ را مسلماً اروپا بر ادبیات مدرن ژاپن داشته، با این‌همه اشتباه است اگر تأثیر ادبیات کلاسیک چین و ژاپن را بر بعضی از نویسندگان مدرن ژاپن فراموش کنیم. نفوذ ادبیات کلاسیک بر صور خیال، توصیفات، حالات کلی و گاه صناعت ساختار آثار بسیاری از نویسندگان برجستهٔ دوران بعد از میجی و جانشینان‌شان مؤثر بوده است.[۴۷] یکی از جنبه‌های بسیار جالب نویسندگانی چون «کافو ناگای»، «جونیچیرو تانیزاکی» و «یاسوناری کاواباتا» دقیقاً به توفیق آنها در پیوند سنت‌های ادبیات کلاسیک ژاپن و اندیشه و تکنیک جدید غربی مربوط می‌شود.

به هر حال، واقعیت این است که رمان و داستان مدرن ژاپنی اصولاً فرم غربی دارد. تا آن‌جا که به تأثیر نفوذ ادبی مربوط است باید گفت بیشتر نثرنویسان ژاپنی بیش از آن که مرهون سنت ادبیات کلاسیک خود بوده باشند، در تأثیر ادبیات مدرن غرب بوده‌اند. به این معنی که نویسندگانی چون «هوگو»[۴۸]، «پو»[۴۹]، «ویتمن»[۵۰]، «بودلر»[۵۱]، «داستایوسکی»[۵۲]، «تولستوی»[۵۳]، «هاردی»[۵۴]، «زولا»[۵۵]، «یاس‌ماس»[۵۶]، «موپاسان»[۵۷]، «وایلد»[۵۸] و «دی. اچ. لارنس»[۵۹] تأثیر و نفوذ بیشتری بر نویسندگان معاصر ژاپن داشته‌اند تا نویسندگانی چون «شیکیبو موراساکی»[۶۰]، «سایکاکو»[۶۱]، «باکین»[۶۲] و نثرنویسان معروف دیگر سده‌های پیشین ژاپن. نظری را که «سوسکی ناتسومه»[۶۳]، یکی از مهم‌ترین داستان‌نویسان بعد از عصر میجی، در سال ۱۹۱۰ درین‌باره اظهار کرد می‌تواند همان نظر اکثر نثرنویسان مدرن ژاپن باشد: «آنچه که درین لحظه بر ذهن من حاکم است، بر آثار آیندهٔ من تأثیر خواهد گذاشت. افسوس، ذهنیات کنونی من میراث سنت نیاکانم

نیست، بلکه اندیشه‌هایی است که از آن‌سوی دریاها از نژادی بیگانه برای من آورده شده است.»[۶۴] اما اگر قرار باشد نویسندگان معاصر ژاپن این گفتهٔ سوسکی ناتسومه را بازگو کنند، تنها چند نویسندهٔ بعد از جنگ ممکن است از این‌که اندیشه‌های غربی جایگزین افکار سنتی نیاکان‌شان شده است متأسف باشند.

ژاپن کشوری بود که ادبیات بیگانه در آن نفوذ خود را نشان می‌داد و اوضاع و احوال تاریخی عصر میجی اهمیت این نفوذ و تأثیر را بیشتر می‌کرد. هم‌چنان‌که «یوکیو میشیما»، از نویسندگان نسل جوانی که از میراث ادبیات کلاسیک سرزمین خود نیز آگاهی داشت، می‌گفت: «در بیشتر کشورها سنت ادبی نیرومندی وجود دارد که نویسندگان می‌توانند هر اثر ادبی وارداتی را در پیوند با آن جذب کنند. در ژاپن از ادبیات ما چنین سنتی باقی نمانده است. هر چند که نویسندگان با استعداد ما شخصاً از قابلیت‌های خود استفاده کرده‌اند، اما تنها تنی چند از ایشان توانسته‌اند آثار خود را بر بنیاد سنت استوار دیرین پی‌ریزی کنند.»

*

در ژاپن، همچون بسیاری کشورهای دیگر، داستان و قصه تاریخ و پیشینه‌ای بسیار دراز و متنوع دارد. از میان نخستین مجموعه‌هایی که به ما رسیده (از آثار اساطیری باستان بگذریم که انگیزه‌های ادبی در آنها در مرحله دوم قرار داشته) آثاری است از عصر «هیان»[۶۵] (۷۹۴ ــ ۱۱۸۵) که در آن قطعه نثری کوتاه، زمینهٔ سرایش اشعار کلاسیک سی و یک‌هجایی را فراهم می‌کند و یا چنین شعرهایی را با چنان قطعات منثور ابتدایی و خام پیوند می‌دهد. قصه‌های ایسه[۶۶]، از آثار قرن نهم، معروف‌ترین مثال درین مورد است. قصه‌های یاماتو[۶۷]، از آثار قرن دهم، نیز به سنت مشابهی تعلق دارد. قصه‌های تسوتسومی چوناگون[۶۸]، که شامل قطعات جذاب و اصیلی است. «بانویی که به حشرات عشق می‌ورزید»، مجموعه‌ای از ده داستان است با طرح‌هایی روشن و گویا و رئالیسمی درخور توجه. «قصه‌های گذشته و حال»، از آثار قرن یازدهم، دربرگیرندهٔ بیش از یک‌هزار قصه‌ای است برگرفته از تاریخ و فولکلور چین و هند و ژاپن و نشان‌دهندهٔ پیشرفت زیاد در ساختاری که البته چندان هنرمندانه نیست. این قصه‌ها بر بنیاد داستان‌های عاشقانهٔ نخستین سال‌های عصر «هیان» نوشته شده است. «اوتوگی ــ زوشی»[۶۹] اصطلاحی کلی برای این مجموعه داستان‌های عامه‌پسند است که بیشتر آنها قصه‌های جن و پری بود که در عصر «موروماچی»[۷۰] (۱۳۰۰ ــ ۱۶۰۰) رواج داشت.

در دوره‌های اخیر مجموعه داستان‌های بسیاری از «سایکاکو ایهارا»[۷۱] (۱۶۴۲ ــ ۱۶۹۳) منتشر شده که کمابیش به شیوهٔ رئالیستی به زندگی مردان و زنانی می‌پردازد که اغلب به طبقهٔ شهرنشین قرن هفدهم وابسته‌اند. «قصه‌های مهتاب و باران»، که در سال ۱۷۷۶ منتشر شد، مجموعهٔ معروفی است از داستان‌های ارواح از «آگیناری اوئدا»[۷۲] که به سنت قصه‌های ماوراءطبیعی قرن هشتم ژاپن بازمی‌گردد. باید به فرم مشترکی توجه داشت که آن‌را در آثار «سایکاکو ایهارا» و دیگران می‌توان یافت که دارای مایه و مضمون مشترکی است. نمونهٔ مشخص

این نوع آثار، مجموعه داستان «حساب‌هایی را که باید درین دنیا نگه داشت» «سکن مونه‌زانیو»[۷۳] است که در سال ۱۶۹۳ منتشر شد و بیست داستان مستقلی را دربر می‌گیرد که همه نشان‌دهندهٔ رنج و عذاب آدم‌هایی از گروه‌های مختلف است که موعد پرداخت بدهکاری‌شان در روز آخر سال سررسیده است.

با وجود این سنت قدیم و متمایز، شکل جدید داستان‌نویسی قرن حاضر در ژاپن کمتر خود را مدیون آثار داستانی پیش از عصر میجی می‌داند که نمونه‌هایی از آن‌را به دست دادیم. درست است که در آثار نویسندگان عصر میجی (از جمله «ایچیو هیگوچی»[۷۴]، «کویو اوزاکی»[۷۵]، «روهان کودا»[۷۶] و «کاتای تایاما»[۷۷]) رئالیسم نیرومندی را که در داستان‌های «سایکاکو ایهارا» یافته می‌شود، در ادبیات مدرن فرانسه نیز می‌توان یافت. با این‌همه رئالیسم «سایکاکو ایهارا» را بیش از آن که بتوان منبع الهام این گروه دانست، می‌توان از آن به عنوان تأییدی بر تلقی ادبی نویسندگانی که کار خود را تثبیت کرده بودند یاد کرد. در واقع زمانی که این گروه از نویسندگان به نوشتن داستان پرداختند منبع اصلی نفوذشان آثار «ایهارا» و یا دیگر پیشروان داستان‌های رئالیستی پیش از عصر میجی نبوده، که بیشتر در حوزهٔ نفوذ ادبیات جدید اروپا و امریکا بوده‌اند.

تاریخ داستان‌نویسی جدید در ژاپن را می‌توان از زمان معرفی آثار «موپاسان» در دههٔ ۱۸۹۰ قرار داد. یکی از نخستین نویسندگانی که به نوشتن چنان داستان‌هایی، که در آن زمان در اروپا رواج داشت، به ژاپنی پرداخت «اوگای موری» بود که پس از بازگشت از آلمان در سال ۱۸۸۸ در آشنایی خوانندگان ژاپنی با آثار ادبی غرب کوشش بسیار کرد.

از دو استاد داستان کوتاه اواخر قرن نوزدهم اروپا، «موپاسان» نفوذی بیش از چخوف در ژاپن داشته است. دلیل آن نیز چندان پوشیده نیست. معرفی داستان‌های کوتاه «موپاسان» همزمان بود با ظهور ناتورالیسم در ادبیات ژاپن که خود یکی از عوامل مؤثر این نهضت بود. تلقی رئالیستی و مستقیم «موپاسان» و برخورد تند و خشن او در آثارش نویسندگان ژاپن را بیش از فرم استادانهٔ داستان‌های کوتاه او در تأثیر خود گرفت.

با آن که «موپاسان» نیز چون چخوف «داستان کوتاه» را یک نوع خاص ادبی می‌دانست و خصلت و خصوصیتی به آن بخشید که امروزه ما با آن آشنایی داریم، با این‌همه نفوذ و تأثیر نخستین او در ژاپن روی‌هم‌رفته موجب آن نشده تا نویسندگان ژاپنی تفاوت رمان (Novel) را از داستان کوتاه (Short Story)، در مفهوم امروزی غربی آن، بازشناسند. حد فارق بین این دو «نوع» ادبی در ژاپن همواره مبهم مانده است و این بیشتر ناشی از اصطلاحی است که به عنوان معادل آن در زبان ژاپنی به کار می‌رود، به این معنی که هر دو نوع صورت داستانی را «شوستسو»[۷۸] می‌خوانند. اصطلاح «داستان کوتاه» تنها با افزودن پیشوند «تمپن»[۷۹] (قطعهٔ کوتاه) به آن مشخص می‌شود. همچنین اصطلاح «شوستسو» با پیشوند «چوهن»[۸۰] (قطعهٔ متوسط) برای توصیف اثری در اندازهٔ متوسط با اشتمال قریب چهل تا شصت‌هزار لغت به‌کار می‌رود. این تقریباً مشابه آثاری است که به عنوان «رمان کوتاه» (Novelette) شناخته می‌شود، اما به هر حال فرم داستان در ژاپن

بیش از کشورهای غربی مورد توجه و پسند عامهٔ خوانندگان است. ازین‌رو سلسله آثاری از «تمپن ــ شوستسو» (داستان کوتاه) گرفته تا «چوهن ــ شوستسو» (رمان کوتاه) و «شوستسو» (رمان) در ادبیات داستانی ژاپن می‌توان یافت و تنها تفاوت و وجه فارق آنها درازا و اندازه‌شان است که چندان مشخص نیست. این البته تنها ناشی از اصطلاح هم نیست، بلکه به تصور، و یا درست‌تر فقدان تصور، از مفهوم «داستان کوتاه»، به عنوان شکل ادبی مشخص، نیز مربوط می‌شود. ازین‌روست که به کرات ما به اثر داستانی مشابهی برخورد می‌کنیم که متناوباً از آن به عنوان «رمان» و «داستان کوتاه» یاد شده است.

یکی از نتایج ابهام در تفکیک و تمایز این اصطلاح، فقدان خصوصیات سبکی معینی است که برخورداری از آن‌را در داستان کوتاه مدرن در غرب بسیار اساسی می‌شناسند. این البته به آن معنی نیست که داستان کوتاه عبارت از شکل محدودی که نص صریح احکام و قوانینی معین بر آن حاکم باشد. حاشا! داستان کوتاه که تاریخی کهن‌تر از رمان را پشت سر دارد از آزادی و انعطاف بسیار برخوردار است. تاریخ داستان‌نویسی در غرب به «قصص ساحران» بازمی‌گردد و آثار اصل و نسب آن‌را در قصه‌های «ازوپ»، «بوکاچیو»، «چوسر» گرفته تا قصص عهد عتیق و عهد جدید و «لافونتن» و حتی سرگذشت‌های بزرگ تاریخی می‌توان سراغ گرفت. ازین‌رو تعریف دقیقی از داستان، نامقدور و نامطلوب به نظر می‌رسد. همچنان که نویسندهٔ نام‌آور داستان کوتاه «کی بویل»[۸۱] گفته: «داستان تنها با داشتن تداوم تاریخی است که اشخاصی منحصر به فرد، گاهی با کنار گذاشتن قرن‌ها سنت نویسندگی، بیشتر در فرم کوتاه تا دراز، چنان از مردم و عقاید و حوادث‌شان با قدرت و تازگی حکایت کرده‌اند که به نظر خواننده جان‌دار و واقعی آمده است.»

با این‌همه از زمان «گوگول» داستان‌نویسی در ژاپن با روشی معین، که شاید از آن به عنوان «سبک داستان‌نویسی کوتاه غربی» بتوان تعبیر کرد، پیشرفت داشته است. خصوصیت مشخص این سبک اختصار و صرفه‌جویی در معانی و مفاهیم است که موجب تمایل به فشردگی و حذف یا به قول «اچ. ای. بیتس»[۸۲] «تمام متعلقات غیرضروری» شده است. این تمایل همچنان تا به امروز ادامه یافته و به داستان‌های کوتاه «ارنست همینگوی» حرکت و جنبشی بخشیده است؛ نویسنده‌ای که «اچ. ای. بیتس» از او به عنوان «مردی با تبر. . .که درختان جنگل پرگویی را هرس کرده است.»[۸۳] بدون صرفه‌جویی هرگز داستان کوتاه، در معنی اصطلاحی جدیدش، پدید نمی‌آید و این البته مانع وجود داستان کوتاه به درازای بیش از حد نیست. اما این تمایل به ایجاز و اختصار، از زمان «تولستوی» ادامه یافته است، هر چند که داستان کوتاه مدرن ممکن است چندصد لغت تا هزار و پانصد و یا حتی بیست‌هزار لغت را در برگیرد. اما آنچه اساسی است این‌که از ساختاری بسته و محدود، تشکل همهٔ عناصر پیرامون یک تصویر مرکزی واحد و فشردگی و ایجاز کلی برخوردار باشد: خصوصیاتی که در غرب یک داستان کوتاه موفق را به آن امتیاز می‌بخشد.

با درنظر گرفتن چنین معیارهایی کلی تعداد زیادی از داستان‌هایی را که به ژاپنی «تمپن ــ

شوستسو» می‌خوانند نمی‌توان «داستان کوتاه» گفت، زیرا که غالباً به صورت طرح، مقامه و یا رمان ابتر ظاهر می‌شوند. تعداد بسیاری از داستان‌نویسان ژاپنی رمان‌پردازان خام و بی‌تجربه‌ای هستند که از نظر ایشان داستان به تعبیر «الیزابت بوون»[۸۴] «موضوعات غیرمهمی است برآمده از تخیلی آشفته». از آن‌جاکه رمان و داستان کوتاه مدرن دو نوع ادبی بکلی متفاوتند، به احتمال قوی نویسنده نمی‌تواند در یک حد بر هر دو نوع مهارت داشته باشد و این معنی در ژاپن نیز مانند کشورهای غربی مصداق دارد. فراوانی مجلات ادبی در ژاپن موجب شده نویسندگانی که سبک نویسندگی‌شان بیشتر مناسب نوشتن رمان است، به نوشتن داستان کوتاه برای آن مجلات بپردازند. در نتیجه آثار این نویسندگان از فشردگی و ایجازی که گوهر اصلی داستان کوتاه مدرن است برکنار مانده است. این البته اصولاً تنها مربوط به کاربرد تعداد زیاد لغات نیست (هر چند که درازتر بودن معمول داستان‌های ژاپنی از نوع مشابه غربی خود به آن ارزش نمی‌بخشد.)، اما این نویسندگان در کاربرد بیان غیرمستقیم کنایی و نمایشی، که اصولی ضروری در سبک داستان کوتاه است، ناتوان مانده‌اند. جالب این‌جاست کشوری که در ادبیات بیشترین قالب شعر کوتاه و فشرده را عرضه کرده، داستان‌هایش سرشار از پرگویی‌های پرطمطراق است که سخت نیاز به حذف و جرح و تعدیل دارد.

خوشبختانه نویسندگان داستان‌های کوتاه مدرن خوبی در ژاپن هستند که به داستان کوتاه به عنوان نوع ادبی مستقل (نه صرفاً رمان کوتاه‌شده و یا طرح) پرداخته‌اند. از میان ایشان سه تن «نائویا شیگا»[۸۵]، «ریونوسکه آکوتاگاوا»[۸۶] و «تون ناکاجیما»[۸۷] درخور یادآوری‌اند که هر سه در سبک خود استادند. بی‌شک داستان کوتاه نیز مانند شعر، نوعی از نوشته است که در آن سبک یا فرم بسیار مهم است. نوشتن رمانی با ناتوانی و سهل‌انگاری شاید به علت برخورداری از طرحی مبتکرانه یا گنجاندن چند صحنه یا فضای غیرعادی و یا تصویر شخصیتی جان‌دار و زنده توفیق یابد، اما داستان کوتاهی که، صرف‌نظر از محتوای آن، بد نوشته شده باشد محکوم به شکست است.

پرتال جامع علوم انسانی

یادداشتها:

1. ***Modern Japanese Stories,*** An Anthology, Edited by Ivan Morris, Charles E. Tuttle Co. Japan, 1962.

2. Tokugawa.

3. Saikaku.

4. Kiseki.

5. Akinari.

6. Bulwer Lytton.

7. Ernest Maltravers.

8. Self Help.

9. Samuel Smiles.

10. Benjamin Disraeli.

11. Eta.

12. Kenichi Yoshida.

13. Shōyo Tsubouchi.

14. Genji.

15. Saikaku.

۱۶. Tanka = صورتی از شعر کوتاه ژاپنی مرکب از پنج مصرع ۵، ۷، ۵، ۷ و ۷ هجایی است که از عصر امپراتوری «یاماتو» (حدود ۳۵۰ ـ ۷۱۰ م) سرودهٔ امپراتوران و رجال دولت باقی مانده است. در حالی که «هایکو» از سه مصرع ۵، ۷، ۵ هجایی تشکیل می‌شود. هایکو از قرن هفدهم میلادی رواج یافت. مترجم.

17. Bakin.

۱۸. مجموعهٔ آثار شویو تسوبواوچی (Shōyo Tsubouchi)، توکیو، ۱۹۲۷، ج ۳، ص ۳.

19. Ukigūmo.

20. Shimei Futabatei.

21. Ōgai Mori.

22. Karl Von Hartmann.

23. Maihime.

24. Shi-Shōsetsu.

25. Futon.

26. Katai Tayama.

27. Naoya Shiga.

28. Shi-Shōsetsu.

29. Shūsei Tokuda.

30. Kafū Nagai.

31. Junichiro Tanizaki.

32. Ton Satomi.

33. Ryūnosuké Akutagawa.

34. Shirakaba.

35. Shinkankakuh.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۳۶. برای نمونه می‌توان به زندگی نویسنده‌ای چون «یوشیکی هایاما» Yoshiki Hayama، اشاره کرد. یکی دیگر از بهترین نویسندگان ادبیات کارگری «تاکیجی کوبایاشی» Takiji Kobayashi (۱۹۰۳ ــ ۱۹۳۳) است که در حالی که اسیر دست پلیس محلی بود، طی یکی از دوره‌های متعدد بازداشتش درگذشت.

37. Riichi Yokomitsu.

38. Yasunari Kawabata.

39. Taishō.

40. Shōwa.

41. Osamu Dazai.

42. Apuré (après-guerre).

۴۳. «کافو ناگای» در ۱۹۵۹ و «جونیچیرو تانیزاکی» در ۱۹۶۵ درگذشتند.

۴۴. رمان‌های متوسط «Middle Novels» در ژاپن به رمان‌های مردم‌پسندی گفته می‌شود که از ارزش هنری نیز بی‌بهره نیستند.

۴۵. این موضوع ناظر به زمانی است که مقاله نوشته شده است (۱۹۶۲)، و یادآور گرایش مشابهی در دههٔ ۱۳۴۰ شمسی در ایران است که امروزه کمابیش منتفی است. مترجم.

46. Yukio Mishima.

۴۷. از میان نویسندگانی که از تأثیر نفوذ میراث ادبیات چین و ژاپن برخوردار بوده‌اند، می‌توان از «اوگای موری»، «کافو ناگای»، «جونیچیرو تانیزاکی» و «هاروئو ساتو» یاد کرد. تأثیر این سنت در آثار «یاسوناری کاواباتا»، «تون ناکاجیما» و «یوکیو میشیما» دنبال شده است.

48. Hugo.

49. Poe.

50. Whiteman.

51. Baudelaire.

52. Dastoievsky.

53. Tolstoy.

54. Hardy.

55. Zola.

56. Huysmans.

57. Maupassant.

58. Wilde.

59. D. H. Lawrence.

60. Shikibu Murasaki.

61. Saikaku.

62. Bakin.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

63. Sōseki Natsumé.

۶۴. به نقل از «شیمپاچیرو میاتا» Shimpachiro Miyata از مقالهٔ «آثار ادبی ترجمه‌شده در ژاپن» .P. 169, Vol. IV, Japan Quarterly

65. Heian.

66. The Tales of Isé.

67. The Tales of Yamato.

68. The Tales of Tsutsumi Chūnagon.

69. Otogi-zōshi.

70. Muromachi.

71. Saikaku Ihara.

72. Akinari Ueda.

73. Seken Munesanyō.

74. Ichiyō Higuchi.

75. Kōyō Ozaki.

76. Rohan Kōda.

77. Katai Tayama.

78. Shōsetsu.

79. Tampen.

80. Chūhen.

81. Kay Boyle.

82. H. E. Bates.

83. H. E. Bates, ***«The Modern Short Story»***, pp. 168-69.

84. Elizabeth Bowen.

85. Naoya Shiga.

86. Ryūnosuké Akutagawa.

87. Ton Nakajima.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی