تاریخ رمان، نظریهٔ رمان[1]

فرانکو مورتی (استاد ادبیات تطبیقی، دانشگاه استنفورد، کالیفرنیا، امریکا)
ترجمهٔ عبدالرسول شاکری (استادیارگروه زبان و ادبیات فارسی سازمان مطالعه و تدوین (سمت)[2]
مسعود فرهمندفر (دکتری زبان و ادبیات انگلیسی)

مقدمه

فرانکو مورتی متولد ۱۹۵۰ استاد ایتالیایی ادبیات تطبیقی دانشگاه استنفورد و بنیان‌گذار مرکز «رمان‌پژوهی» همین دانشگاه است. پژوهش‌های مورتی بیش‌تر بر فرم ادبی «رمان» متمرکز شده‌اند. از میان آن‌ها می‌توان به آثاری چون *اطلس رمان اروپایی در قرن نوزدهم*[3] (۱۹۹۸)، *نگاره‌ها، نقشه‌ها و نمودارهای درختی: الگوهای انتزاعی برای تاریخ ادبی*[4] (۲۰۰۵)، *خوانش دور*[5] (۲۰۱۳) و *بورژوا: میان تاریخ و ادبیات*[6] (۲۰۱۳) اشاره کرد. مورتی در کتاب آخر نشان می‌دهد چگونه بورژوازی از «رمان» بهره گرفت تا هم ابراز عقیده کند و هم خود را در پوشش این فرم ادبی پنهان سازد. مورتی همواره

---

۱. این مقاله ترجمه‌ای است از:

Moretti, Franco. "History of the Novel, Theory of the Novel". *NOVEL: A Forum on Fiction*. **43**, 1 (Spring 2010): 1-10.

مقدمه و همهٔ پانوشت‌ها از مترجمان است.

2. shakerirasoul@gmail.com (نویسندهٔ مسئول)

3. *Atlas of the European Novel, 1800-1900*
4. *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*
5. *Distant Reading*
6. *The Bourgeois: Between History and Literature*

ایده‌های جالبی برای تحلیل رمان داشته است. یکی از آن‌ها «خوانش دور» است که جای «خوانش نزدیکِ» منتقدان نو را گرفته است. او از تصویرسازی رایانه‌ای استفاده می‌کند تا پیدایی ژانرهای تازه را به وسیلهٔ نقشه و نمودار نشان دهد. او در سال ۲۰۱۰ «آزمایشگاه ادبیات استنفورد» را راه‌اندازی کرد تا ادبیات را به‌کمک نرم‌افزارهای رایانه‌ای تحلیل کند. ایدهٔ اصلی مورتی در کتاب *خوانش دور* این است: اگر می‌خواهید ادبیات را به خوبی درک کنید، نباید فقط چند اثر مطرح (مثل *هملت* یا *صد سال تنهایی*) را بارها و بارها بخوانید، بلکه باید بتوانید در آن واحد با صدها متن «کار» کنید، یعنی باید این متن‌ها را به «داده» تبدیل کنید و سپس از طریق تحلیل این داده‌ها به حقایقی دربارهٔ ادبیات برسید. هدف «خوانش دور» بسط دادن پیکرهٔ تحلیلی ادبیات است. مورتی نیز همچون لوکاچ[1] معتقد است فرم‌های ادبی نوعی چکیدهٔ انتزاعی از روابط اجتماعی‌اند. در نتیجه، از نظر مورتی، تحلیل فرم به نوعی تحلیل قدرت است. مقالهٔ حاضر، که نخستین‌بار در سال ۲۰۱۰ در مجلهٔ *NOVEL* (چاپ دانشگاه دوک، امریکا) منتشر شد، به بررسی رابطهٔ متقابل نیروهای اجتماعی و فرم ادبی رمان می‌پردازد.

تاریخ رمان، نظریهٔ رمان

راه‌های زیادی برای بررسی نظریهٔ رمان وجود دارد و روش من نیز طرح این سه پرسش است: چرا رمان‌ها به نثرند؟ چرا رمان‌ها اغلب داستان‌هایی پرماجرا هستند؟ چرا رمان در قرن هجدهم در اروپا (و نه مثلاً در چین) طلوع کرد؟ این پرسش‌ها، به‌رغم ناهمگونی ظاهری‌شان، مبدأ مشترکی دارند که ایدهٔ اصلی آن در مجموعهٔ دوجلدی *رمان*[2] مطرح شده است: یعنی بسط دادن دامنهٔ تاریخی و جغرافیایی رمان و ژرفا بخشیدن به ریخت‌شناسی آن، به‌طوری که از آن اندک رمان‌های «رئالیستیِ» کلاسیکِ اروپای غربی که بر نظریه‌های اخیر این ژانر (و از جمله کار خود من) سایه انداخته

1. György Lukács

۲. منظور مجموعه‌مقالاتی دوجلدی با عنوان *رمان* است که به ویراستاری مورتی منتشر شد: جلد اول: *رمان: تاریخ، جغرافیا و فرهنگ*؛ جلد دوم: *رمان: فرم‌ها و درون‌مایه‌ها*.

- Moretti, Franco. ed. (1st vol.) *The Novel: History, Geography and Culture*.
- Moretti, Franco. ed. (2nd vol.) *The Novel: Forms and Themes*.

است عمیق‌تر باشد. بنابراین، نکتهٔ مشترک این پرسش‌ها این است که همگی به فرایندهایی اشاره می‌کنند که در تاریخ رمان و نه در نظریهٔ رمان پدید آمده‌اند. من در اینجا این تفاوت را نشان می‌دهم و چند جایگزین ممکن نیز پیشنهاد می‌کنم.

❋

نثرْ این روزها چنان در ژانر رمان رایج شده است که ما فراموش می‌کنیم در دوره‌های گذشته منثور بودن ویژگی ضروری این ژانر نبوده است. رمان‌های قدیمی غالباً منثور بوده‌اند، اما مثلاً *ساتیریکون*[۱] قطعه‌هایی بسیار طولانی به نظم دارد؛ قطعه‌های نظم در *قصهٔ گِنجی*[۲] حتی بیشتر از اثر یادشده است. این قطعه‌ها، که در قالب شعری «تانکا» سروده شده‌اند، بسیار مهم‌اند زیرا قالب اندوه و حسرتی را که در سراسر داستان مطرح می‌شود به بهترین وجه منتقل می‌کنند. رمانس‌های قرون وسطایی فرانسه با آثار منظوم کرتین دو تروا[۳] خیلی زود به اوج رسید؛ نیمی از *آرکادیا*[۴]ی کهن (اثر سر فیلیپ سیدنی[۵]) سرودهای شبانی است و رمان‌های کلاسیک چینی به روش‌های گوناگون از نظم استفاده می‌کنند. اما چرا سرانجام، «نثر» بر این ژانر چیرگی مطلق یافت و این امر برای فرم ادبی «رمان» چه معنایی در بر داشت؟

اجازه دهید بحث را از سویهٔ مخالف، یعنی با **نظم**، آغاز کنم. شعر (verse) که در لاتینی با versus هم‌خانواده است یعنی قالب و الگویی که می‌چرخد و برمی‌گردد. شعر یعنی تقارن، و تقارن همیشه نشان از تداوم دارد؛ به همین خاطر است که بناهای تاریخی متقارن‌اند. اما **نثر** متقارن نیست و این ویژگی بی‌درنگ حس ناپایداری و برگشت‌ناپذیربودن را القا می‌کند. نثر (prose) که در ریشهٔ لاتینی با pro-versa هم‌خانواده است یعنی آینده‌نگر و رو به جلو، همانند الاهٔ رومی پروورسا، ایزدبانوی زایمان آسان. متن منثور جهت‌گیری مشخص دارد و متکی است به آینده و معنای آن،

---

۱. *Satyricon* اثری داستانی به زبان لاتینی در سدهٔ نخست میلادی به قلم گایوس پترونیوس آربیتر.
۲. *Tale of Genji* رمانی ژاپنی، در اوایل سدهٔ یازدهم میلادی، به‌قلم بانویی به‌نام موراساکی شیکیبو (*Murasaki Shikibu*).
۳. *Chretien de Troys*، شاعر فرانسوی قرن دوازدهم میلادی.
4. Arcadia
5. Sir Philip Sidney

همان‌گونه که میکال گینزبرگ[1] و لوری ناندریا[2] بیان کرده‌اند، «وابسته به چیزی است که در آینده می‌آید (پایان یک جمله؛ رخداد بعدی در پیرنگ)» (۲۴۵). «شهسوار آن‌چنان شجاعانه از خود دفاع می‌کرد که **حریف نمی‌توانست بر او چیره شود**»؛ «بگذار کمی عقب بنشینم تا **مرا نشناسند**»؛ «من آن شهسوار را نمی‌شناسم **اما شجاعتش چنان است که موجب افتخارم می‌بود اگر در رکابش می‌بودم**». این بخش‌ها را در نیم‌صفحه از اثر منثور *لانسلوت*[3] پیدا کردم. این مثال‌ها را به‌آسانی پیدا کردم، آن هم به‌دلیل ساختارهای متوالی، همان جایی که معنا به آنچه در آینده می‌آید وابسته است، به‌گونه‌ای که یک جمله، جزءبه جزء، وابسته به جملهٔ بعدی می‌شود. این چینش‌های روبه‌جلو در همه جای نثر دیده می‌شوند و به ضرباهنگ روایی آن شتاب ویژه‌ای می‌بخشند. اما این بدان معنا نیست که این رشته‌های پیوند متوالی را در نظم نمی‌توان یافت یا آن که بگوییم نثر چیزی جز این رشته‌های پیوند متوالی نیست؛ این‌ها، با استناد به استعارهٔ رومان یاکوبسون[4]، «آخرین خطوط مقاومت» هستند. اما این قضیه نه مربوط به جوهر، که مربوط به بسامد است و سبک نیز همیشه به بسامد نسبی مربوط می‌شود و در نتیجه مسئلهٔ توالی سرآغاز مناسبی برای سبک‌شناسی نثر است.

اما نقطهٔ آغاز دومی هم وجود دارد، که نه به روایت‌مندی بلکه به پیچیدگی ختم می‌شود. این امر از رهگذر مطالعات موسوم به «دریماژ»[5] ایجاد شد. دریماژ یعنی منثورسازی رمانس‌های درباری در سدهٔ سیزدهم میلادی که در واقع یکی از برهه‌های حساس انتخاب میان نظم و نثر بود. آنچه در این انتقال (از نظم به نثر) به‌کرّات دیده می‌شد افزایش شمار «بندهای وابسته»[6] بود (قس. گادزیچ[7] و کیتِی[8]) به این معنا که یک سطر شعر می‌تواند تا اندازه‌ای به لحاظ معنایی خودبسنده باشد و بندهای مستقل را تشکیل دهد، اما نثر ساختاری ترکیبی و به‌هم‌مرتبط دارد. به نظر من تصادفی نیست که

---

1. Michal Ginsburg
2. Lorri Nandrea

۳. Lancelot اثری است از سدهٔ سیزدهم میلادی.

4. Roman Jakobson
5. dérimage
6. subordinate clause
7. Godzich
8. Kittay

اسطورهٔ «الهام» به ندرت در نثر متبلور می‌شود، زیرا الهام گرفتن آنی‌تر از آن است که اینجا مفهومی داشته باشد، بسیار آنی همانند یک هدیه. اما نثر هدیه نیست؛ تمرین و ممارست است؛ به گفتهٔ لوکاچ در *نظریهٔ رمان*[1]، « باروری روح است»، و این بیان درستی است: وابسته‌سازی یا رابطهٔ ترکیبی بندها در نثر هم بسیار پرزحمت است (چراکه توان دورنگری، حافظهٔ خوب، و متناسب‌سازی ابزار با اهداف را می‌طلبد) و هم موجب باروری است: یعنی نتیجه معمولاً چیزی بیش از حاصل‌جمع اجزای آن است زیرا وابسته‌سازی نوعی رابطهٔ سلسله‌مراتبی بین عبارت‌ها برقرار می‌کند، معنا مفصل‌بندی می‌شود و جنبه‌هایی پدید می‌آیند که قبلاً وجود نداشتند. این‌گونه است که پیچیدگی به وجود می‌آید.

شتاب روایت و ساختار پیچیده هر دو مهم اما در جهت مخالف یکدیگرند. نثر چه فایده‌ای برای رمان داشته است؟ نثر به رمان اجازه داد در دو سطح عامه‌پسند و فاخر جلوه کند و همین ویژگی آن را به طرز بی‌نظیری، به فرمی انعطاف‌پذیر و موفق تبدیل می‌کند. اما این ویژگی همچنین از آن فرمی قطبی‌شده ساخت. پیش از این گفتم که ریخت‌شناسی نظریهٔ رمان باید عمق بیشتری داشته باشد اما کاربرد عمق در اینجا نوعی تقلیل است: آنچه در اینجا با آن روبه‌رو می‌شویم سرحدات سبک‌شناختیِ رمان فاخر و عامه‌پسند است که طی دو هزار سال از هم دورتر و دورتر شده‌اند و عملاً در تقابل با یکدیگر قرار گرفته‌اند. سبک پیچیده و ترکیبی، با بندهای فرضی، تفویضی، و شرطی، روایتِ پیش‌رونده را بیش از حد ساده و عوامانه جلوه می‌دهد؛ و فرم‌های عامه‌پسند، به سهم خود، هرجا که با پیچیدگی روبه‌رو شوند ــ در پاراگراف، جمله، نحو، دیالوگ و... ــ آن را از میان برمی‌دارند.

رمان فرمی است که میان روایت‌مندی و پیچیدگی تقسیم شده است؛ تاریخش با روایت‌مندی و نظریه‌اش با پیچیدگی گره خورده است. درک می‌کنم چرا این امر رخ می‌دهد، این‌که چرا بعضی مطالعهٔ ساختار جمله در رمان *سفیران*[2] را به مطالعهٔ آن در رمان هم‌عصرش، *ریچارد بی‌باک*[3] ترجیح می‌دهند. مشکل در اینجا داوری ارزشی

1. *Theory of the Novel*
2. *Ambassadors*
۳. *Dashing Diamond Dick* اثری داستانی از ادبیات عامه‌پسند امریکا در قرن نوزدهم.

نیست، این است که وقتی یک داوری ارزشی مبنای تفکر قرار می‌گیرد، آنگاه نه فقط معیاری است برای تعیین ارزشمند یا بی‌ارزش‌بودن چیزی، بلکه مشخص می‌کند چه چیز ارزش فکر کردن دارد و چه چیزی ندارد. در این صورت، آنچه ارزش فکر کردن پیدا نمی‌کند نخست، بخش اعظمی از حوزهٔ رمان‌نویسی است و دوم شکل صوری آن: اگر شما فقط یکی از این سرحدات را در نظر بگیرید، قطبی بودن محو می‌شود، در صورتی که نباید این گونه باشد، زیرا این قطبی بودن نشانه‌ای است از این‌که رمان چگونه به نابرابری اجتماعی پرداخت و آن را در قالب نابرابری فرهنگی مطرح کرد. هر نظریهٔ رمان باید برای این موضوع توضیحی داشته باشد. اما برای این منظور، ما به یک سرآغاز تازه نیاز داریم. تئودور آدورنو[1] در *منشورها*[2]، با نارضایتی، می‌نویسد: «وبلن[3] فرهنگ را بر حسب «کیچ» [Kitsch به معنای: هنر بازاری و کم‌محتوا] توضیح می‌دهد، و نه برعکس» (۷۹)، اما این سخن وبلن ایدهٔ وسوسه‌انگیزی است. اگر سبک رمان‌های بازاری را موضوع اصلی مطالعه قرار دهیم و از رهگذر آن، به توضیح آثار هنری جیمز[4] به مثابهٔ محصول جانبی آن سبک بپردازیم، آنگاه نظریه‌ای برای نثر ارائه داده‌ایم زیرا که این نظریه بر مبنای تحول تاریخ است. غیر از این، هیچ راه دیگری وجود ندارد.

در ادامه، به سبک نثر نگاهی می‌اندازیم. با داده‌های دیجیتال، تصورش اکنون آسان است: تا چند سال دیگر می‌توانیم دربارهٔ تمامی رمان‌هایی که تا کنون منتشر شده‌اند تحقیق کنیم و در میان میلیاردها جمله دنبال الگو بگردیم. من شخصاً از این رویارویی فرم و کمیّت هیجان‌زده هستم. بگذارید مثالی بزنم. ما همگی ساختارهای زیباشناختی، از قبیل سبک غیرمستقیم آزاد، جریان سیال ذهن، زیاده‌روی‌های ملودراماتیک، و ... را تجزیه و تحلیل می‌کنیم، اما دانسته‌های ما دربارهٔ سیر تکوینی این فرم‌ها به‌طرز شگفت‌آوری اندک است. وقتی حاضر و آماده‌اند، می‌دانیم چه کار کنیم. اما پرسش این است که آن‌ها چگونه به وجود آمده‌اند؟ آنچه میشل وُول[5] «اندیشهٔ سردرگمِ» ذهن[6]

---

1. Theodor Adorno
2. *Prisms*
3. Thorstein Veblen (1857-1929)
4. Henry James
5. Michel Vovelle
6 mentalité

می‌نامد، که لایهٔ زیرین تقریباً همهٔ آن چیزی است که در فرهنگ اتفاق می‌افتد، چه کارکردی دارد و چگونه بی‌نظمی در آراستگیِ سبک غیرمستقیم آزاد متبلور می‌شود؟ مشخصاً طی چه مراحلی؟ در واقع، هیچ‌کس نمی‌داند. با غربال کردن هزاران دگرگونی، جای‌گشت‌ها و تخمین‌ها، یک سبک‌شناسی کمیّت‌محور با تکیه بر بایگانی دیجیتال ممکن است بتواند به تعدادی از پرسش‌ها پاسخ دهد. این امر، بی‌گمان، دشوار خواهد بود، زیرا شیوهٔ کار با بایگانی‌های دیجیتالیِ گسترده متفاوت از کار با متن است. متن‌ها برای «سخن‌گفتن» با ما طراحی شده‌اند، در نتیجه اگر خوب گوش‌دادن را بلد باشیم، سرانجام چیزهایی به ما می‌گویند؛ اما آرشیوها پیام‌هایی نیستند که مخاطبشان ما باشیم. در نتیجه، مطلقاً چیزی به ما نمی‌گویند مگر اینکه کسی سؤال درست را مطرح کند و ما پژوهشگران ادبیات در این کار تبحر نداریم؛ ما برای شنیدن تعلیم دیده‌ایم، نه برای پرسیدن. در مواردی، پرسیدن کاملاً با شنیدن در تضاد است؛ این امر نقد را به آزمایش بدل می‌کند: آزمایش‌ها را غالباً «پرسش از طبیعت» نام می‌دهند و آنچه من در اینجا در مدّ نظر دارم «پرسش از فرهنگ» است. دشوار است اما نمی‌توان از هیجان آزمودنش گذشت.

❊

دومین نکتهٔ در مدّ نظر من به گذشته ربط می‌یابد. رمان‌ها طولانی هستند: از بیست‌هزار واژهٔ *دافنیس و کلوئه*[1] تا چهل هزار واژهٔ کرتین، صد هزار واژهٔ آستین[2]، چهارصد هزار واژهٔ *دون کیشوت*[3] تا بیش از هشتصد هزار در *داستان سنگ*[4]. در آینده، تجزیه و تحلیلِ نتایجِ این طیف بسیار جالب توجه خواهد بود. اما اکنون بگذارید این عقیدهٔ متعارف را بپذیریم که «رمان‌ها طولانی‌اند». پرسش این است: چه ساز و کاری موجب طولانی‌شدن آنها شده است؟ البته این پرسش چندین پاسخ دارد اما اگر ناچار باشم فقط یک سازوکار را انتخاب کنم خواهم گفت: ماجرا. ماجراها با گشودن دروازه‌های رمان‌ها رو به جهانْ آن‌ها را گسترده می‌کنند: کسی کمک می‌خواهد و شهسوار روانه می‌شود، معمولاً بی هیچ پرسشی، که این ویژگی ماجراجویی است. در

1. *Daphnis* and Chloe
2. Austen
3. *Don Quixote*
4. *The Story of the Stone*

اینجا، امر ناشناخته تهدید نیست، فرصت است یا، به بیان دقیق‌تر، دیگر تمایزی میان تهدیدها و فرصت‌ها نیست. گالسین[1]، یکی از شهسواران میزگرد می‌گوید: «آن که کوره‌راه خطر را به خاطر در امان ماندن رها کند شهسوار نیست، تاجر است». این درست است، سرمایه خطر را دوست ندارد، اما برعکسِ آن، شهسوار خطر را دوست دارد. او ناچار است خطر را دوست داشته باشد: افتخار را نمی‌توان ذخیره کرد و همواره باید آن را نو ساخت، بنابراین او به این نیروی پیوسته محرّکِ «ماجرا» احتیاج دارد ــ پیوسته، به‌خصوص وقتی مرز سرزمین تازه‌ای آشکار می‌شود: در وسط پل، درون جنگل، بر فراز کوه، از میان دروازهٔ قلعه، در دریا. ماجراها رمان‌ها را طولانی می‌کنند چون آن‌ها را گسترده می‌کنند. آن‌ها کاوش‌گران بزرگ جهان خیالی هستند: میدان‌های نبرد، اقیانوس‌ها، قلعه‌ها، مجراهای فاضلاب، مرغزارها، جزیره‌ها، محلات زاغه‌نشین، جنگل‌ها، کهکشان‌ها. در عمل، همهٔ زمان‌ـ مکان‌های (کرونوتوپ‌های) مشهور وقتی به وجود آمده‌اند که ماجرا به یک جغرافیای نو نقل مکان و پتانسیل روایی خود را فعال کرده است. دقیقاً همان گونه که نثر سبک‌ها را تکثیر می‌کند، ماجرا داستان‌ها را تکثیر می‌کند، و نثرِ پیش‌رونده برای حرکتِ هماهنگ ماجرا، نحو و پیرنگ بهترین گزینه است. از نظر من، از میان انواع متفاوتی که زیرمجموعهٔ «رمان» قرار می‌گیرند، نمی‌توان یک نوع را شاخهٔ اصلی قلمداد کرد، اما اگر چنین هم باشد، باید گفت: تاریخ رمان را بدون مدرنیسم یا حتی بدون رئالیسم نیز می‌توان به رسمیت شناخت، اما بدون ماجراها در نثر، نه.

در اینجا، حوزهٔ رمان‌نویسی باز عمیقاً میان ماجراها و امر روزمره دوقطبی شده است؛ و باز نظریهٔ رمان علاقهٔ بسیار اندکی به جنبهٔ روزمرهٔ آن نشان داده است. اما من به جای تکرار این بُعد از مسئله می‌خواهم به **محدودیت** غریبی بپردازم که به نظر می‌رسد مشخصهٔ هر ماجرا است: محدودیتی اساساً اجتماعی. اریش کولر[2] جامعه‌شناس می‌نویسد: ایدهٔ اصلی «خلقِ خرده‌اشرافیتی برای شهسواران تهیدست» بود «که "ماجرا" برایشان راهی برای زنده ماندن بود ــ و احیاناً ازدواج با زنی که سرمایهٔ زیادی به ارث

1. Galessin
2. Erich Köhler

برده است» (کولر، ۱۹۷۶: ۳۲۹–۳۳۰). اما اگر شهسواران به ماجرا نیاز دارند، برای دیگر طبقات اجتماعی این مفهوم همچنان مبهم باقی می‌ماند. کالوگرننت[1] در آغاز *ایوین*[2] به رعیتی می‌گوید: «من، همان‌گونه که می‌بینی، شهسواری هستم در جست‌وجوی چیزی که نمی‌توانم بیابم.» ـ «و چه می‌خواهی بیابی؟» ـ «ماجرا، تا شجاعت و قدرتم را بیازمایم. اکنون من از تو استدعا دارم، مرا به هر ماجرا یا کار خارق‌العاده‌ای که سراغ داری هدایت کن.» ـ «من از ماجرا و ماجراجویی هیچ نمی‌دانم، حتی دربارهٔ آن هم چیزی نشنیده‌ام». عجب پاسخی! تا چند سال پیش از آن، ماهیت اَعمال شهسوارانه در *شانسون دو ژست* [حماسه‌های پهلوانی] برای همگان روشن بود، ولی دیگر کسی دربارهٔ آن چیزی نمی‌داند. اریش آوئرباخ[3] در *محاکات*[4] می‌نویسد: «منش شهسواری امری ایده‌آل و تهی از هر هدف عملی و این‌جهانی شده است، نه کاربرد سیاسی دارد و نه واقعیت عملی» (۱۳۴). اما آوئرباخ در ادامه می‌گوید که این منش غیرواقعی، برای قرن‌ها، «در دنیایِ واقعیِ فرهنگ غرب تأیید و اعتبار یافت» (۱۳۶؛ نیز نک. کولر، ۱۹۶۳). اما چگونه؟

از نظر کولر، علت این بود که ماجرا و ماجراجویی در آرمانی گسترده‌تر به نام «جنگ‌های صلیبی» رشد کرد و در افسانه‌های مربوط به جست‌وجوی «جام مقدس» تعالی یافت (کولر، ۱۹۷۶: ۳۲۶) که درست به نظر می‌رسد اما به نوبهٔ خود مشکل دیگری را ایجاد می‌کند: چگونه این مختصاتِ کاملاً فئودالِ ماجرا نه‌تنها در عصر بورژوازی جان سالم به در بردند بلکه همچنین الهام‌بخشِ همهٔ ژانرهای مردم‌پسند آن دوره [بورژوازی] شدند؟

❊

پیش از این‌که پاسخی بدهم، به برخی ملاحظات دربارهٔ مقایسهٔ رمان‌های چینی و اروپایی می‌پردازم. تقریباً تا اواخر قرن نوزدهم، رمان‌های آسیای شرقی و اروپای غربی مستقل از یکدیگر گسترش یافتند، که اتفاق خوشایندی است؛ شبیه آزمایشی است که تاریخ برای ما انجام داده است: فرمی یکسان در دو آزمایشگاه متفاوت. این امر

1. Calogrenant
2. *Yvain*
3. Erich Auerbach
4. *Mimesis*

موضوعی بسیار عالی برای ریخت‌شناسی تطبیقی است چون به ما اجازه می‌دهد ویژگی‌های فرمی را نه به منزلهٔ پیش‌فرض‌های مشخص، که به مثابهٔ «انتخاب» بنگریم: انتخاب‌هایی که در نهایت ساختارهایی جایگزین را ممکن می‌سازند. برای نمونه، می‌توان با این مورد شروع کرد که چرا شخصیت‌های اصلی در رمان‌های چینی غالباً گروهی از افراد هستند و نه یک فرد: خانواده در *جین پینگ مِی*[1] و *داستان سنگ* (یا *رؤیای تالار سرخ*[2])؛ یاغیان در *لب آب*[3]؛ ادیبان در *دانش‌پژوهان*[4]. عنوان‌ها در اینجا سرنخ به دست می‌دهند. در عنوان‌های رمان‌های اروپایی معمولاً همیشه اسامی خاص دیده می‌شود اما در اینجا حتی یک اسم خاص هم نیست. این رمان‌ها اتفاقی و بی‌هدف انتخاب نشده‌اند بلکه چهار تا از شش شاهکار بزرگ در حوزهٔ رمان چینی هستند؛ در اینجا مسئلهٔ عنوان و قهرمان اهمیت خاصی دارد.

خوب، بپردازیم به شخصیت‌های گروهی: منتقدان چینی بیش از ۶۰۰ شخصیت در *دانش‌پژوهان*، ۸۰۰ نفر در *لب آب* و در *جین پینگ مِی*، و ۹۷۵ شخصیت در *داستان سنگ* شناسایی کرده‌اند. و از آنجا که شمار شخصیت‌ها فقط یک عدد نیست و از لحاظ ساختاری هم مهم است داستانی با هزار شخصیت همانند داستانی با پنجاه شخصیت نیست که فقط بیست بار بزرگ‌تر باشد، بلکه به‌کلی داستانی متفاوت است)؛ در نتیجه، ساختاری به وجود می‌آید که با نمونهٔ اروپایی آن بسیار تفاوت دارد. وقتی شمار متغیرها زیاد می‌شود، انتظار می‌رود که داستان پیش‌بینی‌ناپذیر شود، اما غالباً خلاف این مسئله را شاهد هستیم: کوششی عظیم در کاستن از پیش‌بینی‌ناپذیری و ایجاد توازن در نظام روایی. بگذارید برای شما مثالی از *داستان سنگ* بیاورم: بعد از ششصد یا هفتصد صفحه، دو عاشق و معشوق که عشقشان را ابراز نکرده‌اند، بائو یو و دائی یو، در یکی از بی‌شمار بگومگوهایشان دیده می‌شوند؛ دائی یو می‌رود و بائو یو را تنها و در حالتی از خلسه رها می‌کند. خدمتکارِ او، آروما، وارد می‌شود اما بائو یو متوجه او نمی‌شود و در حالتی رؤیاگونه برای نخستین بار شروع می‌کند به بیان عشق خود به دائی یو؛ سپس

---

1. *Jin Ping Mei*
2. *Dream of the Red Chamber*
۳. *The Water Margin* سریالی بر اساس این رمان ساخته شده که در ایران به *جنگجویان کوهستان* معروف است
4. *Scholars*

«بیدار می‌شود» و آروما را در حالت سردرگمی می‌بیند و پا بـه فـرار مـی‌گـذارد. دنبالـهٔ داستان را می‌توان به شکل‌های گوناگون تصور کرد: آروما برای مدتی با بائو یـو رابطـه داشته و اکنون احساساتش جریحه‌دار شده است؛ یا ممکن است آروما طرف دائی یو را بگیرد و او را از ابراز عشقِ بائو یو مطلع سازد؛ یا ممکن است راز دائی یو را نزد دیگـر زن جوانی که عاشق بائو یو است افشا کند. راه‌های متعددی برای سـاختن اپیزودهـایی که روایت را پدید می‌آورد وجود دارد (با وجود این، ما، در طول صدها صفحه، منتظـر این اظهار عشق بوده‌ایم). در عوض، آنچه آروما فوراً از خود می‌پرسـد ایـن اسـت کـه قضایا را چگونه رفع و رجوع کنـد کـه از هرگونـه رسـوایی، در صـورت انتشـار ایـن سخنان، جلوگیری شود (شوئچین[1]، ج۲، ۱۳۵). **جلوگیری از جلـو رفـتن داسـتان**: نکتـهٔ کلیدی همین است. به حداقل رساندن روایـت‌گـری. *داسـتان سـنگ* را غالبـاً بـا رمـان *بودنبروک‌ها*[2] مقایسه کرده‌اند، و هر دو این‌ها مسلماً داستان زوال خانواده‌ای بـزرگ‌انـد. اما *بودنبروک‌ها* نیم‌قرن را در پانصد صفحه پوشش می‌دهد و *داستان سنگ* دوازده سـال را در دو هزار صفحه. در اینجا فقط مسئلهٔ تفاوت ضرباهنگ (کند یا تند) مطرح نیسـت (هرچند این مسئله هم آشکارا دخیل است)، بلکـه آنچـه هسـت تفـاوت هـم‌زمـانی و درزمانی است. در *داستان سنگ* طرح داستانی «افقی» است، یعنی آنچه اهمیـت دارد آن چیزی نیست که «پس از» رویدادی مفروض می‌آید، برخلاف نثر اروپایی که همیشه در «نگاه رو به جلو» دارد، بلکه مهم آن چیز یا چیزهایی است که «در کنار» این رویداد رخ می‌دهد: همهٔ فراز و فرودها و نوساناتی که در سرتاسر این نظام روایـی بسـیار گسـترده موج می‌زند و همهٔ ضدِنوساناتی که می‌کوشند آن را ثابت نگه دارند. پیش از این، اشاره کردم که چگونه در هم شکستن تقارن به نثر اروپایی اجازه داد که برگشـت‌ناپـذیری را تشدید کند. البته، برگشت‌ناپذیری در رمان‌های چینی هم موجود است ولـی آن‌هـا، بـه جای تشدید این برگشت‌ناپذیری، آن را محدود و کنتـرل مـی‌کننـد و درنتیجـه، تقـارن مرکزیت خود را بازمی‌یابد: هر فصل با بندهایی هم‌قافیه آغاز و سپس به دو نیمهٔ مـنظم تقسیم می‌شود و پس از آن، محتوا در قالب آنچه «نثر مـوازی» نـام گرفتـه اسـت پـیش

1. Xueqin

۲. *Budenbrooks* رمانی از توماس مان (۱۹۰۱).

می‌رود (هر شامگاه به وسوسهٔ لذت اختصاص دارد و هر سپیده محملی است برای میلی کاذب [از رمان جین پینگ مِی]). در ساختار کلّی رمان، بخش‌های به هم‌مرتبطی شامل ده، بیست و حتی پنجاه فصل وجود دارد که طی صدها صفحه همچون آینه‌ای جلو یکدیگر قرار می‌گیرند. این واقعاً سنتی است از نوع دیگر.

از نوع دیگر، اما قیاس‌پذیر: تا سدهٔ هجدهم، رمان چینی، هم از نظر کمیت و هم از نظر کیفیت، از رمان هر کشوری در اروپا، شاید به‌استثنای فرانسه، برتر بود. گوته در سال ۱۸۲۷، در روزی که حین خواندن یک رمان چینی مفهوم «ادبیات جهان»[1] را وضع کرد، به اکرمان[2] گفت: «چینی‌ها هزاران رمان دارند. و زمانی این رمان‌ها را داشتند که نیاکان ما در جنگل زندگی می‌کردند» (اِکِرمان ۹۴). اما این ارقام نادرست است: در سال ۱۸۲۷، در واقع، هزاران رمان در فرانسه، یا بریتانیا، یا در آلمان وجود داشت، اما نه در چین. چرا؟

به گفتهٔ کِنِث پومِرانز[3] در کتاب *واگرایی بزرگ*[4]، وقتی دربارهٔ سرنوشت مراکز مهم سدهٔ هجدهم بحث می‌کنیم، «باید تطبیق‌هایمان... را دقیقاً دوسویه کنیم... یعنی همان‌طور که معمولاً به دنبال موانعی می‌گردیم که نواحی غیراروپایی را از بازتولید بی‌چون‌وچرای مسیرهای اروپایی بازداشت» به دنبال فقدان‌ها، پیشامدها، و موانعی هم بگردیم که انگلستان را از مسیری که ممکن بود آن را بیشتر شبیه دلتای یانگزی یا گجرات کند منحرف کردند و «باید هر دو سویهٔ این مقایسه را «انحراف» در نظر بگیریم: نباید همواره یک سویهٔ خاص را هنجار در نظر گرفت» (۷–۸). طلوع رمان اروپایی به مثابهٔ انحراف از مسیر رمان چینی: همین که شما در چنین چارچوبی در باب این اصطلاحات فکر کنید، فوراً نمایان می‌شود که رمان در چین چه قدر جدی‌تر گرفته می‌شد. به رغم حملات ادبای کنفسیوسی، چین تا اوایل قرن هفدهم قواعد سفت و سخت رمان‌نویسی داشت. اروپایی‌ها حتی فکرش را هم نمی‌کردند. آن‌ها در زمینهٔ حماسه، تراژدی و ادبیات غنایی آثار معیار داشتند اما برای رمان نه. در چین فعالیت‌های فکری گسترده‌ای در زمینهٔ ویرایش، بازبینی، ادامه، و به‌ویژه تفسیر رمان‌ها وجود داشت.

---

1. *Weltliteratur*
2. Eckermann
3. Kenneth Pomeranz
4. *The Great Divergence*

و این رمان‌ها کتاب‌هایی بسیار طولانی بودند: *رمانس سه پادشاهی*[1] ششصد هزار واژه بود. تفسیرِ بین‌سطری[2] تعداد واژگان آن را به میلیون رسانده است، اما این تفسیرها، به گفتهٔ دیوید رالستون[3]، «لذتِ رمان» را دوچندان می‌کردند، به گونه‌ای که «نسخه‌های فاقد تفسیر با اقبال مواجه نمی‌شدند و [در نتیجه] از چرخهٔ نشر بیرون می‌رفتند»(۴). ایان وات[4] در *طلوع رمان*[5] می‌نویسد: «رمان، در مقایسه با دیگر انواع ادبی، نیاز کمتری به تفسیر دارد»(۳۰) اما حرف او فقط در مورد رمان اروپایی صدق می‌کند، در حالی که رمان چینی به تفسیر نیاز داشت زیرا رمان در نظر آن‌ها هنر بود و دست‌کم از زمان جین پینگ مِی در حدود سال ۱۶۰۰ میلادی، به گفتهٔ مینگ دونگ گو[6]، «ادبیات داستانی چینی [...] تحول زیباشناختی گسترده‌ای را از سر گذراند، نوعی تعالی آگاهانه، نوعی رقابت با گونه‌های ادبی غالب [...] نوعی درآمیختن با شاعرانگی» (۷۱). اگر به دنبال فقدان‌هایی باشیم که رمان اروپایی را از مسیر چینی منحرف کرد، یکی از آن‌ها این است: تحول زیباشناختی رمان اروپایی در اواخر سدهٔ نوزدهم اتفاق افتاد، با تأخیر تقریباً سیصدساله.
چرا؟

❊

از نظر پومرانز، یک دلیل برای این واگراییِ بزرگ این بود که در اروپای قرن هجدهم «چرخ‌های مُد سریع‌تر می‌چرخیدند»(۱۶۱) که این امر موجب تحریک مصرف‌گرایی و در نتیجه، گردش چرخ‌های اقتصاد می‌شد، در حالی که در چین، پس از تثبیت سلسلهٔ چینگ[7]، مصرف به مثابهٔ «موتور تغییرات» به مدت یک قرن متوقف ماند و آن «انقلاب مصرفی» که جان بروئر[8]، نیل مکندریک[9]، و جان پلام[10] دربارهٔ آن نوشته‌اند محقق نشد. انقلاب واژه‌ای بزرگ است، و بسیاری در اطلاق این واژه به میزان مصرف در سال‌های پیش از میانهٔ سدهٔ نوزدهم تردید روا داشته‌اند. با وجود این،

1. *The Romance of the Three Kingdoms*
2. inter-lineal
3. David Rolston
4. Ian Watt
5. *The Rise of the Novel*
6. Ming Dong Gu
7. Qing
8. John Brewer
9. Neil McKendrick
10. John Plumb

هیچ‌کس شکی ندارد که، به‌اصطلاح چینی‌ها، «چیزهای زائد»، از دکوراسیون داخلی گرفته تا آینه‌ها، ساعت‌ها، چینی‌جات، نقره‌جات، جواهرات، تا کنسرت‌ها، مسافرت‌ها و کتاب‌ها، طی قرن هجدهم فزونی گرفتند. به گفتهٔ پلام، «هرگونه ملاحظه‌ای دربارهٔ اوقات فراغت و تفریح، اگر مشغله‌های فرهنگی را در کانون توجه قرار ندهد، کاملاً به بیراهه خواهد رفت» (۲۶۵–۲۶۶). به این ترتیب، «تولد جامعهٔ مصرفی» چه تأثیری بر رمان اروپایی گذاشت؟

اول از همه، یک جهش کمّیِ غول‌آسا. از نخستین دهه تا دههٔ پایانی قرن هجدهم، انتشار رمان‌های جدید در فرانسه هفت برابر افزایش یافت (به‌رغم اینکه فرانسه در دههٔ ۱۷۹۰ ، بیشتر درگیر انقلاب بود تا رمان‌نویسی)، در بریتانیا، چهارده برابر و در قلمرو آلمان، سیزده برابر. افزون بر آن، در اواخر قرن هجدهم، تیراژ نسخه‌های چاپی، به‌ویژه در چاپ‌های مجدد، کمی بیشتر شد؛ رمان‌های بسیاری که در کتاب‌شناسی‌های استاندارد نیامده‌اند در مجلات چاپ می‌شدند (که برخی از آن‌ها خوانندگان فراوانی داشتند). با قوی‌ترشدن پیوندهای خانوادگی، گرایش به خواندن رمان با صدای بلند [در جمع‌های خانوادگی] فزونی گرفت (که البته همین امر نیز زمینه را برای سانسورهای اخلاقی دکتر بودلر[1] فراهم کرد). دست‌آخر، و از همه مهم‌تر، گسترش کتابخانه‌هایی که کتاب امانت می‌دادند به رواج رمان و رمان‌خوانی کمک کرد. این امر به تدریج موجب شد نویسندگان و ناشران به سمت انتشار رمان‌های سه‌جلدی بروند تا کتابخانه‌ها بتوانند هر رمان را هم‌زمان به سه خواننده امانت دهند. بررسی کمّی تمامی اینها شاید میسر نباشد، اما اگر همهٔ این عوامل با هم تیراژ رمان را بین دو تا سه برابر افزایش داده باشند (در تخمینی محافظه‌کارانه)، حضور رمان در سرتاسر اروپای غربی طی قرن هجدهم باید بین سی تا شصت برابر گسترش یافته باشد. از نظر مکندریک، اینکه مصرف چای طی صد سال پانزده برابر شد، نشان‌دهندهٔ موفقیت انقلاب مصرفی است. گسترش رمان از چای هم بیشتر بود.

---

۱. تامس بودلر (۱۷۵۴–۱۸۲۵) پزشکی انگلیسی بود که نخستین بار آثار شکسپیر را از مفاهیم، به‌زعم خود، غیراخلاقی زدود و نسخه‌ای به نام *شکسپیر خانوادگی* منتشر کرد تا بتوان آثار او را در جمع خانواده و برای کودکان و نوجوانان نیز خواند.

چرا؟ پیش‌تر پاسخ رایج این بود: چون خوانندگان افزایش یافته بودند. نظر پذیرفتهٔ امروزی ــ که البته مانند سایر مسائل مربوط به سواد جای بحث دارد، ولی در دو سه دههٔ اخیر اتفاق‌نظری بر سر آن وجود دارد ــ این است که میان سال‌های ۱۷۰۰ تا ۱۸۰۰ خوانندگان دوبرابر شدند؛ اندکی کم‌تر در فرانسه، کمی بیشتر در انگلستان، اما چشم‌انداز کلی همین است. خوانندگان دوبرابر شدند اما نه پانزده برابر. ولی شیوهٔ خواندن آن‌ها تحول یافت. رولف انگلسینگ[1] نام آن را «گسترده‌خوانی[2]» گذاشته است: خواندن بسیار بیشتر از گذشته، با اشتیاق تمام، زمان‌هایی با عشق و علاقه، اما احتمالاً بیشتر مواقع سطحی، سریع، حتی تا اندازه‌ای بی‌نظم؛ کاملاً متفاوت از «عمیق‌خوانی[3]» و بازخوانی چند کتاب تکراری (از نوع مذهبی) که تا آن زمان شیوهٔ معمول خواندن بود (۱۸۳). نظریهٔ انگلسینگ غالباً با انتقاد روبه‌رو شده است، اما با افزایش شمار رمان‌ها که بسیار سریع‌تر از افزایش خوانندگان بود، و رفتار خوانندگانی مانند جان لاتیمر[4] معروف، از اهالی وارویک[5] ــ کسی که از میانهٔ ژانویه تا میانهٔ فوریهٔ ۱۷۷۱ هر روز یک جلد رمان از کتابخانهٔ کِلِی امانت گرفته بود ــ تصورش سخت است که کلّ فرایند بدون افزایشِ قابل‌ملاحظهٔ آنچه من «پریشانی» می‌نامم اتفاق افتاده باشد.

اجازه دهید آن را «پریشانی» بنامم زیرا ــ اگرچه انگلسینگ هیچ‌گاه نامی از والتر بنیامین[6] به میان نمی‌آورد ــ بسیار شباهت دارد به ایدهٔ اولیه‌ای از«ادراک در وضعیت پریشانی» که در مقالهٔ «اثر هنری در عصر بازتولیدپذیری تکنولوژیک» از والتر بنیامین توصیف شد. پریشانی، در جستار یادشده، با واژهٔ *Zerstreuung* بیان شده است: یعنی ترکیبی از حواس‌پرتی و تفریح: ترکیبی عالی برای خوانندگان رمان. در نظر بنیامین، در آن «نقاط عطف تاریخی» که «وظایف پیش روی دستگاه ادراک انسان» چنان عظیم‌اند که نمی‌توان آنها را از طریق کنترل متمرکز تحت اختیار درآورد، دقیقاً چنین رویکرد پریشانی لازم می‌آید (۱۱۹). «پریشانی» بهترین راه برای پرداختن به موقعیت جدید

1. Rolf Engelsing
2. extensive reading
3. Intensive reading
4. John Latimer
5. Warwich
6. Walter Benjamin

است: پیش رفتن پابه‌پای «حرکت فزایندهٔ چرخ‌های مُد» که به نحو شگفت‌انگیزی به بازار رمان وسعت بخشیده است.

جامعهٔ مصرفی چه پیامدهایی برای رمان اروپایی داشت؟ رمانِ بیشتر، توجه و تمرکز کمتر. رمان‌های بازاری روش‌های جدید رمان‌خوانی را پدید آوردَ نه رمان‌های هِنری جیمز. یان فرگوس،[1] که دربارهٔ اسناد کتابخانه‌های امانی بیشتر از هر کس دیگری می‌داند، این روند را خواندن «بی‌هدف» می‌نامد: به امانت گرفتن جلد دوم *سفرهای گالیور*[2]، بدون خواندن جلد نخست آن، یا چهارمین جلد از *دیوانهٔ کیفیت*[3] و صرف نظر کردن از جلد پنجم آن (۱۰۸–۱۱۶). فرگوس این شیوهٔ امانت‌گرفتن را «ابراز ارادهٔ خوانندگان، و قدرت انتخاب آنان» می‌داند (۱۱۷). اما به صراحت باید گفت که به‌نظر می‌رسد انتخاب در اینجا صرفاً نتیجهٔ آن است که خوانندگان از ثبات و انسجام دست می‌شویند تا بتوانند پیوسته، و به هر شکل ممکن، با آنچه بازار به آنان عرضه می‌کند در تماس باشند. روشن گذاشتن تلویزیون در تمام طول روز و تماشای گاه‌به‌گاه آن ابراز اراده به شمار نمی‌آید.

❊

چرا شکوفایی رمان در چین در قرن هجدهم نبود و همچنین چرا چرخش زیباشناختی رمان اروپایی در این سده اتفاق نیفتاد؟ پاسخ‌ها بازتاب یکدیگر هستند: تلقی از رمان به مثابهٔ شیئی هنری سرعت مصرف را کم کرد و در همان حال بازار رونق‌گرفتهٔ رمان از توجه و تمرکز زیباشناختی بر آن می‌کاست. بر اساس تفسیری بر اثر دوهزار صفحه‌ایِ *جین پینگ می*، «خوانندهٔ خوب وقتی فصل نخست را می‌خواند، به فصل آخر هم نگاهی می‌اندازد؛ وقتی فصل آخر را می‌خواند، فصل نخست را به یاد می‌آورد» (رالستن ۱۲۶). این چیزی است شبیه به «عمیق‌خوانی»: خواندنِ واقعی یعنی **بازخوانی**، یا حتی ــ آن‌گونه که برخی از مفسران می‌پندارند ــ بازخوانی‌های چندباره. همان‌گونه که مائو نوشته است: «تا قلمتان را به کار نیندازید، خواندن شما دقیق نخواهد

1. Jan Fergus
2. *Gulliver's Travels*
3. *The Fool of Quality*

بود» (رالستن ۲). مطالعه کنید، نه مصرف یک جلد در روز. در اروپا، فقط مدرنیسم **مطالعهٔ** رمان را در میان مردم جا انداخت. اگر آن‌ها رمان را در قرن هجدهم با قلم و تفسیر خوانده بودند، از شکوفایی رمان اروپایی نیز خبری نبود.

❊

به طور معمول، نظریه‌های اساسی رمان درحقیقت نظریه‌های مدرنیته بوده است و پافشاری من بر اهمیت بازار نیز در همان جهت است. اما در پژوهشی که اکنون در دست دارم (دربارهٔ چهرهٔ بورژوازی)، با تعجب فراوان دریافته‌ام که گسترش ارزش‌های بورژوایی، برخلاف آنچه تصور می‌شود، بسیار محدود بوده است. سرمایه‌داری همه جا گسترش یافته است، در این شکی نیست، اما ارزش‌هایی که، به گفتهٔ کارل مارکس[1]، ماکس وبر[2]، گئورگ زیمل[3]، ورنر زومبارت[4]، زیگموند فروید[5]، یوزف شومپتر[6]، آلبرت هیرشمان[7]، و دیگران، انتظار می‌رفت متناسب با این سرمایه‌داری باشد، به آن اندازه گسترش نیافته است. این موضوع موجب شد که من به‌گونه‌ای متفاوت به رمان بنگرم، دیگر نه به مثابهٔ فرم «طبیعی» مدرنیتهٔ بورژوازی بلکه تا حدودی به‌مثابهٔ آن چیزی که گویی ذهنیت پیشامدرن در آن به اشاعهٔ جهان سرمایه‌داری ادامه می‌دهد. از طریق ماجرا و ماجراجویی. گونهٔ معارض روح سرمایه‌داری مدرن برای *اخلاق پروتستان*[8]؛ کشیده‌ای به صورت رئالیسم، همان‌طور که آوئرباخ در *محاکات* گفته است. ماجرا در جهان مدرن چه می‌کند؟ مارگارت کوهن[9]، که در این باره از او بسیار آموخته‌ام، آن را چون استعاره‌ای از گسترش می‌داند: کاپیتالیسم در حالتی تهاجمی، در سراسر سیاره، در حال درنوردیدن اقیانوس‌هاست. فکر می‌کنم او درست می‌گوید و فقط می‌توان اضافه کرد که دلیلی که ماجرا در چنین بافتاری به خوبی کار می‌کند این است که ماجرا برای به تخیل درآوردن جنگ بسیار کارامد است. ماجرا که شیفتهٔ قدرت فیزیکی است و آن را

1. Karl Marx
2. Max Weber
3. Georg Simmel
4. Werner Sombart
5. Sigmund Freud
6 Joseph Schumpeter
7 Albert Hirschmann
8. *The Protestant Ethic*
9. Margaret Cohen

به مثابهٔ ابزاری برای محافظت از ضعفا از هرگونه سوءاستفاده امری اخلاقی می‌داند، آمیزه‌ای است عالی از قدرت و حقانیت برای همراهی کردن با توسعه‌طلبی سرمایه‌داری. به همین دلیل است که جنگجویِ مسیحیِ کولر نه تنها در فرهنگ ما ــ در رمان‌ها، فیلم‌ها، بازی‌های ویدئویی ــ به زندگیِ خود ادامه می‌دهد بلکه هر چهرهٔ قابل‌مقایسهٔ بورژوازی را در کنار خود کوچک جلوه می‌دهد. شومپتر این موضوع را عریان و آشکار بیان کرده است: «طبقهٔ بورژوازی [...] به یک ارباب [خداوندگار] نیاز دارد» (۱۳۸).

سرمایه‌داری به یک ارباب نیاز دارد تا به حکمرانی‌اش کمک کند. هنگام یافتن تحریف‌های بی‌شمار ارزش‌های بنیادین بورژوازی، نخستین واکنش من حیرت‌زده شدن از صدماتی بود که این امر به هویت طبقاتی می‌زد؛ البته این موضوع درست است اما از زاویهٔ دیدی دیگر کاملاً نامربوط جلوه می‌کند، زیرا سلطه و هژمونی به خلوص نیاز ندارد ــ به انعطاف، پنهان‌کاری و زدوبند میان کهنه و نو نیاز دارد. در چنین شرایط متفاوتی، رمان بار دیگر به جایگاه محوری خود در درک ما از مدرنیته بازمی‌گردد: نه به رغم، بلکه دقیقاً به دلیل ویژگی‌های پیشامدرنش، ویژگی‌هایی که پس‌مانده‌هایی آرکائیک نیستند بلکه چفت و بست‌های کاربردی از نیازهای ایدئولوژیک هستند. برای کشف لایه‌های زمین‌شناختی این اجماع در جهان سرمایه‌داری ــ اینجا چالشی بزرگ وجود دارد، برای تاریخ و نظریهٔ رمان.

منابع

Adorno, Theodor W. “Veblen's Attack on Culture”. *Prisms*. 1967. Trans. Samuel Weber and Shierry Weber. Cambridge: MIT P, 1990. pp. 73-94.

Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. 1946. Trans. Willard Trask. Princeton: Princeton UP, 2003.

Benjamin, Walter. “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility”. 1935. *Selected Writings*. Vol. 3. Ed. Howard Eliand and Michael W. Jennings. Cambridge: Harvard UP, 2002. pp. 101-133.

Eckermann, J. P. *Conversations with Goethe*. New York: Ungar, 1964.

Engelsing, Rolf. *Der Burger als Leser: Lesergeschichte in Deutschland 1500-1800*. Stuttgart: Metzler, 1974.

Fergus, Jan. *Provincial Readers in Eighteenth-Century England*. Oxford: Oxford UP, 2006.

Ginsburg, Michal, and Lorri Nandrea. “The Prose of the World”. *The Novel*. Vol. 2: Forms and Themes. Ed. Franco Moretti. Princeton: Princeton UP, 2006. pp. 244-273.
Godzich, Wlad, and Jeffrey Kittay. *The Emergence of Prose: An Essay in Prosaics*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1987.
Gu, Ming Dong. *Chinese Theories of Fiction: A Non-Western Narrative System*. Albany: SUNY UP, 2006.
Köhler, Erich. “Quelques observations d'ordre historico-sociologique sur les rapports entre la chanson de geste et le roman courtois”. *Chanson de geste und hofischer Roman*. Heidelberg Kolloquium, 1963. pp. 21-30.
------ . “sistema sociologico del romanzo francese medievale”. *Medioevo Romanzo* 3 (1976): pp. 321-344.
Plumb, John H. “The Commercialization of Leisure in Eighteenth-Century England”. *The Birth of a Consumer Society: The Commercialization of Eighteenth-Century England*. Ed. John Brewer, Neil McKendrick, and John H. Plumb. Bloomington: Indiana UP, 1982. pp. 265-286.
Pomeranz, Kenneth. *The Great Divergence: China, Europe, and the Making of the Modern World Economy*. Princeton: Princeton UP, 2000.
Rolston, David L. *Traditional Chinese Fiction and Fiction Commentary: Reading and Writing between the Lines*. Stanford: Stanford UP, 1997.
Schumpeter, Joseph A. *Capitalism, Socialism, and Democracy*. 1942. New York: Harper, 1975.
Watt, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*. Berkeley: U of California P, 1957.
Xueqin, Cao. *The Story of the Stone*. 5 vols. London: Penguin, 1977.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی