در باب ادبیات

میلر، جوزف هیلیس، ۱۹۲۸ ـ م. **Miller, Joseph Hillis**
در باب ادبیات / جوزف هیلیس میلر؛ ترجمه سهیل سمی. ـ تهران: ققنوس، ۱۳۸۳.
۱۹۱ ص.
ISBN 964-311-522-4
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
عنوان اصلی: *On Literature, 2002.*
۱. ادبیات. ۲. کتاب و مواد خواندنی. الف. سمی، سهیل، ۱۳۴۹ ـ ، مترجم. ب. عنوان.
PN۴۵/م۹۵د۴ ۸۰۱/۳
۱۳۸۳
کتابخانه ملی ایران ۸۳-۱۹۰۰۳م

در باب ادبیات

جوزف. هیلیس میلر

ترجمهٔ سهیل سُمّی

این کتاب ترجمه‌ای است از:

On Literature

J. Hillis Miller

All Rights Reserved

Authorised translation

from English language edition published by

Routledge, a member of the Taylor & Francis Group

© حق نشر فارسی این کتاب را انتشارات راتلج
به انتشارات ققنوس واگذار کرده است.
تمام حقوق محفوظ است.

انتشارات ققنوس

تهران ، خیابان انقلاب ، خیابان شهدای ژاندارمری،
شمارهٔ ۱۱۱، تلفن ۶۶۴۰۸۶۴۰

* * *

جوزف هیلیس میلر

در باب ادبیات

ترجمهٔ سهیل سمّی

چاپ دوم

۲۷۵ نسخه

۱۴۰۲

چاپ پاد

شابک : ۷ ـ ۵۲۲ ـ ۳۱۱ ـ ۹۶۴ ـ ۹۷۸

ISBN 978-964-311-522-7

Printed in Iran

۱۳۰۰۰۰ تومان

فهرست

۱. ادبیات چیست؟ **۹**

بدرود ادبیات؟ **۹**

موجودیت ادبیات **۱۱**

پایان عصر چاپ **۱۶**

پس ادبیات چیست؟ **۲۲**

ادبیات به مثابه استفاده‌ای خاص از واژه‌ها **۲۵**

ادبیات به مثابه جادوی دنیوی **۳۱**

۲. ادبیات به مثابه واقعیت مجازی **۳۵**

«سِسامی باز شو!» **۳۵**

چرا ادبیات خشن است؟ **۴۰**

رستاخیز ارواح در بخش‌های آغازین آثار **۴۱**

ذات غریب ادبیات **۴۴**

ادبیات پاره‌گفتار کنشی است **۴۹**

ادبیات رازهایش را حفظ می‌کند **۵۱**

ادبیات از زبان مجازی استفاده می‌کند **۵۳**

ادبیات کشف می‌کند یا ابداع؟ **۵۷**

۳. راز ادبیات **۵۹**
ادبیات به مثابهٔ تجلی رؤیای دنیوی **۵۹**
«جهان کاملاً جدید» داستایفسکی **۶۰**
عادت خطرناک آنتونی ترالپ **۶۲**
جهان بکر هنری جیمز **۶۸**
«زبان ناب» والتر بنیامین **۷۵**
ادبیات و دروغ در آثار پروست **۷۸**
آواز سیرن‌های موریس بلانشو **۸۲**
ادبیات به مثابه دیگری‌ای تمام عیار: ژاک دریدا **۹۱**
از هر بوستان گلی **۹۴**

۴. چرا باید ادبیات بخوانیم؟ **۹۷**
واقعیت‌های مجازی برایتان مفیدند **۹۷**
کتاب مقدس، ادبیات نیست **۹۸**
افلاطون و تحقیر شعر حماسی، و میراث این تحقیر ... **۱۰۲**
چرا افلاطون تا این حد از شعر می‌هراسید؟ **۱۰۷**
تحقیر دیرینهٔ شعر توسط افلاطون **۱۱۰**
دفاع ارسطو از شعر **۱۱۵**
ارسطو زنده است! **۱۱۸**
ادبیات، اتوبیوگرافی‌ای در لباس مبدل **۱۲۰**
مؤلف در مقام شیاد **۱۲۵**
ادبیات به عنوان کنش گفتاری **۱۲۹**

۵. ادبیات را چگونه بخوانیم؟ **۱۳۵**
آموزش چگونه خواندن کار عبثی است **۱۳۵**

خواندن به مثابه کنشی پرشور..... ۱۳۸
خوب خواندن، آهسته خواندن است ۱۴۳
پرسش‌انگیزی در خواندن ۱۴۵
دلیل علاقهٔ من به رابینسون سوئیسی و اهل خانواده..... ۱۴۸
آهسته خواندن رابینسون سوئیسی و اهل خانواده..... ۱۴۹

۶. چگونه تطبیقی یا خوره‌وار بخوانیم؟..... ۱۵۵
پیش و پس از رابینسون سوئیسی و اهل خانواده. ۱۵۵
فو به عنوان تفسیری تجدیدنظرطلبانه ۱۵۶
ادبیات و تاریخ اندیشه ۱۶۳
خشونت در رابینسون سوئیسی و اهل خانواده ۱۶۹
کتاب‌های کروزو و امپریالیسم ۱۷۴
کتاب‌های آلیس به مثابه ساختارشکنی رابینسون سوئیسی و اهل . ۱۸۲
ستایش نهایی ساده‌خواندن یا محشر است، اگر بتوان چنین کرد..... ۱۸۵

نمایه ۱۸۷

۱

ادبیات چیست؟

بدرود ادبیات؟

پایان ادبیات نزدیک است. عمر ادبیات تقریباً به پایان رسیده است. زمان موعود نزدیک شده است، عصر جدیدِ رسانه‌های متفاوت. و در عین حال ادبیات به رغم پایان عنقریبش، همچنان جاودانه و جهانشمول باقی خواهد ماند. ادبیات از پس تمامی تحولات تاریخی و فنی همچنان زنده خواهد ماند. ادبیات در هر زمان و مکانی، ویژگی ذاتی فرهنگ بشر است. این روزها تمام تعمقات جدی «در باب ادبیات» باید تحت‌الشعاع این دو فرض ضد و نقیض قرار گیرند.

عامل اصلی این وضعیت ضد و نقیض چیست؟ ادبیات برای خود تاریخی دارد. منظور من از «ادبیات» همان معنایی است که این واژه در زبان‌های مختلف غربی دارد: literature (فرانسه یا انگلیسی)؛ letteratura (ایتالیایی)؛ literatura (اسپانیایی)؛ literatur (آلمانی). همان طور که ژاک دریدا در خاستگاه: ادبیات داستانی و شهادت[1] می‌گوید، واژهٔ ادبیات ریشه‌ای لاتین دارد و نمی‌توان آن را از ریشه‌های رومی ـ مسیحی ـ اروپایی‌اش جدا دانست. اما واژهٔ ادبیات در مفهوم مدرنش در بخش اروپایی جهان غرب ظهور کرد و نهایتاً از اواخر قرن هفدهم کاربرد یافت؛ اما این واژه حتی در آن تاریخ

1. *Demeure: Fiction and Testimony*

نیز دقیقاً به معنای مدرن و امروزی‌اش به‌کار نمی‌رفت. در واژه‌نامهٔ انگلیسی آکسفورد آمده است که عمر واژهٔ «ادبیات» به مفهوم امروزی‌اش چندان زیاد نیست. تعریف «ادبیات» به مثابه پدیده‌ای شامل خاطره‌نویسی، تاریخ، مجموعهٔ نامه، رساله‌های علمی و فرهنگی و غیره و نیز شعر، نمایشنامه‌های چاپ شده و رمان‌ها بعد از چاپ واژه‌نامهٔ ساموئل جانسون[1] (۱۷۵۵) فراگیر شد. مفهومِ بالنسبه محدودترِ ادبیات، که فقط شعر، نمایشنامه و رمان را دربر می‌گیرد، عمری به مراتب کوتاه‌تر از این دارد. تعریفِ جانسون از واژهٔ ادبیات، که حال دیگر منسوخ شده، از این قرار است: «آشنایی با رساله‌ها یا کتاب‌ها؛ دانشی انسان‌ساز و توأم با فرهیختگی؛ فرهنگ ادبی.» یکی از شاهد مثال‌های کاربرد این واژه در واژه‌نامهٔ انگلیسی آکسفورد به سال ۱۸۸۰ چنین است: «او مردی بود با ادبیات بسیار محدود.» در سومین تعریف واژه‌نامهٔ آکسفورد می‌خوانیم:

> تولید ادبی در کل؛ مجموعه نوشته‌هایی که در کشور یا دوره‌ای خاص، یا در سرتاسر جهان تولید می‌شود؛ در مفهومی محدودتر، نوشته‌ای است با زیبایی فُرم یا تأثیر عاطفی.

در واژه‌نامهٔ آکسفورد آمده که این تعریف «در زبان‌های انگلیسی و فرانسوی، بسیار نوظهور است.» می‌توان با اطمینان گفت که این تعریف در اواسط قرن هجدهم و، دست‌کم در انگلیس، در پیوند با کار جوزف و توماس وارتن[2] (۱۷۲۸ـ۹۰ و ۱۷۲۲ـ۱۸۰۰) تثبیت و نهادینه شد. ادموند گوس[3] در مقاله‌اش به سال ۱۶ـ۱۹۱۵ («دو پیشگام رمانتیسیسم: جوزف و توماس وارتن»)[4] این دو را مبدعان تعریف مدرن ادبیات خواند. اما حال با جایگزین

---

۱. Samuel Johnson (۱۷۰۹ـ۱۷۸۴): شاعر، منتقد، مقاله‌نویس و فرهنگنامه‌نویس انگلیسی.

2. Joseph and Thomas Wharton

3. Edmund Gosse

4. Two Pioneers of Romanticism: Joseph and Thomas Wharton

شدن تدریجی رسانه‌های جدید به جای کتاب‌های چاپی، این تعریف خاص نیز رفته رفته منسوخ می‌شود.

موجودیت ادبیات

ویژگی‌های فرهنگی‌ای که لوازم ضروری ادبیات ــ به مفهوم غربی‌اش ــ محسوب می‌شوند، چیستند؟ ادبیات غربی به عصر چاپ کتاب و فرم‌های چاپی دیگری چون روزنامه‌ها، مجلات و نشریات ادواری تعلق دارد. ادبیات با فراگیر شدن تقریبی سواد در غرب پیوندی تنگاتنگ دارد. بدون فراگیرشدن سواد، ادبیاتی در کار نخواهد بود. به علاوه، سواد نتیجهٔ ظهور تدریجی دموکراسی‌های غربی از قرن هفدهم به این سوست: رژیم‌هایی با حق رأی همگانی، دولت با مجامع قانونگذاری، نظام‌های سامان‌یافتهٔ قضایی و رعایت حقوق بنیادی بشر یا آزادی‌های مدنی. نتیجهٔ این‌گونه دموکراسی‌ها رشد و بسط تدریجی و تقریباً جهانشمول تعلیم و تربیت بود. این دموکراسی‌ها همچنین دسترسی کم و بیش آزادانه به مطالب چاپی و ابزارآلات چاپ مطالب جدید را ممکن ساختند.

البته این آزادی هرگز کامل نبوده است. شکل‌ها و قالب‌های مختلف سانسور، حتی در آزادانه‌ترین دموکراسی‌های امروزی نیز قدرت مطبوعات را محدود می‌کنند. با این همه، تاکنون هیچ فناوری‌ای چون دستگاه چاپ در شکستن سلسله‌مراتب عالی قدرت مؤثر و کارا نبوده است. ماشین‌های چاپ امکان شکل‌گیری انقلاب‌های دموکراتیکی چون **انقلاب فرانسه** یا **انقلاب آمریکا** را پدید آوردند. امروزه اینترنت نقش مشابهی را ایفا می‌کند. چاپ و نشر روزنامه‌ها و بیانیه‌های مخفیانه و آثار رهایی‌بخش ادبی در انقلاب‌های آغازین حیاتی بود، همان‌گونه که پست الکترونیکی، اینترنت، تلفن بی‌سیم و «همراه» در انقلاب‌های آینده حیاتی خواهند بود. البته این دو رژیم ارتباطی به نوبهٔ خود ابزار بسیار مؤثر سرکوب نیز هستند.

طلیعهٔ دموکراسی‌های مدرن به ظهور دولت ملی مدرن و در پی آن ایجاد نوعی یکپارچگی قومی و زبانی در تک تک شهروندان دولت انجامیده است. ادبیات مدرن، ادبیات بومی است. ظهور ادبیات مدرن مقارن با افول زبان لاتین در نقش زبان میانجی[1] بود. همراه با دولت ملی، تصور و مفهوم ادبیات ملی نیز پا گرفت، یعنی ادبیاتی که به زبان و اصطلاحات کشوری خاص نگاشته شده باشد. این مفهوم، عمدتاً در مطالعات مدرسه‌ای و دانشگاهی ادبیات مدوّن می‌شود و در قالب گروه‌های مجزای فرانسه، آلمانی، انگلیسی، اسلاوی، ایتالیایی و اسپانیایی نهادینه می‌گردد. امروزه در برابر تشکل مجدد این گروه‌ها، امری که برای جلوگیری از نابودی مطلقشان کاملاً حیاتی است، مقاومت‌های بسیار شدیدی وجود دارد.

مفهوم مدرن و غربی ادبیات همزمان با ظهور تحقیقات مدرن دانشگاهی ریشه یافت و پا گرفت. تحقیقات مدرن دانشگاهی نیز به نوبهٔ خود با تأسیس دانشگاه برلین حول و حوش سال ۱۸۱۰، تحت لوای طرحی که ویلهلم فون هومبولت[2] ارائه داد، آغاز شد. دانشگاه مدرن و تحقیقاتی هدفی دوسویه داشت: اول ***Wissenschaft***، یعنی یافتن حقیقت امور؛ دوم ***Bildung***، یعنی آموزش شهروندان (تقریباً به طور انحصاری آموزش افراد مذکر) یک دولت ملی با حفظ روح ملی و قومی متناسب با آن دولت. شاید گفتن این امر که مفهوم مدرن ادبیات مخلوق دانشگاه تحقیقاتی و آموزش‌های پیش‌دانشگاهی است، اغراق‌آمیز باشد. به هر حال، در این راه، روزنامه‌ها، جراید، منتقدان غیردانشگاهی و منتقدانی چون ساموئل جانسون یا ساموئل تیلور کالریج[3] (۱۷۷۲ـ۱۸۳۴) نیز نقش بسزایی داشتند. با این همه، برداشت امروزی ما از ادبیات عمدتاً توسط نویسندگان دانشگاه‌رفته شکل گرفته است. برادران اشلگل[4] در آلمان به همراه تمامی اعضای مجمع منتقدان و فیلسوفان

1. lingua franca
2. Wilhelm Von Humboldt
3. Samuel Taylor Coleridge
4. Schlegel brothers

رمانتیسیسم آلمان نمونه‌هایی از این دست هستند. ویلیام وردزورث،[۱] فارغ‌التحصیل دانشگاه کمبریج، یک نمونهٔ انگلیسی است. او در «درآمدی بر بالادهای غنایی»[۲] از شعر و کاربردهایش تعریفی ارائه داد که چند نسل معتبر بود. مَتیو آرنولد،[۳] فارغ‌التحصیل آکسفورد، بنیانگذار مطالعات نهادینه شدهٔ ادبیات انگلیسی و آمریکایی در عهد ویکتوریا بود. تفکر آرنولد هنوز هم در محافل محافظه‌کار کاملاً از اعتبار ساقط نشده است.

آرنولد به کمک بعضی از شخصیت‌های آلمانی بر انتقال مسئولیت ***Bildung*** از گُردهٔ فلسفه بر شانهٔ ادبیات نظارت کرد. ادبیات با ارائهٔ دانشی که آرنولد آن را «بهترین‌هایی که در جهان شناخته و اندیشیده می‌شود» نامید، به شهروندان شکل و قوام می‌بخشید. این «بهترین» از نظر آرنولد در قالب آثار معتبر و اصیل غربی، از آثار هومر و کتاب مقدس گرفته تا آثار گوته یا وردزورث، حفظ و پاس داشته می‌شود. هنوز هم اکثر مردم برای اولین بار واژهٔ ادبیات را از زبان آموزگاران مدرسه‌هایشان می‌شنوند.

به علاوه، از دیرباز دانشگاه‌ها مسئولیت ذخیره، فهرست‌برداری، حفظ و شرح و تفسیر ادبیات را از طریق مجموعهٔ کتاب‌ها، نشریات ادواری و دستنوشته‌های موجود در کتابخانه‌های تحقیقاتی و مجموعه‌های خاص بر عهده داشته است. سهم ادبیات در مسئولیت دانشگاه برای ***Wissenschaft*** ــ در مقابل ***Bildung*** ــ همین بود. وقتی در دهه‌های پنجاه و شصت در دانشگاه جان هاپکینز درس می‌دادم، وجود این مسئولیت دوسویه هنوز در گروه‌های ادبیات این دانشگاه محسوس و زنده بود؛ و حتی امروز هم به طور کلی محو و زایل نشده است.

شاید مهم‌ترین ویژگی‌ای که در دموکراسی‌های مدرن به ادبیات امکان

---

۱. William Wordsworth (۱۷۷۰ـ۱۸۸۰): شاعر رمانتیک انگلیسی.

2. Preface to Lyrical Ballads

۳. Matthew Arnold (۱۸۲۲ـ۱۸۸۸): شاعر و منتقد انگلیسی.

وجود بخشیده، آزادی بیان باشد. این آزادی یعنی گفتن، نوشتن یا چاپ کردن کم و بیش هر چیزی. آزادی بیان این مجال را پدید می‌آورد که هر کس از هرچه خواست انتقاد کند و آن را زیر سؤال ببرد؛ حتی این حق را به انسان می‌دهد که از خودِ حق آزادی بیان نیز انتقاد کند. همان‌گونه که ژاک دریدا نیز با حدّت تمام مطرح کرده است، ادبیات به مفهوم غربی‌اش نه تنها مستلزم آزادی برای بیان، که متضمن آزادی پس از بیان نیز هست. این امر چگونه ممکن است؟ از آن‌جا که ادبیات به حوزهٔ تخیل تعلق دارد، هر آنچه در یک اثر ادبی گفته می‌شود، همواره تجربی، فرضی و یکسره جدا از ادعاهای ارجاعی یا اجرایی است. داستایفسکی در جنایت و مکافات نه با تبر مرتکب قتل شده، نه از قتل با تبر حمایت کرده است. او فقط اثری داستانی و تخیلی نوشته که در آن حس و حال کسی که با تبر مرتکب قتل شده، تجسم یافته است. در آغاز داستان‌های پلیسی مدرن، جمله‌ای همیشگی چاپ می‌شود به این مضمون: «هرگونه تشابه با اشخاص واقعی، زنده یا مرده، کاملاً تصادفی است.» این ادعا (ی اغلب کذب) صرفاً تمهیدی برای رهیدن از شکایت و دادخواهی قانونی [علیه نویسنده] نیست، بلکه تلویحاً به معنای رهایی و آزادی [نویسنده] از هرگونه مسئولیت ارجاعی ــ ویژگی اساسی ادبیات در مفهوم مدرنش ــ نیز هست.

یکی از خصوصیات بی‌چون و چرای ادبیات مدرن غربی ظاهراً ناقض آزادی بیان است. آزادی دموکراتیک بیان، به رغم تصریح حق مردم در اظهارنظر، همیشه به شدت محدود شده است. مؤلفان در عصر چاپ آثار ادبی عملاً بابت نظریات مطرح شده در آثار ادبیشان و حتی تأثیرات سیاسی یا اجتماعی آثارشان ــ تأثیراتی که دیگران به آثار آن‌ها نسبت داده‌اند ــ مسئول قلمداد شده‌اند. رمان‌های سر والتر اسکات[1] و کلبهٔ عمو تم، اثر هریت بیچر

1. Sir Walter Scott

استو[1] به اشکال مختلف در ایجاد جنگ داخلی آمریکا مؤثر قلمداد شده‌اند؛ رمان‌های اسکات با القای ایده‌های مضحک و منسوخ آیین سلحشوری در میان ملاکان جنوبی، و بیچر استو از طریق حمایت قاطعانه و ترغیب همگان به براندازی برده‌داری. این ادعاها مهمل نیستند. ترجمهٔ چینی کلبهٔ عمو تم یکی از کتاب‌های محبوب مائو تِسِه تونگ بود. حتی امروز نیز مؤلف با این ادعا که سخنگوی اثرش، خود او نیست، بلکه شخصیتی است تخیلی که نظریاتی تخیلی را بیان می‌کند، نمی‌تواند از دادگاه بگریزد.

عامل دیگری که در توسعهٔ ادبیات مدرن غربی به اندازهٔ توسعهٔ فرهنگ چاپ یا طلیعهٔ دموکراسی‌های مدرن مهم و مؤثر بوده، ابداع مفهوم مدرن خویشتن (Self) است، که معمولاً آن را به دکارت و لاک نسبت می‌دهند. از من می‌اندیشمِ دکارتی[2] و سپس ابداع مفهوم هویّت،[3] خودآگاهی و خویشتن در فصل ۲۷، کتاب دوم تحقیقی در باب ادراک انسان،[4] اثر لاک، تا *Ich* یا منِ مطلقِ فیخته،[5] خودآگاهی مطلق هگل،[6] من به عنوان عامل ارادهٔ معطوف به قدرت نیچه، خود[7] به مثابه عنصر مؤلفهٔ خویشتن فرویدی، خودِ پدیدارشناختی[8] هوسرل، دازاینِ[9] هایدگر ــ که آشکارا در تقابل با خود دکارتی قرار می‌گیرد، اما در عین حال شکلی اصلاح‌شده از ذهنیت است ــ تا من به عنوان عامل پاره‌گفتارهای کُنشی[10]ای چون «قول می‌دهم» یا «شرط می‌بندم» در نظریهٔ کنش گفتار جِی. ال. آستین و دیگران، تا سوژه ــ نه به مثابه چیزی منسوخ، بلکه به عنوان مشکلی که باید از طریق تفکر ساختارشکنانه یا پست‌مدرن مورد تفحص قرار گیرد ــ، تمامی دورهٔ شکوفایی ادبیات به ایده‌های خویشتن به مثابه عاملی خودآگاه و مسئول وابسته بوده است. خویشتن مدرن را

---

1. Harriet Beecher Stowe's *Uncle Tom's Cabin*
2. Cartesian *Cogito*
3. Identity
4. *An Essay Concerning Human Understanding*
5. Sovereign I
6. absolute Consciousness
7. *ego*
8. Phenomenological ego
9. Dasein
10. Performative Utterances

می‌توان در قبال آنچه می‌گوید، می‌اندیشد یا انجام می‌دهد، ازجمله نحوهٔ عملش در نوشتن آثار ادبی، مسئول قلمداد کرد.

ادبیات به مفهوم سنتی مورد نظر ما همواره به مفهوم جدید مؤلف و تألیف وابسته بوده است. این امر در قوانین مدرن حق انحصاری صبغه‌ای مشروع و قانونی یافته است. تمامی قالب‌ها و فنون برجستهٔ ادبیات در پی کشف معنای جدید خویشتن بوده‌اند. اولین رمان‌ها [با راوی اول شخص] مانند رابینسون کروزو نمایانگر ویژگی درونگرایی آثار قرن هفدهمی و، در واقع، اعترافاتی بودند با ماهیت پروتستانی. رمان‌های قرن هجدهمی در قالب مراسله‌ای به ارائهٔ ذهنیت پرداختند. شعر رمانتیک گونه‌ای «من» غنایی را تأیید کرد. رمان‌های قرن نوزدهم قالب‌های پیچیدهٔ روایت سوم شخص را بسط دادند. این رمان‌ها از طریق گفتمان غیرمستقیم دو ذهنیت، یعنی ذهنیت راوی و ذهنیت شخصیت، بازنمود دوسویه و همزمانی را ارائه دادند. رمان‌های قرن بیستم از طریق کلمات به شکل مستقیم «جریانِ سیالِ ذهنِ» قهرمانان داستانی را ارائه می‌کنند. تک‌گویی مالی بلوم در انتهای رمان اولیس مظهر اعلای این فن ادبی است.

پایان عصر چاپ

اکثر این ویژگی‌ها که به ادبیات مدرن موجودیت بخشیده‌اند، یا دستخوش تحولی سریعند، یا زیر سؤال می‌روند. حال، مردم دیگر در مورد وحدت و جاودانگی خویشتن و صحّت این نظریه که اثر ادبی را می‌توان به واسطهٔ مرجعیت و اقتدار مؤلفش شرح داد، چندان مطمئن نیستند. مؤلف چیست؟[1] نوشتهٔ فوکو، و مرگ مؤلف،[2] اثر رولان بارت، از پایان پیوند میان اثر ادبی و مؤلف، پیوندی که ذاتاً یکپارچه تلقی می‌شد، خبر دادند. دیگر بین خودِ

1. *What is an Author* 2. *The Death of the Author*

ویلیام شکسپیر یا ویرجینیا وولف و آثارشان پیوندی نیست. در این میان روند ادبیات نیز به از هم گسیختنِ مفهوم خویشتن کمک کرد.

نیروهای جهانی‌سازی اقتصادی، سیاسی و فناوری به اشکال مختلف موجب تضعیف ماهیت مجزا و مستقل دولت ملی و وحدت و یکپارچگی می‌شوند. اکثر کشورها چند زبان و چند قومیت دارند. حال، مرزهای ملت‌ها با جهان خارجی به همان اندازه رخنه‌پذیر شده که خود ملت‌ها از درون دچار تقسیم و انشعاب گشته‌اند. حال، ادبیات آمریکا آثار اسپانیایی، چینی، زبان‌های بومی آمریکایی، یدیش، فرانسوی و غیره و نیز آثاری که در درون این گروه‌ها به زبان انگلیسی نوشته می‌شوند، مانند ادبیات آفریقایی ـ آمریکایی را دربر می‌گیرد. در جمهوری خلق چین بیش از شصت زبان و فرهنگ اقلیت شناخته شده است. آفریقای جنوبی بعد از آپارتاید یازده زبان رسمی، نُه زبان آفریقایی به همراه انگلیسی و آفریکانس[1] دارد. به رسمیت شناختن این تقسیم درونی به منزلهٔ پایان نهادینه‌سازی مطالعات ادبی بر اساس انواع ادبیات ملی ــ که هر یک ظاهراً تاریخ ادبی مستقل و خود بسندهٔ خود را داراست و به یک زبان واحد ملی نوشته شده ــ است. حوادث هولناک اواسط قرن بیستم، جنگ جهانی دوم و کشتار مردم، تمدن و ادبیات غربی را متحول و دگرگون ساخت. موریس بلانشو[2] و دیگران حتی گفته‌اند که [وجود] ادبیات به مفهوم قدیمی‌اَش پس از نسل‌کشی یهودیان، دیگر غیرممکن است.

به علاوه، پیشرفت در فناوری و توسعهٔ همزمان رسانه‌های جدید مرگ تدریجی ادبیات مدرن را در پی دارند. ما همهٔ این رسانه‌های جدید را می‌شناسیم: رادیو، سینما، تلویزیون، ویدئو و اینترنت و به زودی ویدئوی بی‌سیم جهانی.

---

۱. Africans: شاخه‌ای از زبان هلندی، متداول در آفریقای جنوبی. ــ م.

2. Maurice Blanchot

اخیراً در جمهوری خلق چین در کارگاهی حاضر شدم که محققان ادبی آمریکایی و نمایندگان مجمع نویسندگان چین در آن شرکت کرده بودند. در این گردهمایی روشن شد که امروز محترم‌ترین و با نفوذترین نویسندگان چینی آن گروهی هستند که رمان‌ها یا داستان‌هایشان به مجموعه‌های تلویزیونی تبدیل می‌شود. کمیت چاپ ماهنامهٔ بزرگ شعر در چین در یک دههٔ اخیر دچار افت چشمگیری شده و تیراژ آن از هفتصد هزار به «فقط» سی‌هزار رسیده است ــ البته افزایش عناوین مجلات و رسیدن آن به بیش از دوازده نشریهٔ بزرگ شعر تا حدی این افت را جبران می‌کند و نویدبخش تنوع است. با این همه، گرایش به سوی رسانه‌های جدید روندی بسیار قاطعانه دارد.

ادبیات چاپی، زمانی عمده‌ترین شیوه برای القای آرمان‌ها، جهان‌بینی‌ها، نوع رفتار و قضاوت به شهروندان دولت‌های ملی بود، عناصری که از مردم شهروندانی خوب می‌ساخت. حال، این نقش در سرتاسر جهان، خواهی نخواهی، به نحوی روزافزون به عهدهٔ رادیو، سینما، تلویزیون، ویدئو، DVD و اینترنت گذاشته می‌شود. این خود یکی از مشکلات عمدهٔ گروه‌های فعلی ادبیات در تأمین بودجه است. جامعه برای القای فرهنگ قومی به شهروندان، دیگر به دانشگاه به عنوان اولین و عمده‌ترین مکان نیاز ندارد. این کار بیش از این توسط گروه‌های علوم انسانی در دانشکده‌ها و دانشگاه‌ها انجام می‌شد، و این نیز عمدتاً از طریق مطالعات ادبی جامهٔ عمل می‌پوشید. حال این کار هر روز بیش از دیروز توسط تلویزیون، رادیو، گفتگوهای تلویزیونی و سینما انجام می‌شود. مردم نمی‌توانند هم آثار چارلز دیکنز یا هنری جیمز یا تونی موریسون را بخوانند و هم در تلویزیون یا ویدئو برنامه یا فیلم تماشا کنند ــ البته بعضی‌ها ادعا می‌کنند که توان انجام این کار را دارند. شواهد حاکی از آن است که مردم هر دم بیش‌تر و بیش‌تر وقت خود را صرف تماشای تلویزیون یا جستجو در اینترنت می‌کنند. حال، احتمالاً تعداد افرادی که به جای مطالعهٔ آثار آستین، دیکنز، ترالپ یا جیمز اقتباس‌های

سینمایی آثار آن‌ها را تماشا می‌کنند، بیش‌تر شده. در بعضی موارد (گرچه از کمیت دقیقش آگاه نیستیم) انگیزهٔ مردم از خواندن کتاب این است که قبلاً اقتباس تلویزیونی آن را تماشا کرده‌اند. البته کتاب چاپی تا مدت‌ها نیروی فرهنگی خود را حفظ خواهد کرد، اما دورهٔ اقتدارش آشکارا رو به پایان است. رسانه‌های جدید با سرعتی کم و بیش زیاد، جای کتاب را می‌گیرند. این پایان دنیا نیست، بلکه فقط طلیعهٔ دنیایی جدید است که رسانه‌های جدید بر آن استیلا دارند.

یکی از قدرتمندترین نشانه‌های مرگ عنقریب ادبیات این است که اعضای بالنسبه جوان‌تر هیئت‌های علمی گروه‌های ادبیات در سرتاسر جهان، گروه گروه، از مطالعات ادبی می‌بُرند و به عرصهٔ نظریه، مطالعات فرهنگی، مطالعات پَسااستعماری، رسانه‌ای (فیلم، تلویزیون و غیره)، فرهنگ عامه، زنان و مطالعات آفریقایی ـ آمریکایی و غیره رو می‌آورند. حتی نحوهٔ نوشتن و درس دادن آن‌ها نیز بیش از علوم انسانی به مفهوم سنتی‌اَش، به علوم اجتماعی نزدیک است. در نوشته‌ها و آموزش‌های آن‌ها ادبیات اغلب یا به حاشیه رانده شده یا به طور کلی مورد غفلت قرار گرفته است. و عجیب این که اکثر آن‌ها در بستر همان تاریخ ادبی قدیمی و خوانش دقیق متون اصیل و معتبر پرورش یافته‌اند.

این جوانان ابله نیستند، بربرهای جاهل هم نیستند. آن‌ها نه کمر به قتل ادبیات بسته‌اند، نه خواهان مرگ مطالعات ادبی‌اند، اما معمولاً بهتر از پدرانشان مسیر وزش باد را تشخیص می‌دهند. آن‌ها به فیلم یا فرهنگ عامه علاقه‌ای عمیق و ستودنی دارند، چون این مقولات تا حدودی در شکل‌گیری شخصیتشان مؤثر بوده‌اند؛ نوعی حس پیشگویی نیز دارند که به آن‌ها می‌گوید مطالعات سنتی ادبی به زودی از جانب جامعه و مقامات دانشگاهی منسوخ اعلام خواهد شد. البته شکل گرفتن این اتفاق به این سادگی‌ها میسّر نخواهد بود. مدیران دانشگاه‌ها به این نحو عمل نمی‌کنند. این کار با تمهیدی

مؤثرتر، یعنی کاهش بودجه به بهانهٔ «صرفه‌جویی‌های ضروری» یا «تقلیل حجم» انجام می‌شود. گروه‌های زبان‌های کلاسیک و مدرن غیرانگلیسی در دانشگاه‌های ایالات متحده در این راه پیشگام خواهند بود. در واقع، این کار در بسیاری از دانشگاه‌ها از طریق ادغام شروع شده است. اما در ایالات متحده، هر گروه انگلیسی که با توهم تطابق زبان ادبیات اصیل انگلیسی با زبان غالب کشور، خود را از کاهش بودجه مصون بداند و ساده‌لوحانه به تدریس این‌گونه متون ادامه دهد، به زودی به همین سرنوشت دچار خواهد شد.

حتی کارکرد سنتی دانشگاه به مثابه محلی که در آن کتابخانه‌ها، آثار ادبی دوره‌های مختلف را همراه با موضوعات ثانوی دیگر ذخیره می‌کنند، حال به سرعت تحت‌الشعاع داده‌های[1] دیجیتالی قرار می‌گیرد. حال، هر کس با استفاده از یک رایانه، مودِم و دستیابی به اینترنت از طریق یک سِروِر می‌تواند به اکثر این‌گونه آثار دسترسی یابد. حال، تعداد آثار ادبی‌ای که از طریق وب‌سایت‌ها، روی شبکه به صورت رایگان در اختیار خوانندگان قرار می‌گیرد، هر دم بیش‌تر و بیش‌تر می‌شوند. یک نمونه از این موارد سایت "The Voice of the Shuttle"، به سرپرستی آلن لیو و همکارانش در دانشگاه کالیفرنیا، سانتا باربارا (http://vos.ucsb.edu/) است. تعداد بسیار زیادی از جراید و نشریات نیز در سایتِ "Project Muse" در دانشگاه جان هاپکینز (http://muse.jhu.edu/journals/index_text.html) موجودند.

نمونهٔ بسیار چشمگیر دیگر که نیاز به هرگونه جستجو و تحقیق را در کتابخانه‌ها مرتفع می‌سازد، وب سایت آرشیو ویلیام بلیک (http://www.blakearchive.org/) است. مسئولان ایجاد و توسعهٔ این وب سایت ماریس ایوز، رابرت اسیک و جوزف ویسکومی هستند. هر کس در هر جا که باشد، می‌تواند با یک رایانهٔ متصل به اینترنت (مثلاً خود من در

1. databases

جزیرهٔ دورافتادهٔ مِین، جایی که اکثر اوقات سال را در آن به سر می‌برم و این کتاب را نیز در همین جزیره می‌نویسم) به کپی‌های کاملاً دقیق از نسخه‌های ازدواج بهشت و جهنم،[1] اثر بلیک، و بعضی دیگر از آثار پیامبرگونهٔ او دسترسی یابد و آن‌ها را تکثیر کند. نسخه‌های اصلی این «کتاب‌های تذهیب شده» در کتابخانه‌های تحقیقاتی بی‌شمار انگلیس و ایالات متحده پخش و پراکنده‌اند. پیش از این‌ها، این آثار فقط در دسترس بلیک‌شناسان و محققانی بود که برای سفرهای تحقیقاتیشان پول بسیار هنگفتی داشتند. کتابخانه‌های تحقیقاتی مجبور خواهند بود از نسخه‌های اصلی این کتاب‌ها و دستنوشته‌ها به دقت نگهداری و مراقبت کنند. نقش این‌گونه نسخه‌های اصل و دستنوشته‌ها به عنوان اولین منبع دسترسی به این آثار ادبی دم به دم کم‌تر و کم‌تر می‌شود.

ادبیات بر روی صفحهٔ رایانه به واسطهٔ رسانهٔ جدید تغییر بسیار ظریفی کرده است. ادبیات بر روی صفحهٔ رایانه ماهیتی جدید می‌یابد. سهولت شکل‌های جدید جستجو و کاربرد و قرار گرفتن هر اثر در کنار انبوه بی‌شماری از تصاویر دیگر در شبکه، ادبیات را دگرگون ساخته است. آثار ادبی و تصاویر، همگی به لحاظ در دسترس بودن و فاصلهٔ بسیار ناچیزشان از ما در یک سطح قرار می‌گیرند؛ و در عین این‌که به ما نزدیک می‌شوند، بیگانه و غریب و بعید و نامحتمل جلوه می‌کنند. تمام سایت‌های شبکه، من‌جمله سایت‌های آثار ادبی، درست مانند ساکنان فضایی غیرفضایی، که ما آن را سایبر اِسپیس می‌نامیم، در کنار یکدیگر استقرار می‌یابند. استفاده از رایانه با فعالیت جسمانی نگه داشتن یک کتاب در دست و صفحه صفحه ورق زدن آن تفاوت‌های بنیادی دارد. من مشتاقانه سعی کرده‌ام آثار ادبی، مانند چشمهٔ مقدس[2] هنری جیمز را روی صفحهٔ رایانه بخوانم. یک لحظه احساس کردم که نسخهٔ چاپی این اثر را در دست ندارم، بلکه آن را روی شبکه یافته‌ام. خواندن این اثر در این شکل برایم دشوار بود. این دشواری بی‌شک نشانهٔ این است که

1. *The Marriage of Heaven and Hell* 2. *The Sacred Fount*

عادت‌های جسمانی من برای همیشه در عصر کتاب‌های چاپی تثبیت شده‌اند.

پس ادبیات چیست؟

از یک‌سو، اگر دورهٔ ادبیات (همان‌گونه که در آغاز گفتم) تقریباً پایان یافته، اگر این خطر عنقریب است، یا اگر پیکسل[1]های روی صفحهٔ رایانه به مثابه گلوله‌هایی بر پیکر ادبیاتند، از دیگرسو، ادبیات یا «[مقولهٔ] ادبی» (همان‌گونه که در آغاز گفتم) جهانشمول و جاودانه نیز هست. [ادبیات] نوعی استفادهٔ خاص از واژه‌ها یا نشانه‌های دیگر است، طریقهٔ استفاده‌ای که همیشه و همه جا در فرهنگ بشر به شکل‌های مختلف زنده خواهد بود. ادبیات در مفهوم نخستش، به مثابه یک نهاد فرهنگی غربی، شکلی خاص و منوط به تاریخ ادبیات در مفهوم دوم آن است. ادبیات در مفهوم دومش، قابلیت جهانشمولِ واژه‌ها یا دیگر نشانه‌هایی است که باید آن‌ها را ادبیات تلقی کرد. در مورد کاربرد سیاسی و اجتماعی، معنا و مفهوم و تأثیر ادبیات، در فصل چهارم، «**چرا باید ادبیات بخوانیم؟**»، توضیح خواهم داد. در حال حاضر، هدف من تبیین ادبیات است.

پس ادبیات چیست؟ این «استفادهٔ خاص از واژه‌ها یا دیگر نشانه‌ها» که ما آن را ادبی می‌نامیم، چیست؟ «به عنوان ادبیات»[2] تلقی کردن یک متن یعنی چه؟ این سؤال‌ها را بارها و بارها پرسیده‌اند، چنان که دیگر ماهیت سؤال بودن خود را از دست داده‌اند. همه می‌دانند ادبیات چیست. ادبیات یعنی آن همه رمان، شعر و نمایشنامه که توسط کتابخانه‌ها، رسانه‌ها و انتشاراتی‌های تجاری و دانشگاهی و آموزگاران و محققان مدارس و دانشگاه‌ها ادبیات تلقی می‌شوند. اما این جواب چندان راهگشا نیست. معنای این جمله آن است که ادبیات آن چیزی است که به عنوان ادبیات شناخته و تلقی شود. این باور

---

۱. Pixel: (مخفف: Pictures element ـ تلویزیون ـ کامپیوتر) عنصر تصویر. ـ م.

2. "as Literature"

عاری از حقیقت نیست. ادبیات همان چیزی است که کتابفروشی‌ها ذیل عنوان «ادبیات» یا عناوین فرعی دیگری چون «آثار کلاسیک»، «شعر»، «ادبیات داستانی»، «داستان‌های جنایی» و غیره در قفسه‌هایشان می‌چینند.

اما این مسئله نیز صادق است که در فرهنگ غربی هر کس می‌تواند با دیدن مجموعه ویژگی‌های صوری خاصی با اطمینان بگوید: «این رمان است» یا «این شعر است» یا «این نمایشنامه است.» صفحات عنوان و ابعاد مختلف شکل چاپ ــ برای مثال، چاپ اولین حرف از هر مصرع شعر انگلیسی با حروف بزرگ ــ در متمایز کردن ادبیات از دیگر قالب‌های چاپی درست به اندازهٔ ویژگی‌های درونی زبان ــ که خوانندهٔ خبره را از ادبی بودن اثری که در دست دارد آگاه می‌سازند ــ مهم هستند. حضور همزمان تمام این ویژگی‌ها به ما اجازه می‌دهد که هم‌آیند خاص بعضی واژه‌های چاپی را ادبیات تلقی کنیم. این نوشته‌ها از جانب کسانی که خبره‌اند، به عنوان ادبیات استفاده می‌شود. اما «استفاده از یک متن به عنوان ادبیات» یعنی چه؟

خوانندگان پروست شرح فانوس جادویی مارسل، قهرمان رمان جستجوی زمان از دست رفته[1] را در زمان کودکی‌اش به خاطر دارند. نور فانوس بر روی دیوارهای اتاق مارسل و حتی تصاویر روی دستگیرهٔ در می‌اُفتد، تصاویر گولوی شرور و ژنوی‌وِو دو باربان بخت‌برگشته، که از دورهٔ مروونژیان[2] به اتاق خواب مارسل آورده شده‌اند. شیء مشابهی که من داشتم یک جعبه عکس استریوپتیکون[3] بود که احتمالاً مَتیو بریدی از صحنه‌های جنگ داخلی آمریکا گرفته بود. وقتی بچه بودم، به من اجازه می‌دادند که در مزرعهٔ پدر و مادربزرگ مادری‌ام در ویرجینیا به این عکس‌ها نگاه کنم. جد من سربازِ ارتشِ جنوب بود. به من گفته بودند که عموی پدرم در دومین نبرد بول ران[4] کشته

1. A′ la recherche du temps Perdu

۲. Merovingian: نام سلسله‌ای از پادشاهان فرانک، (۴۴۸ـ۷۵۱).

۳. Stereopticon: نوعی اسلاید.

شده، اما در آن زمان از سرباز بودن جدم آگاه نبودم. در آن عکس‌های وحشتناک همان قدر لاشهٔ اسب دیدم که جسد سرباز. مسئلهٔ مهم‌تر برای من این بود که مادرم در آن زمان کتاب‌های فانوس جادویی را برایم می‌خواند و خودم نیز خواندن را فرا گرفته بودم.

وقتی بچه بودم، دلم نمی‌خواست بدانم که رابینسون سوئیسی و اهل خانواده[1] واقعاً مؤلفی دارد. این اثر از نظر من مجموعه واژه‌هایی بود که از دل آسمان به میان دستان من افتاده بود. آن واژه‌ها به نحوی جادویی درِ جهانِ پیشینِ مردم و ماجراهایشان را به روی من می‌گشود. واژه‌های این اثر مرا به آن عالم می‌بردند. این کتاب چیزی را به من القاء می‌کرد که سیمون دورینگ در افسون‌های مدرن ذیل عنوانی فرعی، «قدرت فرهنگی جادوی دنیوی»[2] می‌نامد. اما به گمان من نمی‌توان به این سادگی جادوهای دنیوی و مقدس را از هم متمایز کرد. به نظرم این دنیای دیگری که با خواندن رابینسون سوئیسی و اهل خانواده به آن دست یافته بودم، برای موجودیت خود وابسته به واژه‌های کتاب نبود، اما در هر حال، آن واژه‌ها تنها پنجره‌ای بود که مقابل دیدگان من به روی حقیقت مجازی[3] باز می‌شد. حال می‌گویم که این پنجره بی‌شک از طریق تمهیدات بیانی مختلف به آن واقعیت شکل می‌داد. آن پنجره کاملاً هم بی‌رنگ و شفاف نبود. اما من از این مسئله آگاه نبودم. من در پسِ واژه‌ها چیزی را می‌دیدم که در فراسوی واژه‌ها و مستقل از آن‌ها بود، اما به هر حال راه رسیدن به آن چیز از دل واژه‌ها می‌گذشت. از این که بگویند خالق این عالم کسی است که نامش تحت عنوان «مؤلف» بر روی جلد آمده نفرت داشتم.

---

4. Bull Run

۱. *The Swiss Family Robinson*: چنان که در فصل‌های بعدی نیز شرح داده خواهد شد، "Swiss" و "Family" هر دو صفت هستند برای Robinson. ــ م.

2. Simon During, in *Modern Enchantments,* "The Cultural Power of Secular majic."

۳. virtual reality: در اصل اصطلاحی است مربوط به رایانه؛ این تمهید به کاربر اجازه می‌دهد که به شکل مجازی، حضور در محیطی سه بُعدی را تجربه کند. ــ م.

نمی‌دانم که آیا دیگران هم چنین تجربه‌ای داشته‌اند یا نه، اما اعتراف می‌کنم که خودم در این مورد سخت کنجکاو بودم. اگر بگویم کل این کتاب برای تشریح همین تجربه نوشته شده، اغراق نکرده‌ام. آیا مسئله صرفاً ساده‌باوری کودکانه بود، یا واکنشی ــ هر چند بچگانه ــ نسبت به ذات ادبیات؟ حال بزرگ‌تر و عاقل‌تر شده‌ام. می‌دانم که راینسون سوئیسی و اهل خانواده را مؤلفی آلمانی به نام یوهان دافیت ویس[1] (۱۷۴۳ـ۱۸۱۸) نوشته و من در آن زمان ترجمهٔ انگلیسی این اثر را می‌خواندم. با این همه، معتقدم که تجربهٔ دوران کودکی‌ام اعتبار و اصالت داشت. این تجربه می‌تواند کلیدی باشد برای پاسخ به سؤال «ادبیات چیست؟»

ادبیات به مثابه استفاده‌ای خاص از واژه‌ها

ادبیات در انسان درست مانند حیواناتی که برای ارتباط از نشانه‌هایی خاص استفاده می‌کنند، نوعی بالقوگی خاص را بالفعل می‌کند. آن گونه که زبان‌شناسان می‌گویند، نشانه ــ برای مثال، یک واژه ــ در غیاب شیئی که یک نام خاص، تصور وجود آن را القاء می‌کند، برای «اشاره به آن شیء» به‌کار می‌رود. اشاره و ارجاع ماهیت لاینفک و ذاتی واژه‌هاست. وقتی می‌گوییم از یک واژه در غیاب شیء، برای نامیدن آن شیء استفاده می‌شود، فرض طبیعی‌ای که به ذهن القاء می‌شود این است که آن شیء به راستی وجود خارجی دارد؛ آن شیء واقعاً وجود دارد، این‌جا یا آن‌جا، و شاید جایی که چندان از ما دور نیست. وقتی اشیاء موقتاً غایب هستند، ضرورتاً باید واژه‌ها یا نشانه‌ها را جایگزینشان کنیم.

برای مثال، وقتی برای پیاده‌روی از خانه بیرون می‌روم و با علامتی که رویش نوشته شده: «دروازه» روبرو می‌شوم، متوجه می‌شوم که جایی در آن حوالی یک دروازه هست که وقتی به آن برسم، می‌توانم آن را باز کنم یا ببندم.

1. Johann David Wyss

این مسئله به خصوص وقتی صادق است که کلمهٔ «دروازه» بر روی تابلو با علامت پیکان و میزان فاصله همراه باشد. دروازهٔ واقعی، عینی و قابل استفاده برای مثال ۱/۴ مایل دورتر، در بین درختان است. اما تابلو به من نوید می‌دهد که اگر مسیر پیکان را دنبال کنم، به زودی با آن دروازه روبرو می‌شوم. واژهٔ «دروازه» آبستن قدرت دلالتی است که با ارجاع به تمامی دروازه‌های واقعی معنا می‌یابد. البته معنای واژه به واسطهٔ موقعیت واژه در دل سیستم پیچیده و مبتنی بر تمایز واژه‌ها در یک زبان مشخص پدید می‌آید. این سیستم در دل خود واژهٔ «دروازه» را از تمامی واژه‌های دیگر متمایز می‌کند. اما واژهٔ «دروازه» وقتی به واسطهٔ اشاره به دروازه‌های واقعی دارای دلالت شود، حتی وقتی خود دروازه در آن‌جا نباشد، همچنان دلالت یا کارکرد دلالتی خود را حفظ خواهد کرد. تابلو یا نشانه حتی به فرض این که مرا سرگردان کند و دروغ باشد، باز هم معنا دارد. بنابراین، واژهٔ «دروازه» به دروازه‌ای خیالی اشاره دارد که در جهان پدیده‌ها وجود خارجی ندارد.

ادبیات در غیاب مطلق پدیده‌ای که به آن اشاره می‌شود، از همین قدرت خارق‌العادهٔ واژه‌ها بهره می‌گیرد. در قالب اصطلاحات عجیب و زیبای ژان پل سارتر، ادبیات از گرایش «غیراستعلایی» واژه‌ها استفاده می‌کند. منظور سارتر از این اصطلاح آن است که واژه‌های یک اثر ادبی به سطح پدیده‌هایی که به آن اشاره دارند، استعلا نمی‌یابند. کل قدرت ادبیات در ساده‌ترین واژه یا جمله‌ای ریشه دارد که در این قالب تخیلی مورد استفاده قرار می‌گیرد.

فرانتس کافکا گواه این قدرت بود. او گفت که بالقوگی ادبیات مرهون خلق جهانی از دل واژه‌ها ــ در گروی جمله‌ای چون «او پنجره را باز کرد» ــ است. کافکا در اولین شاهکار بزرگ خود، محاکمه، در پایان اولین بند از متن خود، از همین قدرت استفاده می‌کند. در این بخش از متن با گئورگ بندمان، قهرمان اثر، روبرو می‌شویم که «یک آرنجش را روی میز کار تکیه داده... از پنجره به رود، پل و تپه‌های سبز آن سوی ساحل نگاه می‌کند.»

استفان مالارمه[1] نیز از این قدرت شگفت‌انگیز واژه‌ها استفاده کرده است، تنها از یک واژهٔ واحد. او در قطعه‌ای بسیار معروف نوشت: «من می‌گویم: یک گُل! و خارج از وادی فراموشی‌ای که صدای من در آن آهنگ خود را از دست می‌دهد، در قالب چیزی غیر از طنین‌های شناخته شده، خودِ ایدهٔ متین و موقرانهٔ گُل به نحوی آهنگین تجلی می‌یابد، در غیاب تمامی دسته گُل‌ها.»

واژه‌هایی که بدون حضور آنچه مورد اشاره است، به مثابه دالّ مورد استفاده قرار می‌گیرند، با سهولتی شگفت‌انگیز انسان‌هایی با ذهنیت‌های گوناگون، اشیاء، مکان‌ها، کنش‌ها و کل مجموعهٔ اشعار، نمایشنامه‌ها و رمان‌هایی را که خوانندگان خبره با آن‌ها آشنایند، خلق می‌کنند. خارق‌العاده‌ترین مسئله در مورد قدرت ادبیات سهولت خلق این واقعیت مجازی است. حکایت کوتاه پیاده‌روی تخیلی من در جنگل و روبرو شدنم با تابلویی گمراه‌کننده و شاید هولناک نمونه‌ای کوچک از همین مسئله است.

شاید حال بتوان این اعتراض را مطرح کرد که بسیاری از آثار ادبی، خصوصاً آثار مدرن یا پست‌مدرن ــ البته نه انحصاراً ــ، عامدانه در برابر تبدیل شدن به یک بُعدِ تخیلی درونی مقاومت می‌کنند. اشعار مالارمه، شب احیای فینگان‌ها، اثر جویس، آثار غریب ریموند روسِل یا اشعار آخر والاس استیونس نمونه‌هایی از این دست هستند. این‌گونه آثار به‌جای رخنه در سطحی زبان‌شناختی و رسیدن به نوعی واقعیت مجازی ــ که به واسطهٔ این آثار امکان وجود می‌یابند ــ توجه خواننده را به خود این سطح زبان‌شناختی جلب می‌کنند. اما حتی در این‌گونه آثار نیز خواننده سعی می‌کند به هر ترتیب، صحنه‌ای را در ذهن خود مجسم کند. شعر مالارمه در مورد بادبزن همسرش: «بادبزن مادام مالارمه»،[2] اثری است در مورد بادبزن، همان‌گونه که شعر دیگر او «آرامگاه ورلن»[3] در مورد آرامگاه ورلن و هوای اطراف آن در

1. Stéphane Mallarmé 2. Éventail (de Madame Mallarmé)
3. Tombeau (de Verlaine)

یک روز خاص است. «شکاروئا و همسایه‌اش»،[1] اثر استیونس، شعری بسیار عالی است، قبول، اما باز هم به عنوان مکالمهٔ میان یک ستاره و یک کوه واقعی قابل خواندن است. یعنی کوه شکاروئا در نیوهَمپشر، نزدیک جایی که ویلیام جیمز، فیلسوف آمریکایی، تابستان‌هایش را در آن‌جا می‌گذراند. برای مثال، پیش‌نویس‌های شب احیای فینیگان‌ها در ارتباط با یک بند خاص و مبهم از رمان، این آگاهی را به خواننده می‌دهد که متن در پَس جناس‌های عجیب و واژه‌های دوگانه، در واقع، داستان تریستان و ایزولده را بازگو می‌کند ــ البته این بارتریستان در قالب «بازیکن خوش قیافهٔ راگبی با شش فوت قد، ظاهری مُدرن دارد ــ و به این ترتیب، ذهن خواننده سمت و سویی صحیح می‌یابد. بخشی از لذت نشان‌های آفریقا[2] در تلاش ــ تلاشی که صد در صد هم ناموفق نیست ــ برای جدا کردن رگه‌های روایت غامض و درهم پیچیدهٔ اثر نهفته است. واقعیت‌های مجازی‌ای که این‌گونه آثار ابداع یا کشف می‌کنند بسیار غریبند، اما به نوبهٔ خود ــ به سنتی‌ترین مفهوم کلمه ــ جزو ادبیات داستانی «واقع‌گرا» محسوب می‌شوند. از جمله مثال‌های دیگری که بعداً شرح خواهم داد، رمان‌های آنتونی ترالپ هستند، آثاری با این فرض بنیادی که هر یک از شخصیت‌ها از افکار شخصیت‌های دیگر ادراکی شهودی دارد. به علاوه، حتی مبهم‌ترین و غیرمتعارف‌ترین ساخت‌های ادبی نیز معمولاً در قالب توهمی داستانی و تخیلی، تصور وجود صدایی سخنگو را القاء می‌کنند.

اثر ادبی برخلاف تصور بسیاری از مردم، تقلید واقعیتی از پیش موجود با استفاده از واژه‌ها نیست، بلکه خلق یا کشف جهانی جدید یا مکمل است، یک فراجهان یا اَبَرواقعیت. این جهان جدید، بخشی مکمل و جایگزین‌ناپذیر برای جهان از پیش موجود است. کتاب، خالق عالم رؤیایی است؛ خالقی قابل حمل و جیبی. در این مورد، به مجموعه‌ای از کتاب‌ها اشاره می‌کنم که تا چند

1. Chocorua to Its Neighbor

۲. *Impressions d'Afrique*: اثر ریموند راسل.

دهـهٔ پـیش مـحبوب و هـمه‌پسند بـودند: «کـتاب‌های جـیبی» و کـتاب‌های «پالتویی» ــ کنراد پالتویی، دوروتی پارکر پالتویی، همینگوی پالتویی و غیره. این نام‌ها نشانگر ویژگی دستی یا قابل حمل بـودن کـتاب‌های مـدرن بـه مـثابه خـالق عوالمی دیگرگونه‌اند. می‌توان این ابزار کوچک را به هر جا حمل کرد. هر جا و هر زمان که این کتاب‌ها را بخوانید، تأثیر معجره‌آسایشان به قوت خود باقی خواهد بود. این کتاب‌های کوچک و مدرن بـا کـتاب‌های قـطع رحـلی دورهٔ رنسانس ــ برای مثال، کتاب‌های قطع رحلی شکسپیر ــ کاملاً مـتفاوتند. آن کتاب‌های بزرگ برای این طراحی شده بـودند کـه در یک مکـان واحـد کـه معمولاً کتابخانهٔ خصوصی شخصی پولدار بود، حفظ شوند و بمانند.

ادبیات از استعداد و ظرفیت واژه‌ها استفاده می‌کند تا حتی در غیاب آنچه به آن اشاره دارد، بدون اثبات تحقق و مـوجودیت آن بـه مـثابه یک پـدیده، همچنان معنا داشته باشد. شاخص ادبیات ماهیت ضـمنی و فـریبنده بـودن معنای آن است. یک نمونه از این مـوارد، تأکـیدی است کـه در آغـاز رمـان بازگشت بومی[1] شاهدش هستیم: «عصر شنبه‌ای در ماه نوامبر بود....»

یک نمونهٔ دیگر رمان جنایت و مکافات است؛ در این اثر نام اصلی خیابان‌ها به نحوی تصنعی کتمان می‌شود و فقط حروف اول و آخر آن‌ها معلوم است، پنداری پنهان کردن این نام‌ها ضرورت دارد. از اولین جملهٔ رمان بال‌های کبوتر، اثر هنری جیمز، به هیچ وجه نمی‌توان فهمید که آیا کیت کروی واقعاً وجود دارد یا نه: «او صبر کرد، کیت کروی، تا پدرش وارد شود....»

معمولاً استفاده از نام‌های واقعی مکان‌ها مؤید این توهم است کـه مـتن رمان‌ها شرح وقایع افراد و حوادث واقعی است. اما خوانندهٔ ناآگاه با شـرح دروغین جزئیات معمولاً فریب می‌خورد. خانهٔ پدر کیت کـروی در مکـانی واقعی قرار دارد، منطقهٔ چلسی در لندن، اما با جستجو در نقشهٔ لندن مشخص می‌شود که در منطقهٔ چلسی «خیابان چرک» وجود ندارد که راوی مـی‌گوید

1. *The Return of The Native*

خانه در آن قرار گرفته است. با این حال جادهٔ گوسوِل واقعاً در بخش فینزبِری در شرق لندن وجود دارد، اما همان طور که بعداً اشاره خواهم کرد، در این جاده آقای پیکویکی نبوده که پنجره را باز کند و خیابان را تماشا کند. با تغییر جملهٔ قصارِ ماریان مور[1] در تعریف شعر به مثابه باغ‌هایی تخیلی با وزغ‌های واقعی، می‌توان گفت نامه‌های پیک‌ویک تجسم‌گر باغی واقعی با وزغی تخیلی است. نام «خیابان چرک» مانند مدخلی به ظاهر واقعی در دفترچه تلفنی غیرواقعی است که فقط نمایانگر شماره تلفنی واقعی نیست. ادبیات ماهیت معمول ارجاعی زبان را از مسیر منحرف می‌کند، به تعلیق درش می‌آورد یا مسیری یکسره جدید و تازه به آن می‌بخشد. زبان در ادبیات به نحوی تغییر جهت می‌یابد که تنها به جهانی تخیلی اشاره کند.

اما ماهیت ارجاعی واژه‌های یک اثر نیز هرگز از بین نمی‌رود و بیگانه نمی‌شود. خواننده از طریق همین ماهیت ارجاعی می‌تواند در عالم اثر سهیم شود. رمان‌های ترالپ اطلاعات صادق و موثق مربوط به جامعهٔ طبقهٔ متوسط عهد ویکتوریا و زندگی بشری را به دل مکان تخیلی‌ای که خلق (یا کشف) می‌کنند، وارد می‌نمایند؛ برای مثال، آیین عشق‌ورزی و ازدواج، مسائلی که هر یک از ما به نوعی با آن‌ها آشناییم. رابینسون سوئیسی و اهل خانواده پر است از اطلاعات صحیح در مورد حیوانات، پرنده‌ها، ماهی‌ها و گیاهان. اما آن جزئیات تاریخی و «واقع‌گرایانه» در هر دو مورد، تغییر می‌یابد و جابجا می‌شود. این جزئیات به عنوان تمهیداتی به‌کار می‌روند که خواننده را به نحوی جادویی از جهان آشنا و به ظاهر واقعی به عالمی ببرند که حتی با طولانی‌ترین سفرهای دریایی در «جهان واقعی» نیز نمی‌توان به آن رسید. خواندن، کنشی عینی و در عین حال معنوی است. خواننده روی صندلی‌اش می‌نشیند و صفحات کتاب را با دستانش ورق می‌زند. گرچه ادبیات به جهان واقعی اشاره دارد، و گرچه خواندن کنشی مادی است،

1. Marianne Moore