

هر تمدن شکلی از سرمایه است به طوری که می‌تواند برای قرن‌ها افزایش یابد.

— پل والر، آزادی روحانی

می‌توانم نتوانم فهرست کامل‌تری از تولیدات نمونه‌مان ارائه بکنم؛ من ملت را متهم نمی‌کنم؛ نه فاقد روح است نه فاقد نبوغ، اما عللی سبب تأخیر در تحول آن شده‌اند و مانع از آن که آلمان هم‌زمان با همسایگان خود رشد بکند. ما از این که در برخی از زانرها، همتای همسایگان خود نیستیم شرمساریم، و در نتیجه می‌خواهیم با تلاش خستگی‌ناپذیر این زمان از دست رفته را که به سبب سوانح بر ما تحمیل شده است جبران بکنیم... شک ندارم که، با در نظر گرفتن چنین احساساتی، اساطیر ما را هم به نوبه خود به معبد شکوه هدایت خواهند کرد. بنابراین ما نباید از فقرایی که ادای ثروتمندان را درمی‌آورند تقلید بکنیم، ما باید فقر خود را با حسن نیت بپذیریم؛ چه بسا همین امر مشوق ما شود تا با کوشش خودمان گنجینه‌های ادبیات را به دست آوریم، گنجینه‌هایی که ما را به اوج شکوه ملی می‌رساند.

— فردریک دوم پروس، در باب ادبیات آلمان

راز درک این که این جهان ادبی چگونه عمل می‌کند در این امر نهفته است که تشخیص بدهیم مرزها، پایتخت‌ها، بزرگراه‌ها و اشکال ارتباطات آن به طور کامل با همین دست خصوصیات جهان اقتصادی و سیاسی تطابق ندارد.

فضای ادبی بین‌المللی در قرن شانزدهم شکل گرفت، یعنی دقیقاً همان زمانی که ادبیات رفته‌رفته در اروپا مایهٔ نفاق می‌شد، نفاقی که از آن زمان به بعد همواره بیشتر و پر دامنه‌تر شده است. به رسمیت شناخته شدن و اقتدار ادبی — و در نتیجه رقابت‌های ملی — پایه‌های تأسیس و تحول دولت‌های اروپایی شکل گرفت. ادبیات که قبلاً به مناطق پراکنده و جدا از هم محدود بود اکنون به زمینه‌ای مشترک تبدیل شد. رنسانس ایتالیا که با میراث لاتینی استحکام یافته بود نخستین قدرت ادبی رسمی بود؛ بعد از آن نوبت فرانسه شد که با ظهور پلنیاد (= پلیاد) در اواسط قرن شانزدهم و به چالش کشیدن هر دو، هم هژمونی زبان لاتین و هم پیشروی ایتالیایی، طرح اولیهٔ موقتی در مورد فضای ادبی فراملی ارائه کند؛ بعد اسپانیا و انگلستان و به دنبال آنها بقیهٔ کشورهای اروپا به تدریج با انکاب بر قدرت «دارائی‌ها» و سنت‌های ادبی خود وارد میدان شدند. جنبش‌های ناسیونالیستی یا ملی‌گرایانه‌ای که در طول قرن نوزدهم در اروپای مرکزی پدید آمدند توأم بودند با اقامهٔ ادعاهای جدید در ارتباط با حیات ادبی. هم‌زمان شاهد آمدن آمریکای شمالی و آمریکای لاتین بر صحنهٔ ادبی بین‌المللی هستیم. بالاخره، با استعمارزدایی، کشورهای افریقا، شبه‌قارهٔ هندوستان، و آسیا هم هر کدام خواهان دسترسی به حیات مشروعیت ادبی شدند.

این جمهوری جهانی ادبیات از نحوهٔ عمل منحصر به فردی برخوردار است؛ اقتصادی خاص خود دارد که مولد انواع سلسله‌مراتب و اشکال قهر است و مهم‌تر از همه این که تاریخی منحصر به خود نیز دارد که به علت تصرف غالباً سازمان یافتهٔ امر ادبی به سود امور ملی (و در نتیجه سیاسی) همواره در تاریکی مانده است و هرگز به واقع شرح وقایع آن نگاشته نشده است. جغرافیای آن بر تقابل میان یک مرکز و یک سلسله وابستگان پیرامونی

آن استوار است که نسبت‌شان با مرکز با فاصلهٔ زیبایی شناختی آنها تعریف می‌شود. بالاخره این که این جمهوری جهانی به یک سلسله مراجع اجتهادی منحصر به خود مجهز است که وظیفه‌شان قانونگذاری در امور ادبی است و در ارتباط با مسائل مربوط به رسمیت شناختن تنها حکم مشروع به شمار می‌آیند.^۳ به مرور زمان و به دلیل فعالیت عده‌ای از شخصیت‌های پیش‌کسوت و فارغ از پیش‌داوری‌های ناسیونالیستی یا ملی‌گرایانه، یک قانون ادبی بین‌المللی رفته‌رفته شکل گرفت که معرف شکل خاصی از امر به رسمیت شناختن است و در عین حال با پیش‌داوری، مصلحت، و امر سیاسی هم هیچ ارتباطی ندارد.

اما این قلمرو عظیم با آن که صدها بار مرور و بررسی شده است همیشه نادیده انگاشته شده و نامرئی مانده است، چون بر افسانه‌های استوار است که همهٔ کسانی که در این بازی مشارکت دارند به آن اعتقاد دارند: افسانهٔ جهان جادو شده؛ افسانهٔ سرزمین خلاقیت محض؛ افسانهٔ بهترین جهان ممکن، جهانی که در آن امر جهان‌شمول با آزادی و برابری حکومت می‌کند. همین افسانه است که در سراسر دنیا پخش و سبب شده است تا ماهیت واقعی جهانی ادبی تا به امروز پنهان بماند. رقبای فضای ادبی چنان گرفتار مفهوم ادبیات به عنوان امری محض، آزاد، و جهان‌شمول‌اند که نمی‌توانند نحوهٔ عمل کردن واقعی اقتصاد منحصر به فرد آن را که (باز به قول برودل) چیزی جز «ساختار نابرابر» در چارچوب آن نیست بپذیرند.^۴ در حقیقت، کتاب‌های کشورهایایی که از نظر ادبی از کمترین امکانات برخوردارند نامحتمل‌ترین کتاب‌ها به شمار می‌آیند؛ ولی همین امر که برخی از آنها موفق می‌شوند توفیقی کسب کنند و شناخته شوند امری است که بیشتر به معجزه می‌ماند. جهان ادبیات، در واقع امری، چیزی است که با تصور مرسوم از ادبیات به عنوان قلمرویی مسالمت‌آمیز کاملاً تفاوت دارد. تاریخ آن مبارزه و رقابت بی‌امان بر سر خود ماهیت فطری ادبیات است — تکرار بی‌پایان مانیفست‌های ادبی، جنبش‌های ادبی، قیام‌های ادبی، تحریف و تصرف‌های ادبی، و انقلاب‌های ادبی ادبیات جهان مخلوق همین رقابت‌ها است.

خیلی از نویسندگان از مشکلاتی سخن گفته‌اند — البته بیشتر به اشاره و به بیانی بسیار متفاوت از هم — که به موقعیت‌شان در جهان ادبیات مربوط می‌شود؛ مشکلاتی که هر کدام از آنها مجبور بوده‌اند از میان بردارند تا بتوانند در نظام اقتصادی خاص ادبیات جایی برای خود باز کنند. اما قدرت انکار و طرد این جهان به قدری عظیم است که هر اثری اگر بخواهد به نحوی از انحاء به پرسش‌هایی بپردازد که برای نظام ادبی حاکم تهدید یا شبهه‌آفرین به شمار آید بلافاصله با مخالفت مواجه می‌شود. از زمان دوبله بسیاری از نویسندگان سعی کرده‌اند تا ماهیت خشن رقابت ادبی را افشا کنند و نشان دهند که دعوا واقعاً بر سر چیست. قرانت دقیق نوشته‌های آنان حاکی از وجود محرز جهانی مسلم به مثابه جهان ادبی است و نحوه عملکرد واقعی آن. اما همه منتقدان ترجیح می‌دهند تا از این موقعیت تعبیری استعاری و «شاعرانه» ارائه دهند و به هیچ‌وجه زیر بار کاربرد مفاهیمی مأخوذ از جهان تجارت، یا حاکی از وجود «بازارچه‌های کلامی» و «ستیزهای نامرئی» (خلینیکوف)، یا دارای اشاره به «بازار همگانی تجارت جهانی» (گونه)، یا هر گونه اشاره‌ای به ثروت غیرمادی به مثابه نوعی «سرمایه فرهنگی» (والری) نروند.

ولی واقعیت امر این است که در زمان‌های متفاوت و در مکان‌های متفاوت بسیاری از باحیث‌ترین رقبای بازی ادبیات سعی کرده‌اند تا به طور واقع‌گرایانه‌ای چیزی را که «والری اقتصاد روحانی» مستتر در ساختار جهان ادبیات خوانده است توصیف کنند. آنان در مقام طراحان بزرگ راهبردهای اقتصاد منحصر به ادبیات نه تنها موفق شدند تا تصویری دقیق و بلاجبار نه تمام و کمال از قوانین حاکم بر این اقتصاد ارائه دهند؛ بلکه مضافاً بر این ابزارهای غیرمتعارف و جدیدی هم برای تحلیل کنش ادبی خود خلق کردند. با وجود این، هیچ نویسنده‌ای نیست که به اصل عامی که مولد ساختار مورد خاصی است که او توصیف می‌کند آگاه باشد — این امر حتی در مورد زیر سلطه‌ترین نویسنده، یعنی شفاف‌ترین نویسنده، یعنی کسی که از عهده درک و توصیف موقعیت خود در جهان ادبیات برمی‌آید نیز صادق است. نویسنده به مثابه اسیر دیدگاهی خاص فقط به بخشی از ساختار جهان

ادبیات نگاه می‌کند بدون آن‌که کل آن را ببیند، چون باور ادبی خود سازوکار یا مکانیسم سلطه ادبی را پنهان می‌کند. بنابراین، ضروری است که حرف‌های این نویسندگان را به دقت بررسی کنیم و در همان حال برخی از شهوها و پلیدترین افکارشان را عمق و نظم بخشیم تا بتوانیم توصیف رسایی از جمهوری بین‌المللی ادبیات ارائه کنیم.

چیزی که والری لاریو «سیاست ادبیات» خوانده است، اساساً صاحب حرکات و مصالحی منحصر به خود است، به طوری که سیاست ملل از آن بی‌خبر است. همچنان‌که در مطالعه، این عیب مجازات نشده، عرصه انگلیسی (۱۹۲۵)، لاریو توجه ما را به این نکته جلب می‌کند که «میان نقشه سیاسی و نقشه معنوی جهان تفاوت عظیمی وجود دارد. نقشه سیاسی هر پنجاه سال یک بار تغییر شکل می‌دهد؛ سراسر آن پر است از تقسیمات دل‌به‌خواه غیرمنتظره و نامعین و مراکز مهم‌اش هم دائماً جایه‌جا می‌شوند. در عوض، نقشه معنوی بسیار آهسته تغییر می‌کند و مرزهایش از ثبات عظیمی برخوردارند [...] به همین دلیل سیاست معنوی با سیاست اقتصادی تقریباً هیچ نسبتی ندارد.»^۱

فرنان برودل هم استقلال نسبی فضای هنری را نسبت به فضای اقتصادی (و در نتیجه سیاسی) گوشزد کرده است. در قرن شانزدهم، با آن‌که ونیز پایتخت اقتصادی بود، گویش فلورانس و توسکان در عرصه معنوی غالب بود؛ در قرن هفدهم، به‌رغم آن‌که آمستردام به بزرگ‌ترین مرکز تجارت اروپا تبدیل شده بود، در عرصه هنر و ادبیات رم و مادرید قهرمان بودند؛ در قرن هجدهم لندن مرکز اقتصاد جهان بود، ولی پاریس استیلا یا هژمونی فرهنگی خود را تحمیل کرد. برودل اضافه می‌کند که «به طور مشابهی، در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، فرانسه با آن‌که از نظر اقتصادی از بقیه اروپا عقب مانده‌تر بود مرکز بلامنازع نقاشی و ادبیات غرب به شمار می‌آمد؛ زمان‌هایی که ایتالیا و آلمان بر جهان موسیقی استیلا داشتند زمان استیلای اقتصادی ایتالیا و آلمان بر اروپا نبود؛ حتی امروز هم قدرت و رهبری اقتصادی عظیم آمریکا سبب نشده است تا ایالات متحده رهبری ادبی و هنری جهان را به‌عهده بگیرد.»^۲

بورس ارزش‌های ادبی

زمانی که پل والرئ می‌خواست ساختار بده‌بستان معنوی را به کمک [مفهوم] «اقتصاد روحانی» توصیف بکند، او چنین احساس کرد که باید متوسل شدن به واژگان حیات اقتصادی را توجیه کند: «می‌بینید که زبان [بورس] اوراق بهادار را وام می‌گیرم. ممکن است عجیب به نظر آید که کسی بخواهد آن را به امور روحانی انطباق دهد؛ ولی من احساس می‌کنم هیچ [زبان] بهتری وجود ندارد، و این که چه بسا هیچ راه دیگری برای بیان نسبت‌هایی از این دست وجود نداشته باشد، چون هم اقتصاد روحانی و هم اقتصاد مادی، وقتی به دقت ملاحظه شوند، هر دو به نوعی نزاع میان ارزش‌گذاری‌های قابل‌توصیف‌اند.»^۸ در همان مقاله، «آزادی روح» (۱۹۳۹)، او در ادامه این مطلب می‌گوید:

می‌گویم ارزشی وجود دارد که «روح» خوانده می‌شود، همان‌طور که ارزشی وجود دارد که به روغن، گندم، یا طلا، [نسبت داده می‌شود] گفتم ارزش، چون متضمن درک و تشخیص اهمیت امر است، مضافاً بر چانه زدن بر سر قیمتی که افراد حاضرند برای این ارزش بپردازند: برای روح می‌توان روی این ارزش سرمایه‌گذاری کرد؛ یا به قول افراد بورس‌باز، می‌توان آن را تعقیب کرد؛ می‌توان نوسانات آن را در قیمت‌هایی که حاکی از قضاوت مردم درباره آن است مشاهده کرد. در این قیمت‌ها که هر روز در هر صفحه روزنامه‌ها چاپ می‌شوند، می‌توان دید که چگونه این ارزش دائماً در رقابت با ارزش‌های دیگر قرار می‌گیرد. چون [همیشه] ارزش‌های رقیبی در کارند... همه این ارزش‌ها که [قیمت‌شان] بالا و پائین می‌رود، در کل، بازار عظیم امور انسانی را تشکیل می‌دهند.

او در ادامه می‌گوید: «هر تمدنی نوعی سرمایه است که می‌تواند برای قرن‌ها افزایش یابد، درست مثل اشکال دیگر سرمایه، که بهره مرکب را جذب خود می‌کنند.» از نظر والرئ همه این‌ها مؤید این واقعیت است که «این هم ثروتی است که باید مثل ثروت طبیعی انباشته شود، سرمایه‌ای که باید لایه به لایه پشت سر هم در اذهان مردم تشکیل شود.»^۹

با تعمیم سیر فکری والرئ جهت کاربرد دقیق‌تر آن در مورد اقتصاد خاص جهان ادبیات، می‌توان رقابتی را که نویسندگان در آن مشارکت می‌کنند همچون مجموعه‌ای از تراکتش‌هایی توصیف کرد که در آن پای کالایی منحصر به فضای ادبی بین‌المللی در میان است، کالایی که همه متقاضی آن‌اند و همه آن را می‌خواهند — شکلی از سرمایه که والرئ آن را «فرهنگ» یا «تمدن» می‌خواند و شامل سرمایه ادبی هم می‌شود. والرئ معتقد بود که سیر هر کالای خاصی فقط وقتی قابل تحلیل است که تجارت آن در این «بازار عظیم امور انسانی» تحقق یافته باشد و ارزش آن با اتکا به هنجارهای منحصر به جهان فرهنگی سنجیده شود. به رسمیت شناختن این ارزش، که بالارزش حاکم بر تجارت متعارف قدر مشترکی ندارد، نشان قطعی وجود فضای معنوی است که در آن تراکتش‌های ادبی جریان دارد — فضایی که هرگز از این حیث به آن نگریسته نمی‌شد.

بنابراین، با وام گرفتن اصطلاح والرئ، اقتصاد ادبی بر «بازار» استوار است، به سخن دیگر فضایی که در آن تنها ارزشی که همه مشارکت‌کنندگان آن را به رسمیت می‌شناسند — ارزش ادبی — در آن جریان دارد و خرید و فروش می‌شود. ولی والرئ تنها کسی نیست که در پشت این صورت‌بندی ظاهراً ضدادبی نحوه عملکرد جهان ادبی را درک کرده باشد. پیش از او، گوته طرح حدود و ثغور جهانی ادبی را ترسیم کرده بود که تحت قوانین اقتصادی بود و «بازاری را که در آن همه ملل کالاهای خود را عرضه می‌کنند» یعنی «تجارت معنوی جهانی»^{۱۰} را توصیف کرده بود. همان‌طور که آنتوان برمن دریافته است، «ظهور ادبیات جهان با ظهور بازار جهانی همزمان بود.»^{۱۱} کاربرد عامدانه اصطلاحات تجاری و اقتصادی در این متون به هیچ‌وجه امری استعاری نبود، نه برای گوته نه برای والرئ؛ با اشاره به «بازار مبادله جهانی و همگانی» گوته حتی به تصور مشخصی از یک [نوع] «تجارت ایده در میان ملل» معتقد بود. در عین حال او از ضرورت تأسیس مبانی نظرگاهی واقع‌گرایانه در مورد تجارت ادبی سخن می‌گوید به دور از خیال‌پردازی که واقعیت رقابت میان ملل را پنهان می‌کند، یا به سخن دیگر به دور از تقلیل

چنین تجارتي به مصالح صرفاً اقتصادی یا ناسیونالیستی. به همین دلیل بود که گوته مترجم را یکی از کنش‌گرهای اصلی جهان ادبیات می‌دانست و نه فقط میانجی بلکه همچنین آفریننده ارزش ادبی. او می‌نویسد: «پس ضروری است که هر مترجمی را واسطه روتق بخشیدن به این تجارت روحانی همگانی در نظر بگیریم، کسی که کمک به پیشرفت آن را وظیفه خود می‌داند. هر چه بخواهد در مورد نارسایی ترجمه گفته شود، باز این فعالیت یکی از اساسی‌ترین وظایف به شمار می‌آید، یکی از احترام‌برانگیزترین و شایسته‌ترین کارها در بازار همگانی تجارت جهانی.»^۹

والری می‌پرسد «این سرمایه‌ای که فرهنگ یا تمدن خواننده می‌شود از چه چیزی تشکیل شده است؟ در درجه اول از یک سلسله چیزها یا اشیای مادی — مانند کتاب، نقاشی، ابزار، و غیره — تشکیل یافته است که هر کدام خصوصیات خود را دارد، طول عمر منحصر به خود، شکنندگی خاص خود و مخاطراتی که با اشیاء همراه است.»^{۱۰} در مورد ادبیات، این اشیای مادی شامل متون می‌شود — متون گردآوری شده، فهرست‌شده، متونی که تاریخ و اموال ملی رسمی به شمار می‌آیند. طول عمر یکی از جوانب اصلی سرمایه ادبی است: هر چه ادبیات کهن‌تر باشد، به همان اندازه میراث آن کشور عظیم‌تر است، به همان اندازه متون رسمی که در قالب «آثار ملی» معرف مشاهیر ادبی‌اند وسیع‌تر است.^{۱۱} طول عمر هر ادبیات ملی معرف «ثروت» آن است — به مفهوم تعداد متون — اما همچنین بیش از هر چیز حاکی از «اصلت» آن هم هست، یعنی تقدم ضمنی یا آشکار آن نسبت به سنت‌های ملی دیگر و در نتیجه نسبت به تعداد متونی که «آثار قدیمی» (یا «کلاسیک») به شمار می‌آیند (یعنی آناری که فراسوی رقابت زمان‌مند قرار دارند) یا «جهان‌شمول»‌اند (یعنی آناری‌اند که بر همه گونه تعلقات و کیفیات خاص غلبه کرده و متعالی شده‌اند). نام‌هایی چون شکسپیر، دانته، و سروانتس در آن واحد عظمت ادبیات ملی گذشته را در خود خلاصه می‌کنند، هم مشروعیت تاریخی و ادبی آن را و هم به رسمیت شناختن همگانی (و در نتیجه اصیل بودن) بزرگ‌ترین نویسندگان آن را. کلاسیک‌ها — یا آثار قدیمی — امتیاز

کهن‌ترین ملل ادبی است، آنها با ارتقا متون بنیادی خود به مقام آثار هنری ابدی سرمایه ادبی خود را به مثابه سرمایه‌ای غیرملی و غیرتاریخی تعریف کرده‌اند — تعریفی که کاملاً تطابق دارد با تعریفی که از خود ادبیات ارائه می‌کنند. اثر کلاسیک مظهر خود مفهوم مشروعیت ادبی است، به سخن دیگر آنچه به مثابه ادبیات یا لیتراتور به رسمیت شناخته می‌شود: [یعنی] واحد سنجش و اندازه‌گیری هر چیزی که همچون امر ادبی به رسمیت شناخته شده است یا شناخته خواهد شد.

«حیثیت» ادبی مضافاً وابسته است به وجود «جامعه» حرفه‌ای کم و بیش گسترده‌ای که شامل معدودی مخاطبین فرهیخته و اشرافیتی اهل ذوق یا بورژوازی‌های اهل روشنگری باشد؛ به وجود محفل‌ها (سالن‌ها)، مطبوعات تخصصی و ناشرانی پیگیر با فهرست اسامی برجسته، اسامی افرادی که با یکدیگر رقابت می‌کنند؛ همچنین وابسته است به وجود داوران معتبر تشخیص قریحه و استعداد که شهرت مقام‌شان به عنوان کاشفین متون ادبی شناخته نشده می‌تواند دامنه‌ای ملی یا بین‌المللی داشته باشد؛ و البته، به وجود نویسندگان برجسته‌ای که تمام هم و غم‌شان نوشتن است. در کشورهایی که منابع ادبی بسیار غنی است نویسندگان بزرگ می‌توانند به «حرفه‌ای»‌های ادبیات تبدیل شوند. والری می‌گوید: «باید این دو شرط را مدنظر بگیرید: برای آن‌که مواد فرهنگ بتوانند به سرمایه تبدیل شود لازم است افرادی حضور داشته باشند که محتاج آن باشند و بتوانند از آن بهره‌برداری کنند [...] و از سوی دیگر، بدانند چگونه ملزومات این امر را کسب کنند و آن را به کار برند، از جمله عادات، انضباط معنوی، قراردادهای و اعمال مرسوم برای به‌کارگیری تشکیلات عظیم اسناد و ابزارهایی که طی قرن‌ها انباشته شده‌اند.»^{۱۲} به این ترتیب، تجسم این سرمایه همان کسانی‌اند که آن را انتقال می‌دهند، صاحب آن می‌شوند، آن را تغییر می‌دهند و آن را به روز می‌کنند. طبعاً این سرمایه به اشکال مختلفی وجود دارد — نهادهای ادبی، نهادهای دانشگاهی، هیأت‌های داوری، منتقدان، نشریات، مکاتب ادبی — که مشروعیت‌شان بر اساس تعدادشان، طول عمرشان و مؤثر بودن احکام‌شان

سنجیده می‌شود. کشورهای با سنت ادبی عظیم دائماً میراث ادبی خود را با کوشش همه کسانی که در آن مشارکت دارند و خود را نسبت به آن مسئول و پاسخگو می‌بینند تجدید و نو می‌کنند.

تحلیل والرئی را می‌توان با توسل به «شاخص‌های فرهنگی» پریشیلا کلارک فرگسون دقیق‌تر کرد. او این شاخص‌ها را برای مقایسه کنش‌های ادبی کشورهای مختلف و اندازه‌گیری ذخائر سرمایه ملی هر کدام وضع کرده است. فرگسون نه تنها تعداد کتاب‌های انتشار یافته در هر سال، فروش کتاب، مدت زمان قرائت هر شهروند، کمک هزینه مالی در اختیار نویسندگان، بلکه همچنین تعداد ناشران و کتابفروشی‌ها، تعداد تصاویر چاپ‌شده از نویسندگان روی اسکناس‌ها و تمیرها، نام خیابان‌هایی که به نام نویسندگان مشهور نامگذاری شده است، فضایی که در مطبوعات به کتاب اختصاص داده می‌شود و مدت زمانی که در برنامه‌های تلویزیونی به کتاب اختصاص می‌یابد، همه را بررسی کرده است.^{۱۲} البته باید به همه این شاخص‌ها تعداد ترجمه‌های تولید ادبی یک ملت را اضافه کرد و به خصوص این واقیعت را هم در نظر گرفت که «تمرکز تولید و انتشار اندیشه»، همان‌طور که والرئی در جای دیگری گفته است، امری صرفاً ادبی نیست، چون این امر تا حد زیادی به تماس نویسندگان، موسیقی‌دانان و نقاشان با یکدیگر وابسته است.^{۱۳} یعنی به ترکیب چندین نوع سرمایه هنری بستگی دارد که متقابلاً به یکدیگر غنا می‌بخشند.

در مقابل، می‌توان در برخی کشورها ضعف نسبی یا حتی فقدان سرمایه ادبی ملی را اندازه گرفت. به همین دلیل، منتقد ادبی برزیلی، آنتونیو کاندیدو از چیزی سخن می‌گوید که آن را «ضعف فرهنگی» آمریکای لاتین می‌خواند، یعنی فقدان تقریباً همه عواملی که در بالا ذکر کردیم: نخست، نرخ بالای بی‌سوادی که به معنای «عدم وجود، پراکندگی و ضعف مخاطبین علاقه‌مند به ادبیات است، درست به دلیل تعداد کم خوانندگان واقعی؛ اضافه بر این، «ضعف وسائل ارتباطی و رسانه‌ای (ناشران، کتابخانه‌ها، مجلات، روزنامه‌ها)»؛ و بالاخره این که، «چرا برای نویسندگان محال است که در فعالیت ادبی خود

به تخصص روی آورند و در نتیجه همیشه در حاشیه می‌مانند یا حتی به کار غیر حرفه‌ای می‌پردازند.^{۱۴}

سرمایه ادبی سوای حجم و طول عمرش خصوصیت دیگری هم دارد و آن این‌که بر قضاوت و حیثیت استوار است. همان‌طور که والرئی می‌گوید، مقدار «اعتباری» که به فضای «ثروت غیرمادی» اعطا می‌شود به «نظر مردم» بستگی دارد — یعنی به درجه به رسمیت شناخته شدن و مشروعیت آن. مقامی که ازرا پائند در سروردها برای اقتصاد قائل می‌شود زیانزد است. همچنین در الفبای خواندن خود نیز از وجود اقتصادی سخن می‌گوید که جزء لاینفک ایده‌ها و ادبیات است: «هر حکم کلی مثل چکی است که برای بانک کشیده می‌شود. ارزش آن بستگی دارد به آنچه برای نقد کردن آن [در حساب] است. اگر آقای راکفلر چکی به مبلغ یک میلیون دلار بکشد حرفی در کار نیست. اما اگر من چکی به مبلغ یک میلیون بکشم قضیه شوخی است، حقه‌بازی است، هیچ ارزشی ندارد [...] همین امر در مورد چک‌هایی که در قبال معرفت کشیده می‌شوند صدق می‌کند [...] شما هیچ‌وقت چک آدم غریبه را بدون معرفت نمی‌پذیرید. در نوشتن هم «نام» هرکس معرفت او است. چند زمانی که گذشت، اعتباری کسب می‌کند.»^{۱۵}

ایده اعتبار ادبی به مفهومی که پائند آن را به کار می‌برد امکان می‌دهد تا ببینیم ارزش در جهان ادبیات چگونه با باور ارتباط مستقیم دارد.^{۱۶} وقتی نویسنده‌ای شهرت پیدا می‌کند، وقتی نام او ارزشی در بازار ادبی کسب می‌کند — به سخن دیگر وقتی همه باور می‌کنند که آنچه او نوشته است ارزش ادبی دارد یا وقتی او در مقام نویسنده پذیرفته می‌شود — آنگاه به او اعتبار اعطا شده است. اعتبار — یا همان «معرف» پائند — عبارتست از قدرت و اقتداری که به نویسنده‌ای به خاطر کسب «نام» خود تفویض می‌شود؛ بنابراین چیزی است که هم خود او باور دارد که دارد و هم دیگران باور دارند که او دارد و در نتیجه قدرتی است که همه می‌پذیرند که او مستحق آن است. همان‌طور که والرئی می‌گوید «ما همان‌ایم که فکر می‌کنیم هستیم و باور دارند که هستیم.»^{۱۷}

بنابراین، وجود انضمامی و انتزاعی این سرمایه ادبی — یا به بیان لاریو، این «طلای روحانی» — فقط به خاطر باوری است که حافظ آن است و آثار واقعی و ملموس این باور که حامی کار کردن کل جهان ادبی است. همه مشارکت‌کنندگان باور مشترکی نسبت به ارزش این دارایی دارند — دارایی‌ای که همه از آن برخوردار نیستند، لاف‌زن نه به یک اندازه، ولی همه حاضرند برای رسیدن به آن مبارزه کنند. سرمایه ادبی آن چیزی است که همه می‌خواهند کسب کنند و همه آن را شرط لازم و کافی شرکت کردن در رقابت ادبی می‌دانند. این واقعیت امکان می‌دهد تا کنش‌های ادبی در پرتو مقیاسی که همه آن را مشروع می‌شناسند سنجیده شود. سرمایه ادبی در همان ماهیت غیرمادی خود با چنان قطعیتی وجود دارد که آثار عینی قابل سنجش آن — در ارتباط با همه کسانی که در این رقابت شرکت می‌کنند و بیش از همه برای آنان که محروم از سرمایه‌اند — دوام این باور را تضمین می‌کند. نویسندگان فضاهای ادبی محروم همواره از انتشار و به رسمیت شناخته شدن آثارشان در مراکز ادبی سود کلانی برده‌اند^{۱۱} — وقتی آثارشان ترجمه می‌شوند، وقتی آثارشان در مجموعه‌هایی که مظهر کمال ادبی هستند، یا حتی مستقیماً توسط نهادهای ادبی، به سر می‌رسند و حیثیت می‌یابند، وقتی دیباچه‌هایی بر آثارشان نوشته می‌شوند که اصالت ادبی آن‌ها را تضمین می‌کنند، و غیره — چنین سودی شاهدهی است از نتایج ملموس باور ادبی.

ادبیات

زبان یکی دیگر از مؤلفه‌های مهم سرمایه ادبی است. جامعه‌شناسی سیاسی زبان کاربرد (و «ارزش» نسبی زبان‌ها) را فقط بر حسب اصطلاحات اقتصادی و سیاسی مطالعه می‌کند و به امری که در جهان ادبیات سرمایه ادبی و زبان‌شناختی آنها را تعریف می‌کند نمی‌پردازد — و من مایل‌ام این امر را ادبیات (literariness) یا یخوانم^{۱۲}. برخی زبان‌ها، به خاطر اعتبار و حیثیت متونی که به کمک آنها نوشته شده‌اند، شهرت‌شان نسبت به بقیه در این است که ادبی‌ترند و تجسم ادبیات‌اند. در حقیقت، ادبیات چنان ارتباط نزدیکی با

زبان دارد که برخی تمایل دارند که «زبان ادبیات» — «زبان راسین» یا «زبان شکسپیر» — را با خود ادبیات یکی بدانند. برای آن‌که زبانی به درجه بالایی از ادبیات برسد باید از سنت دیرینه‌ای برخوردار باشد، سنتی که هر نسل بتواند امکانات زبانی آن را تغییر دهد: این امکانات را ظرافت ببخشد، آنها را تعدیل کند، ذخائر آن را از نظر صوری و زیبایی شناختی گسترش دهد، خصوصیت ادبی نوشته‌های به آن زبان را تثبیت و تضمین کند و مورد توجه قرار دهد. چنین سنتی عملاً به مثابه گواهی ارزش ادبی عمل می‌کند.

بنابراین، ارزش ادبی به اضافه آثار صرفاً ادبی (به خصوص در ارتباط با ترجمه) خصوصیت برخی زبان‌ها است و نمی‌توان آن را به سرمایه‌ای زبان‌شناختی در خدمت یک زبان خاص یا به حیثیت گره خورده با کاربرد زبانی معین در جهان فضل، سیاست و اقتصاد تقلیل داد. این نوع ارزش را باید به طور شفاف از آنچه جامعه‌شناسان سیاسی «مطالعه نظام زبان جهانی نوظهور» در ارتباط با شاخص‌های محوریت زبان می‌خوانند، تمیز داد.^{۱۳} بسته به تاریخ یک زبان و کشور آن زبان، به انضمام ادبیات نوشته شده به آن زبان و موقعیت آن در فضای ادبی جهان، میراث زبانی — ادبی هر زبان مضافاً با مجموعه روش‌هایی که طی قرن‌ها شکل گرفته‌اند — با شکل‌ها و قیودیندهای شعری و روایی، نتایج تحقیقات صوری، نزاع‌های نظری و نوآوری‌های سبکی — گره می‌خورد که همه سبب غنای امکانات آن زبان می‌شوند. در نتیجه، ثروت زبانی و ادبی از طریق هر دو، هم ایده‌ها هم چیزها، هم باورها هم متن‌ها، عمل می‌کنند.

به همین دلیل، برخی از نویسندگان که به زبان‌های «کوچک» نوشته‌اند گاهی وسوسه می‌شدند تا نه تنها روش‌ها، بلکه حتی آهنگ زبان ادبی با سابقه‌ای را به درون زبان مادری خود وارد کنند. فریدریش دوم، پادشاه پروس، در سال ۱۷۸۰ مقاله کوتاهی به زبان فرانسوی در برلین منتشر کرد (متن مقاله چندی بعد توسط یکی از کارکنان دولت پروس به آلمانی ترجمه و چاپ شد). عنوان مقاله چنین بود:

De la littérature allemande, des défauts qu'on peut lui reprocher, quelles en sont les causes, et par quels moyens on peut les corriger

(درباره ادبیات آلمان، توافقی که سبب ملامت آن می‌شوند، علل این نواقص، و راه اصلاح آنها). پادشاه آلمان [مطلب خود را] با وحدت فوق‌العاده زبان و استدلال و به خصوص سلطه‌ی ادبی را که از سوی ادبیات فرانسه بر ادبیات آلمان در اواخر قرن هجدهم اعمال می‌شد، مورد توجه قرار می‌دهد.^{۲۲} با پذیرش این تفوق همچون امری بدیهی — و در نتیجه با به فراموشی سپردن آثار بزرگ زبان آلمانی، آثار شعرا و نویسندگانی چون کلوپستوک، لسینگ، ویلند، هردر، و لنتز — او اصلاح زبان آلمانی را برای تولد ادبیات کلاسیک آلمان شرط ضروری تلقی می‌کند. به منظور اجرای طرح خود برای «کامل کردن» [یا «کمال بخشیدن به»] زبان آلمانی — زبانی «نیمه وحشی» و «پالوده نشده» که او مدعی بود برخلاف زبان‌های «زیبا» و «صیقل یافته» زبانی «برکنده، دشوار برای استفاده، نامطلوب برای گوش» است — فردریک دوم پیشنهاد می‌کند که باید آن را ایتالیایی (یا لاتینی) کرد: «ما تعداد زیادی فعل کمکی یا معلوم داریم که سیلاب‌های آخر آنها خفه و ناخوش آیندند: *sagen, geben, nehmen* باید به انتهای آنها یک 'e' اضافه کرد تا تبدیل شوند به *sagen, gebena, nehmena* و آنگاه این صداها گوش‌نواز خواهند بود.»^{۲۳}

به طور مشابهی، روبن داریو، بنیان‌گذار مدرنیسم، در اواخر قرن نوزدهم سعی کرد تا زبان فرانسه را وارد زبان کاستیلیانی بکند؛ به سخن دیگر، او سعی کرد تا منابع ادبی زبان فرانسوی را به زبان اسپانیایی انتقال دهد. تحسین و احترام بی‌حدو حصر شاعر نیکاراگوایی برای ادبیات فرانسه — هوگو، زولا، باریه دورویل، کاتول مندس — او را هدایت کرد به اختراع روشی که آن را «گالیسیزم ذهنی» می‌خوانند. او در مقاله‌یی که آن را در سال ۱۸۹۵ در نشریه *لاتاسیون* چاپ بوینس آیرس منتشر کرد می‌نویسد، «تحسینی که همیشه برای فرانسه داشته‌ام عظیم و عمیق است. رویای من همیشه این بوده است که به زبان فرانسوی بنویسم... و آنچه اتفاق افتاد درست به همین گونه بود، با فکر کردن به فرانسوی و با نوشتن به زبان کاستیلیایی زبانی که همه دانشگاهیان اسپانیا خلوص آن را تأیید می‌کردند، با چنین زبانی توانستم کتاب کوچک و لاغری منتشر کنم که جنبش ادبی امروز آمریکا را به راه انداخت.»^{۲۴}

ولیمیر خلیپنیکوف که در تمام طول دهه دوم قرن بیستم سعی کرد تا برای زبان روسی و شعر روسیه مقبولیت همگانی کسب بکند مفهوم «بازارچه‌های کلامی» را وضع کرد.^{۲۵} ضمن توصیف نابرابری‌های بده‌بستان زبان‌شناختی و ادبی با تیزی خارق‌العاده و به کمک تمثیلی اقتصادی و برخوردار از واقع‌گرایی شگفت‌انگیزی، می‌نویسد:

امروزه زبان‌ها کارکردهای سابق‌شان را از دست داده‌اند و در خدمت خصومت‌اند؛ آنها به افزارهای شنیداری افتراق‌یافته‌ای برای مبادله اجناس معقول تبدیل شده‌اند، آنها بشریت چندزبانه را به اردوگاه‌های متفاوتی تقسیم کرده‌اند که درگیر جنگ بر سر تعرفه‌اند، آنها بشریت را به یک سلسله بازارچه‌های کلامی تبدیل کرده‌اند که فراسوی مرزهای‌شان هر زبانی از سکه می‌افتد. هر نظام شنیداری رایجی مدعی تفوق است و در نتیجه زبان به طور کلی در خدمت نرفته بشریت و به راه انداختن جنگ‌های موهومی است.^{۲۶}

بنابراین، آنچه ضروری می‌نماید مقیاس یا شاخصی برای تعیین اقتدار ادبی است که بتواند نزاع‌های زبانی را تبیین کند که در آن همه رقبای «بازی بزرگ» ادبیات، بدون آن‌که حتی بدانند، شرکت می‌کنند، — مثلاً از طریق تعلق به یک ناحیه زبانی — و از این راه نقش میانجی متون و ترجمه‌ها، به دست آمدن و از دست دادن شهرت، و فرآیند اجتهاد و تحریم ادبی را روشن کند. چنین شاخصی چند مؤلفه دارد: طول عمر، «اصالت»، تعداد متون ادبی که به زبان معینی نگاشته شده است، تعداد آثار به رسمیت شناخته شده در سطح جهانی، تعداد ترجمه‌ها، و قس علیهذا. در نتیجه واجب است میان زبان‌هایی که با «فرهنگ متعالی» — زبان‌هایی که از درجه بالایی از ارزش ادبی برخوردارند — گره می‌خورند و زبان‌هایی که تعداد زیادی از احاد مردم به آن سخن می‌رانند تمیز قائل شویم. زبان‌های اول (در مقابل زبان‌های دوم) زبان‌هایی‌اند که نه تنها آنهایی که به آنها سخن می‌گویند به همانها می‌خوانند، بلکه همچنین خوانندگان کسانی‌اند که معتقدند نویسندگانی را که به این زبان‌ها می‌نویسند یا آثارشان به این زبان‌ها ترجمه می‌شوند باید خوانند. این

زبان‌ها عملاً در حکم نوعی پروانه‌اند، پروانه حرکت، مجوزی که عضویت یک نویسنده را در یک محفل ادبی گواهی می‌کند.

یکی از راه‌های وضع چنین شاخصی برای سنجش قدرت ادبی صرف یک زبان این است معیاری را که جامعه‌شناسی سیاسی برای جهان ادبی استفاده می‌کند وام بگیریم — آبرام دو سوآن با در نظر گرفتن مجموعه زبان‌های جهان به مثابه یک نظام نوظهور که منشاء انسجامش چندزبانگی است می‌گوید محوریت سیاسی هر زبان — یا به بیان من حجم سرمایه صرفاً زبانی آن — را می‌توان بر اساس تعداد سخنگویان چندزبانان آن تعیین کرد: هر چه تعداد افراد چندزبانانای که به آن زبان سخن می‌گویند بیشتر باشد، به همان اندازه آن زبان محوری‌تر یا غالب‌تر است.^{۳۷} به سخن دیگر، حتی در قلمرو سیاسی، این واقعیت که عده زیادی به یک زبان سخن بگویند برای تثبیت جایگاه محوری آن در نظامی که سوآن آن را «آرایش گل‌شکل» می‌خواند کفایت نمی‌کند — چون در این الگو همه زبان‌های پیرامونی توسط افراد چندزبانان به مرکز متصل می‌شوند. «ارتباط بالقوه»، یا دامنه قلمروی زبانی، «حاصل ضرب نسبت سخن‌گویان یک زبان در میان همه سخن‌گویان (زیر)نظام در نسبت سخن‌گویان آن زبان در میان سخن‌گویان چندزبانان درون (زیر)نظام است یعنی محصول «تجمیع» و «محوریت» آن است، که یکی اندازه آن را و دیگری جایگاه آن را در (زیر)نظام مشخص می‌کند»^{۳۸}

مشابهاً با در نظر گرفتن جهان ادبی به صورت الگویی گل‌شکل، یعنی به مثابه نظامی که در آن انواع ادبیات پیرامونی توسط افراد چندزبانان و مترجم به مرکز وصل می‌شود، این امکان پدید می‌آید تا ادبیت یک زبان (با قدرت، حیثیت، و حجم سرمایه‌ی زبانی و ادبی آن) را بسنجیم، نه برحسب تعداد خواننده و نویسنده‌ای که دارد بلکه برحسب تعداد میانجی‌های جهان وطنی — ناشران، ویراستاران، منتقدان، و به خصوص مترجمان — کسانی که ورود و خروج متون را به یک زبان تضمین می‌کنند.^{۳۹}

جهان وطنی‌ها و چندزبانانها

شخصیت‌های جهان‌وطنی بزرگ و غالباً چندزبانان جهان ادبیات عملاً به عنوان صرافان یا کارگزاران ارزش‌های خارجی عمل می‌کنند، همچون افرادی که مسئول صدور متون از یک سرزمین به سرزمین دیگرند، متونی که آنان ارزش ادبی‌شان را از طریق اجرای همین فعالیت تعیین می‌کنند. والری لاریو، که خودش جهان‌وطنی برجسته و مترجمی بزرگ بود، این مردان و زنان را اعضای جامعه‌ای نامرئی توصیف کرده است — گویی به‌مثابه قانون‌گذاران جمهوری ادبیات:

اشرافیتی وجود دارد که درش به روی همه باز است اما تعدادش هرگز زیاد نبوده است. اشرافیتی پراکنده و نامرئی، بدون هیچ‌گونه نشان ظاهری، بدون وجود شناخته‌شده‌ی رسمی، بدون مدرک تحصیلی و بدون پروانه‌ی ادبی، ولی در عوض درخشان‌تر از هر اشرافیت دیگری؛ فاقد قدرت دنیوی ولی صاحب اقتداری چشمگیر، به‌طوری‌که بسیاری اوقات جهان را رهبری و آینده را تعیین کرده است. از دل آن مستقل‌ترین شهریارانی که جهان به خود دیده است برخاسته‌اند، آنان که سالیان سال و گاه، برای قرن‌ها بعد از مرگشان افعال مردان بسیاری را هدایت کرده‌اند.^{۴۰}

قدرت این «اشرافیت» فقط بر اساس ملاک‌های ادبی قابل سنجش است. چون «اقتدار چشمگیر» آن در قدرت فوق‌العاده‌اش در تشخیص امر ادبی نهفته است، قدرتی که هرگاه کسی را نویسنده‌ای بزرگ بخواند [می‌تواند] او را برای همیشه به رسمیت بشناسد یا مقدس بکند: به بیان دقیق، هم‌هی کسانی که ادبیات را می‌آفرینند، کسانی که آثارشان (گاهی اوقات «قرن‌ها بعد از مرگشان») به شکل آثار جهانی کلاسیک، تجسم عظمت ادبی است و ملاک و معیار آثار را تعریف و تعیین می‌کند، این‌که کدام اثر ادبی است یا ادبی خواهد بود — به این ترتیب، چنین آثاری عیناً به الگو و سرمشقی برای ادبیات آینده تبدیل می‌شوند. لاریو در ادامه می‌گوید:

این انجمن ادبیات، به‌رغم وجود مرزبندی‌ها، [انجمنی] واحد و تجزیه‌ناپذیر است و زیبایی ادبی، تصویری و موسیقایی برای آن همان قدر حقیقت دارد که هندسه اقلیدسی برای اذهان متعارف امری واحد و تجزیه‌ناپذیر است، چون در هر کشور آن چیزی است که در آن واحد هم ملی‌ترین و هم جهانی‌ترین امر است؛ ملی‌ترین، چون مظهر فرهنگی است که همه را گرد هم آورده است و ملت را تشکیل داده است؛ و جهانی‌ترین، چون قرینه، سطح و جمع خود را فقط در میان نخبگان کشورهای دیگر می‌تواند بیابد...

به همین دلیل نظر یک فرد آلمانی نسبتاً اهل مطالعه به مجرد آشنایی با ادبیات فرانسه، در ارتباط با هر کتاب فرانسوی که بخوانید، با نظر نخبگان فرانسه منطبق خواهد بود و نه با قضاوت فرانسویانی که اصلاً ذهن و ذوق ادبی ندارند.^{۳۱}

اعتبار این میانجیان بزرگ، که قدرت اجتهادی عظیمی دارند، قدرتی که با آن کیفیت ادبی را تعیین می‌کند، درست از استقلال رأی‌شان سرچشمه می‌گیرد و در نتیجه بر این واقعیت استوار است که آنان شهروندان ملت خاصی‌اند که در عین حال و برخلاف انتظار پایه و اساس استقلال ادبی‌شان را تأمین می‌کنند. آنان به طور دسته‌جمعی جامعه‌ای را تشکیل می‌دهند که با تبعیت از قانون استقلال ادبی هر نوع شکاف سیاسی، زبانی، و ملی را نادیده می‌گیرند. همان‌طور که لاریو می‌گوید، جهانی واحد و به‌رغم مرزبندی‌ها، تجزیه‌ناپذیر است. جامعه‌ای که متون را بر اساس اصل تجزیه‌ناپذیری مشابهی در ادبیات تأیید و تجویز می‌کند. آنان با آزاد کردن متون از زندان مرزبندی‌های زبانی و ادبی معیارهای مستقلی — یعنی غیرملی و بین‌المللی — برای مشروعیت ادبی وضع می‌کنند.

اکنون می‌توانیم بفهمیم چرا منتقدان خالقین ارزش ادبی قلمداد می‌شوند. والری که مسئولیت ارزیابی متون را به گردن آنان می‌نهد در ستایش از آنان از کلمه «قضات» استفاده می‌کند:

این کارکنان، این غیرحرفه‌ای‌های ارزش‌مند، اگر خود آثار را خلق نمی‌کنند ارزش حقیقی آنها را خلق می‌کنند. این قضات پرشور و در عین

حالت فسادناپذیر، که کارکردن با آنها همیشه مایه افتخار است، چه له چه علیه. آنها می‌دانند چگونه بخوانند: فضیلتی که از دست رفته است. آنها می‌دانند چگونه بشنوند و حتی چگونه گوش کنند. آنها می‌دانند چگونه ببینند. این به معنای آن است که اصرار آنها به بازخواندن، بازشنیدن و باز دیدن، از طریق این مرور مکرر، به شکل‌گیری ارزشی معیتر منجر می‌شود. نتیجه امر افزایش سرمایه همگانی است.^{۳۲}

با در نظر گرفتن این واقعیت که قابلیت منتقدان توسط همه اعضای جهان ادبی، به انضمام باحیثیت‌ترین و جلیل‌ترین شخصیت‌های آن (مانند والری)، تأیید می‌شود، قضاوت‌ها و آرای هم که آنان صادر می‌کنند — چه اجتهاد باشد چه تحریم — آثاری عینی و قابل سنجش دارند. به رسمیت شناخته شدن جیمز جویس توسط بالاترین مقام‌های جهان ادبی بلافاصله او را در مقام بنیان‌گزار تجدید حیات ادبی (ایرلند) تثبیت کرد، و شخص او را به نوعی مقیاس برای سنجیدن مدرنیته ادبی آثار دیگران تبدیل کرد. در مقابل، حکم تکفیر علیه شارل فردینان رامو، او را به جهنم نقش دومی‌های شهرستانی در ادبیات فرانسه روانه کرد (با آن‌که بدون شک او یکی از نخستین کسانی بود که پیش از سلین، به استفاده از منابع شفاهی فرانسه در روایت‌های داستانی روی آورد). قدرت عظیم نهفته در توان گفتن این‌که امر ادبی کدام است و کدام نیست، حدود و ثغور هنر ادبی چه هست، همه و همه صرفاً به کسانی تعلق دارد که حق قانون‌گذاری در امور ادبی را حق خود بدانند، حتی که دیگران هم برای آنان قائلند.

ترجمه هم مثل نقد فرآیندی برای تثبیت ارزش است. فرآیندی که لاریو آن را غنا بخشیدن می‌خواند: «مترجم ضمن آن‌که ثروت معنوی خود را افزایش می‌دهد به ادبیات ملی خود غنا می‌بخشد و بر احترام نام خود می‌افزاید. انتقال یک اثر مهم ادبی به زبان و ادبیاتی دیگر کاری عبث و خالی از اهمیت نیست.»^{۳۳} به بیان مشابهی، والری می‌گوید «ارزش معتبره‌ی که نقد حقیقی با به رسمیت شناختن [اثری] تأمین می‌کند این امکان را فراهم می‌کند که، با اضافه کردن ارزش آثار به رسمیت شناخته شده جدید به خزانه موجود سرمایه،

ثروت ادبی جهانی» افزایش یابد. بنابراین، منتقدان، مانند مترجمان، به رشد میراث ادبی ملی که از قدرت اجتهاد برخوردارند کمک می‌کنند. به رسمیت شناخته شدن و ترجمه سلاح‌های مبارزه برای سرمایه‌داری اند. اما سرگذشت والری لاریو نشان می‌دهد که این میانجیان بزرگ تصویری پیش پا افتاده از ادبیات دارند، تصویری محض، به دور از تاریخ، به دور از امر ملی، به دور از امر سیاست؛ آنان پیش از هر کس دیگری در جهان ادبیات قویاً به جهان‌شمول بودن مقولات زیبانشناختی معتقدند و هر اثری را بر همین اساس ارزیابی می‌کنند. آنان پیش از هر کس دیگری مسئول سوءفهم‌ها و سوءقرائت‌هایی‌اند که شاخص و منحصر به مراکز اصلی است، مراکز اصلی که (و به‌خصوص، همان‌طور که خواهیم دید، خود پاریس) مجوز به رسمیت شناخته شدن ادبی را اعطا می‌کنند. سوء قرائت‌هایی که بر کوری این مراکز دلالت دارند.

پاریس: شهر ادبیات

برخلاف مرزهای ملی که مولد اعتقادات سیاسی و احساسات ملی‌گرایانه‌اند، جهان ادبیات جغرافیا و تقسیمات خود را خلق می‌کند. قلمروهای ادبیات با فاصله‌ی زیبانشناختی از مکانی که مراسم اجتهاد ادبی در آن برگزار می‌شود تعریف و تحدید می‌شود. شهرهایی که در آنها منابع ادبی تمرکز می‌یابند یا انباشت می‌شوند به مکان‌هایی برای تجسم یافتن باور، چه بسا باور به مراکز اعتبار تبدیل می‌شوند. در حقیقت، می‌توان آنها را به‌نوعی خاص از بانک مرکزی تصور کرد: به همین دلیل رامو پاریس را «بانک جهانی ارز و تجارت خارجی» در ادبیات توصیف می‌کند.^{۳۲} ظهور و به‌رسمیت شناخته شدن یک سرمایه‌داری به مکانی اشاره دارد که در آن حیثیت و باور ادبی به بالاترین حد خود تقرب می‌کند و در عین حال نتیجه مستقیم چنین باوری است. بنابراین وجود هر مرکز ادبی دوجنبه دارد: از یک سو در تخیل کسانی که به آن باور دارند وجود دارد و از سوی دیگر در واقعیت نتایج سنجش‌پذیری که تولید می‌کند.

و به این ترتیب بود که پاریس پایتخت جهان ادبی شد، شهری که صاحب بیشترین حیثیت ادبی روی کره زمین بود. همان‌طور که والری گفته است، این امر نتیجه «کارکرده» ضروری جهان ادبی بود.^{۳۳} پاریس، پایتخت فرانسه ترکیب دو نوع خاصیت به ظاهر متضاد بود و به گونه‌ای خاص همه تصوره‌های تاریخی از آزادی را گرد هم می‌آورد. از یک سو، نماد انقلاب، سرنوشتی سلطنت و اختراع حقوق بشر بود. تصویری که سبب شد تا فرانسه به خاطر تسامح‌اش نسبت به بیگانگان و به عنوان کشوری برای پناهندگان سیاسی شهرتی استثنایی کسب بکند. ولی در عین حال، پایتخت ادبیات، هنر و زندگی پرجمع هم بود. بنابراین پاریس در آن واحد پایتخت سرمایه‌داری معنوی جهان، قاضی ذوق سلیم و منشاء دموکراسی سیاسی بود (حداقل بنابر تفسیر اسطوره‌ای که بعداً در سراسر دنیا پخش شد): شهری آرمانی که در آن آزادی هنری می‌توانست اعلام و در قالب زندگی تجربه شود. آزادی سیاسی، زیبایی و معنویت با هم آرایشی منحصر به فرد را، هم از نظر تاریخی و هم از نظر اسطوره‌ای، تشکیل دادند، آرایشی که به واقع امکان اختراع و دوام آزادی هنر و هنرمندان را فراهم می‌کرد. ویکتور هوگو، چه بسا برجسته‌ترین مؤلف از میان مؤلفین راهنمای پاریس سال ۱۸۶۷، انقلاب فرانسه را مهم‌ترین شکل «سرمایه‌ی نمادی» شهر معرفی کرد. امری که وجه تمایز پاریس با همه‌ی شهرهای دیگر بود. او در آنجا می‌نویسد بدون ۱۷۸۹ نفوق پاریس یک معما می‌ماند: «عظمت ژم بیشتر است، تری بر کهن تر است، ونیز قشنگ‌تر است، ناپل لطیف‌تر است، لندن ثروتمندتر. بنابراین، پاریس چه دارد؟ انقلاب... از میان همه‌ی شهرهای عالم، فقط در پاریس می‌توان صدای بادیان‌های نامریی پیش‌رفت را به بهترین وجه ممکن شنید.»^{۳۴} برای مدت‌های مدید، لااقل تا سال‌های ۱۹۶۰، تصویر پاریس با خاطره انقلاب فرانسه و قیام‌های ۱۸۳۰، ۱۸۴۸، و ۱۸۷۰-۱۸۷۱ گره می‌خورد؛ یا اعلامیه‌ی حقوق بشر و احترام به اصل حق پناهندگی؛ ولی همچنین با «قهرمانان» بزرگ ادبیات. تقریباً یک قرن بعد از تجلیل هوگو از پاریس، نویسنده آلمانی، گئورگ ک. گلاسر چنین به خاطر می‌آورد: «در زادگاه کوچک من، نام

پاریس ظنیفی افسانه‌ای داشت. خواننده‌ها و تجربه‌های بعدی‌ام هم چیزی از این شکوه و جلال نکاست. شهر هائری هاینه، شهر ژان کریستف، شهر هوگو، بالزاک، زولا، شهر مارا، رویسپیر، دانتون، شهر سنگرهای ابدی و کمون، شهر عشق، نور، سبکی، خنده، و لذت بود.^{۳۷}

شهرهای دیگر، به خصوص بارسلون، که در ایام حکومت فرانکو با تسامح سیاسی شهرتی نسبی کسب کرد و پایتخت معنوی بزرگی شد، ممکن است به ظاهر خصوصیتی مشابه پاریس داشته باشد. ولی پایتخت کاتالانایی به عنوان مرکز ادبی فقط از مقیاس ملی برخوردار بود — یا به معنای وسیع‌تر، اگر کشورهای اسپانیایی زبان آمریکای مرکزی و جنوبی را هم اضافه کنیم، باز هم بارسلون فقط مرکز ادبی یک منطقهٔ زبانی به شمار می‌آمد. در حالی که پاریس، به دلیل وسعت منابع ادبی‌اش که در اروپا بی‌رقیب بود و به خاطر ماهیت استثنایی انقلاب فرانسه، نقش خاصی در ایجاد فضای ادبی جهانی بازی کرد. والتر بنیامین در کتاب *طرح‌ها* نشان داده است که ویژگی پاریس در مطالبهٔ مدام برای آزادی سیاسی در ارتباط بود، امری که به نوبه‌ی خود مستقیماً با اختراع تجدد ادبی گره می‌خورد: «پاریس در نظم اجتماعی قرینه‌ی وسویوس در نظم جغرافیایی است: پراکنده‌ی تهدیدآمیز و خطرناک، کانون همیشه فعال انقلاب. اما همان‌طور که دامنه‌های وسویوس به خاطر گداخته‌های پخش شده بر آنها به باغ‌های بهشتی تبدیل شده‌اند، گداخته‌های انقلاب‌ها هم زمینه‌ای حاصلخیز و استثنایی است برای شکفتن هنر، جشن و سرور، و مده.^{۳۸} بنیامین در نامه‌های خود به «جهان‌بینی دوزخی» آگوست بلانکی نظریه‌پرداز سوسیالیست و انقلابی اشاره می‌کند که به اعتقاد او «نسبت عمیق و غامضی [هم] با بودلر» دارد؛ این دو تن، بلانکی، و بودلر نماد — و در حقیقت تشخیص — وحدت میان ادبیات و انقلاب به شمار می‌آیند.^{۳۹}

ادبیات به نوبهٔ خود این آرایش منحصر به فرد را مقوم‌تر کرد. توصیف‌های بی‌شماری که در رمان‌ها و اشعار از پاریس در قرن هجدهم، و به خصوص در قرن نوزدهم ارائه شد خصوصیت ادبی شهر را آشکار کرد. روزه کایوا به «تصویر خیال‌انگیز پاریس که به خصوص بالزاک، و اوژن سو و پونسون

دو تری تلاش داشتند عمومی و مردپسند کننده اشاره می‌کنند.^{۴۰} در حقیقت پاریس مترادف شده است با ادبیات، اشاره‌های رمان‌نویس‌ها و شعرا آن را به شخصیتی مستقل تبدیل کرده است، به مکانی داستانی به معنای دقیق کلمه: *نوتردام پاریس* (۳۱-۱۸۲۸) هوگو، *باباگوریو* (۱۸۳۵)، *آرزوهای بریادرفته* (۲۳-۱۸۳۷)، و *شکوه و سفالت فواحش* (۴۷-۱۸۳۸) بالزاک؛ *اسرار پاریس* (۴۳-۱۸۴۲) سو؛ *ملال پاریس* (۱۸۶۹) بودلر؛ *هجوم حریرصانه* (۱۸۷۱) و *انبان پاریس* (۱۸۷۳) زولا. به یک معنا پاریس منحصر به فرد بودن خود را به نحو خاص و نقض‌ناپذیری عینیت بخشید — یا حتی اثبات کرد. همان‌طور که بالزاک آن را «شهر صدها هزار رمان» می‌نامد، پاریس به معنای تحت‌اللفظی تجسم ادبیات بود. فراسوی پیوند ناگسستی میان ادبیت و سیاست که بنیاد قدرت استثنایی آن به شمار می‌آمد تابلوی کلاسیک پاریس انقلابی قرار داشت. در حقیقت می‌توان گفت توصیف‌هایی که از شورش‌های عامه‌ی مردم در *پیتویان* (۱۸۶۲) و *نودوسه* (۱۸۷۴) هوگو، *تربیت احساساتی* (۱۸۶۹) فلوریو، و *شورش* (۱۸۸۶) والس آمده است همهٔ تصویرهایی را که اسطورهٔ پاریس بر آنها استوار است یک جا جمع می‌کنند. موفقیت پاریس در تبدیل حوادث سیاسی بزرگ به ادبیات این تصور را که به مثابه پایتخت جهان ادبیات جایگاهی منحصر به فرد دارد بیشتر تقویت کرد. توصیف‌های بی‌شمار پاریس — ژانر ادبی که در اواخر قرن هجدهم شکل گرفت — رفته‌رفته جا افتادند و به مرور زمان (اگر بخوایم اصطلاح دانیل آستر را به‌کار ببریم) به نوعی «زیرخوانی» تبدیل شد — ترجیح‌بندی ثابت با شکل و مضمونی تحمیلی، در مدح شکوه و جلال پاریس، پاریس به عنوان قرینهٔ مینیاتوری جهان.^{۴۱} تکرار فوق‌العادهٔ این گفتمان اغراق‌آمیز مؤید انباشت تدریجی و طولانی‌مدت میراث ادبی و معنوی منحصر به فرد پاریس است، چون منابع نمادی تنها زمانی می‌توانند افزایش یابند که همه به وجودشان باور داشته باشند، یعنی زمانی که تعداد این افراد به حد معینی رسیده باشد و در نتیجه از برخورداران افتخاراتش، به خاطر تکرارش همچون امری بدیهی، به تدریج واقعیت مستقل خود را کسب کند.

همه نویسندگان، چه نویسندگان فرانسوی چه نویسندگان خارجی که سعی کرده‌اند ماهیت پاریس را توصیف، درک، و تعریف کنند، منحصر به فرد بودن و همگانی بودن شهر را چون ترجیح‌بندی پایان‌ناپذیر بازگو کرده‌اند - تمرینی در سبک که عملاً لایق‌قطع به مدت یکصد و پنجاه سال، از اواخر قرن نوزدهم تا لااقل ۱۹۶۰، دوام یافت و خیلی زود به مشق و تمرین کسانی که می‌خواستند نویسنده شوند تبدیل شد.^{۳۳} به این ترتیب، ادموند تکیسه، در مقدمه خود بر کتاب معروف *تابلوی پاریس* (۱۸۵۲)، از پاریس این توصیف‌ها را ارائه می‌کند: «خلاصه جهان»، «بشریت به مثابه شهر»، «همایش جهان‌وطنی» «غوغای بزرگ»، «شهر همگانی و دائره‌المعارفی». او صرفاً عباراتی را تکرار می‌کرد که قبلاً کلیشه شده بودند.^{۳۴} قیاس با پایتخت‌های بزرگ تاریخ جهان هم روش دیگری (و البته تکراری) برای جلب توجه به سوی پاریس بود. والری آن را با آتن و آلبرتو ساوینیو آن را با دلفی، با ناف جهان مقایسه می‌کند.^{۳۵} مورخ آلمانی ارنست کورتیوس، در کتاب *فرهنگ فرانسه* (۱۹۳۰)، ترجیح می‌دهد پاریس را در کنار رم بگذارد: «رم باستان و پاریس مدرن هر دو نمونه‌ای بارز از این واقعیت‌اند که پایتخت سیاسی یک دولت بزرگ می‌تواند به محور اصلی حیات ملی و معنوی آن تبدیل شود و سپس به عنوان مرکز فرهنگی جهان‌وطنی اهمیتی جهانی کسب بکند.»^{۳۶} با مطرح شدن موضوع انهدام فاجعه‌آمیز پاریس - که در تمام طول قرن نوزدهم یکی از نکات ثابت وقایع‌نگاری‌ها و خاطره‌نویسی‌ها بود^{۳۷} - این امکان پدید آمد تا به اعتبار سرنوشتی که در انتظار آن بود شأن آن به حد شهرهای بزرگ اسطوره‌ای، چون نینوا، بابل و تیس ارتقا یابد: «همه شهرهای بزرگ مرگ شومی داشته‌اند.» ماکسیم دوکام این قول خود را چنین ادامه می‌دهد: «تاریخ جهان شرح انهدام پایتخت‌های بزرگ است؛ این موجودات زیادی و هیدروسفالیک ظاهراً محکومند با فاجعه نابود شوند.»^{۳۸} بنابراین اشاره به نابودی پاریس روشی برای بزرگ‌نمایی بیش از اندازه آن بود، از طریق قاپیدن آن از چنگ تاریخ و ارتقا آن به مقام اسطوره‌ای همگانی.^{۳۹} به این ترتیب، مثلاً روزه کاپوا در مطالعه خود درباره‌ی بالزاک، پاریس را

اسطوره جدیدی خوانند که ادبیات آن را خلق کرده است.^{۴۰} به همین دلیل زمان‌بندی تاریخی در مورد آن کم‌اهمیت است: عبارت‌های پیش‌باقتاده و مبتذل در توصیف‌های مختلف از پاریس حرف‌هایی فراملی و فراتاریخی‌اند. آنها ملاکی برای شکل و حدود اشاعه‌ی باور ادبی‌اند. چنانکه توصیف‌های پاریس به هیچ‌وجه امتیاز نویسندگان فرانسوی نیست - باور به تفوق خاص پاریس خیلی سریع به همه جای دنیا سرایت کرد. شرح‌هایی که خارجی‌ها در مورد پاریس می‌نوشتند و به کشور خود می‌بردند به رسانه‌های دوری برای باور به قدرت ادبی آن تبدیل شدند. نویسنده یوگسلاو دانیلو کیش می‌گوید اسطوره پاریس که او بر اساس آن تربیت شده بود بیشتر ساخته شعری یوگسلاو و مجاز بود تا اختراع شعر و ادبیات فرانسه که با آن آشنایی کامل داشته است:

تاگهان بر اینم آشکار شد که من خودم پاریس رویاهایم را بر اساس [قرائت] فرانسوی‌ها ساخته بودم، بلکه - به طرز عجیب و خلاف انتظاری - شخصی خارجی بود که زهر حسرت خوردن را به من تزریق کرده بود... یاد همه بقایای امیدها و رویاهای کشتی‌شکسته‌هایی افتادم که به لنگرگاه پاریسی پناه برده بودند: ماتوس، تین اویویچ، بورا استانکوویچ، سرنیانسکی... اما آدی تنها کسی بود که موفق شد همه این نوستالژی را به نظم بیان بکند،^{۴۱} همه رویاهای شاعرانی که در برابر پاریس همچون در برابر یک شمایل به سجده افتاد بودند.^{۴۲}

کیش در هنگام نخستین سفر خود در سال ۱۹۵۹ به پاریس این بصیرت ادبی شده را - این باور خود را که به خود مقر ادبیات دسترسی یافته است - بهتر از همه‌ی آنها بیان می‌کند:

من به عنوان یک خارجی به پاریس نیامدم، بلکه مانند کسی بودم که در اعماق سرزمین‌های رویاهایش به زیارت رفته باشد، به سرزمین نوستالژی... چشم‌اندازها و مأمّن‌های بالزاک، انبان پاریس زولا، ملال پاریس بودلر در اتمار کوتاه متغور و بیرزن‌هایش و دورگه‌هایش همچنان که سارقان و فواحش در عطر تلخ گل‌های شرس سالن‌ها و درشکه‌های پروست، پل میرابوی آپولینر...

مونمارت، پیگال، میدان کونکورده، بولوار سن میشل، شانزلیزه، رود سن... همه اینها صرفاً یوم‌های امپرسیونیستی محضی بودند که نور خورشید بر آنها پخش شده بود و نام‌هایشان به رویاهای من حیات می‌بخشیدند... *بیوتایان* هوگو، انقلاب‌ها، سنگرها، زمزمه‌های تاریخ، شعر، ادبیات، سینما، موسیقی، همه این چیزها با هم مخلوط شده بود و می‌جوشیدند، همه در سرم چون آتش زیانه می‌کشیدند قبل از آن‌که پایم به پاریس برسد.^{۵۴}

اُکتاویوپاز در *پرتوی از هند* (۱۹۹۵) به یاد می‌آورد که کشف پاریس در سال‌های آخر دهه ۱۹۴۰ برای او نوعی تحقق مادی امری بود که تا آن زمان صرفاً جنبه آشنایی ادبی داشت: «گشتن و شناختن: در طول گردش‌ها و پرسه‌زنی‌های خود جاها و محله‌های جدیدی را کشف می‌کردم، اما موارد دیگری هم بودند که بلافاصله می‌شناختم، نه با دیدن آنها بلکه از روی رمان‌ها و شعرها. پاریس برای من به جای آن‌که اختراع شدنی باشد بیشتر چیزی بازساختنی از روی حافظه و تخیل است.»^{۵۵} نویسنده اسپانیولی خوان بت به بیان خود به همین جاذبه اشاره می‌کند:

به نظر من دور از انصاف نیست که بگویم در فاصله ۱۹۴۵ و ۱۹۶۰ پاریس همچنان مورد توجه تقریباً همه هنرمندان و دانشجویان [مادرید] بود... از فرهنگ دوره بین دو جنگ صدا و طنین خفهای شنیده می‌شد. پاریس بعد از جنگ همچنان جایگاه ممتاز خود را نزد لیبرال‌های اسپانیا که به طور مرسوم به آن دل‌بسته بودند حفظ کرد... پاریس همچنان بخش ناچیزی از دل‌فریبی چندگانه‌ای را که از زمان ۱۹۰۰ اعمال کرده بود حفظ کرده بود و نه فقط به عنوان جایی که ساده‌دلی اسپانیایی دیگر محلی از اعراب ندارد، شهری که خلاصه می‌شود در دعوت و سوسه‌انگیز کلوب‌های شبانه از جوانان: بفرمایید تو، خوش آمدید، پاریس را ببینید.

سورای این جاذبه، جاذبه‌های دیگری هم بعد از جنگ اضافه شد: از یک سو، مهمان‌نوازی ضدفرانکووی و امکان رماندازی جنگ ایدئولوژیک علیه دیکتاتوری از آنجا، و از سوی دیگر، تجددخوشان و هم‌آلود اگزیستانسیالیسم که چون بی‌رقیب بود برای سالیان سال نافرمانی دانشگاهی را در انحصار داشت.^{۵۶}

ترکیب استثنایی این خصوصیات پاریس را برای همیشه، هم در فرانسه و هم در سراسر جهان، در مقام پایتخت یک جمهوری جا انداخت، جمهوری‌یی بدون مرز و سرحدات، وطنی جهانی و فارغ از هر گونه کیش میهن‌پرستی، دوست ادبیات که در تقابل با قوانین متعارف دولت‌ها شکل گرفته است، قلمرویی فراملی که تنها انگیزه‌اش هنر و ادبیات است: جمهوری جهانی ادبیات. هانری میثو با اشاره به کتاب‌فروشی آدرین مونیه که در پاریس یکی از مکان‌های اجتهاد ادبی به شمار می‌آید می‌نویسد: «اینجا وطن همه آزادگانی است که وطنی ندارند.»^{۵۷} به این ترتیب، پاریس پایتخت همی کسانی شد که خود را بی‌دولت و فراسوی قوانین سیاسی می‌پنداشتند: در یک کلام، هنرمندان در سال ۱۹۲۲. در یکی از ملاقات‌های شان، برانکوسی به نژآرا در رستوران کلوزری دِ لیل می‌گوید «در هنر هیچ آدم بیگانه‌ای وجود ندارد.»^{۵۸} تکرار تقریباً منظم موضوع جهان‌شمول بودن در اشاره‌های مختلف به پاریس یکی از قطعی‌ترین شواهد دال بر شان آن به عنوان پایتخت ادبی جهان است. به دلیل همین جهان‌شمول بودن مورد تأیید همه (با تقریباً همه) بود که پاریس صاحب چنین قدرتی در امر اجتهاد در سطح جهان شد، امری که به نوبه خود سیر تاریخ ادبی را تعیین کرد. والری لاریو، در *پاریس فرانسه* (۱۹۲۵) پُرتره‌ای از یک جهان وطن آرمانی ترسیم می‌کند (جهان وطنی که لاریو می‌خواست استقلال‌اش را مطابق الگوی هم‌بستگی همگانی ایام جنگ ۱۹۱۴-۱۹۱۸ تعریف کند):

یک پاریسی که افق‌اش به مراتب فراتر از شهرش قرار دارد! کسی که جهان و تکتک آن را می‌شناسد، کسی که لااقل قاره‌ی خود را، جزیره‌های اطراف را می‌شناسد [...] کسی که اکتفا نمی‌کند فقط اهل پاریس باشد [...] و همه اینها به خاطر شکوه بیشتر پاریس، برای آن‌که هیچ چیز نمی‌تواند برای پاریس غریب باشد، برای آن‌که پاریس بتواند در تماس دائمی با جنب‌وجوش همه جای جهان باشد و به این تماس واقف باشد و بتواند — فراسوی سیاست بومی، چه احساسی چه اقتصادی — پایتخت نوعی بین‌الملل معنوی بشود.^{۵۹}

اگر همه به ادبیات و لیبرالیسم سیاسی پاریس باور داشتند، اکنون ایمان به انترناسیونالیسم هنری او نیز اضافه شد. اعلام بی‌وقعی جهانی بودن، که بر اثر نوعی تداخل علت و معلول پاریس را به پایتخت جهانی اندیشه جهان‌شمول تبدیل کرده بود، دو نوع پی‌آمد در برداشت: یکی پی‌آمدی خیالی که موجب ساختن و استحکام یافتن اسطوره‌ی پاریس شد؛ دیگری پی‌آمدی واقعی که گره می‌خورد با سرازیر شدن هنرمندان خارجی، پناهندگان سیاسی، یا هنرمندان منزوی که می‌خواستند کار خود را در پاریس شروع بکنند — در هیچ مورد هم دقیق نمی‌توان گفت کدام پی‌آمد کدام بود. هر دو پدیده گسترش یافت و تکثیر شد، هر کدام به تثبیت دیگری و حمایت از آن کمک می‌کرد. به این ترتیب، پاریس به گونه‌ای مضاعف پدیده‌ای جهانی بود، هم به دلیل باور به جهان‌شمول بودن آن و هم به دلیل نتایجی که محصول این باور بودند.

ایمان به قدرت و به منحصر به فرد بودن پاریس سبب مهاجرت عظیمی به پاریس شد و تصویر شهر به عنوان قرینه فشرده جهان (که امروز خودبیتانه‌ترین جنبه این گفتمان مربوط به پاریس به نظر می‌رسد) هم مؤید جهان‌وطنی بودن حقیقی آن بود. وجود انواع و اقسام جماعت‌های خارجی پاریس را به «بابل» جدیدی، به «کلان‌شهری»، به چهارراه جهان هنری تبدیل کرد.^{۵۸} لهستانی‌ها، ایتالیایی‌ها، چک‌ها و اسلواک‌ها، چینی‌ها، آلمانی‌ها، ارمنی‌ها، آفریقایی‌ها، آمریکای لاتینی‌ها، ژاپنی‌ها، روس‌ها، آمریکایی‌ها، که همه در فاصله ۱۸۳۰ و ۱۹۴۵ مقیم پاریس شده بودند — به اضافه پناهندگان سیاسی از هر دست و هنرمندانی که از سراسر جهان می‌آمدند تا با آوانگارد فرانسه قاطی شوند، همگی شاهدانی بر ترکیب غیرمنتظره پناهندگی سیاسی با اجتهاد هنری در این دوره هستند.

آزادی فردی که با نام پاریس به عنوان پایتخت هنری گره می‌خورد بیان خود را در انواع سبک زندگی «بوهمی» می‌یافت. در حقیقت، تسامح نسبت به رفتار غیرمعارف هنرمندان یکی از خصوصیات زندگی در پاریس است که بسیار به آن اشاره شده است. آرتور کستلر که از آلمان نازی فرار کرد

و از طریق پاریس در سال ۱۹۳۵ به زوریخ رسید بعدها این دو شهر را در زندگی‌نامه خود به این صورت مقایسه می‌کند:

ما کشف کردیم که فقیر بودن در زوریخ نسبت به پاریس خیلی دشوارتر است. با آن‌که زوریخ بزرگ‌ترین شهر سوئیس است ولی جوئی بسیار روستایی و آکنده از شکوفایی و اخلاق دارد. فقیر بودن در مونپارناس شوخی تلقی می‌شد، نوعی نظامر بوهمی؛ اما زوریخ نه مونپارناسی داشت نه کافه رستوران‌های ارزان‌قیمت و نه آن نوع شوخ‌طبعی. در این شهر تمیز، یا نظم، و هنرگریز، فقر امری صرفاً تحقیرآمیز بود و با آن‌که دیگر از گرسنگی نمی‌مردیم خیلی خیلی فقیر بودیم.^{۵۹}

این تفاوت با زندگی در زوریخ باز یکی از مهم‌ترین جاذبه‌های پایتخت فرانسه را برای هنرمندان سراسر دنیا برجسته و آشکار می‌کند: به خاطر تمرکز منحصر به فرد نوع خاصی سرمایه و ترکیب استثنایی آزادی‌های سیاسی، جنسی، و زیبایی‌شناختی، پاریس امکان نوعی زندگی را فراهم می‌کرد که به درستی زندگی به سبک هنرمند خوانده شده است، یعنی فقر اصیل و آزادی است.

تقریباً از همان ابتدا خارجی‌هایی که به پاریس می‌آمدند همیشه می‌خواستند که استقلال سیاسی وطن‌شان را اعلام بکنند و ضمناً به هنر و ادبیات ملی بپردازند. پاریس بعد از «مهاجرت بزرگ» سال ۱۸۳۰ به پایتخت لهستانی‌ها و بعد از ۱۹۱۵ به پایتخت ناسیونالیست‌ها (ملی‌گرایان) چک تبدیل شد. ارگان‌های رسمی در میان مطبوعات مهاجرانی که خواستار استقلال ملی در کشورهای خود بودند یکی بعد از دیگری پدید آمدند: ال آمریکا (تأسیس سال ۱۸۷۲) مدافع جنبش‌های ناسیونالیستی در آمریکای لاتین بود، ال آمریکا و لاسترلا دل چیل و لاروپلیکا کولوانا (۱۸۹۶) ارگان رسمی دولت جمهوری‌خواه کویا در پاریس بود.^{۶۰} در سال ۱۹۱۴ مهاجران چک نشریه ملی‌گرایی به نام *نا زهار* را به راه انداختند و یک سال بعد یکی دیگر به نام *لاناسیون چک* که نشریه سیاسی نهضت مقاومت ملی بود، سپس

در سال ۱۹۱۶ نشریه *لانداپارزانس* چک در سوئیس تأسیس شد که پس از اندک زمانی به پاریس انتقال یافت و ارگان رسمی تبعیدیان چک شد.^{۶۱} در حالی که، همان طور که هارولد روزنبرگ منتقد هنری آمریکا در سال‌های ۱۹۵۰ بیان می‌کند، از آنجا که «پاریس نقطه مقابل امر ملی در هنر بود، هنر هر ملتی از طریق پاریس ارتقا یافت.» به این ترتیب، روزنبرگ دین آمریکا را به پاریس این چنین — و تا حدودی به سبک گرترو استین — خلاصه کرد: «در پاریس، بیان آمریکایی به شعر و تفاخر در خور خود دست یافت. نقدی که در آنجا متولد شد به عرصه‌های متفاوتی نفوذ کرد؛ هنر و موسیقی بومی آمریکا؛ تکنیک تصویر متحرک گریفیت؛ معماری داخلی نیویارک‌لندی و ماشین‌های بانکی نسل اول؛ نقاشی‌های شنی ناواهو، منظره حیاط پشتی‌های شیکاگو و ایست‌ساید.»^{۶۲}

مورخین آمریکای لاتین هم این نوع بازیابی ملی را که بازتاب خشتی بودن یا غیرمللی بودن پاریس است مورد تأکید قرار داده‌اند، چون بسیاری از نویسندگان و روشنفکران آنجا هم هویت ملی خود را در پاریس، و به طور عام‌تر در اروپا کشف کردند. شاعر برزیلی اسوالد د آندراده (۱۸۹۰-۱۹۵۴) در سال ۱۹۲۴ می‌نویسد: «کشور خود را از بالای یک اتاقک زیر شیروانی در میدان کلیسی — یعنی در ناف دنیا — کشف کردم»^{۶۳} در حالی که شاعر پرویی سزار والخو (۱۸۹۲-۱۹۳۸) اعلام می‌کند، «من به اروپا کوچ کردم و فهمیدم که پرو را می‌شناسم.»^{۶۴}

در همین پاریس بود که آدام میتسکیویچ (۱۸۵۵-۱۷۹۸) *آقای تادئوش* را نوشت که امروز حماسه ملی لهستان به شمار می‌آید. یوکوی (۱۹۰۴-۱۸۲۵) که تا سال‌های ۱۹۶۰ یکی از پرخواننده‌ترین نویسندگان کشورش مجارستان^{۶۵} به شمار می‌آمد در خاطرات خود می‌نویسد: «ما همه آدم‌هایی فرانسوی بودیم! ما هیچ اثری جز آثار لامارتین، میشله، لونی بلان، سو، ویکتور هوگو، و برانژه نمی‌خواندیم؛ و اگر شاعری انگلیسی یا آلمانی توجه ما را جلب می‌کرد حتماً یا شلی بود یا هاینه، شاعرانی که در کشور خودشان مطرود بودند، کسانی که زبان‌شان انگلیسی یا آلمانی اما روح‌شان فرانسوی

بود.»^{۶۶} شاعر آمریکایی ویلیام کارلوس ویلیامز پاریس را به ذوق خود «کعبه هنرمندان» می‌خواند؛ شاعر ژاپنی کافو ناگایی (۱۸۷۹-۱۹۵۹) وقتی در سال ۱۹۰۷ به مزار موپاسان رسید به سجده رفت. «مانیفست فوتوریسم» به امضای ماریتی قبل از آن‌که در مجله *میلانی پوئریا* منتشر شود، ابتدا در روزنامه فرانسوی *لوفیگارو* مورخ ۲۰ فوریه ۱۹۰۹ چاپ شد. آهنگ‌ساز اسپانیایی مانوئل دفولا که در فاصله سال‌های ۱۹۰۷ و ۱۹۱۴ ایامی را در پاریس سپری کرد به دوست‌اش می‌نویسد: «در مورد هر چیزی که به حرفه من مربوط شود، وطن من پاریس است.»^{۶۷} پاریس در عین حال «بابل سیاهان» هم بود، لااقل برای نخستین موج روشنفکرانی که از آفریقا و هند غربی در سال‌های ۱۹۲۰ به پایتخت فرانسه آمدند.^{۶۸}

چنان اعتقادی نسبت به جهان‌شمول بودن پاریس وجود داشت، که در برخی از نقاط جهان، نویسندگان شروع کردند به نوشتن به زبان فرانسه: یوآکیم تابوکو (۱۹۱۰-۱۸۴۹) نمایشنامه‌ای در قالب شش رکنی دربارهٔ ملاحظات اخلاقی آژاسی‌ها بعد از جنگ فرانسه — پروس نوشت به نام *انتخاب*؛ همچنین نویسنده و دیپلمات پرویی ونتورا گارسیا کالدرون (۱۹۵۹-۱۸۸۶) شاعر برزیلی الغای برده‌داری، کاسترو آلوس (۱۸۷۱-۱۸۴۷)، شاعر پرویی سورنالیست سزار مورو (۱۹۵۶-۱۹۰۳)، و شاعر اکوادوری آلفردو گانگوتتا (۱۹۴۴-۱۹۰۴) که دوست میشو بود و سالیان سال در پاریس زندگی کرد. برزیلی دیگری ماشادو دو آسیس (۱۹۰۸-۱۸۳۹) که رمان‌نویس بود، فرانسویان را به منزلهٔ «دمکرات‌ترین مردم جهان» توصیف کرد و آثار لامارتین و الکساندر دوما را در کشورش معرفی کرد.

شیفتگی به پاریس در اواخر قرن نوزدهم در آمریکای لاتین به اوج خود رسید. داریو به یاد می‌آورد: «هر وقت دعا می‌کردم از خدا می‌خواستم که نگذارد بدون دیدن پاریس بمیرم. برای من پاریس در حکم بهشتی بود که در آن می‌شد جوهر و عصاره‌ی خوشبختی و سعادت روی زمین را تنفس کرد.»^{۶۹} همین حسرت خوردن محرک خاطرات شاعر ژاپنی ساکوتارو هاگیوارا (۱۹۴۲-۱۸۸۶) است که محصول این ایمان بین‌المللی فوق‌العاده به پاریس است:

آه، دلم می‌خواهد به فرانسه بروم
 اما فرانسه خیلی دور است
 دست‌کم با بالاپوش نو [به تن]
 بیایید برویم و هر گونه می‌خواهیم برسه بزنیم
 وقتی قطار از لاپلای کوه‌ها می‌گذرد
 چسبیده به پنجره، آسمان آبی
 تنها به چیزهای خوب فکر می‌کنم
 سپیده‌دم یک روز ماه مه
 تسلیم آرزوهای دل، نکتک شاخه‌های سبز جوانه می‌زنند.^{۶۸}

شاعر شیلیایی لوچیل گودوی آلکایاگا (۱۹۵۷-۱۸۸۹) از روی شدت
 علاقه به فردریک میسترال نام خود را به گابریلا میسترال تغییر داد. در سال
 ۱۹۴۵، نخستین نویسنده آمریکای لاتین بود که جایزه نوبل ادبیات را به
 مناسبت مجموعه آثاری دریافت کرد که سرمشق‌شان کاملاً الگوهای اروپایی
 بود، چنان‌که حتی در وصف دهکده‌های کنار رودخانه رون، سروده خود
 را با صدای آب و سیرسیرک‌ها تلطیف می‌کرد.^{۶۹} در ۱۸۷۱ والت ویتمن
 برای فرانسه که سال قبل در جنگ علیه پروس مغلوب شده بود سرودی
 منتشر کرد با نام «ای ستاره فرانسه» در برگ‌های علف که شامل همه تصاویر
 اسطوره‌های پاریس به عنوان نماد آزادی است:

ستاره کم‌سوی خوش‌خورده
 فلکی که تنها از آن فرانسه نیست
 نماد رنگ‌پریده‌ی روح من، عزیزترین امیدهای آن
 جسارت و جنگ، خشم مقدس برای آزادی
 از اشتیاقی به آرزوی دور، رویاهای پرچوش اخوت
 از وحشت از راهب و جبار
 ستاره مصلوب، فروخته به دست خیانت‌کاران

ستاره تپنده بر فراز زمین مرگ و زمین حماسه
 سرزمین غریب، پرشور، پرتمسخر و هوس‌کار^{۷۰}

قصد من از مطرح کردن همه‌ی این ستایش‌ها از پاریس به هیچ‌وجه نه به
 قوم‌محوری و نه به نوعی غرور ملی‌گرایانه از جانب من ارتباط دارد، درست
 برعکس — برخلاف انتظارم، و در واقع برخلاف خواسته‌ام — مجبور شدم
 ضمن تبیین آثار حیثیت و اعتبار وابسته به پاریس به فشار آنها تن بدهم.
 مضافاً بر این، واضح است که موقعیت مسلط پاریس غالباً متضمن نوعی
 کوری بوده است، به خصوص در ارتباط با آثار نوشته شده در دورترین
 کشورها از آن. بی‌اعتنایی به — یا شاید دقیق‌تر باشد که بگوییم طرد —
 تصور تاریخ‌مند از ادبیات و اصرار بر سر تعبیر متون برحسب مقولات
 «محض»، مقولاتی که از هر گونه اشاره به امر تاریخی و امر ملی زوده
 شده باشند، غالباً برای تعبیر و اشاعه‌ی آثار خارجی شناخته شده در پاریس
 تبعات فاجعه‌آمیزی دارد. جانب‌داری فرمالیستی این مراجع از سوء تفاهم‌های
 عظیمی سرچشمه می‌گیرد که گاهی به گفت‌مان انتقادی هم سرایت می‌کند،
 مانند مورد بکت و کافکا که بعداً بررسی خواهیم کرد.

از سوی دیگر، در فرانسه سرمایه‌ی ادبی همیشه برای مقاصد ملی‌گرایانه
 و سیاسی مورد استفاده قرار گرفته است. فرانسویان، چه در رابطه با
 مستعمره‌های‌شان و چه در ارتباط با ملت‌های دیگر، همواره رویه‌ای را
 پیش گرفته‌اند که پی‌بر بوردیو «امپریالیسم امر جهان‌شمول» می‌نامد.^{۷۱} وقتی
 خودشان فرانسه را «مهد هنر» می‌خوانند، سرمایه‌ای را که فاقد هر میلیتی
 است در جهت مقاصد ملی به کار می‌برند و در نتیجه به شکلی از ملی‌گرایی
 دامن می‌زنند که در ساده‌انگاری چیزی از تعصب برخی نویسندگان متعلق
 به سنت ملی کم ندارد.

زبان، ملت، و سیاست

مورد خاص پاریس به مثابه سرمایه همگانی و غیرملی جهان ادبیات نباید سبب فراموشی این امر شود که سرمایه ادبی امری ذاتاً ملی است. میراث ادبی که پیوند ذاتی با زبان دارد — زبانی که همیشه به صورت امری ملی تعریف می‌شود چون مراجع ملی همیشه آن را نماد هویت در نظر می‌گیرند — برای مصالح ملی امری بسیار مهم است.^{۳۳} از آنجا که زبان هم امری است که حکومت با آن کار دارد و هم ماده خامی است که ادبیات با آن ساخته می‌شود، منابع ادبی همیشه ناگزیر، یا لافل در ابتدا، در چارچوب مرزهای ملت متمرکز و محدود می‌مانند. به همین دلیل است که زبان و ادبیات متفقاً بنیادهای سیاسی یک ملت را فراهم می‌کنند و به تدریج به یکدیگر اصالت می‌بخشند.

بنیادهای ملی ادبیات

پیوند میان دولت و ادبیات بر این واقعیت استوار است که، به کمک زبان، هر یک سعی می‌کند تا دیگری را تثبیت و تقویت کند. مورخین وجود ارتباط مستقیم میان پیدایش نخستین دولت‌های اروپایی و شکل‌گیری «زبان‌های عامه» را (که بعداً به «زبان‌های ملی» تبدیل شدند) نشان داده‌اند.^{۳۴} مثلاً بندیکت آندرسون معتقد است گسترش زبان‌های بومی، که محور امور اداری-دیوانی، دیپلماتیک، و معنوی دولت‌های اروپایی قرون پانزدهم و شانزدهم بود مهم‌ترین پدیده در پیدایش این دولت‌ها بوده است.^{۳۵} از زمان ظهور پیوند طبیعی یا وابستگی متقابل میان دولت‌های ملی، گسترش زبان‌های بومی به زبان‌های همگانی، و پیدایش و تحول ادبیات‌های مکتوب جدید، این نتیجه حاصل می‌شود که انباشت منابع ادبی ضرورتاً در تاریخ سیاسی دولت‌ها ریشه دارد.

به سخن دقیق‌تر، هم شکل‌گیری دولت‌ها و هم ظهور ادبیات در زبان‌های

نو هر دو از اصل افتراقی واحدی سرچشمه می‌گیرند: چون از طریق متمایز کردن خود در برابر یکدیگر، یعنی با آشکار کردن تفاوت‌های‌شان از طریق رقابت و ستیزهای متوالی بود که به تدریج از قرن شانزدهم به بعد دولت‌ها در اروپا شکل گرفتند و میدان سیاسی بین‌المللی را در ابتدایی‌ترین شکل خود به وجود آوردند. در این نظام اولیه و جنینی، که می‌توان آن را نظامی از تفاوت‌ها توصیف کرد (درست به همان گونه که آواشناسان در مورد زبان از نظام تفاوت‌ها سخن می‌گویند)، زبان بی‌تردید نقش «شاخص» تفاوت را ایفا می‌کند. ولی در عین حال بازتاب نزاع‌ها و رقابت‌هایی بود که در تقاطع این فضای سیاسی و ادبی رخ می‌داد و همزمان در حال ظهور بود.^{۳۶} امری که نتیجه خلاف انتظار آن، تولد ادبیات از دل دوره اولیه تاریخ سیاسی دولت — ملت‌ها بود.

دفاع خصوصاً ادبی از زبان‌های عامیانه توسط شخصیت‌های بزرگ جهان ادبیات در دوره رنسانس، که به سرعت به شکل رقابت میان این زبان‌های «نوه در آمد» (نو در بازار ادبی)، در هر دو وجه ادبی و سیاسی شکل گرفت.^{۳۷} به این مفهوم شاید بتوان گفت که رقابت‌های معنوی مختلفی که در زمان رنسانس در اروپا پدید آمدند بر ستیزهای سیاسی استوار بودند و بر مبنای آنها مشروعیت پیدا می‌کردند. به طور مشابهی، در اشاعه افکار ملی‌گرایانه (ناسیونالیستی) در قرن نوزدهم و پدید آمدن ملت‌های جدید، اقتدار سیاسی نقش بنیادینی برای فضاهای ادبی در حال ظهور ایفا کرد. به سبب وابستگی ساختاری این فضاهای جدید به هم، ساختمان فضای ادبی جهانی بار دیگر از طریق رقابت‌هایی ملی که به طور تفکیک‌ناپذیری ادبی و سیاسی بودند پیش رفت.

از همان دوره‌های اولیه وحدت یافتن این فضا، ثروت ادبی ملی دیگر دارایی خصوصی ملت‌ها و معرف «نبوغ» طبیعی آنها نبود، بلکه به سلاح و آرمانی تبدیل شد که اجازه می‌داد و تشویق می‌کرد تا مدعیان جدیدی به عرصه رقابت ادبی بین‌المللی وارد بشوند. برای آن‌که به طور مؤثری با هم رقابت کنند، کشورهای مرکزی سعی کردند ادبیات را در ارتباط با شخصیت

ملی» به اشکالی تعریف کنند که تا حد زیادی خودشان نتیجه تقابل و افتراق ساختاری بودند. مشخصه‌های غالب — مثلاً در مورد کشورهای آلمان و انگلستان به عنوان قدرت‌های رو به رشدی که می‌خواستند استیلا (و هژمونی) فرانسه را به چالش بکشند — بیشتر در تقابل آشکار با خصوصیت‌های به رسمیت شناخته شده ملت مسلط درک می‌شد. بنابراین، ادبیات ظهور محض هویت ملی نیست، هر ادبیاتی از طریق رقابت‌هایی ادبی ساخته می‌شود که همیشه انکار می‌شوند، از طریق ستیزهایی که همیشه بین‌المللی‌اند.

به این ترتیب، با در نظر گرفتن این واقعیت که سرمایه ادبی امری ملی است — و در نسبت وابستگی ابتدا با دولت و سپس با ملت وجود دارد — این امکان فراهم می‌شود تا مفهوم اقتصاد منحصر به جهان ادبی را با مفهوم ژئوپلیتیک ادبی گره بزیم. هیچ موجود ملی در خود و برای خود وجود ندارد. به یک معنا، هیچ چیز بین‌المللی‌تر از دولت ملی وجود ندارد؛ چنین دولتی فقط در نسبت با دولت‌های دیگر، و غالباً در تقابل با آنها، ساخته می‌شود. به سخن دیگر، هیچ دولتی — نه دولت‌هایی که چارلز تیلی آنها را جینی (بی‌شکل) می‌خواند و نه آنهایی که بعد از ۱۷۵۰ تشکیل شدند و او آنها را دولت‌های «استحکام یافته» (ملی) می‌نامد، که همان دولت به مفهوم جدیدش است — به عنوان موجود جدا و مستقلی که منشاء وجود و انسجام خود باشد قابل توصیف نیست.^{۳۸} درست به عکس، هر دولتی در نسبت با دولت‌های دیگر، در هم‌چشمی و رقابت با آنها شکل می‌گیرد. همانگونه که دولت یک موجود نسبی است، به همانگونه ملت هم امری بین‌المللی است. ساخت (و بازسازی) هویت ملی و تعریف سیاسی ملت که بعداً، به خصوص در طول قرن نوزدهم، انجام گرفت حاصل تجربه‌های ناب و منفرد یا ماجراهای خاص و مستقل نبود که بخواهد در سنگرهای تاریخی غیرقابل قیاس و فاقد قدر مشترک رخ بدهد. آنچه اسطوره‌های ملی‌گرایانه (و ناسیونالیستی) سعی می‌کنند (بعد از وقوع واقعیت، و در مورد کهن‌ترین ملل) همچون استثنائاتی خودکفا از نو خلق بکنند در واقع حاصل تماس میان مردمان همسایه است. به همین دلیل مایکل یاسمن توانسته است نشان دهد که

نزاع میان آلمان و فرانسه — که نمونه بارز «گفت‌وگویی دشمنان» بود — امکان داد تا ناسیونالیسم (یا ملی‌گرایی) در هر دو کشور در پرتو ادراک و شناخت یک دشمن «طبیعی» شکوفا شود.^{۳۹} به طور مشابهی، لیندا کولی هم نشان داده ملت انگلستان سراسر بر اساس تقابل با فرانسه ساخته شده است.^{۴۰}

تحلیل ظهور ناسیونالیسم (و ملی‌گرایی) باید از فرضیه نسبت دوتایی [متقابل] و متخاصم میان ملت‌ها فراتر رود و فضای به مراتب پیچیده‌تری از رقابت‌ها را در نظر بگیرد که شامل انواع اشکال سرمایه باشد، از ادبی و سیاسی گرفته تا اقتصادی. کلیت فضای سیاسی جهان محصول دامنه وسیعی از رقابت‌های ملی است و برخورد میان دو دشمن تاریخی — از نوع آنچه داتیلو کیش میان صرب‌ها و کروات‌ها توصیف کرده است — صرفاً ساده‌ترین و مهجورترین شکل آن است.^{۴۱}

سیاست‌زدایی

اما ادبیات رفته‌رفته موفق شد خود را از چنگ قدرت‌های سیاسی و ملی که در ابتدا به تثبیت و مشروعیت‌شان یاری رسانده بود خلاص کند. این‌اش متابع صرفاً ادبی که اختراع و ایجاد امکانات زیبایی‌شناختی را شامل می‌شد، از شکل، و تکنیک‌های روایی گرفته تا راه‌حل‌های صوری یا آنچه فرمالیست‌های روس «روش» می‌خواندند — به سخن کوتاه، خلق تاریخ خاص (و متمایز از تاریخ ملی، به طوری که از آن قابل استنتاج نباشد) — امکان داد تا فضای ادبی به تدریج استقلال خود را کسب بکند و قوانین نحوه عمل خود را خود تعیین بکند. ادبیات با رهایی از شرایط قبلی وابستگی سیاسی بالاخره در موقعیتی قرار گرفت که استقلال خود را نشان دهد.

نویسندگان، یا لاقابل برخی از آنان، توانستند دسته‌جمعی یا به طور منفرد سر باز زنند و تسلیم تعریف سیاسی و ملی از ادبیات نشوند. مورد بارز این امتناع بدون شک «من متهم می‌کنم» زولا است.^{۴۲} در همان حال، رقابت ادبی بین‌المللی هم که از هم‌چشمی‌های سیاسی و ملی فاصله گرفته بود حیات

مستقل خود را یافت. اشاعه آزادی در تمام فضای ادبی جهان از طریق استقلال‌یابی فضاهای تشکیل‌دهنده آن به وقوع پیوست: اکنون سبزه‌های ادبی، به دور از قیدوبندهای سیاسی، دیگر از هیچ قانونی جز قانون ادبیات تبعیت نمی‌کردند.

بنابراین، اگر بخواهم مثالی را ارائه دهم که به ظاهر ممکن است بیشتر از هر مثالی خلاف استقلال‌آم به نظر آید رنسانس ادبی آلمان در اواخر قرن هجدهم است که بخشی از آن با مسائل ملی گره می‌خورد و قرینه ادبی بنیان‌گذاری ملت آلمان به عنوان موجودی سیاسی به شمار می‌آید. پدید آمدن اندیشه ادبیات ملی در آلمان نخست بر اساس تخاصم سیاسی آن با فرانسه که در آن زمان در اروپا قدرت مسلط تلقی می‌شد تبیین‌پذیر است. آریازیا برلین در این خصوص چنین استدلال کرده است که ناسیونالیسم آلمان در نوعی حس تحقیر ریشه دارد:

فرانسویان بر جهان غرب غلبه داشتند، هم از نظر سیاسی، هم از نظر فرهنگی، هم از نظر نظامی. آلمانی‌های شکست‌خورده و تحقیر شده [...] مثل تازیانه خمیده در نظریه شیلر شاعر، ضربه می‌زدند و حاضر نبودند حقارت‌شان را بپذیرند. کیفیاتی را در خود کشف کردند که به مراتب اعلا تر از خصوصیات شکنجه‌گران‌شان بود. حیات بی‌حدی که درون روح خود می‌یافتند، خضوع عمیق خود راه و ابزار خود را در راه ارزش‌های حقیقی — ساده، اصیل، متعالی — با زندگی فرانسویان ثروتمند، دنیوی، چشم و دل سیر، مبادی آداب، بی‌رحم و از نظر اخلاقی نهی مقایسه می‌کردند. این روحیه در زمان مقاومت ملی در برابر ناپلئون به سرحد تب‌آلودگی رسید و در حقیقت نمونه بارز واکنش بسیاری از جوامع عقب‌افتاده، استثمار شده، یا حتی تحت‌الحمایه است که آزرده از حقارت آشکار مقام خود به فتوحات واقعی و خیالی و شکوه‌مندی‌های گذشته خود با صفات تحسین‌برانگیز شخصیت فرهنگی و ملی خود پناه می‌برند.^{۸۳}

به این ترتیب، تحول فوق‌العاده فرهنگ ادبی آلمان — که نقطه شروع‌اش نیمه دوم قرن هجدهم است — در ابتدا با اموری گره خورد که اهمیت

سیاسی فوری داشتند: اصرار بر عظمت فرهنگی تدبیری بود برای تأکید بر وحدت مردم آلمان با آن‌که واقعیت حاکی از عدم وحدت سیاسی بود. اما استقلال‌هایی که اقامه می‌شد، اصولی که در مناظره‌های آن دوره مورد بحث قرار می‌گرفتند و خود شکل و نحوه اجرای این مناظره‌ها، مقام بزرگ‌ترین شاعران و روشنفکران آلمان، آثار شعری و فلسفی‌شان که بعداً پی‌آمدهایی انقلابی برای کل اروپا و به خصوص برای خود ادبیات فرانسه به همراه داشتند، همه این امور تدریجاً به رومان‌تیسیم آلمان استقلال‌طلبی و قدرتی تام بخشید. در مورد آلمان، رومان‌تیسیم امری ملی بود، و در عین حال نبود؛ یا شاید در ابتدا امری ملی بود ولی بعداً خود را از اقتدار ملی آزاد کرد. در نتیجه، به چالش طلبیدن سلطه فرانسه در ادبیات قرن نوزدهم باید بر اساس تاریخ ادبی و نه سیاسی دو کشور بررسی شود.

به طور مشابهی، و به‌رغم تفاوت‌های زمان و مکان، نویسندگان آمریکای لاتین هم توانستند در قرن بیستم صاحب چنان نام و حیثیتی بشوند که بر اساس آن فضای ادبی ملی‌شان (و به طور کلی فضای آمریکای لاتین) از مقام و قدرت نفوذی در جهان ادبی برخوردار شود که با جایگاه تک‌نک این کشورها در سیاست بین‌المللی جهان هیچ تناسبی نداشت. در اینجا، مانند مثال آلمان، ادبیات از استقلال نسبی برخوردار است و اثبات میراث ادبی — یعنی به رسمیت شناختن بین‌المللی نویسندگانی که منتقدان مستقر در مرکز آنان را نویسندگان «بزرگ» می‌خوانند — به فرهنگ‌های ادبی ملی امکان می‌دهد تا از چنگ سیاست ملی بگریزند. همان‌طور که والری لاریو متذکر شده است نقشه معنوی و ادبی را نمی‌توان بر نقشه سیاسی منطبق کرد، چون نه تاریخ ادبی نه جغرافیای ادبی هیچ‌کدام تقلیل‌پذیر به تاریخ و جغرافیای سیاسی نیست. با وجود این، ادبیات روی هم‌رفته بر سیاست استوار می‌ماند، به خصوص در کشورهایی که تا حدودی فاقد منابع ادبی‌اند.

به این ترتیب، فضای ادبی جهان مطابق با حرکتی موازی تحول یافته و به وحدت رسیده است، حرکتی که خواهیم دید در ارتباط با دو قطب متخاصم شکل می‌گیرد. از یک سو، گسترش روزافزون فضای ادبی است که پایه‌بای

اشاعه استقلال ملی در بخش‌های مختلف جهان به وقوع می‌پیوندد. از سوی دیگر، گرایش به استقلال است، یعنی رهایی ادبی از چنگ قدرت‌های سیاسی (و ملی).

وابستگی اولیه ادبیات به ملت بنیاد نوعی نابرابری است که ساختار جهان ادب را تعریف می‌کند. هم‌چشمی میان ملل از آنجا برمی‌خیزد که تاریخ‌های سیاسی، اقتصادی، نظامی، دیپلماتیک، و جغرافیایی آنها نه تنها متفاوت بلکه نابرابرند. منابع ادبی هم که همواره مهور به مهر ملت‌اند، بنابراین نابرابرند، و به طور نابرابری هم میان ملت‌ها توزیع یافته‌اند. از آنجا که آثار این ساختار بر همه ادبیات‌های ملی و نویسندگان، کنش‌ها و سنت‌ها، سنگینی می‌کنند اشکال و زیبایی‌شناسی‌های رایج در هر فضای ادبی ملی هم فقط زمانی به طور کامل درک می‌شوند که بتوان آنها را در ارتباط با موقعیت دقیق فضای‌شان در نظام جهانی قرار داد. در نتیجه، شکل دقیق ادبیات حاصل سلسله مراتب حاکم بر جهان ادبی است. این ساختمان‌های عجیب‌انگیز که نویسندگان فضاهای متفاوت را به یکدیگر وصل می‌کند، نویسندگانی که تنها عنصر مشترک‌شان چشم و هم‌چشمی متقابل است — رقابتی که همه متکر وجودشان — به مرور زمان و بر اساس یک سلسله نزاع‌ها و چالش‌های ملی در پرتو اقتدار صوری و انتقادی ساخته شده است. بنابراین، وحدت یافتن جهان ادبی بستگی به ورود رقباتی جدیدی دارد که بخواهند سرمایه ادبی موجودشان را افزایش دهند، سرمایه‌ای که هم ابزار و هم هدف رقابت‌شان است: هر بازیگر جدیدی با اضافه کردن سهم میراث ملی خود — تنها ابزاری که در این نوع ستیز مشروع به شمار می‌آید — به وحدت یافتن فضای ادبی بین‌المللی یاری می‌رساند یا به سخن دیگر قلمروی رقابت ادبی را گسترش می‌دهد. شرط شرکت کردن در این رقابت عبارت است از باور به ارزشی که همه در آن سهیم‌اند، شناختن آن و به رسمیت شناختن آن. همین باور که مولد فضای ادبی است، به‌رغم و به سبب سلسله مراتب‌هایی که به طور ضمنی بر آنها استوار است، به آن امکان می‌دهد تا عمل بکند.

بنابراین آنچه در اینجا می‌خواهم تحت عنوان بین‌المللی شدن

توصیف بکنم روی هم‌رفته معنایی مخالف اصطلاح خنثی و متعارف «جهانی شدن» دارد، چون جهانی شدن چنین تداعی می‌کند که نظام اقتصادی و سیاسی جهان را می‌توان به عنوان تعمیم الگو یا مدل همگانه و واحدی تصور کرد. در حالی که در جهان ادبی رقابت میان اعضای آن است که معرف نظام است و وحدت آن را تأمین می‌کند، ضمن آن‌که حدود و ثغور آن را مشخص می‌کند. نویسندگان همه به یک شکل پیش نمی‌روند، اما همه نویسندگان سعی می‌کنند تا در مسابقه واحدی شرکت کنند و به‌رغم مزیت‌های نابرابر به هدف واحدی برسند: مشروعیت ادبی.

از این رو شگفت نیست که گوته مفهوم ادبیات جهان را دقیقاً زمانی وضع می‌کند که آلمان به فضای ادبی بین‌المللی وارد شد. او همچون عضو ملتی که در این بازی تازه‌وارد بود و هژمونی (یا سلطه) معنوی و ادبی فرانسه را به چالش طلبیده بود علاقه وافزری به درک موقعیتی که ملت‌اش در آن قرار گرفته بود داشت. گوته با نشان دادن کنج‌کاوی که معمولاً در میان تازه‌واردهای جوامع زیرسلطه یافت می‌شود، نه تنها خصوصیت بین‌المللی ادبیات — یعنی به کارگیری آن در خارج از حدود و ثغور ملی — را درک کرد، بلکه در همان حال به ماهیت رقابتی و وحدت متناقض برآمده از آن نیز پی برد.

روش جدید تفسیر

مجموع این منابع — در آن واحد انضمامی و انتزاعی، ملی و بین‌المللی، جمعی و سوبژکتیو (و فردی)، سیاسی، زبان‌شناختی، و ادبی — میراث خاصی را تشکیل می‌دهند که میان همه نویسندگان دنیا مشترک است. هر نویسنده‌ای مجهز (یا نامجهز) به کل «گذشته» ادبی خود به عرصه رقابت بین‌المللی پا می‌نهد؛ او صرفاً به اعتبار عضویت‌اش در یک منطقه زبانی و گروه‌بندی ملی تجسم کل یک تاریخ ادبی است و محمل این «زمان ادبی» است بدون آن‌که کاملاً به آن واقف باشد. در نتیجه، او وارث کل تاریخ ملی و بین‌المللی

است که از او همان را «ساخته» است که هست. مهم‌ترین جنبهٔ این میراث این است که به نوعی «تقدیر» یا «سرنوشت» می‌ماند و همین نشان می‌دهد که چرا حتی بین‌المللی‌ترین نویسندگان، مانند نویسندهٔ اسپانیایی خوان بنت و نویسندهٔ یوگسلاو دانیلوکیش، تصویری برحسب فضای ملی‌ای که از آن آمده‌اند از خود دارند حتی اگر این تصور در واکنش به آن شکل گرفته باشد. همین حرف در مورد ساموئل بکت صدق می‌کند: به‌رغم این که او از جمله نویسندگانی است که ظاهراً از هر گونه تاریخ‌مندی به دورند، اما همهٔ فعالیت او در مسیر منحصر به‌فردی که از دوبلین تا پاریس طی کرد تنها برحسب (و در متن) فضای ادبی ملی او قابل درک است: فضای ایرلندی.

این مطالب نباید به معنای آن گرفته شوند که توسل به «تأثیر» فرهنگ ملی بر تحول یک اثر ادبی، یا احیای تاریخ ادبی ملی در شکل سنتی آن، نتیجه‌ای منطقی است. درست به عکس: درک نحوه‌ای که نویسندگان آزادی خود را اختراع می‌کنند — به سخن دیگر نحوه‌ای که میراث ادبی (و زبانی) ملی خود را دوام می‌بخشند، یا تغییر می‌دهند، یا طرد می‌کنند، یا انکار می‌کنند، یا فراموش می‌کنند، یا به آن خیانت می‌کنند — این امکان را فراهم می‌کند تا سیر فعالیت‌شان را ترسیم کنیم و هدف آن را کشف بکنیم. میراث ادبی و زبان ملی نوعی تعریف پیشینی از نویسنده ارائه می‌کند، تعریفی که او در تمام طول فعالیت‌اش دگرگون می‌کند (اگر لازم باشد حتی با طرد آن، و با مانند مورد بکت، از طریق مقابله با آن). به سخن دیگر، نویسنده در نسبت خاصی با فضای ادبی جهان قرار دارد، آن هم به اعتبار مکانی که فضای ملی‌ای را که در آن متولد می‌شود اشغال می‌کند. اما این موضع او به نحوهٔ برخورد او با این میراث ناگزیر وابسته است؛ به انتخاب‌های زیبایی‌شناختی، زبانی، و ضروری که موقعیت او را در این فضای گسترده‌تر تعیین می‌کنند. او ممکن است میراث ملی خود را طرد بکند، وطن‌اش را هم ترک کند و به کشوری با منابع ادبی غنی‌تر برود، کاری که بکت و میشو کردند؛ او ممکن است میراث خود را حفظ بکند ولی در عین حال سعی کند آن را دگرگون کند و از این طریق استقلال بیشتری به آن ببخشد، مثل کاری که جویس کرد (او با آن که سرزمین

بومی خود را ترک و کنش‌های ادبی و هنجارهای زیبایی‌شناختی آن را طرد کرد، سعی داشت تا ادبیاتی ایرلندی و به دور از قیدوبندهای ناسیونالیستی بنیان‌گذاری کند؛) و یا ممکن است تفاوت و اهمیت یک ادبیات ملی را تأیید کند، مانند کار کافکا، و همان‌طور که خواهیم دید، مانند کار بیئس و کاتب یاسین. همهٔ این نمونه‌ها نشان می‌دهند هنگام توصیف فعالیت یک نویسنده باید موقعیت او را در ارتباط با دو چیز تعیین کرد: جایگاه فضای ادبی ملی او در چارچوب ادبیات جهان و جایگاه خود او درون این فضا.

تعیین موقعیت یک نویسنده از این راه هیچ ارتباطی با روش متعارفی که منتقدان ادبی می‌پسندند ندارد: روش در متن قرار دادن نویسنده از نظر ملی. از یک سو، منشاء ملی (و زبانی) با ساختار سلسله مراتبی ادبیات جهان در کل مربوط است؛ و از سوی دیگر، آشکار است که دو نویسنده هرگز به شکل کاملاً واحدی صاحب گذشتهٔ ادبی خود نمی‌شوند. در حالی که، بیشتر منتقدان پای‌بند به باور به منفرد بودن و نوآور بودن هر نویسنده هستند تا این یا آن جنبه از زندگی‌نامه‌شان را که این نسبت ساختاری را پنهان می‌کند ممتاز جلوه دهند. به این ترتیب، برای مثال، منتقد فمینیستی که مورد گرتروید استین را بررسی می‌کند بر یکی از جنبه‌های او تمرکز می‌کند — این واقعیت که او یک زن بود و یک لژیون بود — در حالی که فراموش می‌کند بگوید او یک آمریکایی بود، گویی که این امر بدیهی است و به تحلیل نیاز ندارد.^{۸۳} اما می‌دانیم ایالات متحده در سال‌های ۱۹۲۰ از نظر ادبی کشوری تحت سلطه بود و برای اثباتش کردن منابع [ادبی] که از آن محروم بود چشم به پاریس داشت. تحلیل‌هایی که به ساختار ادبی جهان در آن دوره بی‌اعتنا هستند و جایگاه پاریس و ایالات متحده را در این ساختار در نظر نمی‌گیرند به نوبه خود از تبیین اعتنای دائمی استین برای ایجاد یک ادبیات ملی و آمریکایی جدید (از طریق ایجاد یک آوانگارد) و علاقه‌اش به تاریخ آمریکا و بازنمایی ادبی مردم آمریکا (که بهترین شاهد آن بدون شک اثر عظیم او یعنی *پیدایش آمریکایی‌ها* است).^{۸۴} البته این واقعیت که او در جامعهٔ روشنفکران مهاجر آمریکایی در پاریس یک زن بود برای درک انگیزه‌های مخرب و ماهیت

خواست‌های زیبایی‌شناختی او اهمیت فوق‌العاده‌ای دارد. اما امر تعیین‌کننده همان نسبت ساختاری تاریخی است که سنت انتقادی آن را نادیده می‌گیرد. به طور کلی، همیشه می‌توان به این یا آن جنبه از زندگی حرفه‌ای یک نویسنده اشاره کرد که بی‌تردید مهم ولی معذکات‌ناوری است ولی الگوی ساختاری سلطه ادبی را پنهان می‌کند.

تاریخی کردن امور به سبک دوگانه‌ای که در اینجا بیان کردیم این امکان را می‌دهد تا نه تنها مفردی در مورد بن‌بست ناگزیر تاریخ ادبی پیدا بکنیم، تاریخی که غالباً خود را در نقش جانی می‌بیند و همواره مهم است به این‌که از درک ماهیت ادبیات عاجز است، مضافاً بر این امکان می‌دهد تا ساختار سلسله مراتبی جهان ادبی و قیدوبندهای چارچوب آن را توصیف بکنیم. نابرابری تراکتش‌هایی که در جهان ادبی واقع می‌شوند یا درک نشده می‌ماند، یا انکار می‌شود، یا از سر حسن نیت و حسن تعبیر مورد اشاره قرار می‌گیرد، چون تصویر جامعی که از خود به عنوان جهانی صلح‌آمیز و به دور از رقابت و ستیز ارائه می‌کند مقوم باورهای به ارث رسیده است و کاملاً حاکی از وجود مستمر واقعیت دیگری است که هیچ‌کس هرگز نمی‌پذیرد. و حتی امروز هم، همین اندیشه ساده بر جهان ادبی حاکم است که ادبیات امری است محض و هماهنگ و کارش حذف همه آثار خشونت‌نازمی است که بر آن حکومت می‌کند و مضافاً مخالف است با همه نسبت‌های قدرت‌محوری که منحصر به این جهان‌اند و نبردهایی که در چارچوب آن جنگیده می‌شوند. طبق نظریه متعارف، جهان ادبیات یک نوع بین‌المللی‌گرایی (انترناسیونالیسم) مسالمت‌آمیز است، جهانی که دسترسی به آن برای همه آزاد و یکسان است، جهانی که در آن به رسمیت شناخته شدن ادبی برای همه نویسندگان میسر است، جهانی افسانه‌ای که خارج از زمان و فضا وجود دارد و در نتیجه از نزاع‌های روزمره تاریخ بشر به دور است. این افسانه، یعنی افسانه ادبیاتی که از هر گونه تعلقات سیاسی و تاریخی فارغ است، در مستقل‌ترین کشورهای فضای ادبی جهان اختراع شد. تعریف محض ادبیات در این کشورها که خود را از محدودیت‌های سیاسی رها کرده‌اند به قوی‌ترین شکل ممکن باور

می‌شود: ادبیات به مثابه امری کاملاً جدا از تاریخ، جدا از جهان ملت‌ها، جدا از رقابت سیاسی و نظامی، جدا از وابستگی اقتصادی و جدا از سلطه زبانی — اندیشه ادبیات جهان‌شمولی که غیرملی، مستقل و غیرجانبدار، و به دور از شکاف‌های سیاسی و زبانی است. شاید به همین دلیل باشد که بیشتر نویسندگان مستقر در مرکز ادبیات جهان هیچ تصویری از ساختار واقعی آن ندارند. با آن‌که آنان با محدودیت‌ها و هنجارهای مرکز آشنا هستند، هیچگاه این امور را از این حیث تشخیص نمی‌دهند چون عادت کرده‌اند آنها را امری طبیعی بدانند. آنان تقریباً بنا بر تعریف کورند: خود زاویه دیدشان نسبت به جهان آن را از چشمانشان پنهان می‌کند، چون فکر می‌کنند منطبق است بر بخش کوچکی از آن که می‌شناسند.

شکاف جبران‌ناپذیر و خشن میان جهان ادبیات کلان‌شهر و حومه‌های آن فقط برای نویسندگانی که در حومه‌اند محسوس است، کسانی که مجبورند به طور ملموسی مبارزه کنند تا (به قول اکتایو پاز) صرفاً به «دروازه اکتون» برسند، و آنگاه پروانه ورود به ناحیه‌های اصلی آن را کسب کنند، کسانی که در مورد ماهیت و شکل توازن قدرت ادبی روشن‌بین‌ترند.^{۴۹} به‌رغم وجود این موانع، که هیچ وقت وجودشان پذیرفته نمی‌شود — درست به خاطر قدرت انکاری که با این باور فوق‌العاده از ادبیات همراه است — این نویسندگان موفق می‌شوند آزادی خود را همچون هنرمند اختراع کنند. در نتیجه، خلاف انتظار نیست که چرا نویسندگانی که امروز در کرانه‌های جهان ادبی زندگی می‌کنند، چون مدت مدیدی است آموخته‌اند چگونه با قوانین و نیروهای حاکم بر ساختار این جهان مواجه شوند و خوب واقف‌اند که باید در مراکز زیربط به رسمیت شناخته شوند تا در مقام نویسنده بخت بقا داشته باشند، بیشترین حساسیت را نسبت به اخیرترین ابداعات زیبایی‌شناختی ادبیات بین‌المللی دارند — از کوشش‌های اخیر نویسندگان انگلوساکسون برای تلفیق جهانی سبک‌ها گرفته تا تکنیک‌های روایی رمان‌نویسان آمریکای لاتین و غیره. این روشن‌بینی و انگیزه شورش علیه نظام ادبی موجود در بطن هویت آنها به عنوان نویسنده قرار دارد.

به همه این دلایل، از زمانی که سلطه (هژمونی) فرانسه در اواخر قرن هجدهم به اوج خود رسید، چالش‌های بنیادی علیه نظام ادبی موجود در محروم‌ترین قلمروهای جمهوری بین‌المللی ادبیات پدید آمده‌اند که به ساختارشکل داده‌اند یا آن را برای همیشه تعدیل کرده‌اند. به‌خصوص، تلاش هرژوژ برای چالش علیه انحصار مشروعیت ادبی توسط فرانسه به قدری موفق از آب درآمد که توانست قطب بدیلی را هم خلق بکند. اما حقیقت این است که مردان و زنان نویسنده تحت سلطه غالباً نمی‌توانند دلیل روشن‌بینی خاص خود را درک بکنند. حتی اگر در مورد موقعیت خود و اشکال خاص وابستگی که گرفتارش هستند تصور روشنی داشته باشند، باز درک‌شان از ساختار جهانی که جزء لاینفک آنند ناقص می‌ماند.

۲ | اختراع ادبیات

رومیان چگونه زبان خود را غنی کردند ... با تقلید کردن از بهترین نویسندگان یونانی، تبدیل خود به آنها، بلعیدن آنها؛ و بعد از هضم کردن کامل آنها، تبدیل آنها به خون و غذا.

بی‌تردید، ما [در برزیل] تقلید می‌کنیم، اما کار ما فقط تقلید کردن نیست ... کارهای دیگری هم داریم ... کار دیگرمان این است که به سلطه روح فرانسوی خاتمه دهیم. و خاتمه دادن به سلطه دستوری پرتغال.

— ماریو د'آندراد، نامه به آلبرتو د'آلبیورا

آشکارا ادبیات مستقیم، ولی به‌نحوی بسیار پیچیده، با زبان ارتباط دارد. نسبت نویسنده با زبان ادبی‌اش (که همیشه هم زبان مادری یا زبان ملی او نیست) امری فوق‌العاده منحصر به فرد و شخصی است. اما کل مسأله درک نسبت میان زبان و ادبیات با مسأله اساسی ابهام موجود در جایگاه زبان گره می‌خورد. زبان به‌روشنی برای مقاصد سیاسی استفاده می‌شود. ولی در عین حال ماده اولیه‌ای را فراهم می‌کند تا نویسندگان با آن کار بکنند. ادبیات با جدایی تدریجی [زبان] از تکالیف سیاسی اختراع می‌شود: نویسندگان، که در ابتدا مجبورند هنر خود را در خدمت مقاصد ملی دولت قرار بدهند، کم‌کم با اختراع زبان‌های