دیوید دمراش. *ادبیات جهان چیست؟* پرینستن: انتشارات دانشگاه پرینستن، ۲۰۰۳. سیزده+ ۳۲۴ ص.

Damrosch, David. *What Is World Literature?* Princeton: Princeton University Press, 2003. Xiii + 324pp.

رندل جرِل[1] دربارهٔ عزرا پاوند می‌نویسد: «او همهٔ فرهنگ را شهرستان خود فرض کرده و برخوردش با آن طبعاً اندکی شهرستانی‌مآب است.»[2] شوخی جالبی است که ارزش قدری تحلیل را دارد. مگر ممکن است یک امریکایی مثل پاوند که به ادبیات قدیم و جدید اروپا، و همچنین به ادبیات چین باستان و ادبیات جدیدتر ژاپن علاقه‌مند بود، شهرستانی‌مآب باشد؟ اگر پاوند شهرستانی‌مآب بوده، چه کسی نبوده است؟ پاسخ تلویحیِ این پرسش البته در رویکرد او نهفته است. پاوند فقط در انتخاب روش خواندن آثار شهرستانی‌مآب بود، نه در مورد آثاری که برای خواندن انتخاب می‌کرد.

مفهوم ادبیات جهان برای بسیاری از ما کم‌وبیش به همین ظن به شهرستانی‌مآبی آغشته است. به گفتهٔ دیوید دمراش، ما عاشق «مجموعهٔ آثاری از زمان و مکانی دیگر» می‌شویم (۱۵۸)، و مدام به عشق آثار و مجموعه‌های مختلف آثار گرفتار می‌آییم. ادبیات جهان را دوست داریم (بیشترِ آنچه را توانسته‌ایم از این ادبیات به زبان اصلی یا به صورت ترجمه بخوانیم دوست داریم)، ولی مطمئن نیستیم که ادبیات جهان همان باشد. همان پرسش‌هایی را مطرح می‌کنیم که دیوید دمراش ما را به پرسیدن آنها فرا می‌خوانَد، و خود در صفحهٔ نخستِ کتابش مطرح می‌کند: «کدام ادبیات؟ جهانِ چه کسانی؟» (۱) پرسش دیگر و شبهه‌انگیزتری هم مطرح می‌کنیم که کتاب دمراش پاسخی در خور تحسین برای آن دارد: مگر ادبیات به‌تنهایی چه مشکلی دارد، و با افزودن جهان به ادبیات چه چیزی به آن افزوده‌ایم؟

---

[1] Randall Jarrell

[2] نویسنده با استفاده از واژه‌های province (شهرستان) و provincial (شهرستانی‌مآب) به دید بسته و محدود و به تنگ‌نظری و ساده‌انگاری اشاره دارد، نوعی در سطح ماندن و به عمق نگاه نکردن.

Weltliterature [ادبیات جهان] برای گوته و همچنین برای مارکس و انگلس در *بیانیهٔ حزب کمونیست*[1]، که در اوایل کتاب دمراش به هر سه شخص آنها استناد می‌شود، به معنی پایان ادبیات‌های ملی و جهانی شدنِ آنها چیزی بود که مارکس و انگلس «آفرینش‌های فکری ملت‌های جداگانه» می‌خواندند. از آغاز قرن بیستم تقریباً تا همین اواخر، «ادبیات جهان» عبارت بود از همهٔ آن آثار تخیلیِ سرزمین‌های خارجی که امریکاییانِ مبادی آداب و تحصیل‌کرده می‌بایست با آنها آشنا باشند؛ و همهٔ این سرزمین‌های خارجیْ اروپایی از کار در می‌آمدند. کم‌وبیش در هر دوِ این مفاهیم، هرچند با تفاوت‌هایی، نوعی ارزش‌داوری و تصوری دربارهٔ آثار کلاسیک و شاهکارها و دسترس‌پذیریِ بین‌المللی نهفته است. با چنین ذهنیتی، همراه با تی. اس. الیوت می‌گویید که دانته کلاسیک است ولی شکسپیر نیست؛ یا والتر اسکات به ادبیات جهان تعلق دارد و جین آستین ندارد. ولی زمانی که جهانی شدن و ملی‌گرایی، هر دو، رایج باشند چه می‌کنیم؟ آن زمان که وجه خاص را شادمانه به وجه جهانی ترجیح داده‌ایم، و سرانجام فهمیده‌ایم که با همهٔ اینها به برخی انواع جهانی نیاز داریم؟ آن زمان که به بازنمایی فرهنگی بیشتر از آثار کلاسیک اهمیت می‌دهیم، و با این وصف از چند اثر دلخواهِ قدیمی دل نمی‌کَنیم؟

به نظر من، واژهٔ ادبیات، بدون قید و اضافه، هنوز برای ما خیلی کار خواهد کرد. همان‌گونه که دمراش می‌گوید، کم‌وبیش «واژه‌ای عام» برای «مجموع ادبیات مختلف جهان» است (٤). بازتاب فعالیتی انسانی و مشخص‌کنندهٔ یک نتیجه است، و تمامیت بخشیدن به آن ضرورت ندارد. می‌تواند پراکنده و متنوع باشد و دقیقاً به دلیل همین مرزهای متغیرش جالب است ــ و به این دلیل که می‌توان آن را از نظر تاریخی بررسی کرد. همین دیروز، یعنی حدود سال ۱۸۰۰، بود که «ادبیات»، به گفتهٔ ریموند ویلیامز، «تخصصی» شد و «عمدتاً» به معنی «شعر و نمایشنامه و رمان» به کار رفت (*کلیدواژه‌ها*[2] ۱۸۵–۱۸٦). این حوزهٔ تخصصی البته گسترهٔ وسیعی را در بر می‌گیرد، و من می‌توانم آثار پروست و موراساکی، آچِبه و داستایفسکی، آستین و ماشادو دِ آسیس را بدون

[1] *The Communist Manifesto*
[2] Raymond Williams, *Keywords*

توسلِ چندانی به مفهومی کلی از ادبیات، و بدون هیچ‌گونه توسل به مفهومی از «جهان» بخوانم. مقصود کدام جهان است؟

اما این سخن که واژهٔ «ادبیات» گسترهٔ مفهومیِ استفاده‌ناشده‌ای دارد به معنی کفایت آن نیست. ما نیاز داریم که بدانیم متن‌ها چگونه سفر می‌کنند، و من تنها زمانی می‌توانم آثار موراساکی یا داستایفسکی را بخوانم که یک نفر آنها را برایم ترجمه کرده باشد. چرا باید کسی این کار را بکند؟ «ادبیات» به تنهایی به این پرسش پاسخ نخواهد داد، و «ادبیات تطبیقی» به‌درستی به من خواهد گفت که ژاپنی و روسی بیاموزم. تعریف دمراش از ادبیات جهان به خودیِ خود تعریفی دقیق و جامع است و، علاوه بر این، به ما می‌گوید که چرا به این عبارت نیاز داریم: «به گمان من، ادبیات جهان همهٔ آن آثار ادبی را در بر می‌گیرد که، به صورت ترجمه یا به زبان اصلی، بیرون از فرهنگ مبدأ خود انتشار می‌یابد» (٤). دمراش سپس این نکتهٔ مفید را نیز اضافه می‌کند که منظورش از «انتشار» صرفاً دور شدن از مبدأ و خاستگاه برای یک ماجراجویی مختصر نیست: «عمر *واقعیِ* یک اثر به عنوان ادبیات جهان محدود به زمان و مکانی است که در یک نظام ادبی خارج از نظام ادبیِ فرهنگ مبدأ خود حضور فعال داشته باشد» (٤). و در جای دیگر می‌گوید: «ادبیات جهان مجموعه‌ای از آثار ماندگار نامحدود و دست‌نیافتنی نیست، بلکه روشی برای انتشار و خوانش آثار است» (٥).

فرانکو مورتّی در سال ۲۰۰۰ در مقالهٔ بحث‌انگیزِ «نظرپردازی‌هایی در باب ادبیات جهان»[1] می‌گوید که ادبیات جهان موضوع نیست، *مسئله* است»، و این امر امتیاز آن به شمار می‌آید. «نکته این است که مطالعهٔ ادبیات جهان هیچ توجیهی ندارد [...] مگر اینکه خار چشم ادبیات‌های ملی، و چالش فکری مداومی در برابر آنها باشد.» چنین چالشی، به‌ویژه در زمان حاضر، مهم است. ولی این تعریف بی‌تردید ناامیدکننده است و دقیقاً عکسِ *Weltliterature* [ادبیات جهان] مورد نظر مارکس و انگلس را القا می‌کند. ادبیات‌های ملی نه تنها به کلِّ بزرگ‌ترِ تبدیل نخواهند شد، بلکه پیکرهٔ خودِ فرهنگ‌اند، و جهان صرفاً یک رشته سازگاری‌ها و ناسازگاری‌ها در مجموعه‌ای از دیدگاه‌های ملیِ پایدار است. با این وصف، می‌توانیم در این مورد اتفاق نظر داشته

[1] Franco Moretti, “Conjectures on World Literature”

باشیم که «روشی برای انتشار و خوانش» که جهان را در بر می‌گیرد، می‌تواند به مسئله‌ای جالب توجه، یا بهتر بگوییم به چندین مسئله، منتهی شود.

خطر شهرستانی‌مآبی همچنان به قوت خود باقی است، و دمراش با صداقت با آن روبه‌رو می‌شود. هنگامی که، به گمان خود، به روشی شهرستانی‌مآب از انتشار و خوانش صرفاً توجه نشان می‌دهیم، چگونه می‌توانیم مطمئن باشیم که آن را به تمام جهان القا یا صادر نمی‌کنیم؟ شکل‌هایی از شهرستانی‌مآبی هست که سلطه‌ای شاهانه دارد ــ می‌توان گفت که شهرستانی‌مآب‌تر از یک امپراتوری در رأس قدرت چیزی وجود ندارد. دمراش نسبت به بومی‌سازیِ سهل و آسانِ متون کهن یا بیگانه رویکردی سختگیرانه دارد؛ برخوردش با «جهانِ اروپامحورِ»[1] ترجمهٔ شعر مدرن (۱٤۹) بسیار بامزه است؛ و تحملِ «مشتریان پروپاقرصِ کتابفروشی‌های فرودگاه‌ها» را ندارد که «روش‌های خوانش آنها هنوز هم به‌شدت تحت تأثیر معیارهای زادگاهشان است» (۲۵). ولی کیست که تحت تأثیر معیارهای زادگاه خود نباشد؟ دمراش خود توضیح می‌دهد که به‌ویژه (اگرچه نه به طور مطلق) بر آن گونه از ادبیات جهان تمرکز می‌کند «که در طول قرن گذشته در فضای فرهنگی خاصی، یعنی در فضای فرهنگیِ سابقاً شهرستانی‌مآب و در حال حاضر کلان‌شهریِ ایالات متحد، تفسیر شده است» (۲۷–۲۸). جهان، همان‌گونه که فیلسوف‌ها پیوسته به ما می‌گویند، همواره از جایی دیده می‌شود؛ هیچ چشم‌اندازی وجود ندارد که از هیچ‌کجا به جهان بنگرد. به عبارت دیگر، هیچ جهان واحد یا معیاری نمی‌تواند وجود داشته باشد؛ تنها جهان‌های متفاوت وجود دارد که از این یا آن نقطه دیده می‌شوند. در یکی دو مورد که دمراش کلمهٔ «جهان» را مترادف با وطن یا زادگاه یا بافت بومی کاملاً تحقق‌یافته به کار می‌بَرَد، خود به‌خوبی این موضوع را بیان می‌کند. او می‌گوید: «هر اثری در جهانی پدید می‌آید» (۱٤۰)؛ و «اثرِ ادبیات جهان هم‌زمان در دو ساحت وجود دارد: در عین آنکه در جهان ما حضور دارد، ما را با خود به جهانی بسیار متفاوت می‌بَرَد» (۱٦٤). معنی دومِ این کلمه معنیِ اول آن را به ویرانی تهدید می‌کند، ولی ویرانی الزامی نیست، و این تنش مفید است. اثر ادبیات جهان اثری است که از جهان خود خارج می‌شود و به جهان ما می‌آید. جهان بزرگ‌تر در معنی اول یک مکان نیست، و، در این سطح اولیه، حتی روشی برای انتشار و

[1] Euro-universal world

خوانش هم نیست. نامی برای امکانِ یک برخورد است. بنابراین، پاسخِ پرسش ما دربارهٔ القا و صدور این است که *نمی‌توانیم* مطمئن باشیم که چنین نمی‌کنیم. ولی زمانی که این کار را انجام *می‌دهیم*، می‌توانیم از این بابت مطمئن باشیم و تلاش کنیم تا معیارهای جهان‌های دیگر را در نظر آوریم.

حتی می‌توانیم این کار را با موفقیت انجام دهیم، و کتاب دمراش راهش را به ما نشان می‌دهد. او در فصل‌های جداگانه به بررسی دقیق طیفِ شگفت‌آوری از موارد می‌پردازد: *حماسهٔ گیلگمش*، شعر آزتک، رمانِ نه چندان شناخته‌شده‌ای به زبان فرانسه به قلم اِمبویل نگال[1] نویسندهٔ معاصر زئیری، گلچین‌های مختلف ادبیات جهان در امریکای شمالی؛ اشعار تغزلی مصر باستان، نوشته‌های عرفانی مشتیلت فون ماکدِبورک[2]، ویراست‌های جدید و ترجمه‌های آثار کافکا؛ رمان‌های پی. جی. وودهاوس[3]، ماجرای بحث‌انگیز ریگوبرتا مِنچو[4]، و رمانِ *فرهنگ خزرها* نوشتهٔ میلاراد پاویچ[5]. دمراش دربارهٔ شعر تغزلی و قالب‌های دیگر حرف‌های جالبی دارد، ولی علاقهٔ اصلی او معطوف به سفر ژانرها نیست ــ موضوعی که مورّثی به‌عنوان کانون حوزهٔ جدید مطالعهٔ ادبیات جهان پیشنهاد می‌کرد ــ بلکه معطوف به کشف و انتقال متن‌های خاص است. مَجازِ معینی تکرار می‌شود، و سپس باطل یا پیچیده می‌شود. شعری مصری «از قدیمی‌ترین اشعار تغزلیِ به جا مانده در سراسر جهان است» و، با این وصف، «با بی‌واسطگیِ قدرتمندی ما را خطاب قرار می‌دهد» (۱٤۷). تأثیر این شعر یک اتفاق است، زیرا تا قبل از قرن بیستم هیچ سابقهٔ انتقالی وجود ندارد. ولی دمراش سپس شعری سومری را «حتی در زمان هومر، باستانی» توصیف می‌کند؛ و، درعین‌حال، می‌گوید که در این شعر «سطرهایی هست که ناگهان طراوت و واقع‌گرایی آشکاری از آنها بیرون می‌جهد که بلافاصله می‌توانیم به آن واکنش نشان دهیم» (٦۷). این موضوع کار را دشوارتر می‌کند، چون سابقهٔ انتقال را می‌توانیم به میل خود تکمیل یا از آن صرف‌نظر کنیم، و دمراش از گردآورندگانِ *گلچینِ ادبیات جهانِ نورتن*[6] انتقاد می‌کند که به «جایگاه رفیع حقیقت

---

[1] Mbwil a M. Ngal
[2] Mechtild von Magdeburg
[3] P. G. Woodhouse
[4] Rigoberta Menchú
[5] Milorad Pavič, *Dictionary of the Khazars*
[6] *Norton Anthology of World Literature*

جهانی» بیش از حد توجه نشان داده و بر «بی‌واسطگیِ حیرت‌انگیز» *حماسهٔ گیلگمش* اصرار ورزیده‌اند (۱۳۳). ما کجا هستیم؟ معیارهای زادگاه ما برای بی‌واسطگی کدام است، و چگونه از معیارهای خارجی مطلع می‌شویم؟

هم می‌توان از اساس در این اندیشهٔ بی‌واسطگی تردید کرد و هم تأثیرات بی‌واسطه را حتی در ادبیات‌های مهجور یافت و برای آنها ارزش قائل شد. اگر ممکن نبود، چرا خواندن ترجمه‌ها را رها نمی‌کنیم و صرفاً به آنچه اهل فن به ما می‌گویند گوش نمی‌دهیم؟ البته باید سخن آنان را بشنویم؛ و هر چه می‌توانیم زبان بیاموزیم. ولی فرصت برخورد واقعی با دیگری را نیز باید به خود بدهیم. با دیگریِ واقعی؟ اجازه بدهید تا به همین اندازه دیگری را، در زمان یا مکان، بپذیریم: کسی یا چیزی که ما ابداع نکرده‌ایم و تا کنون ندیده‌ایم.

کتاب دمراش به‌راستی مجموعه‌ای از این قبیل برخوردهاست. مثلاً اشاره به نام خدای آمون در آن شعر مصری نه تنها امکان درک این موضوع را به ما می‌دهد که زمانِ این شعر زمانهٔ ما نیست، بلکه اجازه می‌دهد تا نگاهی گذرا به زمان این شعر بیندازیم: «زمانی دور [...] که انسانی از میان خدایانِ بسیار از یک خدا یاری می‌خواهد» (۱۵۹)، فرهنگی که در آن حتی عاشقان که هیچ علاقه‌ای به زندگی پس از مرگ ندارند، «مشتاق‌اند که خدایانْ عشق‌های زمینیِ آنان را تضمین کنند» (۱٦۱). دمراش بررسی این شعر را با یادآوریِ تأثیرگذاری از زمانِ متغیرِ چندلایه به پایان می‌بَرَد. «شاعری که از این سوگند [همان‌گونه که آمون جاودان است] استفاده کرده، هرگز تصور نمی‌کرده که چنین وارونگیِ عجیبی روی دهد و روزی برسد که آمون، ضامنِ عشقِ عشاق، از صفحهٔ روزگار محو شده باشد و به دلیل قدرت اروتیکِ ماندگارِ این شعر به مخاطبانی معرفی شود» (۱٦۹).

شعر آزتک هم قبل و هم بعد از پیروزی اسپانیا سروده شده است، یعنی هم در امپراتوری قدرتمند آزتک که هنوز مورد تجاوز اسپانیا قرار نگرفته بود، هم در پیامدهای خفت‌بارِ شکست. «همان تصاویر و اشعاری که خشونت حکومت امپراتوری آزتک را تقویت و حتی تشدید می‌کرد، چند سال بعد در خدمت هدف جدیدی قرار گرفت: تقویت عزم و ارادهٔ مردمی شکست‌خورده برای مقاومت در برابر نابودی کامل» (۹۷).

در یکی از این اشعار آمده: «سروران من، اندوهگین نشوید، هیچ‌کس، هیچ‌کس روی زمین باقی نمانده است» (۹۸). آیا منظور شاعر این است که زندگی شکوهمند ما نیز به پایان می‌رسد یا کشورگشایان هم، درست مانند ما، می‌میرند؟ مسئله این نیست که در مورد تفسیری به توافق برسیم، بلکه این است که بفهمیم این خوانش‌های متفاوت امکان‌پذیرند، و شاید هر دو آنها، دست‌کم به ترتیب، ممکن باشند. در همین احتمالِ تغییر معناست که به لحظهٔ تاریخی، به زمانی بیگانه دست می‌یابیم.

این تناقض‌های آشکار و برخوردهای واقعی ــ این نگاه‌های گذرا به دوره‌های تاریخی که قاعدتاً در دسترس ما نیستند ــ در نوشتهٔ دمراش دربارهٔ ریگوبرتا مِنچو، و به‌ویژه کتاب دوم او[1]، به خوبی مطرح می‌شود. منچو این کتاب را در وهلهٔ نخست برای مخاطبی جهانی نوشته ــ یا بهتر بگوییم، در نوشتن آن مشارکت کرده است ــ و اکنون بار دیگر در گواتمالا زندگی می‌کند، گواینکه «دیگر هیچ‌گاه، احتمالاً جز در شعرها و رؤیاهایش، نمی‌تواند به وطن خود بازگردد» (۲۵۹). تنها ادبیات به ما امکان می‌دهد که دیگری را آن‌قدر خوب بشناسیم که با اطمینان از رؤیاهایش و از وطنی که نمی‌تواند به آن بازگردد سخن بگوییم؛ و تنها ترکیب پویایی از خوانشِ نزدیک و دور ــ خوانشِ متونِ دور از نزدیک، یا، به قول دمراش، «پیوستگیِ گسسته»[2] (۲۷۷، ۲۸۱، ۳۰۰) ــ به چنین ادبیاتی جان خواهد بخشید. دمراش می‌گوید: «باید بیشتر از اینها تلاش کنیم» (۳٦). حق با اوست؛ ولی با این کتاب هم اکنون گامی به پیش برداشته‌ایم.

مایکل وود[3]
دانشگاه پرینستن
ترجمهٔ مژده دقیقی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

---

[1] *La Nieta de los Mayas*

[2] detached engagement را دمراش به جای engaged detachment (گسستگیِ پیوسته) به کار می‌برد و به این ترتیب تأکید معنای این اصطلاح را وارونه می‌کند.

[3] Michael Wood, *Comparative Literature Studies*, Vol. 41, No. 1, 2004.