

فرانک لئوریچیا ترجمه‌ی مشیت‌علایی بعد از نقدنو



DR



بعد از نقد نو

فرانک لئتریچیا
ترجمه‌ی مشیت علایی

۵۰۲۱۲۱

سرشناسه: لتتریچیا، فرانک، ۱۹۴۰ - م

Lentricchia, Frank

عنوان و نام پدیدآور: بعد از نقدنو / فرانک لتتریچیا؛ مترجم مشیت علایی.

مشخصات نشر: تهران: مینوی خرد، ۱۳۹۱.

مشخصات ظاهری: ۴۵۶ ص.

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۹۰۷۶۰-۱-۷

وضعیت فهرست نویسی: فیبا

یادداشت: عنوان اصلی: After the new criticism, 1980.

موضوع: نقدتاریخ - قرن ۲۰م.

موضوع: نقد - ایالات متحده - تاریخ - قرن ۲۰م.

شناسه افزوده: علایی، مشیت، ۱۳۲۹ - مترجم

رده بندی کنگره: ۱۳۸۸ ب۷ ۹۴/۱۹ PN۹۴

رده بندی دیویی: ۸۰۱/۹۵

شماره کتابشناسی ملی: ۱۷۶۹۷۷۳



انتشارات مینوی خرد

بعد از نقدنو

فرانک لتتریچیا

ترجمه‌ی مشیت علایی

ویرایش و تولید: کارگاه نشر مینوی خرد

(ویرایش: محمد نبوی، نسخه‌پردازی: مسعود قاسمیان)

طراح جلد: مهران زمانی

صفحه‌آرا: محمدرضا فریدونی

لیتوگرافی، چاپ و صحافی: چاپ راستین

چاپ دوم ۱۳۹۳

۱۱۰۰ نسخه، قیمت: ۲۷۰۰۰ تومان

حقوق چاپ و نشر محفوظ است

انتشارات مینوی خرد، بلوار میرداماد، خیابان شاه نظری

خیابان دوم، شماره‌ی ۲۲، واحد ۲۲

تلفن: ۲۲۹۲۲۰۱۱ و ۲۲۲۵۶۹۴۲ و ۲۲۲۵۷۷۱۶

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۹۰۷۶۰-۱-۷

www.minooyekherad.com

فهرست مطالب

۱ سپاس‌گزاری

۳ مقدمه

۹ بخش ۱ مضامین انتقادی ۱۹۵۷-۱۹۷۷

۱۱ فصل ۱ جایگاه تحلیل نقدِ نورتروپ فرای

۴۱ فصل ۲ روایت‌هایی از اگزستانسیالیسم

۸۱ فصل ۳ روایت‌های پدیدارشناسی

۱۲۷ فصل ۴ ساختارگرایی: گشودن تاریخ و خواننده

۱۸۷ فصل ۵ تاریخ یا مغاک: پساساختارگرایی

۲۴۹ بخش ۲ چشم‌انداز نقد در امریکا: چهار چهره‌ی شاخص

۲۵۱ فصل ۶ واپسین رماتیسیم ماری کریگر

۳۰۱ فصل ۷ ا. د. هیرش: هرمنوتیک معصومیت

۳۲۹ فصل ۸ پُل دومان: بلاغت اقتدار

۳۷۱ فصل ۹ هَرُلْد بلوم: روحیه‌ی انتقام

۴۰۷ پی‌گفتار

۴۱۳ پیوست‌ها

۴۱۲ یادداشت‌ها

۴۴۸ نمایه

سپاس‌گزاری

دو دختر هشت‌ساله و شش‌ساله‌ام، ایمی و راشل، انگار که خواسته باشند مدرک تازه‌ای در تأیید نظریه‌ی «اضطراب تأثیر»^{*} هژلد بلوم در اختیارم بگذارند، از من خواستند تا این کتاب را به افتخار آن‌ها بنویسم. شاید آن‌ها می‌دانند که نمی‌توانم اسم‌شان را روی جلد کتاب بیاورم، اما همین‌جا باید بگویم که این کتاب را ایمی و راشل نوشته‌اند. منتقدانی که نظر مساعد به این کتاب ندارند می‌توانند همه‌ی ایرادات و نواقص آن را به پای پدر آن‌ها بنویسند.

جای خوشوقتی است که در این فرصت از اشخاص زیر تشکر کنم: هومر بران و رالف فریدمن آخرین نسخه‌ی دست‌نوشته‌ی کتاب را خواندند و پیشنهادات سودمندی ارائه دادند. از آن‌ها به‌خاطر تعهد و علاقه‌شان به کار خودم ممنونم. دین من به دوست و همکارم، جان کارلوس رو، به‌گونه‌ای است که ادای آن برایم آسان نیست. او ساعات متمادی به نظرات من و معضلاتی که در کار با آن‌ها مواجه بودم گوش داد، و یک‌یک صفحات دست‌نوشته‌ی مرا — و بسیاری از صفحات را چندبار — با دقتی وسواس‌گونه خواند؛ همین قدر بگویم که او بسیار چیزها به من آموخته است، آن هم با کیاستی که فقط از عهده‌ی او ساخته است. رابرت بویرز و ویلیام ماچت، سردبیران دو مجله‌ی

* اصطلاحی در نقد ادبی، که هژلد بلوم در نوشته‌هایش، به‌ویژه در در کتابی به‌همین نام، آن را رواج داده است. به‌زعم او، شاعران بزرگ، هنگام خواندن آثار بزرگ متقدمان، اگرچه ممکن است بر اثر «اضطراب» حاصل از «تأثیر» آن آثار موقتاً احساس ضعف و شکست کنند، و متقاعد شوند که، مثلاً، هومر و فردوسی در حماسه، و حافظ و سعدی و شکسپیر در شعر تغزلی به‌اصطلاح حرف آخر را زده‌اند، و دیگر جایی برای آن‌ها باقی نمانده است، اما قرائت متفاوت و درواقع «نادرست» آن‌ها امکان خلق آثار جدیدی را در همان موضوع قراروی آن‌ها می‌گشاید. نظریه‌ی بلوم را می‌توان همتای نظریه‌ی واسازی دریدا دانست... م.

سلماگاندی و مادرن لنگونج کوارترلی (فصل نامه‌ی زبان نو) لطف کردند و به من اجازه دادند مطالبی را که زمانی به شکل متفاوتی در نشریاتشان به چاپ رسیده بود، در این کتاب بیاورم. بخش‌هایی از دست‌نوشته‌های کتاب را پیش از این طی جلساتی در دانشگاه‌های راجستر، ویلیامز، اسکیدمور، نورث‌وسترن، رایس، و برکلی خوانده‌ام؛ از همه‌ی میزبانان و مخاطبانم به خاطر دعوت از من، و هم‌چنین به خاطر توجه و پرسش‌هایشان، سپاس گزارم. کتاب را بدون هیچ توضیحی به ملیسا لتریچیا تقدیم کرده‌ام، در توضیح آن سخنی نخواهم گفت. کسانی که او و کار او را می‌شناسند کاملاً درک می‌کنند که چرا چنین کرده‌ام.

مقدمه

روش ضدتاریخی چیزی جز متافیزیک نیست.

آنتونیو گرامشی، یادداشت‌های زندان

... برای تقریباً همه‌ی مسایل حل‌ناشده راه حلی بیابیم، به‌جانب تاریخ کشیده می‌شویم.
گنورک لوکاچ، تاریخ و آگاهی طبقاتی

من در این کتاب به توصیف و ارزیابی نظریه‌ی نقد در آمریکا در تقریباً دو دهه‌ی اخیر* پرداخته‌ام. دوره‌ای که به نظر من غنی‌ترین و در همان حال آشفته‌ترین مقطع تاریخ نقد در این کشور است. کتاب حاضر، در مقام توصیف، به شرح تاریخی رویدادهایی می‌پردازد که از زمان زوال محبوبیت «نقد نو» تاکنون در آمریکا رخ داده است؛ و در مقام ارزیابی نیز به نقد و بررسی عوامل متعددی پرداخته است که تفکر معاصر در باب ادبیات و نقد ادبی را شکل داده‌اند. غرض اینکه کتاب حاضر از منظر خاصی نوشته شده است، و آن نگرشی است که به زعم من از دیگر نگرش‌ها پربارتر است، و من کوشیده‌ام دلیل این برتری را توضیح دهم. از آنجایی که این دیدگاه از مطالعه‌ی آثار اندیشمندانی چند برایم حاصل شده است، هیچ ادعایی درمورد بکر- و بدیع بودن آن ندارم. در حقیقت، همان‌گونه که در صفحات بعد توضیح خواهم داد، آرزوی ابداع و ابتکار، در همه‌ی معناها و اشکال آن، به کار شماری از درخشان‌ترین منتقدان کنونی آسیب جدی رسانده است. دیدگاه من در سرتاسر کتاب حضوری ضمنی دارد، باین حال خواننده در فصل‌های ۴ و ۵ با صراحت بیش‌تری با آن روبه‌رو خواهد شد. یکی از درس‌هایی که امیدوارم از مطالعه‌ی فلسفه و نقد ادبی معاصر آموخته باشم این است که نامناسب‌ترین شخص برای قضاوت درباره‌ی یک نگرش کسی است که خود جانب‌دار آن نگرش باشد؛ بنابراین، کار تشخیص و ارزیابی دیدگاه خودم را به دیگران واگذار می‌کنم.

* با توجه به اینکه این کتاب در سال ۱۹۸۰ منتشر شده است، مراد نویسنده از «دو دهه» ی اخیر — همان‌گونه که عنوان بخش اول نشان می‌دهد — سال‌های ۱۹۵۷-۱۹۷۷ است. — م.

در این جا مایلم بر مقطع تاریخی مورد بحث کتاب حاضر، یعنی تاریخ تفکر انتقادی آمریکا در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۵۷-۱۹۷۷، تأکید کنم. من در بخش دوم کتاب چهار نظریه‌پرداز آمریکایی را، که به نظر من نمایندگان تفکر انتقادی این کشورند، برای بررسی تحلیلی انتخاب کرده‌ام. این چهار تن عبارتند از ماری کریگر، ای. دی. هیرش، پُل دومان، و هُژلد بلوم، که هریک به شیوه‌ی خود در شکل‌گیری اندیشه‌ی انتقادی در این سرزمین نقش بسزایی داشته‌اند. آن‌ها همه‌ی کار نقد را در سال‌های میانی تا پایانی دهه‌ی ۱۹۵۰ شروع کردند و هریک موفق شدند طی دو دهه‌ی بعد به روش انتقادی تأثیرگذاری دست یافته، آثار مهمی نیز انتشار دهند. اگرچه این چهار نفر تنها نظریه‌پردازان مهمی نیستند که امروزه در آمریکا کار می‌کنند، با این حال به نظر من آن‌ها، به سبب کارهایی که انجام داده‌اند، و انرژی و تعهد همه‌جانبه‌ای که مصروف کار خویش کرده‌اند، و هم‌چنین با توجه به طیف گسترده‌ی تبعات نظری آثارشان، بیش از دیگران شایسته‌ی آن بوده‌اند که عنوان چهره‌های عمده‌ی نقد ادبی آمریکا از حدود سال ۱۹۵۷ تا زمان نگارش این کتاب به آن‌ها اطلاق شود. برخی از نظریه‌پردازان جوان‌تر در حوزه‌ی اندیشه‌ی انتقادی که نوشته‌هایشان برای من بسیار جالب بوده و بر تفکر انتقادی خود من تأثیرگذار بوده‌اند (از جمله فردریک جیمسون و ادوارد سعید)، هنوز در ابتدای راه‌اند، و به همین دلیل از آن‌ها فقط در حد اشاره یاد کرده‌ام.

کوشیده‌ام در بخش نخست و مفصل‌تر کتاب به مدت‌ها قبل از ۱۹۵۷ بازگردم تا زمینه‌ها و خاستگاه‌های نظری چهار منتقد یادشده را توضیح دهم، و شرحی تاریخی از چهره‌های اصلی — که عمدتاً اروپایی‌اند — و نقد آن‌ها به دست دهم. نورتروپ فرای، والاس استیونز، فرانک کرمود، ژان پل سارتر، ژرژ پوله، مارتین هایدگر، فردینان دو سوسور، کلود لوی استروس، رولان بارت، ژاک دریدا، و میشل فوکو عمدتاً بستر ساز اصطلاحات و مضامین مربوط به مباحث جدید نقد در آمریکا بوده‌اند. تئودور آدورنو، والتر بنیامین، گئورگ لوکاچ، آنتونیو گرامشی، لویی آلتوسر، لوسین گلدمن و دیگرانی که به این جریان تعلق دارند، گفتنی‌های بسیار برای منتقدان آمریکایی داشته‌اند، گو آنکه در دوره‌ی مورد نظر ما هنوز چندان تأثیرگذار نبوده‌اند. غیاب خود این متفکران خود قسمت مهمی از ماجرای نقد آمریکایی است، و شاید می‌بایست یکی از مباحث این کتاب را به این موضوع اختصاص می‌دادم، اما طرح این موضوع مستلزم کتاب دیگری است که کس دیگری باید آن را بنویسد.

شاید عنوان کتاب از همین ابتدا دو دیدگاه گمراه‌کننده را به خواننده القا کند: یکی در خصوص «نقد نو»، و دیگری در مورد خصلت تاریخی یا تبارشناختی نظریه‌ی معاصر — که البته متن حاضر مؤید هیچ‌یک از این دو دیدگاه نیست. در واقع، «نقد نو» جریان

منسجمی نبود؛ برعکس، جنبشی نامنسجم و بعضاً آشفته بود، و به همین دلیل، میان کسانی که، به رغم آن همه تنوع، به «منتقدان نو» شهرت داشتند و کسانی همچون کانت و شماری از نویسندگان سده‌ی نوزدهم، که مقتدای «منتقدان نو» محسوب می‌شوند تفاوت‌های محسوسی به چشم می‌خورد. با این وصف، مهم‌ترین تحقیقات انجام‌شده در این زمینه، یعنی اثر مهم ماری کریگر با عنوان *دفاعیه‌پردازان جدید شعر* (۱۹۵۶)، و هم‌چنین کتاب *گزاره‌ی شعری و جزمیت نقد* جرال د گراف (۱۹۷۰)، بی‌تردید از تلاشی وحدت‌بخش خبر می‌دهند که در آثار متأخر کریگر به نوعی بحران می‌انجامد، بحرانی که نظریه‌ی ادبی معاصر («بعد از نقد نو») نه فقط آن را حل نکرده، بلکه بر عمق و دامنه‌ی آن نیز افزوده است. عامل این بحران، به زبان ساده، از سویی، تأکید مداوم بر جایگاه حیاتی گفتمان ادبی از طریق تبدیل آن به نوع منحصر به فردی از زبان بوده است — قلمرویی اختصاصی از جنس متن و معنا، پهناور و البته محصور — و، از سوی دیگر، موضوعیت‌بخشیدن به زبان ادبی از طریق قراردادن آن در بسترهای گفتمانی و تاریخی گسترده‌تر. به این ترتیب، اگر از عنوان کتاب من چنین برمی‌آید که «نقد نو» مرده است — که البته به معنای رسمی کلمه همین‌طور است — باید تصریح کنم که مرگ «نقد نو» از دیدگاه من مرگ پدری است پرابهت و سرکوب‌گر. من بسیاری از نشانه‌ها — و شاید به جای «نشانه‌ها» بهتر باشد بگویم «داغ‌ها» — ی «نقد نو» و تفکر قرن نوزدهم را بر چهره‌ی نظریه‌ی ادبی معاصر می‌بینم. چنین نشانه‌ها یا داغ‌هایی، به نوبه‌ی خود، تبعاتی را به همراه داشته‌اند که تشخیص‌شان کار آسانی نیست، تبعاتی که اختلاط میان‌متنی در میان نظریه‌پردازان کنونی یکی از آن‌هاست. نظر من آن است که نه تنها شقاق میان جریان‌های زیباشناختی سده‌ی نوزدهم، «نقد نو»، و نظریه‌ی ادبی معاصر مطلق نیست، بلکه تفاوت‌های میان نظریه‌های ادبی حاضر هم حقیقتاً به معنای گسست و انفصال کامل آن‌ها از یکدیگر نیست. من هم‌چنین معتقدم که شرط تاریخ‌مندی نظریه‌ی ادبی معاصر دقیقاً همین است که نقد نو «قبل» یا «بعد»ی ندارد: عدم حضور مطلق در زمان حاضر به معنای آن است که زمان حال به روی «جریان دیگر مقاطع زمانی»^۱ باز است. نشانه‌های «نقد نو» به شکل دیگری نیز آشکارند: در انکار مکرر و غالباً فوق‌العاده زیرکانه و ظریف تاریخ از جانب شمار قابل توجهی از نظریه‌پردازان معاصر. از جمله اهداف و علائق اصلی من در این کتاب بررسی و نقد این ترفند تاریخ‌ستیز است. منظور من از واژه‌های «تاریخ» و «تاریخ‌مندی» به معنای مثبت کلمه در خلال فصول این کتاب، و در قالب دیالوگی که با این نظریه‌پردازان برقرار کرده‌ام، آشکار خواهد شد.

به این ترتیب، واژه‌ی پردردسر «تاریخ» الزاماً نقش مهمی در استدلال من خواهد داشت. از آنجاکه این واژه در تفکر انتقادی سال‌های اخیر به شدت محل اختلاف بوده است و

گروهی نیز از آن تعبیر نادرستی کرده‌اند، و هم‌چنین از آن‌جاکه (به‌زعم من) احتمالاً سرنوشت این واژه سمت‌وسوی نظریه‌ی نقد در سال‌های آتی را مشخص خواهد کرد، مایلیم در اینجا به معناهای متافیزیکی تاریخ، که بر قلمرو وسیعی از نقد ادبی و نظریه‌ی ادبی معاصر سلطه دارد، اشاره کنم: تاریخ به‌مثابه‌ی انکشاف غایت‌مدارانه‌ی غایتی موعود، خواه طبق تلقی غیردینی و خواه موافق تصور دینی آن؛ تاریخ به‌منزله‌ی فرایندی مستمر، یا تکرار محض، موافق برخی تصورات «سنتی»؛ یا تاریخ به‌منزله‌ی گسست — «گسست‌ها»یی که شاخصه‌ی «دوره‌ها»ی اشباع و فراوانی معنایی‌اند. این‌ها معناهای رایج و غالب از برداشتی از تاریخ‌اند که معنایی آرمانی و فارغ از زمان و فرهنگ به تاریخ می‌دهند، معنایی که در مبدأ امور یا در مقصد و انتهای چیزها یا در چهارچوب زمان‌مندی که رمز یکپارچگی و پیوستگی آن است، جا گرفته است. این برداشت‌ها از «تاریخ»ی است که خود را به‌صورت چیزی یکپارچه و برخوردار از تمامیت بازآفرینی می‌کند، و در همان حال در برابر نیروهایی که ناهمگونی، تناقض، گسست و اختلاف به‌بار می‌آورند می‌ایستد: به‌بیان کوتاه‌تر، «تاریخ»ی است که «تاریخ‌ها» را نفی می‌کند. این‌ها برداشت‌هایی از تاریخ‌اند که همگام با نظریه‌های فرمالیستی و تاریخ‌ستیز نقد ادبی حرکت می‌کنند. هدف اصلی بحث من، بیش‌ازهرچیز دیگر، بررسی همین پیوند نامتعارف است. من با هیدن وایت، که اصطلاحات تاریخ و تاریخ‌مندی را درهم می‌ریزد و عقیده دارد که دیدگاه [پژوهش‌گر] را روش‌شناسی او تعیین می‌کند (و نتیجتاً قرائت ناب و بی‌طرفانه‌ای از گذشته وجود ندارد) و نهایتاً اینکه هر نوشته‌ی تاریخی درعین حال متضمن نوعی فلسفه‌ی تاریخ است هم‌داستان نیستم، با این‌همه، مفروضات اصلی او را می‌پذیرم.^۲ پیام کتاب من، اگر اصلاً پیامی داشته باشد، این است که قبول مفروضات هیدن وایت مستلزم نسبی‌گرایی افراطی، یا ذهن‌باوری و خودمداری، یا نادیده‌انگاشتن گذشته نیست. راهنمای من برای تنظیم این تاریخ نقد روشی در تاریخ‌نگاری بوده است که به‌نظر من به دامن چنین حرف‌های نامربوطی در نمی‌غلطد.

بخش ۱

مضامین انتقادی ۱۹۵۷-۱۹۷۷

فصل ۱

جایگاه تحلیل نقدِ نور تروپ فرای

... ما ... برای تکمیل استدلال خود به ناگزیر همه‌ی اهداف غیرادبی را از ادبیات کنار گذاشتیم و به این ترتیب ادبیات را جهانی مستقل و منتزع فرض کردیم. ما شاید با این کار صرفاً نگرش زیباشناختی را در مقیاسی عظیم بازسازی کرده، «شعر» را جایگزین حجم عظیمی از اشعار، و عرفان زیباشناختی را جایگزین تجربه گرای.

نورتروپ فرای، تحلیل نقد.

... آنکه تقلا می‌کند تا اغراض خودخواهانه‌اش را تحقق بخشد فقط به دشمنی با هنر برخاسته است؛ چنین شخصی هرگز نمی‌تواند خالق هنر باشد.

فریدریش نیچه، زایش تراژدی

نورتروپ فرای اثر ماندگار خود را در ۱۹۵۷ منتشر کرد. یک سال پیش از آن، ماری کریگر در کتاب *دفاعیه پرد/زان* جدید شعر موضع «نقد نو» را جمع‌بندی کرده بود، تناقضات و تنگناهای نظری آن را مورد بحث قرار داده بود، و به‌درستی پیش‌بینی کرده بود که «نقد نو» هر چه در توان داشته برای منتقدان ادبی آمریکا (و برای تدریس ادبیات در آن کشور) انجام داده است، و جریان‌های حاشیه‌ای جدیدی مترصد فرصت‌اند تا به‌صحنه آمده، جای آن را بگیرند. سال بعد، گویی در تأیید پیش‌بینی کریگر، دو نوشته‌ی بسیار مهم انتشار یافت که نویسندگان هر دو به موضوع پایان «نقد نو» پرداخته بودند. یکی از این دو کتاب *تصویر رمانتیک* بود که در آن فرانک کرمود، با به‌کارگیری سنتز فرهنگی بسیار پر دامنه‌ای، «نقد نو» را پایان راه جریان‌های نویی دانست که از آبشخور بوطیقای کالریج سیراب شده‌اند. جریان‌هایی که در چهارچوب نظام‌های فلسفی گوناگون، بر ماهیت مستقل شعر، به‌منزله‌ی ذات یگانه و منحصر به فردی که هدفی جز خود ندارد، تأکید کرده بودند. کتاب دیگر، *تاریخچه‌ی نقد ادبی* اثر ویلمست و بروکس بود که، صرف نظر از شَم تاریخی آن، از زمان انتشار تاکنون آخرین بیانیه‌ی بوطیقای «نقد نو» و نوعی تاریخ‌نگاری هگلی به‌شمار می‌آید، و حتی می‌توان گفت که امروزه بیش از پیش از چنین اعتباری برخوردار است. این کتاب برپایه‌ی این باور تنظیم شده است که جریان نظریه‌ی نقد را مضامین انتقادی و فلسفی‌ای شکل می‌دهند که در نوشته‌های کسانی همچون جان کراو رنسم، آلن تیت، بروکس، رابرت پن وارن، و ویلمست به‌بار نشسته‌اند.

حوالی سال ۱۹۵۷، شرایط بحرانی «نقد نو» و نیازهایی که این جریان بی‌پاسخ گذاشته

بود همهی ما را با نوعی خلأ نقادی مواجه کرد. با این حال، حتی در اواخر دههی ۱۹۴۰، که دوران رونق و شکوفایی «نقد نو» بود، جریان نظری معارضی تدریجاً شکل می‌گرفت: ارنست کاسیرر، فیلسوف طراز اول شناخت اسطوره‌ای در قرن بیستم، در پی مهاجرت به آمریکا در سال ۱۹۴۱، اولین اثر را خود به زبان انگلیسی با عنوان *رساله‌ای در باب انسان*، که چکیده‌ی همهی مفاهیم اصلی نظام فکری او را دربرداشت، در ۱۹۴۴ منتشر کرد. دو سال پیش از آن، شاگرد او سوزان لنگر کتاب *گام نو در فلسفه* را منتشر کرده بود. چند کتاب کاسیرر نیز به زبان انگلیسی ترجمه و منتشر شد، به ویژه *زبان و اسطوره* (ترجمه‌ی سوزان لنگر، ۱۹۴۶) و *فلسفه‌ی صورت‌های سمبلیک* (ترجمه‌ی رالف مانهایم، ۱۹۵۲-۱۹۵۷) در سال ۱۹۵۴، فیلیپ ویلرایت کتاب *چشمه‌ی سوزان* را با تأثیر آشکار از کاسیرر منتشر کرد، و سال بعد با انتشار کتاب *آدم آمریکایی*، اثر ر. و. ب. لوییس، جریانی از پژوهش‌های انتقادی و فرهنگی، که تفکر اسطوره‌ای را در فرهنگ خودی جست‌وجو می‌کرد، و پیش از آن ریچارد چیس در کتاب *در جست‌وجوی اسطوره* به آن پرداخته بود به اوج خود رسید. (مدت‌ها پیش از این همه، پژوهش‌گران انگلیسی - ف. م. کورنفورد، جیمز فریزر، گیلبرت ماری، جسی وستون و جین هریسون - تحقیقات گران‌سنگی در انسان‌شناسی صورت داده بودند).

فهرست طولانی نام کسانی که فرای در مقدمه‌ی *تحلیل نقد* از آن‌ها سپاس‌گزاری کرده نشان می‌دهد که نگارش این کتاب از همان آغاز فعالیت نویسندگی در دستور کار او قرار داشته است؛ در واقع، چندین فصل کتاب قبل از سال ۱۹۵۷ منتشر شده بود. علاوه بر این، کسانی که تحقیق او را درباره‌ی بلیک با عنوان *تقارن هولناک* (۱۹۴۷) خوانده‌اند می‌دانند که این کتاب، در همان حال که از توجه مجدد و پرشور به نویسنده‌ای مسئله‌ساز خبر می‌داد، پیشاپیش طرح کلی نظریه‌ی ادبی فرای را نیز ترسیم می‌کرد. *تحلیل نقد*، سوای مدعا‌های کلی نقادانه‌اش، بوطیقای مناسبی در اختیار بلیک‌شناسان، و روان‌شناسی مناسبی نیز در اختیار یونگ‌شناسانی قرار داد که قصد احیای تفکر او را داشتند. به این ترتیب، شهرت و اعتبار روزافزون فرای، به همراه شماری از رویدادهای نظری جانب‌دار صورت‌های سمبلیک و اسطوره، زمینه‌ی ظهور رساله‌ی نظری مهمی را فراهم ساخت که منتقدان را از فضای «نقد نو» و ذهنیت انتزاع‌گر آن رها کند. (فصل پایانی کتاب *ویمست و بروکس*، با عنوان «اسطوره و کهن‌الگو»، بررسی نه چندان آسان این دو را از منتقدان نوظهوری نشان می‌دهد که متن ادبی متزعزع و بریده‌ازهمه‌چیز را در درون ساختارهای اسطوره‌ای گسترده‌ای قرار می‌دادند، و با این کار مواضع «نقد نو» را که دیگر کهنه شده بود به چالش می‌طلبیدند.) سال ۱۹۵۷ زمان مناسب، و نورتروپ فرای شخص مناسب، و *تحلیل نقد* کتاب مناسبی برای چنین کاری بود.

اشاره‌ی طعنه‌آمیز فرای به «نقد نو» (در صفحات پایانی *تحلیل نقد*)، که وی از آن با عنوان «نگرش زیباشناختی» یاد می‌کند،^۲ صرفاً آخرین نظر از خیل اظهارنظرهای جدلی وی علیه این جریان است. ما شاهد آنیم که وی بارها و تا حدی غیرمنصفانه «نقد نو» را به آموزه‌های انتقادی هنر برای هنر پیوند می‌زند (و البته او تنها کسی نیست که چنین کرده است)، و بعد به هر دو انگ «علم ظریف» یا گران‌بها می‌زند که به‌درد معدودی آدم محرم راز و نخبه می‌خورد — «کاستی از صاحب‌منصب‌ها» که به واسطه‌ی دراختیارداشتن شگردهای خاص امکان می‌یابند به فعالیتی «بیش و کم آیینی» دست بزنند که در آن تفاسیر «مرموز» و ژست‌های «آیین فراماسونری» از درک نامتعارفی حکایت می‌کنند که «نحو زبان راهی به اسرار آن ندارد»^۳ وقتی که جفری هارتمان انگیزه‌ی اصلی فرای را «دموکراتیک کردن نقد و ابهام‌زدایی از الهامات شاعرانه» توصیف می‌کند، لب کلام را درباره‌ی اهداف اولیه‌ی آموزشی فرای می‌گوید — و خود فرای نیز بر سر آن با وی هم‌داستان است.^۴ (دلایل محکمی نیز در دفاع از «نقد نو» و تلاش آن در جهت دموکراتیک کردن نقد اقامه شده است، اما اتهام فرای علیه «نقد نو» دایر بر ابهام‌آفرینی به آسانی رفع نمی‌شود: چندین نسل از دانشجویانی که در کلاس‌های «نقد نو» حضور یافته‌اند ایمان راسخ دارند که فهم معانی «پنهان» متونی که از دسترس همه‌ی روش‌های نظام‌مند و سنجیده خارج است فقط در پرتو دانش خفیه‌ی استادان آن‌ها امکان‌پذیر است.) اما فرای نیز نگران بود که مبادا متهم شود، که باد در آستین همان بوطیقای کرده است که خود اعتقادی به آن ندارد. نگرانی فرای نشان می‌دهد که این جریان کهنه و ظاهراً محتضر توانسته است چه فشار زیادی بر منتقد مستقل و با‌اعتمادبه‌نفسی مثل او اعمال کند. مفروضات و مفاهیم اصلی و پیش‌داوری‌های «نقد نو»، و هم‌چنین جریان فرهنگی منتسب به آن، را فرانک کرمود در *تصویر رمانتیک* مورد نقد و بررسی قرار داده است. کتاب کرمود برای فهم بهتر تعارض بوطیقای فرای با «نقد نو» بسیار اهمیت دارد و، در همان حال، نشان می‌دهد که این بوطیقا، از منظری متفاوت، سند دیگری در تاریخ تفکر سمبولیستی محسوب می‌شود.

ایراد شیوه‌ی ترکیبی کرمود در این کتاب این است که او در سنت نقادی — که آن را از ویلیام بلیک و کالریج تا ماتیو آرنولد، والتر پیتر، سمبولیست‌های فرانسه، شاعران دهه‌ی پایانی قرن نوزدهم انگلیس، ویلیام باتلر ییتس، اِزرا پاوند، تی. اس. الیوت و «منتقدان نو» بررسی می‌کند — بهای زیادی به تفاوت‌های مهم فلسفی نمی‌دهد و گاه حتی آن‌ها را نادیده می‌انگارد. او بیش‌تر ترجیح می‌دهد تا از منظر مالارمه و پو نظریات انتقادی رمانتیک‌های انگلیسی را بازنگری کند. اما مزیت این کتاب کرمود، همچون اغلب آثار

وی، آن است که نشان می‌دهد کرمود، پیش از دیگران، قادر است در چیزهای بسیار متفاوت شباهت‌های اساسی بیابد. اکنون که ما، پس از گذشت بیست سال، به آن زمان می‌اندیشیم، درمی‌یابیم که کرمود به تضاد دیالکتیکی پرباری در اندیشه‌ی رمانتیک پی برده بود، یعنی تضاد میان شاعر در مقام «انسانی» که، به تعبیر امرسون، «مظهر» شور و شوق و هیجانات همه‌ی انسان‌هاست، و شاعر در مقام انسانی متفاوت با دیگران، تا آن حد که به «فردیتی منزوی»^۵، فردیتی بریده از غیر که به نحو غیرقابل‌علاجی بیگانه شده است دست می‌یابد. شاعری که در وسوسه‌ی تفاوت داشتن و منحصر به فرد بودن مستحیل می‌شود، وسواسی که پس از مالارمه، به طور فزاینده دامنگیر شاعران می‌شود و نحوه‌ی اندیشیدن آن‌ها را درباره‌ی خود شکل می‌بخشد. پاداش شاعر مطرود و منزوی آن است که او، به سبب دور بودن از تعامل متعارف با واقعیات اجتماعی، به وادی تأملات الهام پا می‌نهد و، به تعبیر دیگر، از چنان قابلیت برای ادراک جهان برخوردار می‌شود که به برکت آن می‌تواند چیزی را بیافریند که کرمود آن را «تصویر» می‌نامد، و ما به دلیل پای‌بندی به زبان جریان‌های نظری پس از کانت به ناگزیر آن را «نماد» می‌خوانیم. به عقیده‌ی کرمود، «شعر به برکت تصویر هست می‌شود و حال آنکه نثر فقط توصیف می‌کند»^۶ کرمود در جای دیگر، و در همین راستا، از تمایزی یاد می‌کند که به قول بیتس در سراسر تفکر رمانتیک میان نماد و تمثیل قابل مشاهده است.^۷

تمایزی که کرمود بدان قابل است تمایزی است هستی‌شناسانه («تصویر هست»)، که نخست از سوی کالریج مطرح شد. به عقیده‌ی کالریج، نماد «از واقعیتی بهره دارد که آن را توضیح می‌دهد و قابل فهم می‌سازد»، درحالی که تمثیل چیزی است «غیر جوهری» یا «عَرَضی»، «ترجمان مفاهیم انتزاعی به زبان تصویر». به بیان صریح‌تر، نماد به لحاظ هستی‌شناسی غنی است، درحالی که تمثیل، در بهترین شکل، کم‌مایه، و در بدترین وجه، «عَرَضی» و سایه‌ی وجود یا واقعیت است (طنین لاتینی اصطلاح فلسفی substance [جوهر] گویای دیدگاه کالریج است). نماد، به منزله‌ی وجه خاص و غیر قراردادی زبان، نه فقط نمایی از هستی غایی را پیش روی ما می‌نهد — و این همان فحوای معرفت‌شناختی «تألُّو» در تعریف کالریج است — بلکه، از آنجاکه «بهره‌مندی» هستی است (اعتراض کالریج به افلاطون و تبعید جماعت مقلدان)، به «ما» نیز امکان برخورداری از آن هستی را می‌بخشد، زیرا فاصله‌ی میان آگاهی ما و مبداء غایی و اَصیل اشیاء را پُر می‌کند. از سوی دیگر، تمثیل، به منزله‌ی گفتمانی دلخواه و انتزاعی، جدایی و شکاف هستی‌شناسانه‌ی میان سوژه و اَبژه را حفظ می‌کند. از کالریج تا مالارمه، و از بیتس تا بروکس، فیلیپ ویلرایت، و نورتروپ فرای، نوعی دوگانگی وجود دارد که بسیار شبیه دوگانگی میان نماد و تمثیل است و در قالب تمایز میان گفتمان شعری یا ادبی از سویی و

گفتمان علمی یا متعارف ازسوی دیگر، تبلور می‌یابد. بروکس عقیده داشت که بازنویسی شعر به نثر گناهی نابخشودنی است. می‌توان دید که قاطعیت این حکم از این نگرش رمانتیک سرچشمه می‌گیرد که ادبیات حریمی است شبه‌دینی و هستی‌شناختی که نباید قداست آن را با گفتمان‌هایی غیردینی و قرارداد آن در بستر تاریخی آلوده ساخت.

تلاش عمده‌ی کرمود در تصویر رمانتیک عمدتاً صرف آن می‌شود که نشان دهد چنین نگرش‌هایی در بوطیقا چه دشواری‌هایی برای شاعران مدرن (مثلاً ییتس) به همراه می‌آورد، چراکه شاعری که آن‌ها را از سنتی بسیار ارزشمند و حیاتی به ارث برده است، اما در عین حال باید به تعبیری، خود را از قید آن‌ها برهاند تا بتواند پاسخگوی دنیایی فراسوی خود «تمایز یافته»^۸ی خویش باشد. دشواری‌های بوطیقای سمبولیستی بعد از ییتس به پایان نمی‌رسد، و همچنان سلطه‌ی خود را بر نظریه‌ی ادبی معاصر، حتی بیش از آنچه کرمود در ۱۹۵۷ تصور می‌کرد، می‌گستراند. تفاوت شاعر در مقام انسان، و تفاوت‌های گفتمان او (که گفتمان، به معنای اخصّ آن، به شمار نمی‌آید) سریعاً به «امتیاز» تبدیل می‌شوند («امتیاز» واژه‌ای است که اکنون در مصطلحات ساختارگرایان جایگاه بسیار مهمی دارد، اما باین حال در بحث حاضر جنبه‌ی توصیفی محض دارد). زبان شاعرانه‌ی نماد نه فقط با زبان معمول تفاوت دارد، بلکه آشکارا از آن بهتر است، زیرا، به زعم اینان، رضایت‌بخش‌ترین و ارزش‌مندترین تجارب ما از این زبان نشأت می‌گیرند. اگر می‌توانستیم انتخاب کنیم، چه شغلی را ترجیح می‌دادیم: صراف، روزنامه‌نگار، یا پیش‌گو؟ (گزینه‌های محدود اما گویایی که تصور چیزی فراسوی آن‌ها برای ییتس دشوار بود). اما «گفتمان» ممتاز شاعران در نگرشی متزعّز محصور می‌ماند. این گفتمان، وقتی که ما شیلی و امرسون را پشت سر بگذاریم، ملکِ طلق «جمعی از شاعران صاحب بصیرت» نیست. «امتیاز»، همچنان‌که تدریجاً جایگزین «تفاوت» می‌شود، با طنزی ظریف، شاعرِ بابصیرت و زبان‌بیان‌گر او را هر چه بیش‌تر در جهت خاموشی خیال‌پردازی خودمدار سوق می‌دهد، و آن پیوند انسانی که شاعر بلوغ یافته می‌خواهد با مخاطب خود برقرار کند گسسته می‌شود و «ارزش شاعرانه» - اصطلاحی که، بعد از کالریج ارج و قرب زیادی یافته است - صرف نظر از اینکه چه باشد، یکسره از دسترس دیگران، حتی جمع کوچک مخاطبان اهل، دور می‌ماند.

کرمود، در صفحات پایانی تصویر رمانتیک رسماً خواستار آن می‌شود که «اصلاح نظریه‌ی سمبولیستی زبان» را از طریق ارجاع به گزاره‌ها به شعر واگذار شود.^۹ زمانی که کرمود می‌گوید کلمات «چنان به استدلال خو کرده‌اند که تقریباً محال است بتوان مانع از عمل آن‌ها شد»^{۱۰}، زبان او زبانی سوگوارانه و اندوهبار نیست. چنان زبانی درخور سمبولیست‌هایی است که، استنباط دیگری از قضایا دارند. او می‌خواهد شعر را به مرتبه‌ای

برساند که مخاطبان آن فقط شاعران و شعر دوستان نباشند، مرتبه‌ای که در آن زبان نمادین با زبان روزمره ادغام شود، و تخیل شاعرانه با قابلیت‌های فکری عموم مردم درآمیزد. به زعم کرمود، هنر «همیشه برای کسانی خلق شده است که عادتاً در زمان و مکان حرکت می‌کنند، و فعل [به معنای رایج در دستور زبان] نیروی محرکه‌ی زبان آن‌هاست، و نمی‌توان همیشه از آن‌ها خواست تا به قوانین جدید برای محصور کردن شعر احترام بگذارند، یا به علائمی از این دست توجه کنند که 'راه عمل بسته است'». ^{۱۰} در سال ۱۹۵۷، که سروری «نقد نو» در حال افول بود، امید بزرگ منتقدان ادبی این بود که از رب‌النوع شعر اسطوره‌زدایی کنند، به آن وجه‌های مردمی بخشند، و دیگر اینکه منتقدان جوان‌تر، بار دیگر پیوند میان شعر و جهان را برقرار سازند و یا، به تعبیر فرمالیستی و تحقیرآمیز کلائیو بل، هنر را از «قله‌های رفیع اعتلا و التذاذ زیباشناختی تا حد دامنه‌های امن و گرم و نرم انسانی تنزل دهند» ^{۱۱}، — تاجایی که بتوان بار دیگر به موضوعات ممنوعه‌ای همچون تاریخ، قصد، و پویایی فرهنگی پرداخت. تحلیل نقد فرای را باید به جهانی تحقق این آرزو به‌شمار آورد؛ هرچند، از جهات اساسی‌تر، این کتاب امید اسطوره‌زدایی را بیش از هر زمان دیگر نقش بر آب می‌کند.

۲

انتقاد فرای به خود مجزا، ممتاز و یگانه‌ای که «تصویر رمانتیک» را می‌آفریند با تأملی ظریف در باب قوانین حق انحصاری آثار هنری و ادبی (کپی‌رایت) آغاز می‌شود: «در روزگار ما: قانون کپی‌رایت عنصر قراردادی در ادبیات را با شاخ و برگ تمام پوشانده است؛ این قانون مدعی است که هر اثر ادبی اختراع یا ابداعی است که باید از آن حراست کرد اثبات اینکه الف به ب مدیون است، در صورتی که الف مرده باشد، کاری صرفاً پژوهشی است، اما اگر الف زنده باشد اثبات جرم اخلاقی اوست». ^{۱۲} آن‌گاه فرای، ضمن اظهار نظری که هم به گذشته نظر دارد و یادآور سنتی است که کرمود آن را جمع‌آوری کرده بود، و هم به استقبال بوطیق‌ای اضطراب‌هزلد بلوم در آینده می‌رود، به نکته‌ی بسیار مهمی اشاره می‌کند: «بی‌اعتنایی به قراردادهای ظاهراً حاصل این نگرش رمانتیک، و بلکه بخشی از آن، است که فرد را مقدم بر جامعه می‌داند». ^{۱۳} آن‌گاه کرمود، با ذکر نکته‌ای که شاید چندان خوشایند بلوم نباشد، نتیجه می‌گیرد که فقط خواننده‌ی بی‌تجربه است که به دنبال ته‌مانده‌ای از اصالت و بدعت می‌گردد ^{۱۴} فرای اگرچه علاقه‌ای به فلسفیدن در باب ماهیت «خود» ندارد، با این حال، وقتی که به آرمان‌های ادبی رمانتیک‌ها درباره‌ی اصالت نبوغ حمله می‌کند، نظریه‌ای در به‌کارگیری این فلسفه‌پردازی‌ها لحظه‌ای درنگ نمی‌کند: فرد به‌لحاظ آرمانی مقدم بر جامعه نیست هم‌چنانکه یک شعر منفرد از

کل جریان ادبی جدا نیست: «نوزاد همان جامعه‌ی اوست که بار دیگر در قالب یک فرد ظاهر می‌شود، و شعری هم که تازه سروده شده است چنین نسبتی با جامعه‌ی شعری خود دارد».^{۱۵} غرض فرای انکار این مطلب نیست که خود در مرحله‌ی معینی از هستی از خودهای دیگر متمایز می‌شود؛ بداهت چنین امری بلاانکار است؛ درواقع، مراد وی آن است که خود، در ژرف‌ترین و ناب‌ترین لایه‌های هستی خود، و در سطحی بسیار دور از لایه‌های هشیار و آگاهانه‌ی آن، رسانه‌ای است گنج و غنی که مشخصاً برای ابلاغ ساختارهای عظیم ادبی، یعنی اسطوره‌ها و تصاویرهای مثالی ساخته شده است.

امید فرای، دایر بر اینکه منتقدان ادبی با پرهیز از ذهنیت‌گرایی و مناقشات بی‌حاصل بر سر ذوق به توصیفات عینی دست یابند، بر این فرض استوار است که بیان ادبی تماماً زیر سایه‌ی شمار اندکی از مقوله‌های کلی و ماندگار ادبی است: «چهار مقوله‌ی روایتی پیشاژانری» که «منطقاً» بر ژانرهای معمول ادبی تقدم دارند.^{۱۶} این اسطوره‌های پیشاژانری، این الگوهای مادر، این ساختارهای بسیار ژرف و بدوی را، که مصالح ناگزیر هر گونه خلاقیت ادبی‌اند، نباید عوارض تخیل خلاق فرای تلقی کرد: این کهن‌الگوها آماس اصلی آگاهی انتقادی‌اند که هدف آن دریافت همان ساختارها و ابلاغ و انتقال آن‌ها به دیگران است. فرای، در فراز معروفی از کتاب خود، به این «فرضیه» متوسل می‌شود که «درست همان‌گونه که نظم طبیعی بر علوم طبیعی حاکم است، ادبیات نیز مجموعه‌ی درهم‌ریخته یا انبوهی فاقد نظم از «آثار» ادبی نیست، بلکه نوعی نظم کلمات است».^{۱۷} واژه‌ی گمراه‌کننده‌ی «فرضیه»، درواقع، ابزار کشف منتقد نیست، بلکه قانونی اکید و غیرقابل تصرف است که نظم عینی دنیای ادبیات را تضمین می‌کند. ادعای فرای در فصل پایانی تحلیل نقد، دایر بر اینکه «هدف از تألیف این کتاب آن نیست که برنامه‌ی تازه‌ای را در اختیار منتقدان قرار دهد»، ناقض موضع او و آشکارا از صداقت و صراحت علمی به دور است،^{۱۸} چراکه او نه فقط برنامه‌ی جدیدی را پیشنهاد می‌کند، بلکه با معرفی آن به عنوان تنها برنامه‌ای که می‌تواند توصیفات عینی و جامعه‌ی از دنیای ادبی به دست دهد (البته او به جای عینی از واژه‌ی «علمی»^{۱۹} استفاده می‌کند) عالی‌ترین نشان افتخار رئالیست‌ها را به آن برنامه می‌دهد. فرای مطمئن است که نقد قابلیت آن را دارد که جریانی نظام‌مند باشد، چراکه به عقیده‌ی او «در ادبیات خصیصه‌ای وجود دارد که چنین امکانی را برای نقد فراهم می‌کند».^{۲۰}

از سویی دیگر، هر موضع انتقادی دیگر (مثل «نقد نو») که تلقی او از «دنیای ادبی» را نپذیرد ناگزیر با انگ ذهن‌باوری خاص رهیافت‌های کم‌مایه مواجه می‌شود. چنین رهیافتی، به زعم فرای، غیر علمی است، چراکه از رهنمود دنیای ادبی محروم است و نتیجتاً با متنی سروکار دارد که فاقد هرگونه تعین است. «اظهار نظر» چنین منتقد کم‌مایه

و ذهنی غالباً «شیک» است، و فرای در فصل پایانی کتاب خود «مؤخره‌ی مشروط»، از باب تعریف و تعارف، دو صفت «درخشان» و «خلاقانه» را هم به صفت پیشین می‌افزاید،^{۲۱} اما تعریف و تعارف‌ها چندان هم صادقانه نیستند: «نقد نو»، به تعبیر فرای، جریانی از آب درمی‌آید که در واقع همان ادامه‌ی «عبث» جریان دیگری است، که می‌خواهد از اسطوره تمثیل بیافریند، و در این راستا متن را چونان لکه‌های جوهری تلقی می‌کند که همواره فقط و فقط به‌مدد «ذوق» می‌توان به آن واکنش نشان داد. شاید چنین واکنش‌هایی جالب و جسورانه باشند، اما (بنا به تعریف) به هیچ وجه دقیق نیستند. باین حال، فهم کهن‌الگویی ادبیات به مثابه یک کل ظاهراً سبب می‌شود که وضعیت نقد ادبی امیدوارکننده‌تر شود، یا دست کم این ادعایی است که فرای در مقام «عالیم نقد» دارد.

فرای اعتقاد ضد رمانتیک خود را، دایر بر اینکه فرد بر جامعه مقدم نیست، در بررسی ساختار ادبی اعمال می‌کند، اما او از این حد فراتر نمی‌رود که ادبیات را در چهارچوب جامعه‌ی ادبی، و نهایتاً در چهارچوب تاریخ جامعه‌ی ادبی قرار دهد و هرگز آن در بستر اجتماعی وسیع‌تر منظور نمی‌کند؛ اما عقیده‌ی او ظاهراً درباره‌ی منتقد به هیچ وجه نافذ نیست. منتقد اسطوره‌اندیش ما، رها از همه‌ی قید و بندهای فرهنگی و تاریخی، نشسته بر بال‌های کلامی انتقادی و مجرد، تا قلمرو شناختی شفاف و خالی از ابهام اوج می‌گیرد و باور دارد که متن را در تعیین صوری آن می‌بیند و می‌تواند گزارشی دقیق و موبه‌مو از مبادی ساختاری ادبیات به دست دهد. ترس فرای از عدم تعیین، همراه با فروکاستن ذوق و ذهنیت تا حد امور نامربوط و لغو، و تکیه‌ی سنگین او بر الگوی سوژه-اُبر — که الگویی است متعلق به علوم و نظریه‌های تفسیری سده‌ی نوزدهم — سبب می‌شود که فرای، همچون هیرش چند سال بعد از او، بر اساس هرمنوتیک مبتنی بر بی‌غرضی عمل کند، یا دست کم تصور می‌کرد که چنین می‌کند.

در حالی که فرای میان اندیشه‌ی خود و بوطیقای خود محور انزوا فاصله می‌گذارد، نیرویی دیگر در اندیشه‌ی او هست که همان مفارقت‌هایی را می‌جوید که رمانتیک‌های کرمود به دنبال آن‌اند. جایگاه ویژه‌ای که فرای برای شعر و شاعری قایل است برای اجتماع شاعران سراسر تاریخ است، و نه شاعر در مقام انسان منفرد، و همین سبب می‌شود تا گرایش انزواطلبانه‌ی بوطیقای او نسبتاً در ابهام باقی بماند. او می‌گوید: «شاعران به مثابه‌ی یک کل، و نه شاعری بخصوص، از بصیرتی جامع و مانع بهره‌مندند».^{۲۲} (فرای هرگز توضیح نمی‌دهد که این بصیرت را چه کس یا چه چیز در اختیار آن‌ها گذاشته است.) کدام شرط است که فرد با داشتن آن صلاحیت شاعری را کسب می‌کند؟ درست همان‌گونه که منتقد، به منظور درک قالب کهن‌الگویی ادبیات، خود را از ذهنیت جزء-نگر خویش خلاص می‌کند، شاعر نیز باید از موجودیت خاص خود بگذرد. شاعر، اما، باید در این مسیر

رمزآمیز گامی فراتر از منتقد بردارد، و وجود مجرد خود را با جریان‌های کهن‌الگویی درآمیزد زیرا — به تعبیری بسیار نزدیک به زبان فرای و تقریباً هم‌صدا با ساختارگرایانی که بعدها به انتقاد از پدیدارشناسی برخاستند — بیان ادبی نه همان پوسته‌برداری از یک موضوع و نه همان آگاهی فردیت‌یافته‌ای است که بر همه‌ی گفتمان‌ها و عوامل تعیین‌کننده‌ی این جهانی تقدم دارد، بلکه کارکرد یک نظام، یا جهانی ادبی است که همه‌ی الگوهای بیان از آن نشأت می‌گیرند، و شاعر به آن تن می‌دهد تا بلکه بتواند سخن بگوید. (گفته‌ی تکان‌دهنده‌ی هایدگر، که معتقد بود زبان است که سخن می‌گوید و نه انسان، هرگز مایه‌ی نگرانی ساختارگرایان و منتقدان آشنا با دیدگاه‌های اروپای قاره‌ای* نبوده است، و برای خواننده‌هایی که در آمریکا بوطیقای فرای را پذیرفته‌اند نیز چندان مایه‌ی نگرانی نیست.) ساختارگرایی (با تأسی به تحلیل سوسور در مورد زبان) «نظام» را سنگ بنای نشانه‌شناختی یکپارچه و قدرت‌مندی قلمداد می‌کند که تمایز هستی‌شناسانه‌ی رمانتیک‌ها میان گفتمان‌های ادبی محض و گفتمان‌های غیرادبی را نمی‌پذیرد. فرای، در موضعی میان ساختارگرایی و اصالت زیباشناسی، به‌ویژه در تمایزی که میان دو مفهوم «مرکزگریز» و «مرکزگرا»^{۲۳} قابل است، همچنان بر جایگاه ممتاز امر ادبی پای می‌فشرد. دو مفهوم یادشده دو جریان معنایی در ساختار زبان‌اند که تعارض شدیدشان یادآور تقابل مهم نماد و تمثیل در نقد ادبی کالریج است. جریان معنایی «مرکزگرا»، مانند «نماد»، برای خود گفتمان، و هم‌چنین برای فضای زبانی بسته‌ای که در آن معنا و ساختار درهم می‌تنند، جریانی «رو به درون» است؛ درحالی‌که جریان معنایی «مرکزگریز» رو به نقطه‌ای است که به لحاظ استدلالی آن سوی مرزهای «زندان-خانه‌ی» یک هیئت زبانی خاص قرار دارد، موقعیتی معنایی که در آن شماری از عبارات‌های عمدتاً مترادف، به تعبیر هیرش در یکی از نوشته‌های اخیرش، به برداشت «واحدی» اشاره می‌کنند.

قرائت‌های متنوع فرای از فرایند خلاق همه از کنش «فردیت‌زدایی» حکایت می‌کنند — تعبیری بسیار نزدیک به تعبیر «فرایند خودزدایی»^{۲۴} نیچه در زایش تراردی — که در آن سوژه‌ی آگاه و صاحب اراده خود را به بی‌ارادگی تسلیم می‌کند. علاقه‌ی فرای به گفتن اینکه «شکلی که ادبیات پیدا می‌کند از خود آن است و نه از خارج از آن»^{۲۵} ما را به یاد ایراد ساختارگرایان سال‌های بعد می‌اندازد که سوژه‌ی پیش‌زبانی را در حکم منشأ همه‌ی اشکال و تغییرات نمی‌پذیرفتند. علاوه بر آن، قول فرای چکیده‌ی

* اصطلاح نه‌چندان دقیقی که بر جریان‌های فلسفی معارض با «فلسفه‌ی تحلیلی» دلالت دارد و کسانی همچون هگل، نیچه، کروچه، هایدگر، کالینگود، سارتر، آدورنو، و پساساختارگراها را دربرمی‌گیرد. راسل، مور، ویتگنشتاین، پوپر، رایل، کارناب، کواین و دیگران چهره‌های عمدی جبهه‌ی مخالف را تشکیل می‌دهند. زبان و منطق مؤلفه‌های اصلی مباحث «فلسفه‌ی تحلیلی» اند که از دید فیلسوفان قاره‌ای موضوعات نسبتاً کم‌اهمیت قلمداد می‌شوند. از دهه‌ی ۷۰ سده‌ی بیستم تلاش‌هایی در جهت نزدیک کردن این دو جریان به یکدیگر صورت گرفته است. — م.

گرایشی انقلابی و پیشرو در درون رمانتیسیم است که جنبه‌هایی از افکار شیلی و شوپنهاور بهترین نمونه‌ی آن به‌شمار می‌رود، افکاری که با حذف سازوبرگ استعلایی‌شان، مشخصاً پیش‌ساختارگرا به‌نظر می‌رسند. عادت رمانتیک‌ها، دایر بر مقابله‌ی ادبیات (به‌منزله‌ی چیزی بسیار ارزشمند) با دیگر چیزها (که در قیاس با ادبیات حکم فضولات را دارند)، که فرای نیز آن را در تقسیم‌بندی مرکزگرا و مرکزگریز خود به‌نمایش می‌گذارد، بار دیگر در تمایز روان‌شناسانه‌ی فرای میان ادبیات و «نوشته‌های توصیفی، که از اراده‌ی فعال و ذهن‌هشیار نشأت می‌گیرند، و هدف از نگارش آن‌ها مقدمتاً «گفتن» چیزی است»^{۲۶} نمایان می‌شود. فراز زیر با قاطعیت، هرچند با جزمیت کم‌تر، به همین موضوع می‌پردازد:

شعر، همچون نوشته‌های جدلی و استدلالی، نه فقط محصول کنش آگاهانه و اراده‌ی ذهن، بلکه محصول فرایندهایی است که به لایه‌های زیرآگاه یا پیش‌آگاه یا نیم‌آگاه یا ناآگاه* تعلق دارند.... سرودن شعر قدرت اراده‌ی فراوان لازم دارد، اما بخشی از این قدرت را باید صرف آرام کردن اراده کرد، که نتجتاً بخش عمده‌ی نوشتن به سازوکاری غیرارادی تبدیل می‌شود.... خلاقیت، چه از آن خدا باشد، از آن انسان یا طبیعت، ظاهراً کنشی است که تنها قصد آن از میان‌بردن قصد و محور انکای غایی به چیزی دیگر است....^{۲۷}

اگر قصدستیزی*** این جملات ما را به یاد «نقد نو» می‌اندازد، باید یادآور شد که مقاله‌ی بسیار جدی و عبوس ویمست درباره‌ی قصدمحوری نیست که در اینجا به‌ذهن می‌آید: «پدر حقیقی یا روح شکل‌دهنده‌ی شعر شکل یا صورت خود شعر است، و این شکل تجلی روح جهان‌شمول شعر است، «تنها پدیدآورنده»ی**** غزلیات شکسپیر، که خود

* «زیرآگاه» (subconscious): این اصطلاح را فروید در بعضی از نوشته‌های اولیه‌ی خود مترادف با «ناهشیار به‌کار می‌برد اما نظر به مبهم‌بودن آن از استعمال آن در نوشته‌های بعد صرف نظر کرد.

«پیش‌آگاه» (preconscious): در مصطلحات روان‌کاوی، آن قسمت از محتویات ذهن که در قلمرو بخش هشیار قرار ندارد اما به کمک اراده به بخش هشیار منتقل می‌شود (نظیر خاطرات که می‌توان دست‌کم بخشی از آن‌ها را زنده کرد).

«نیم‌آگاه» (half-conscious): در زمره‌ی مصطلحات روان‌کاوی نیست. ظاهراً فردی آن را در حکم مترادف اصطلاح قبل به‌کار می‌برد.

«ناآگاه» (unconscious): از مفاهیم اساسی روان‌کاوی. بخشی از ذهن که جایگاه غرایز سرکوب‌شده است و خواسته‌ها و تصاویر و افکار مرتبط با آن از دست‌یابی و تحصیل مستقیم به‌دورند. به‌باور فروید، مکانیسم سرکوب یا میزبانی مانع از ورود محتویات این بخش به بخش‌های پیش‌هشیار و هشیار می‌شود... م.

** نور تروپ فرای، تحلیل نقد، ترجمه‌ی صالح حسینی (تهران: نیلوفر، ۱۳۷۷)، صص ۱۱۰-۱۱۱ (با تغییر)... م.

*** یا «مغالطه‌ی قصد» اعتقاد البوت و ریچاردز در دهه‌ی ۱۹۲۰ و «منتقدان نو» در دهه‌ی ۱۹۴۰ دایر بر اینکه ارزیابی اثر ادبی بر پایه‌ی «قصد» مؤلف امری است روان‌شناسانه یا اخلاقی و فراتر از خود متن و نتیجتاً نامرتبط و «مغالطه‌آمیز». شعر، به‌ادعای ویمست و بیردزلی در مقاله‌ای به‌همین نام — «مغالطه‌ی قصد» — «مستقل از قصدونیت شاعر و بیرون از کنترل او به‌دور دنیا می‌گردد» و معنا و ارزش آن را ساختار کلامی آن و نه چیز دیگر معین می‌کند... م.

**** اشاره به عبارت «تقدیم به تنها پدیدآورنده‌ی این غزلیات آقای و. ه.» که تامس تروپ، ناشر انگلیسی، در ابتدای اولین چاپ غزلیات شکسپیر (۱۶۰۹) درج کرده است. هویت کسی که و. ه. حروف اول نام و نام خانوادگی اوست همواره محل بحث بوده است... م.

شکسپیر نبوده است....»^{۲۸} اگر چه «منتقدان نو» می‌خواستند شعر را از دخالت مقاصد پیشاشعری، به مثابه‌ی حکم معنا یا ارزش آن، در امان بدارند، باین حال آن‌ها هرگز انکار نمی‌کردند که «خواسته‌ی آگاهانه»ی شاعر (اصطلاح کالریج، که فرای آن را به کار می‌برد) در حیات بخشیدن به شعر یا هر نوشته‌ی دیگری نقش بسزایی ایفا می‌کند. کالریج، در بحث از تخیل ثانوی، با نوعی حشوگویی بر جایگاه «اراده‌ی آگاهانه» در بحث خود در مورد تخیل ثانوی اصرار می‌ورزید، و با این کار سعی داشت میان نیروهای هشیار و ناهشیار، یا قصدمندی انسان و خودانگیختگی طبیعی او توازن برقرار کند؛ فرای، برعکس، عمدتاً بر ضمیر ناآگاه و نوعی اندام‌وارانگاری نامشروط تأکید می‌ورزد: «اگر پدر شعر را خود شاعر قلمداد کنیم، بار دیگر در تمیز ادبیات از ساختارهای کلامی و استدلالی درمی‌مانیم».^{۲۹} باین حال، حشوگویی کالریج در برابر حرکتی انقلابی که مدافع خودانگیختگی احساسات بود، نشانه‌ی توجه او به این واقعیت است که رمانتیسیم به سرعت به سوی گونه‌ای خردستیزی تمام‌عیار گام برمی‌داشت (نشانه‌ای که از چشم بسیاری از طرفداران دوآتشه‌اش دور مانده بود)، و می‌بایست در فرایند خلق شعر جایی برای عقلانیت منظور می‌شد. به این تفاوت توجه کنید که همان چیزی که ممکن است ساختارگرایان آن را به انتقاد فرای از مفهوم مؤلف تعبیر کنند، در عالم واقع چیزی جز خردستیزی محض نیست: «این واقعیت که بازنگری امری است ممکن، و شاعر می‌تواند تغییراتی در شعرش اعمال کند، نه به این دلیل که آن تغییرات را می‌پسندد بلکه از این جهت که چنین تغییراتی را بهتر می‌داند، آشکارا حاکی از آن است که شاعر ناگزیر شعر را حین گذشتن از ذهنش می‌آفریند».^{۳۰} برای آنکه جانب انصاف را در حق شلی فرونگذاشته باشیم (رنسم* یک‌بار شلی را با «جلی» [یا ژله] قافیه کرده است) و هم چنین به لحاظ دقت، می‌توان نظرات متعادل و پخته‌ی شلینگ در خصوص رابطه‌ی ضمیر ناآگاه با آگاه در فرایند خلاقیت را با علاقه‌ی فرای به چیزی مقایسه کرد که ارنست کاسیرر آن را نگاه خواب‌گردها^{۳۱} نامیده است: «دیرزمانی است که دریافته‌ایم در هنر همه چیز آگاهانه صورت نمی‌پذیرد، و کنش‌های آگاهانه باید با کنش‌های غیرآگاهانه تلفیق شوند؛ نیز دریافته‌ام که بر اثر اتحاد میان این دو و تأثیر متقابل آن‌هاست که آثار بزرگ هنری شکل می‌گیرند».^{۳۲}

مسیری کم‌وبیش مستقیم از شوپنهاور و شلی تا فرای و نقدهای اخیر ساختارگرایان بر توجه و سواس گونه‌ی پدیدارشناسان به فاعل منحصر به فرد شناسایی طی شده است. تحقیر شلی در حق نفس آرزومند و سرکش، با مایه‌ی شرقی و مسیحی آن، کم‌تر از تحقیر فرای یا لوی استروس نیست. شلی گفته است، «شعر و اصل خود، که پول تجسم آشکار

* جان کراو رنسم، شاعر و منتقد امریکایی. از شاخص‌ترین چهره‌های «نقد نو» و مؤلف کتابی به همین نام، م.

آن است، حکم خدا و جیفه‌ی دنیا* را یافته‌اند.^{۳۳} اگرچه عقل کل** نوافلاطونی شلی، جهان ادبی فرای، و نیروهای لانگ [زبان] ساختارگرایان زمینه یا محتوای فلسفی واحدی ندارند، بااین حال همه‌ی آن‌ها برای فردی که صدای متمایز و مشخص تحت‌الشعاع صدای فراگیری قرار می‌گیرد که از طریق صدای او سخن می‌گوید عوامل مؤثر و تعیین‌کننده‌اند. اما چنین بیانی از رقت احساسات حکایت می‌کند: فرای و ساختارگرایان انسان فردیت یافته‌ای را که مقدم بر هر نظامی باشد و پس از چندی «تحت‌الشعاع» قرار گیرد نمی‌شناسند؛ از نظر آن‌ها، خود نظام است که تفرد و تمایز را امکان‌پذیر می‌سازد، درست همان‌گونه که شالوده‌ی اجتماع را کلیات فراگیر و تعیین‌کننده‌ی نظام تشکیل می‌دهند. قول میلتون دایر بر اینکه «شعر از پیش نیندیشیده‌اش» را الهی شعر به او الهام کرده، حاکی از حرمتی است که او برای بوطیقای سنتی شعر قایل بود، و شلی نیز حرف او را، بی‌هیچ تعبیر و تفسیری، همان‌طور که بود پذیرفت. اما باز هم نباید چنان وانمود کنیم که در مقایسه با شلی آدم‌های پیچیده‌تری هستیم: فرای و ساختارگرایان عادتاً فرایند نوشتن را چنان تصویر می‌کنند که گویی رفتاری است انفعالی، مُشتی گِل در دست الگوهای مثالی فرای یا نظام‌های نشانه‌شناختی ساختارگرایان. فرای و ساختارگرایان در معرض این انتقادند که آن‌ها تأکید صریح سوسور را دایر بر ارتباط دیالکتیکی میان «لانگ» و «پارول»*** نادیده گرفته‌اند و نمی‌توانند به دقایق و ظرافت‌های متن بپردازند، و نتیجتاً قادر به تبیین قدرت متنی نیستند که فردیتی متمایز و مشخص دارد.

به‌این ترتیب، جریان دیدگاه‌های ضد اومانستی با محوریت این موضوع، از شلی تا فرای و ساختارگرایان، را باید از رمانتیسم اومانستی و ساده‌ی کالریج و وردزورث جدا کرد. کالریج و وردزورث، به‌جای قرارداد خاستگاه بیان در نظامی عظیم و فراگیر که به فرد به‌مثابه‌ی رسانه‌ای منفعل «اختیار می‌دهد» زبان شاعرانه را به‌کار می‌گیرند، فرد آگاه و فعال را عاملی می‌دانند که فرایند شعری به‌واسطه‌ی او جریان می‌یابد (و، در مورد کالریج، حتی نقش راهنمای آرام [laxis effortur habenis] فرایند هنری را هم ایفا می‌کند). به‌این ترتیب، در دنباله‌ی نظر مؤکد کالریج در خصوص «اراده‌ی آگاهانه» باید از نظریه‌ی دقیق و منسجم وردزورث یاد کرد که طبق آن روند آفرینش اثر هنری از تفکر «ژرف

* God and Mammon: اشاره‌ی شلی احتمالاً به این جمله از انجیل متی است که می‌گوید: «شما نمی‌توانید بنده‌ی خداوند و جیفه‌ی دنیا باشید.»—م.

** One: مفهومی اساسی در نزد نوافلاطونیان، که همان واقعیت غایی است. اشاره‌ی لتریچیا احتمالاً به رساله‌ی در باب حیات است که طی آن شلی وجود عقول منفرد و متمایز را مردود دانسته، و به‌جای آن به عقل کل و جهان‌شمول باور دارد که همه‌ی عقل‌ها از آن بهره می‌برند «عقل کل» و خدا از نظر شلی یکی هستند.—م.

* دو مفهوم اساسی ساختارگرایی: «لانگ»، نظام یا کلیت انتزاعی زبان است که هر جامعه‌ی زبانی به آن دسترسی دارد. عناصر هر زبان، از جمله قواعد دستوری آن، متعلق به این وجه زبان‌اند. «پارول» به‌کارگیری عینی این عناصر و قواعد توسط سخن‌گویان زبان، و در حقیقت نمود عینیت یافته‌ی زبان است.—م.

و طولانی» پیرامون خویشستن آغاز می‌شود تا «آن‌چه را واقعاً برای انسان اهمیت دارد»^{۳۴} دریافت. و مراد او از خویشستن همان احساسات یگانه و نسبتاً خصوصی اوست. کالریج و وردزورث، با تأکید بر احساسات شخصی و فعال در فرایند شعری دست‌یابی به زبانی بیان‌گر که ابعاد انسانی کلی‌تری از خودبودگی را انعکاس می‌دهد، می‌کوشند تنوع و تمایز را در بیان تبیین کنند، و این کاری است که شیلی، فرای، و لوی‌استروس هیچ‌یک نه می‌توانستند و نه می‌خواستند انجام دهند.

کرمود، در تصویررمانتیک، از جریانی تجلیل می‌کند که در آن «یگانگی» متن و اعتبار آن را فردیتی بریده‌ازدیگران رقم می‌زند. دربرابر این نگرش، فرای تلقی اسطوره‌ای‌اش را از خود عمده‌تأنا آگاه عرضه می‌دارد، ذهنیتی جمعی که منشأ و حجیت متنی آن به‌شمار می‌آید که اساساً هویت «متفاوتی» ندارد. اگر قرار باشد از تعبیری استفاده کنیم که از زمان فلسفه‌پردازان دریدا تدریجاً به یکی از مصطلحات رایج و الزامی مباحث نظری بدل شده است، فرای نظریات ساده‌تر و ابتدایی‌تر بیان‌گرایی را، که اصالت را «ارج می‌نهند» و آن را متعلق به فردیتی یگانه می‌دانند، اوراق می‌کند (یا به تعبیر دریدا آن‌ها را «واسازی می‌کند»). ما پس از دریدا می‌فهمیم که تصورات آرمانی رمانتیک‌ها از اصالت اساساً تصوراتی آرمانی درباره‌ی اصل و خاستگاه‌اند که با تلقی مرتبط با سوژه‌ی «آزاد» و کاملاً منفرد و مشخص پیوند نزدیک دارند. فرای نظریه‌ی دیگری را جایگزین این نظریه می‌کند: «اصالت به سرچشمه‌های ادبیات بازمی‌گردد، همان‌طور که بنیادگرایی به ریشه‌ها برمی‌گردد. گفته‌ی الیوت، مبنی بر این‌که شاعر خوب بیش‌تر مستعد سرقت است تا تقلید، از نگاه متعادل‌تری به سنت ادبی حکایت می‌کند، چراکه نشان می‌دهد که هر شعر مشخصاً با شعرهای دیگر درگیر است. ... قانون کپی‌رایت و مقررات مرتبط با آن کار را برای رمان‌نویس مدرن دشوار می‌کند تاجایی که او جز عنوان اثرش چیز دیگری را نمی‌تواند از ادبیات اخذ کند.»^{۳۵} (متن فارسی: ص. ۱۲۱، با تغییر). فرای این کار را در مورد ریشه‌ی کلمه‌ی «اصالت» نیز انجام دهد: «داشتن اصالت موجب نامتعارف‌شدن هنرمند نمی‌شود، بلکه برعکس، او را بیش‌تر به دامن سنت و رعایت قانون سوق می‌دهد، سنتی که پیوسته از اعماق خود تغییر شکل می‌یابد. ...»^{۳۶}

اگر اصالت به معنای بازگشت به اصل و مبدأست، دراین صورت باید پرسید که این اصل و مبدأ دقیقاً چیست؟ ما در نظریه‌ی فرای، در آن سوی هنرمند آگاه و منزوی، که نه پدر است و نه اصل و مبدأ، به تلقی‌ای در باب مرکز فعالیت ادبی دست پیدا می‌کنیم که خود فعالیت کلامی، و بخشی از نظام اسطوره‌ی پیشاژانری که جهان ادبی را می‌سازد نیست. فرای گفتمان و اندیشه‌ی مربوط به پرسش اصل و خاستگاه را، که اکنون با نام دریدا مترادف است، به طرز شگفت‌انگیزی پیش‌بینی و بعد آن را قاطعانه رد می‌کند، اما در

این امر نباید مبالغه کرد. به عقیده‌ی دریدا، «ساختارمندی ساختار» را همیشه خنثی و بی‌اثر کرده‌اند یا آن را فروگاسته‌اند، به این نحو که به آن مرکز داده‌اند، یا آن را به نقطه‌ی حضور، یا خاستگاه ثابتی، ارجاع داده‌اند. کار این مرکز دو چیز بوده است: جهت‌دادن، سازگار کردن، متعادل ساختن و سامان بخشیدن به ساختار، چرا که نمی‌توان ساختار بدون سامان را متصور شد؛ و مهم‌تر از آن، اطمینان یافتن از اینکه اصل سامان‌دهنده‌ی ساختار محدودکننده‌ی چیزی است که آن را *بازی آزاد* ساختار می‌نامند... با این وصف، مرکز بازی آزادی را که آغاز کرده و آن را امکان‌پذیر ساخته است نیز قطع می‌کند... در مرکز، جابه‌جایی یا دگرگونی عناصر ممنوع است (عناصری که شاید خود ساختارهایی محصور در ساختار دیگری باشند)... به این ترتیب، همواره چنین خیال کرده‌اند که مرکز، که طبق تعریف یگانه و منحصر به فرد است، سازنده‌ی چیزی در درون ساختار است که، در عین گریز از ساختارمندی، بر ساختار حاکم است.^{۳۷}

و فرای می‌نویسد:

در عالی‌ترین سروده‌های دانته و شکسپیر، مثلاً در *توفان* یا *اوج برزخ*، این احساس به ما دست می‌دهد که تدریجاً متوجه شده‌ایم که کل تجربه‌ی ادبی ما درباره‌ی چه بوده است؛ احساس می‌کنیم که به مرکز ثابت نظم کلمات وارد شده‌ایم. منتقدی که نقد را معرفت می‌داند و ناچار است که همچنان درباره‌ی این موضوع سخن بگوید، متوجه می‌شود که مرکزی برای نظم کلمات وجود دارد.

تا چنین مرکزی وجود نداشته باشد هیچ چیز نمی‌تواند مانع از آن شود که مناسبت‌ها و شباهت‌های ساخته و پرداخته‌ی سنت ادبی و نوع ادبی به سلسله‌ی بی‌پایانی از تداعی‌های آزاد تبدیل نشوند، که شاید معنی‌دار و شاید هم آزاردهنده باشند، متها هرگز مایه‌ی تشکیل ساختار واقعی نمی‌شوند. بررسی کهن‌الگوها بررسی نمادهای ادبی به مثابه جزئی از کل است. اگر چیزی به نام کهن‌الگو وجود داشته باشد، ناچاریم باز هم گام دیگری برداریم و امکان‌پذیر بودن یک جهان ادبی خودایستا را در تصور آوریم. نقد کهن‌الگویی خیالی باطل است و هراتویی است که راه به بیرون ندارد، و اگر چنین نباشد پس لازم است فرض کنیم که ادبیات صورتی کلی است، و نه نامی که به مجموعه‌ی آثار ادبی موجود داده باشند. (ترجمه‌ی فارسی، صص. ۱۴۵-۱۴۴. با اندک تغییر.)

این مرکز همان میل است که فرای آن را چنین تعریف می‌کند: «کارمایه‌ای که سبب می‌شود جامعه‌ی بشری به *فُرم* خاص خود دست یابد... تکانه‌ای به سوی بیان که، اگر شعر با یافتن شکل بیان آن موجبات رهایی‌اش را فراهم نمی‌کرد، همچنان بی‌شکل

می‌ماند.^{۳۹} میل انسان (تلقی فرای از این مفهوم برداشتی اگزیستانسیالیستی به سیاق سارتر است) همان فقدان شکل یا ساختار است — «فقدانی» که سبب خلق قُرم یا ساختار می‌شود درحالی‌که خود تابع هیچ قانونی نیست، «فقدانی» ایستاده در بیرون ساختارمندی به منزله‌ی «شیء فی نفسه»^{۴۰} ای متافیزیکی که تغییر نپذیرفته است و نخواهد پذیرفت. میل همان اصل است، مرکز است، نقطه‌ی حضوری است که، به تعبیر دریدا، بازی آزادانه‌ی ساختار را محدود می‌کند، یا به تعبیر خود فرای، تحلیل کهن‌الگویی را به چیزی بیش از خیال خام یا «زنجیره‌ی بی‌پایانی از تداعی‌های آزاد» تبدیل می‌کند. میل ژرف‌ترین مرکز حکومت انسانی است؛ میل به فرد متمایز واحدی تعلق ندارد، بلکه نیرویی است میان‌ذهنی که فرایند بیان و مدنیت و انسانی کردن و نظم‌بخشیدن به طبیعتی بی‌احساس و بی‌ادراک یکسره کار اوست. میل، با رها بودن از همه‌ی دگرگونی‌ها، به منزله‌ی نوعی «محرک اولی»^{۴۱}، محرک مادی غیرمتحرک و بستری مطمئن است که انسان‌گرایی غایی فرای را تضمین می‌کند. و بالأخره از آنجا که میل «مرکز ثابت» و گونه‌ای آرزوست «ساختاری واقعی» را به عنوان تحقق یا غایتِ (telos) آرزو مجاز می‌داند. متافیزیک میل فرای در تقابل آشکار با تلقی دریدا از نشانه قرار دارد، تلقی‌ای که در آن نشانه به مثابه‌ی «تفاوت» نوستالژی گذشته و شوق آینده را هم‌زمان بدهی می‌انگارد. این نیز قطعاً نوعی میل است، اما میلی که در مرکزی آن سوی سخن محقق نمی‌شود.

برداشت‌های نظری اساسی فرای یکسره فضایی‌اند. او می‌داند که نظام پیشنهادی او فقط با داشتن ساختار «واقعی»، و فقط در صورتی که بسته، یکپارچه و مستقل باقی بماند دوام می‌آورد. این همه را می‌توان با تلقی دریدا از انهدام «ساختار واقعی» مقایسه کرد که در آن مرکز را در معرض دگرگونی آزاد قرار می‌دهد؛ به عبارت دیگر، فعالیت کلامی را چنان مادی و زمان‌مند می‌کند که ساختارها را «باز» نگه می‌دارد. کل جهان ادبی فرای («ساختار واقعی») جداودور افتاده در فضای مستقل خود ایستاده، و رود زمان در دوردست‌ها در زیر آن جاری است. این جهان ادبی نظامی است برخوردار از امکانات غنی اما محدود آرایش و تلفیق که همه‌ی نویسندگان صرف نظر از موقعیت مکانی و زمانی‌شان به آن دسترسی دارند. به عقیده‌ی فرای، «تراژدی، چه یونانی، چه مسیحی، یا جز آن، ظاهراً تجلی قانون است، تجلی چیزی که هست و باید باشد.»^{۴۲} احتمالاً همین طور است — و کسی هم با نورتروپ فرای برسر شکل کلی یک وجه ادبی اختلاف ندارد — اما، در عین حال، همان‌گونه که هارتمان، ویمست، و کریگر در نقدهای جداگانه‌ای یادآور

* Ding an sich: در فلسفه‌ی کانت، شیء آن‌گونه که هست، نه آنکه حواس آن را ادراک می‌کند (فنومن). «شیء فی نفسه» از تصرف اشکال یا مقوله‌های ذهن — زمان، مکان و علیت — به دور است، و متعلق شناخت حسی واقع نمی‌شود. م.
 ** Premum mobile: منشأ علت حرکت در عالم، از مفاهیم اصلی جهان‌شناسی ارسطو، و هم‌چنین الاهیات یهود، مسیحی و اسلامی. — م.

شده‌اند، این وجه کم‌مایه نیز هست. تلقی فرای از سنت، به تعبیر میشل فوکو، «امکان می‌دهد که پراکندگی تاریخ را به همان شکل بازاندیشی کنیم».^{۴۱} به بیان دقیق‌تر، تلقی او از تاریخ ژانر، هرچند محدودیت‌ها و تنگناهای تحمیل‌شده بر مثلاً ازرا پاوند را نشان می‌دهد، محدودیت‌ها و تنگناهای نزدیک‌تر و ملموس‌تر تحمیل‌شده بر نوشته‌های پاوند (ایماژیسم، اقتصاد) را نادیده می‌گیرد (علاقه‌ی پاوند به نوشتن اشعار طولانی حاکی از آن است که شاعرانی همچون هومر، ویرژیل، میلتون و دیگر نمایندگان برجسته‌ی سنت شعر حماسی را الزاماً بر خود تحمیل کرده است). نگرش فرای باعث می‌شود که منتقد تازگی و شادابی دگرگونی را درک نکند؛ علاوه‌بر آن، این نگرش از تبیین فردیت در بیان [هنری]، و همچنین گسست‌ها و ناپیوستگی‌ها [ی تاریخ ادبیات] ناتوان است. سوای این همه، فرای، بی‌هیچ قید و شرط، از پذیرش تأثیر تعیین‌کننده و محدودکننده‌ی نیروهای غیرادبی بر جهان ادبی سر باز می‌زند. انتقاد هارتمان (که اساساً انتقادی بر مکتب اصالت زیبایی است) مبنی بر اینکه فرای زمان واقعی را نادیده می‌انگارد و قادر به تبیین صدای متمایز نیست (که روی دیگر همان سکه است)، ایراد منصفانه‌ای است، هرچند که انتقاد هارتمان، مثل بیش‌تر انتقاداتی که متوجه فرای است، از منظری خارج از مفروضات او صورت می‌گیرد، چراکه دیدگاه هارتمان درخصوص امر ناسوتی همان دیدگاه برگسون است که هرگونه تلقی دورانی و آیینی از تاریخ به‌شیوه‌ی ویکو و فرای را خیانتی به تاریخ قلمداد می‌کند.^{۴۲}

۳

راهبردهای ثنویت ضامن انسداد «ساختار واقعی» فرای در مقاطع گوناگون استدلال هستند، ساختاری که نظامی است بی‌اعتنا به جنبش‌های غیرآیینی زمان. چیزی که در ثنویت فرای جلب توجه می‌کند بی‌اعتنایی بزرگ‌منشانه‌ای است که نوعاً در نگرش رمانتیک از همان ابتدای شکل‌گیری این مکتب دیده می‌شود، و مصداق بارز آن بند اول رساله‌ی «دفاعیه»^{۴۳} ی‌شلی است. فرای این امر را کاملاً بدیهی می‌انگارد که خواننده‌ی معقول مفروضات او را کاملاً پذیرفته است، و بر همین پایه است که فرای می‌گوید: «بدیهی است که اندیشه‌ی شاعرانه» چیزی است «که با دیگر انواع اندیشه بسیار فرق می‌کند».^{۴۴} او هشدار می‌دهد که از «تحمیل طرح یا قالبی فراادبی بر ادبیات»^{۴۵} بپرهیزیم، چراکه دراین صورت سبب خواهیم شد تا چیزی را، که ظاهراً همه در پی آنیم، یعنی «نظریه‌ای در باب معنای ادبی» را (معنایی که از «معنای غیرادبی» متمایز است) چنان عقب برانیم که کاملاً دور از

* منظور رساله‌ی دفاع از شعر است، که ی‌شلی آن را در ۱۸۲۱ برپایه‌ی رساله‌ای به همین نام از سیدنی، و با الهام از دو رساله‌ی مهمانی و ایون افلاطون نوشت. م.

دسترس قرار گیرد.^{۲۵} گفتمان منحصربه‌فرد ادبیات (که مرکز‌گراست) از همه‌ی نوشته‌هایی که «صریح»، «توصیفی» و «مرکز‌گریز» اند، و همه با نوشته‌های غیرادبی و معمول ملازمت دارند، جداست.^{۲۶} موضع فرای از سر کمال بی‌اعتنایی است، نه بدان‌جهت که نظام فکری او به تحلیل فلسفی کردن نمی‌نهد، بلکه به سبب آنکه مفروضات نظری نقد زمان او فقط آن نوع ثنویت و آن‌گونه امتیاز تلویحی امر ادبی را مسلّم می‌پندارند که همیشه با آن‌ها همراه است. فرای با بی‌اعتنایی خود به ما می‌گوید که آدم‌های معقول در همه‌ی اعصار و در همه‌جا حرف او را باور دارند؛ درواقع، لحن او القاکننده‌ی چیزی است که منتقدان ادبی انگلیسی-آمریکایی دهه‌ی ۱۹۵۰ آن را حقیقت ابدی تلقی می‌کردند. در مفروضات فرای چیزی نیست که فی‌نفسه مایه‌ی آزار متفکران جنبش سمبولیسم شود. فرای ادبیات را، به‌مثابه‌ی سخن و «نگرش»ی که نزد شاعران به ودیعه گذاشته شده است، مقابل دیگر شیوه‌های تفکر و سخن قرار می‌دهد (و بعد همه را زیر سقفی به‌نام امر فراادبی جمع می‌کند)، و با این کار کتاب تحلیل نقد خود را در مسیر جریانی قرار می‌دهد که کانت آغازگر آن است. هدف فرای، که برپایه‌ی نیاتی تدافعی شکل گرفته بود، آن بود که جایگاهی ممتاز برای ادبیات و دیگر هنرها در فرهنگ غرب فراهم آورد، فرهنگی که از دیدگاه رمانتیک‌ها ظاهراً نه فقط نیازی به ارزش‌های زیباشناختی ندارد، که حتی، به‌زعم شاعران بیگانه‌شده و مدافعان بیگانه‌ترشان، با هنر سر جنگی متفرعانه دارد. تلقی مشکل‌آفرین فرای از خودش در مقام «دانشمند ادبی»، در کنار اصولی انتقادی که از همه‌ی تعلقات ایدئولوژیک آزادند، لحظات پرباری را در تحلیل نقد فرای رقم می‌زند. نمایش دقیق او از دید محدود و به تعبیری روستایی مآبی* «منتقدان نو»، که شمول عام عقایدشان آشکارا از قلمرو محدود ادبیات سمبلیستی-آیرونیک سرچشمه می‌گیرد، شاهد مدعاست. فرای می‌نویسد: «بسیاری از مفروضات نقد حاضر بستر تاریخی محدودی دارند. در روزگار ما، دید محدود و روستایی مآبانه‌ی آیرونی، که همه‌ی ادبیات را در پی عینیت کامل، تعلیق احکام اخلاقی، و تمرکز بر هنرنمایی کلامی و زبانی محض جست‌وجو می‌کند سلطه‌ی خود را به تدریج می‌گستراند. نتیجه‌ای که فرای کلاً می‌گیرد این است که «آن نگرش انتقادی که پایه‌هایش فقط بر یک محور استوار باشد هرگز نمی‌تواند به تمامی حقیقت شعر دست یابد.»^{۲۷} نمی‌توانیم فرای را به‌خاطر دیدگاه متمدانه و داوری آرام و به‌دوراز هیجان او درقبال «نقد نو» تحسین نکنیم.

باین همه، اصول موردنظر فرای، به‌رغم همه‌ی مقاصد علمی یا عینی‌گرایانه‌ی او، خود «بستر تاریخی محدودی» دارند، و روستایی مآبی نیز اتهامی است که می‌توان به‌راحتی به

* بنیان‌گذاران «نقد نو» بعضاً به جریان‌های موسوم به «فراری‌ها» و «رنسانس جنوب» و «روستائیان جنوب» تعلق داشتند. مخالفت شدید با علم و فناوری تمدن جدید و تلاش برای احیای ارزش‌های فرهنگ کشاورزی جنوب آمریکا در سرلوحه‌ی کار جان کراو رنسم و آلن تیت — چهره‌های شاخص «نقد نو» — قرار داشت. — م.

خود او وارد کرد. او، چند صفحه بعد از حمله‌ی جانانه‌اش به «نقد نو»، این بار اصول دیگر و بنیادی‌تری از سمبولیسم را هدف می‌گیرد. فرای چنین استدلال می‌کند که در همه‌ی «ساختارهای کلام ادبی، سمت و سوی معنا نهایتاً متوجه درون است»، زیرا در ادبیات «نخستین هدف، خلق ساختاری از واژه‌ها محض خود آن ساختار است. این هدف بر پرسش‌های مربوط به واقعیت یا حقیقت تقدم دارد، هم چنان که ارزش نمادها فرع بر اهمیت آن‌ها به منزله‌ی ساختاری از موتیف‌های مرتبط با یکدیگر است.» فرای در دنباله‌ی بحث، ادبیات را قلمروی تعریف می‌کند که در آن فقط «ساختارهای کلامی مستقل» از حقوق شهروندی برخوردارند: «ادبیات جایی یافت می‌شود که ساختارهای کلامی مستقل وجود داشته باشند. هرچاکه چنین ساختارهایی وجود نداشته باشند، ما با زبان روبه‌رو هستیم، یعنی کلماتی که انسان آن‌ها را چونان ابزاری برای کمک به انجام یا فهم چیزی دیگر به کار می‌گیرد.»^{۲۸} تأکید فرای بر مضامین کلیشه‌ای و منسوخ «نقد نو» («ساختارهای کلامی مستقل» و «ساختاری از کلمات محض آن کلمات»)، هم چنین تفرعن آشکار او در قبال نقش ابزاری، معرفتی، و توصیفی ادبیات همه آشکارا حاکی از آن‌اند که فرای خود یک جور روستایی مآب پساکانتی است که از مشرب فلسفه‌ی ایده‌آلیسم آلمان سیراب می‌شود — و این همه به‌رغم آن است که وی، به‌خلاف «منتقدان نو»، به‌لحاظ تاریخی به شیوه‌ی فکری خاصی محدود نیست، و باید گفت که خداگونه، از منظری جهانی و فرارونده به کلمات جهان ادبی می‌نگرد. آیا تا قبل از کانت این امکان وجود داشت که کسی، به‌شیوه‌ی فرای، چنین قاطع و مطمئن ادبیات را تعریف کند؟ تعریف مطلق‌گرا و بی‌پیرایه‌ی او از ادبیات، و مخصوصاً ادعای او مبنی بر اینکه «قصد شاعر تجمع کلمات» است «نه» معنابخشیدن به آن‌ها^{۲۹}، تعریفی است عمیقاً فرمالیستی که تا قبل از کانت تصور آن تقریباً محال می‌نمود. من بعید نمی‌دانم که منتقدان و نظریه‌پردازان معتقد به بازنمایی یا تقلید، از افلاطون و ارسطو تا ساموئل جانسون، هم چنین بسیاری از جانب‌داران نظریه‌ی تاریخ‌گرایی در زمان ما، چه قبل از ساختارگرایی و چه بعد از آن، توصیف فرای را از نیت شاعرانه دلیل آشکار چیزی می‌دانستند که در زبان مطمئن ساموئل جانسون جنون شوریده و متعال نام دارد.

توضیح فرای در مورد «ساختارهای کلامی مستقل»، و مرز مشخصی که میان بیان ادبی و شیوه‌های بیانی مرکزگرایز قایل می‌شود، او را بیش از هر «منتقد نو»ی دیگر، از طریق شیلر و آسکار وایلد، به کانت نزدیک می‌کند. اگرچه منتقدانی همچون رنسم و بروکس غالباً زبان انزوای رمانتیک را به کار می‌گیرند، باین همه، آن‌ها (به‌رغم کرمود و دیگران)، به‌خلاف فرای، ادبیات را از نقش شناختی و معرفتی آن جدا نمی‌دانند. پندار پوسیده و منسوخ دیگر «منتقدان نو» — که اخیراً گروهی کوشیده‌اند آن‌ها را فرمالیست‌های

زندگی گریز معرفی کنند — این بوده است که ادبیات «نوع خاصی از معرفت» پدیده‌های غیرادبی و غیرزبانی در اختیار ما می‌گذارد. با آنکه منتقدان نو نهایتاً نمی‌توانند دلیلی بر مدعای خود بیاورند، و احتمالاً به دام زیباشناسی‌مداری خودشان می‌افتند، باین وصف قصدشان آن بود که بگویند موضوعیت فرهنگی ادبیات نقش معرفتی آن است. از دیدگاه فرای، همه‌ی دعاوی قدرت «کشف و شهود وجودی» ادبیات واقعاً چیزی جز آسان‌گیری و ارضای ناخودآگاه در مغالطه‌ی «فرا فکنی وجودی» نیست.^{۵۰} او کراراً یادآور می‌شود که ادبیات منحصرأ از ادبیات دیگر شکل می‌گیرد، و جهان ادبی بازنمایی چیزها، آن‌گونه‌که هستند، نیست، بلکه بازنمایی میل انسانی است.

به این ترتیب، فرای و «منتقدان نو» به رغم پاره‌ای مشترکات فلسفی، همان‌گونه‌که کریگر می‌گوید، به تعبیری، دو «جریان کاملاً متفاوت» در نقد معاصر محسوب می‌شوند،^{۵۱} که در این میان، فرای نماینده‌ی گونه‌ی امروزی اندیشه‌ی افلاطونی دوره‌ی رنسانس و کسانی همچون سیدنی و بیکن است؛ هم‌چنان‌که، در مقابل آن‌ها، «منتقدان نو» (توسعاً) نماینده‌ی تعهدات این جهانی ارسطویان‌اند. کلیانت بروکس، با علاقه‌ای که به بازتاب بافت‌های پرابهام و پیچیده‌ی امور انسانی در سخن شاعران «کمال یافته» ابراز می‌داشت، هرگز نمی‌توانست بگوید: «دلیل خلق ساختار ادبی ظاهراً آن است که معنای درونی، یعنی الگوی کلامی مستقل و خودکفا، عرصه‌ی پاسخ‌هایی است که با زیبایی و لذت مرتبط‌اند. ... تصور الگویی متزع، خواه از کلمات خواه جز آن، آشکارا منشاء اصلی احساس زیبایی و لذت ملازم آن است.»^{۵۲} حال، اگر ما به ضمیمه‌ی فرای در چند صفحه‌ی بعد توجه کنیم که می‌گوید تأمل درست در هنر متضمن «تسلیم کامل ذهن و حواس به تأثیر اثر [هنری] است، و از طریق تلاش برای وحدت بخشیدن به نمادها در جهت ادراک هم‌زمان وحدت ساختار تحقق می‌پذیرد،»^{۵۳} می‌توانیم چکیده‌ی زیباشناسی کانت را در این بیان کوتاه و نغز مشاهده کنیم. جداکردن هنر به منزله‌ی «الگوی کلامی خودکفا» بی‌که هیچ نتیجه‌ی اخلاقی و معرفتی بر آن مترتب نیست، همان «هدف‌مندی بی هدف»^{۵۴} کانت است. اعتقاد به اینکه ما هنگام «تجربیدن زیبایی» باید خویش را از قید تمایلات معرفتی، ارادی و منفعت‌طلبانه رهانیده، خود را یکسره در اختیار «امر زیبا» و «متعلق زیبایی» قرار دهیم، دقیقاً همان چیزی است که کانت از «تأمل خالی از نفع» و «ارضای بی طرفانه» مراد می‌کرد، و الیسو ویواس، در صورت‌بندی جدیدی از نظریه‌ی نوکانتی، آن را «توجه ناگذاری خلسه‌آمیز»^{۵۵} نامیده است — نوعی خاص از لذت که در آن، به تعبیر کانت، قوای

«تعریف کانت در نقد داوری از شئینی زیبا و تجربه‌ی زیبایی‌شناختی. به عقیده‌ی کانت «شئینی زیبا وجود یا ذاتی است که موجد هیچ گونه نفعی در بیننده نباشد.» بر همین اساس، تجربه‌ی زیباشناختی هنگامی ناب است که بر آن هیچ نفع یا هدفی مترتب نباشد. التذاذ محض «هدف» تجربه‌ی زیباشناختی است و باید آن را از درآمیختن با مفاهیم، که نوعاً متضمن معنا و هدف‌اند، برکنار داشت. توضیحات لتریچیا به فهم بیش‌تر موضوع کمک می‌کند. م.

ذهنی ما در فعالیت «بازی گونه» و «نامتعیّن» و «سرزنده» ای با یکدیگر درگیر می شوند که جز «حس توانزی درونی»^{۵۵} هدفی بر آن مترتب نیست.

فرای، به خلاف شماری از متفکران نوکانتی پیش از خود، و به رغم آنکه از «الگوی منتزع» یاد می کند، از مواضع اکیداً فرمالیستی و انتزاع گرایانه ی زیباشناسی کانت بسیار فاصله دارد. موافق نظر کانت، «تصویر و ترسیم یونانی مآبانه (*à la grecque*)، شاخ و برگ های حاشیه دوزی یا روی کاغذ دیواری» و «صدف های دریایی» و موسیقی «بدون کلام»، که همه ی چیزهای بسیار زیبا اما بی فایده اند، نمونه های اعلای «زیبایی آزادند» (که وی آن ها را در تقابل با زیبایی «وابسته» ی آشکال انسانی قرار می دهد)^{۵۶} تجربه ی «زیبایی آزاد» (اصطلاحی حشو در بوطیقای ایده آلیستی) سبب می شود آزادی درونی کاملی در قوای ذهنی شنونده شکل گیرد. از شیلر تا کاسیرر، و از فرای تا هربرت مارکوزه، این باور وجود داشته است که اگرچه کانت با اعلام استقلال و خودبستگی هنر، مبانی جدید و درستی را پی ریزی کرد، اما در عین حال توانمندی های فرهنگی هنر را نیز به نحوه جبران ناپذیری تضعیف کرده است. متفکران نوکانتی نقشه های بزرگ تری در سر دارند. فرای مفروضات بنیادی کانت را، و به ویژه این نظر را که تجربه ی هنری تجربه ای است منفک و مستقل از هرگونه قید و بند معرفتی، اخلاقی، و لذت طلبانه، اقتباس کرده، با بیانی که برای خواننده ی کتاب شیلر، در باب آموزش زیباشناختی انسان، بسیار آشناست، اظهار می دارد که هدف غایی انسان در مقام موجودی فرهنگی همانا تجربه ی ادبی واقعی است، چراکه از راه این تجربه است که انسان از قید همه ی عارضه های گوناگون بیرونی، از جمله زمان و نظم طبیعی اشیاء، که در رأس آن عارضه ها قرار دارند، رها می شود. ما در زمان و طبیعت زاده می شویم، و این دو مشترکاً چیزی را می سازند که فرای آن را «محیط» می نامد. اما محیط ما موجب رضایت ما نمی شود؛ برعکس، سبب می شود که فاصله و جدایی را احساس کنیم. نتیجتاً، ما «خانه ها» ی خود را بر پایه ی تخیل بنا می کنیم؛ ما سازنده ی تمدنیم، که همان نظم اشیاء است، اما به هیئتی مطلقاً انسانی.^{۵۷} فقط ادبیات است که به ما بینش می دهد تا اهداف تمدن را بشناسیم، بینش درباره ی کاری که اگر بخواهیم خود را از سلطه ی محیط مان آزاد سازیم باید انجامش دهیم. بیان این بینش نزد شیلر بیانی تخیلی است؛ فرای غالباً هدف حقیقی «آموزش عمومی» را تأسیس جامعه ی بی طبقه معرفی می کند و مراد او از آموزش عمومی همان آموزش «ادبی» است. پیداست که چنین آرمانی از بینش ادبی شیلر به او رسیده است.

همین که نظریه ی شیلر را از مصطلحات کهنه ی فلسفه ی ایده آلیسم آلمانی بیالاییم، معلوم مان می شود که زیباشناسان آرمان گرا این عقیده را بسیار ارج می نهادند که توانایی

تجربه کردن زیبایی ملازم با دست یافتن به مرتبه‌ی انسانیت است.^{۵۸} از استدلال‌های کانت و شیلر (که به‌ویژه در کانت آشکارتر است)^{۵۹} چنین برمی‌آید که آن دو به «مرتبه‌ی میانه» ای از انسان — اصطلاحی برگرفته از آلكساندر پوپ و الگوی متافیزیکی زنجیره‌ی وجود نظر داشته‌اند — فلاسفه‌ی ایده‌آلیست آلمانی با پذیرش دیدگاه‌های انسان‌محور متفکران عصر روشن‌گری این دیدگاه‌ها را با موضوعات موردعلاقه‌ی نظریه‌پردازان بوطیقای نوین در زیباشناسی تلفیق کرده، اعلام داشتند که تعریف ما در مقام انسان، و تفاوت ما با دو مرتبه از عالم وجود — مرتبه‌ی حیوانی که در این زنجیره دون ماست و مراتب ملکی که بر فراز ما جای دارد — در گرو قابلیت ما برای تجربه کردن زیبایی است. انسان‌گرایی زیباشناسانه، که شفاف‌ترین فلسفه‌ی بوطیقا تا زمان فرای است، با کانت و شیلر زاده می‌شود. به تعبیر شیلر، «کمال انسانیت» موقوف به آن است که فرد بتواند خود را از همه‌ی قیدوبندها برهاند.^{۶۰} به‌زعم او، در «میانه‌ی قلمرو ترسناک قدرت‌ها» (یعنی «طبیعت») «و قلمرو قدسی قوانین» (یعنی «احکام اخلاقی» که از سوی خداوند تنفیذ شده‌اند) «تکانه‌ی خلاق زیباشناختی ناآگاهانه و ندانسته در کار ساختن قلمرو سومی است که در آن بازی^{۶۱} و صورت^{۶۲} منشاء لذت و شادی‌اند» — و در اینجا ما سرانجام در قلمرویی منحصرأ انسانی قرار داریم — «[قلمرویی] که در آن انسان از تنگنای محیط و هر آنچه بتوان آن را قیدوبند اخلاقی یا جسمانی نامید رها می‌شود.»^{۶۳} باید از شیلر پرسید در اثر هنری چیست که، چنانچه درست دریافت شود، «رهایی» ما را از «تنگنای محیط» تضمین می‌کند، و پاسخ این است: استقلال اثر. عین اصطلاح شیلر البته «قائم‌به‌ذات» بودن است — و آن کیفیتی است که در «تخیلی بودن» آن ریشه دارد. راه حل صرف‌نظر کردن از «هرگونه کمک از جانب واقعیت»، خلق آثار هنری، یا تجربه کردن آن‌ها با اِعمال «بی‌نظری محض درقبال واقعیت است».^{۶۴}

می‌توان در محدودیت‌هایی که فرای برای «فرافکنی وجودی» قایل است بازتاب نظر شیلر را دید که طی آن شیلر درباره‌ی خطرات شبیه‌سازی واقعیت در هنر یا، به‌نحوی، نیاز به واقعیت برای اجرای هنر هشدار می‌دهد. همین را می‌توان در تمایل فرای به رمانس

* عین جمله‌ی شیلر در درباب آموزش زیباشناختی انسان (نام‌ی دوم، بند پنجم) چنین است: «فقط از راه زیبایی است که انسان به آزادی دست پیدا می‌کند.» — م.

** به عقیده‌ی شیلر، دو انگیزه‌ی اصلی در نهاد انسان وجود دارد: «انگیزه‌ی صوری»، که وجه عقلانی و انتزاعی انسان را به‌نمایش می‌گذارد؛ و «انگیزه‌ی حسی»، که به‌شکل تجربه‌های عینی متجلی می‌شود. تعادل میان این دو به هماهنگی و توازن روانی می‌انجامد که حاصل آن «انگیزه‌ی بازی» است. پیش از شیلر، کانت نیز داوری زیباشناختی را «بازی» آزادانه‌ی قوای شناختی تعریف کرده بود. مسئله برای شیلر بسیار جدی‌تر است، چراکه او بازی با زیبایی را تجلی تحقق یا تعین تمام و کمال قابلیت‌های انسان تلقی می‌کرد. «بازی» با آنکه ریشه در غریزه‌ی حیوانی دارد اما «بازی هنری» یا زیباشناسانه‌ی قوای حسی و عقلانی را برای ایجاد توازن خلاق به کار می‌گیرد. — م.

*** در متن به‌جای «صورت» واژه‌ی «ظاهر» آمده است. خود شیلر نیز غالباً از کلمه‌ی «ظاهر» استفاده می‌کند: چنان‌که در تعریف زیبایی می‌گوید زیبایی «آزادی در ظواهر» است. — م.

و کم‌دی نیز دید، و هم‌چنین در نگاهِ همواره تحقیرآمیز او به قالب‌هایی، همچون طنز و تراژدی، که مضمّن مرکز‌گریزی‌اند، که این در حقیقت بیان دیگری است از نظر شیلر درخصوص آزادی از «قیدوبندها»ی زمان و محیط. بر سراسر تفکر اومانیستی، از شیلر تا فرای، شیخِ تفکر جبری سایه افکنده است که با انتساب محض انسان به نظم‌ی تاریخی یا طبیعی، ظاهراً منکر آن است که انسان می‌تواند آزادانه «خانه»ای را در فرهنگ خود بنا کند. شبیه‌سازی واقعیت، به‌شیوه‌ی انسان‌گرایی شیلر و فرای، به معنای محروم‌ساختن انسان از تنها ابزاری است که به او امکان می‌دهد جایگاه متمایز انسانی خود را احراز کند، جایگاهی که به او شأنی فراتر از نظم اشیاء می‌بخشد، گرچه در همان حال میان او و آن نظم حصار می‌کشد.

اهمیت تاریخی نظام فکری فرای را به‌شیوه‌های مختلف می‌توان ارزیابی کرد، و تلقی او از «فرافکنی و جودی» یکی از این شیوه‌هاست. به عقیده‌ی او، فرافکنی وجودِ کنایه شاید همان اگزستانسیالیسم است، فرافکنی که، به‌زعم او، «نقد نو» مشخصاً به آن تن داده است. «منتقد نو» باید تشخیص دهد که بینش کنایی ابهام و تنش در امور بشری چیزی جز بینش محض نیست، فرافکنی لایه‌ی زیرین هولناک تمنای انسانی، که نهایتاً بینشی است همراه با ریشه‌های سیاه و شیطانی و نه بازتابی از واقعیت و جودی.^{۶۲} باین حال، فرای ظاهراً صحتِ توصیفیِ بینشِ کنایی را پذیرفته است، به این دلیل که بینش مزبور بازنمایی دقیق وضعیتی ناآزادی در قلمرو ترسناک قدرت‌هاست که وی بوطیقای خود را در مقابل آن تنظیم می‌کند: «کار قوه‌ی تخیل بینشی به ما عرضه می‌دارد که به عظمت شخصی شاعر مربوط نیست، بلکه بینشی است درباره‌ی چیزی غیرشخصی و بسیار بزرگ‌تر، و آن بینشی است دربابِ عملِ سرنوشت‌سازِ آزادی معنوی، بینشی درباب بازآفرینی انسان.»^{۶۳} عبارت «عمل سرنوشت‌ساز آزادی معنوی»، که چکیده‌ی معنای تخیل در میراث نوکانتی فرای است، عبارت بسیار مهمی است زیرا «عمل سرنوشت‌ساز» عملی است در جهت مخالف وضعیت واقعی «اسارت، سرخوردگی، یا بطلان»، صفتی که فرای در توصیف ضدقهرمان طنز به کار می‌برد.^{۶۴} فراز مهمی درباره‌ی این تناقض در بخشی از کتاب تحلیل نقد آمده است که در آن فرای توصیف مسئله‌ساز خود را از تصویرپردازی شیطان‌گونه ارائه می‌دهد: «در تضاد با نمادگرایی مکاشفه‌ای، نمودی از جهان وجود دارد که میل آن را کاملاً رد می‌کند: جهانِ کابوس و بلاگردان، جهان اسارت و آشفته‌گی؛ جهان آن‌گونه که هست پیش از آنکه تخیل انسانی کار [نظم‌بخشیدن به آن] را آغاز کند و پیش از آنکه تصویری از میل انسانی ... تثبیت شود ...»^{۶۵} و از آن هم صریح‌تر، جمله‌ی آغازین توصیف او از «اسطوره‌ی زمستان» است: «اکنون به الگوهای اسطوره‌ای تجربه می‌رسیم، یعنی به تلاش‌های صورت گرفته برای شکل‌بخشیدن به ابهامات و

پیچیدگی‌های متغیر و ناپایدار هستی غیرآرمانی.^{۶۶} عوالم طنز و کنایه دنیای تقلید و بازنمایی نیست، بلکه جهانی است از ساخته‌های مرکزمدار — نظام فکری فرای ایجاب می‌کند که او به این نکته توجه کند. و با این حال، تصویر شیطانی در روایت او از این جهان آشکارا مرکزگرایست، مصداق «جهان چنان‌که هست پیش‌از آنکه تخیل انسانی کار نظم دادن به آن را آغاز کند». به عبارت دیگر، الگوهای ادبی یا اسطوره‌های ادبیات طنز (مثل «رمانس‌های تهکمی» یا مقلوب) شاید، به عنوان الگو، مصداقشان فقط جهان ادبی خودمختار و مستقل باشد؛ اما فرای عقیده دارد که این آشکال طنز به محتوای واقعی زندگی روزمره نظم می‌بخشند؛ فرای این آشکال را، با زبانی که یادآور «نقد نو» و متفکران اگزیستانسیالیست است، چنین توصیف می‌کند: «ابهامات و پیچیدگی‌های ناپایدار هستی غیرآرمانی».

به این ترتیب، آرایش ادواری اسطوره‌ها از دید فرای، و مراحل اصلی و فرعی بی‌شمار آن‌ها، به رغم تمام دعوی علمی او، همگی یکسره مبتنی بر سلسله مراتب و داوری هستند. مطلوب واقعی در دنیای فرای آزادی است، رهایی از همه‌ی قیدوبندها، و سلسله مراتب شیوه‌های ادبی بر طبق آزادی کاملی تنظیم شده که هر یک از آن شیوه‌های منعکس‌کننده‌ی آن‌اند. فرای در مقاله‌ی نخست تحلیل نقد، با عنوان «نقد تاریخی: نظریه‌ی شیوه‌ها»، داستان‌ها را، به یاری دیدگاه‌های ارسطو، بر طبق «قدرت عمل قهرمان، که ممکن است از قدرت ما کم‌تر، بیشتر، یا تقریباً همسنگ قدرت ما باشد»^{۶۷} طبقه‌بندی می‌کند. (فرای در صفحه‌ی بعد چنین معادله‌ای را طرح می‌کند: «قدرت» قهرمان برابر است با «آزادی» او.) فهرست قهرمان‌های پنج‌گانه‌ی او از بالا به پائین به این شرح است. در رأس همه، قهرمان در مقام موجودی الهی جای دارد که فعال مایشاء است: برای آزادی این قهرمان حد و شرطی متصور نیست. پس از او، قهرمان رمانس قرار دارد که به تفاریق در داخل نظم طبیعی و گاه بیرون از آن حرکت می‌کند؛ در دنیای این قهرمان «قوانین معمول طبیعت همیشه اعمال نمی‌شوند.» و چون به تمامی به حیطه‌ی تاریخ پا می‌نهیم، مشاهده می‌کنیم که قدرت پهلوان کاهش می‌یابد، و سرانجام، پس از پشت سر نهادن شیوه‌های تقلیدی عالی و نازل، در قاعده‌ی هرم به شخصیت ضدقهرمان ادبیات طنز می‌رسیم که، به سبب قیدوبندهایش، ظاهراً در مقامی دون انسان جای دارد: «چنان‌چه قدرت یا هوش این قهرمان از قدرت یا هوش ما نازل‌تر باشد، به نحوی که احساس کنیم به صحنه‌ای از اسارت، سرخوردگی یا بطالت می‌نگریم، در این صورت قهرمان ما قهرمانی کنایی است».^{۶۸}

در مقاله‌ی دوم کتاب فرای، «نقد اخلاقی: نظریه‌ی نمادها»، منازل تحقق آزادی سیر

* مراد از رمانس‌های تهکمی آناری است که با هدف هجو رمانس‌های قرون وسطا نوشته شده‌اند، که شاید معروف‌ترین آن‌ها دون کیشوت سروانتس باشد. م.

صعودی دارند، و در این گذر، مراحل «توصیفی» و «صوری» ساختار نمادین هر دو به نحوی پاسخ‌گوی طبیعت‌اند. پاسخ‌گویی بدین معناست که طبیعت در این دو مرحله، به‌زعم فرای، وجودی مستقل دارد که الگویی برای شرح و تفسیری که معنایی برای شعر معین می‌کند به‌دست می‌دهد (و به‌شیوه‌ی رایج در فرمالیسم بسنده نمی‌کند که از اطلاق معانی «تمثیلی» به اثر گریزان است و شعر را صرفاً ساختاری «بی‌روح» تلقی می‌کند که عناصر سازنده‌ی آن الگوهای متداخل را به‌وجود می‌آورند). حتی در یک مرحله‌ی مانده‌به‌پایان مرحله‌ی ساختار نمادین، یعنی مرحله‌ی کهن‌الگویی، که دروازه‌ی ورود به جهان ادبی به‌معنای خاص آن است — مرحله‌ای که طی آن شاعران از شاعران دیگر تقلید می‌کنند — به‌عقیده‌ی فرای باید وحدت طبیعت و ساختار مرحله‌ای آن را لحاظ کنیم. فقط در مرحله‌ی پایانی یا معنای درونی (آناگوژیک) است که بندهای محیط و همه‌ی زنجیرها فرومی‌ریزند، و زمان و طبیعت را حرقی مکاشفه‌ای می‌بلعد که ما را به یاد تعهدات بلیک‌گونه‌ی فرای می‌اندازد (اگر اصلاً نیازی به این یادآوری باشد). خود، که محدود و مشروط به شرایط بود — من با الهام از رابرت فراست بر تصویر پنهان در این صفت تأکید می‌ورزم — خود که «محاط» در زمان و نظم طبیعت بود، ناگهان به آزادی نامشروط دست می‌یابد، و آن هم نه آزادی «از» چیزی، بلکه آزادی «مطلق»، آن قسم آزادی که دیگر حضور نیرویی از بیرون و نظم‌ی بالقوه جبری و قهرآمیز آن را مقید و محدود نمی‌کند. زمان و طبیعت در مرحله‌ی معنای درونی (آناگوژیک) جذب یکدیگر می‌شوند. در این مرحله، طبیعت ظرف نیست، مطروف است.^{۶۹} شاعر در این مرحله، درحالی که محیط بر زمان و طبیعت است، از «پیرامون» سخن می‌گوید: «بدین ترتیب، تلقی آناگوژیکی نقد به این تصور منجر می‌شود که ادبیات در جهان خاص خود جای دارد که دیگر شرح و تفسیر واقعیت و زندگی نیست، بلکه زندگی و واقعیت را در نظامی از مناسبات کلامی در خود جای داده است.»^{۷۰} آن‌گاه، فرای توضیح می‌دهد که مکتب اصالت زیبایی حقیقتاً درباره‌ی چیست. در تقابل با جریان‌های معمول مکتب اصالت زیبایی، که حریم بسته‌ی یک اثر هنری واحد را ارج می‌نهد — «قصر کوچک هنر که به «حیاتی» بس عظیم چشم دوخته است»^{۷۱} — فرای چشم‌اندازی را عرضه می‌دارد که در آن قصر عظیم هنر همه‌ی زندگی را در درون خود جای داده، به‌نحوی که حتی ذره‌ای از آن هم بیرون نمانده است. مسئله‌ی سوژه-اُبژه چنان به‌نفع شاعران حل شده است که معدود کسانی در خارج از جریان اسطوره‌آفرینی آن را به‌جَد خواهند انگاشت.

فرای در مقاله‌ی سوم، «نقد اسطوره‌ای: نظریه‌ی اسطوره‌ها»، با قرارداد کم‌دی در رأس، و پس از آن رمانس و تراژدی و نهایتاً جای‌دادن آن دو هم‌زاد تنگنای انسانی، یعنی کنایه و طنز، در جایی که ویمست آن را «سرداب زمستانی»^{۷۲} نامیده است، بار دیگر

به نظام سلسله‌مراتبی مقاله‌ی نخست بازمی‌گردد. کم‌دی، با پایان خوش ناگزیر خود، پیروزی خواسته‌ی انسان بر واقعیت را به‌نمایش می‌گذارد: «تأثیر پایان خوش کم‌دی از آن جهت نیست که ما آن را حقیقی می‌پنداریم، بلکه بدان سبب است که مطلوب ما است، و تدبیر است که پایان خوش را سبب می‌شود.»^{۷۳} «قانون مستبدانه»^{۷۴} و ظالمانه است که شکست می‌خورد (اصطلاح حشوی که توجه و سواس‌گونه‌ی فردی را نشان می‌دهد). حرکت کم‌دی نوعاً از «قانون به آزادی» است — حرکتی که بهترین نمود آن را در کم‌دی‌های شکسپیر می‌توان دید، اسطوره‌ای که بهتر از همه‌ی اسطوره‌های دیگر «نقش کهن‌الگویی ادبیات را در تجسم‌بخشیدن به دنیای خواسته‌ها به‌نمایش می‌گذارد».^{۷۵} ازسوی دیگر، تراژدی به مسئله‌ی آزادی یا، دقیق‌تر بگوییم، نبود آزادی تقلیل می‌یابد. اگر کم‌دی ما را در حرکتی فرارونده از شرایط و محدودیت‌های جامعه‌ی واقعی و زمانه‌ی واقعی دور می‌کند، در تراژدی عکس این جریان اتفاق می‌افتد، یعنی انسان از بهشت آزادی و فرصت‌های گران‌بها سریعاً به درون نظم اشیاء، به دامن تقدیر، خدایان، بخت، و بینش «تجلی قانون» هبوط می‌کند: «درست همان‌گونه که کم‌دی غالباً قانونی دلبخواه وضع می‌کند و سپس برای شکستن یا فرار از آن کنش‌هایی را سامان می‌دهد، در تراژدی با مضمون عکس آن سروکار داریم، به‌این ترتیب که زندگی نسبتاً آزاد قهرماً به درون فرایندی از علیت رانده می‌شود.»^{۷۶} به نظر فرای، اسطوره‌ی تراژیک بازآفرینی داستان «هبوط» آغازین انسان است. و همین «هبوط» است که، موافق قرائت او و آگوستین قدیس، زمان و همه‌ی عوارض آن، همه‌ی درگیری‌ها، پیچیدگی‌ها و سرخورده‌گی‌های «هستی غیرآرمانی» را می‌آفریند.

۴

در سال ۱۹۶۷، هیرش در کتاب/عبار در تفسیر، ضمن حمله به رازگونه‌گی رمانتیک گفتمان ادبی منحصربه‌فرد و ارزش‌های ادبی منحصربه‌فرد، به‌درستی نام فرای را در فهرست کسانی جای داد که جرم مشترکی داشته‌اند. اتهام فرای آن بود که ادبیات را محمل ممتاز و برگزیده‌ای برای انسان‌شناسی راستین قرار داده است. جهان ادبی فرای، که در گفتمان متنوع و فاقدارجاعی ریشه دارد، که هیچ تعهدی به وضعیت واقعی طبیعت محسوس ندارد، خود را در معرض اتهام نخبه‌گرایی قرار می‌دهد که هیرش و ساختارگرایان به او وارد کرده‌اند. از آنجا که جهان ادبی ظرف صوری همه‌ی میل‌های انسانی و انسان‌ساز است، منتقد ادبی الزاماً مفسر ممتاز چنین جهانی خواهد بود، و کل آموزش به‌اصطلاح عمومی و انسان‌محور ذیل عنوان آموزش ادبی قرار می‌گیرد. و بالین همه، به‌رغم همه‌ی عادات ذهنی رمانتیک و ثنوی‌گرای آشنایی که منشاء نخبه‌گرایی

فرای است، در اساس نظام او نگرش وحدت‌گرای قدرت‌مندی دیده می‌شود که، به تعبیر میرِ اَیبرمز در بررسی کتاب فرای،^{۷۷} از مرکز همه‌ی مراکز فرای نشأت می‌گیرد، و آن میل انسانی است. میل، که مقدم بر همه‌ی گفتمان‌هاست، انگیزش تکانه‌های ما برای ساختن فرم (شکل) است، و نه فقط به شیوه‌های ادبی، بلکه به همه‌ی شیوه‌هایی که از طریق آن‌ها می‌کوشیم بُعدی انسانی به محیط غیرانسانی خود ببخشیم.^{۷۸} در نظام فکری فرای، عمل نخست انسانی، که الگوی همه‌ی اعمال انسانی به شمار می‌رود، عملی است خلاقانه و «آگهی‌دهنده» که جهان صرفاً عینی را، که رودرروی ما ایستاده است، و ما در آن «احساس تنهایی و ترس و غربت می‌کنیم»، به خانه‌ای امن تبدیل می‌کند.^{۷۹} تمایزات مهمی که فرای میان ساختارهای زبانی که «منسجم» اند، و ساختارهای «متناظر» با واقعیت بیرونی، میان ساختارهای ادبی و غیرادبی، غیرارجاعی و توصیفی، مرکز‌گرا و مرکز‌گریز قایل است (تمایزاتی که پیش‌انگاشت‌شان مقلدبودن ذهن یا خلاق‌بودن آن است) — همگی نهایتاً باید تحت عنوان انسان‌گرایی زیباشناختی قرار گیرند: کنش‌های انسانی همه خلاقانه، و نتیجتاً مرکز‌مدار، ادبی و غیرارجاعی‌اند. هیچ کنش انسانی و هیچ گفتمان انسانی مقلدانه نیست. ما همکارهایمان را از دیگر رشته‌ها گشاده‌دستانه شاعر قلمداد می‌کنیم، و این نکته‌ای است که در مؤخره‌ی نه‌چندان مشروط فرای به چشم می‌خورد.^{۸۰}

متفکران ایده‌آلیست زمانی «هنر» را همانند عمل خلاقانه‌ی ذهن می‌دانستند، اما سپس، آن را خصلت جهان‌شمول ذهن انسان قلمداد می‌کردند — خصلتی که نه فقط انسانی است بلکه ویژگی انسانی نیز به ذهن می‌بخشد — همان‌گونه که نوکانتی‌ها هم عموماً چنین می‌کنند. فرای نیز با تأسی به این متفکران زمینه‌ی معتبری بر جای نگذاشته است که بتوان آثار ادبی یا زیباشناختی را به‌مثابه‌ی شیوه‌های «منحصربه‌فرد» ذهن در بستر آن قرار دارد، چراکه همه‌ی کنش‌های ذهن زیباشناختی‌اند. توهم ناشی از تمایز میان مرکز‌گریزی و مرکز‌مداری در فصل پایانی کتاب آشکار می‌شود، و فرای هیچ سخن انسانی را از حضور در کاخ هنر محروم نمی‌کند. کتاب فرای نمایش تمام‌وکمال جریان اصالت زیباشناسی نوکانتی است: از قداست کل‌گرایانه‌ی یک شعر واحد تا جایگاه ممتاز آثار معتبر ادبی در مقام جهان ادبی، تا بالاترین حد زیبایی‌محوری (کلمه‌ای که دیگر بی‌معنا شده است)، که بنا برآن، ساختن هر چیز هنر تلقی می‌شود:

بحث ما در مقاله‌ی پیشین ... به این نتیجه رسید که همه‌ی ساختارهای کلامی تا حدی بلاغی و نتیجتاً ادبی‌اند، و نیز اینکه عقیده به ساختارهای کلامی، خواه علمی و خواه فلسفی، فارغ از عناصر بلاغی، امری موهوم است. اگر چنین باشد، باید گفت که جهان

ادبی ما بسط یافته و به جهانی کلامی تبدیل شده است، و هیچ اصل زیباشناختی خودکفا و مستقلى کارى از پیش نخواهد برد.^{۸۰} (ترجمه‌ی فارسی، ص ۴۱۱، با تغییر).

آن‌گاه فرای پرسش مهم زیر را مطرح می‌کند: «آیا راست است که ساختارهای کلامی روان‌شناسی، انسان‌شناسی، الاهیات، تاریخ، حقوق و همه‌ی ساختارهای کلامی دیگر از همان اسطوره‌ها و استعاره‌هایی ساخته شده‌اند که ما آن‌ها را، به هیئت فرضی اولیه‌شان، در ادبیات می‌یابیم؟»^{۸۱} پاسخ این پرسش بسیار آسان است: «آری»، گو آنکه فرای می‌داند منطق او، که خود اسطوره یا استعاره‌ی دیگری است، پیشنهاد او را بی‌اثر می‌کند. وجه تمایز سخن ادبی از دیگر سخن‌ها تقدم آن است، نه خصلت اسطوره‌ای آن؛ ادبیات خاستگاه اصلی همه‌ی اسطوره‌ها و مادر همه‌ی سخن‌هاست.

بالین همه، فرای مرعوب نمی‌شود. به عقیده‌ی او، همه‌ی گفتمان‌ها «ساختارهایی کلامی» اند، «و هر چه بیش‌تر از این ساختارها داشته باشیم، پرهیت استعارى و اسطوره‌ای آن‌ها بیش‌تر نمایان می‌شود.»^{۸۲} ما باید او را وادار کنیم که نقد را، به‌ویژه نقدی که تصور جهان ادبی را به ما می‌بخشد، به فهرست سخن‌های اسطوره‌ای خود بیفزاید. و چنین است که فرای تحلیل نقد را با تخریب نظام گسترده‌ی خود، از جمله شالوده‌ی به‌اصطلاح علمی آن، به پایان می‌برد. یا شاید فرای از ما می‌خواهد این موضوع را بفهمیم که گفتمان انتقادی‌اش، همان‌طور که اسماعیل^{۸۳} تنها کسی بود که از چنگ نهنگ سفید گریخت، به نحوی از استعاره می‌گریزد تا فقط سخن انتقادی او بتواند ادعا کند که گزارش عینی امور جهان ادبی است؟ همه‌ی تمایزات و چیدمان‌های او، و حتی ارزش و اهمیت بنیادین جهان ادبی او، ظاهراً در توهمی تعمیم یافته به سبک و سیاق نیچه تحلیل می‌رود، یعنی همان چیزی که وی در صفحه‌های پایانی کتاب خود اعلام می‌دارد، و در حقیقت زمینه را برای ظهور بلاغیون نیچه‌ای جدید در [دانشگاه] ییل آماده می‌کند.

کلید دست‌یابی به «موقعیت» گفتمان خود فرای در تلقی او از نفس یا ذهن رها و به دور از فشار نهفته است؛ بینش او حاصل درکی سخت مأیوسانه و بیگانه از امکانات حیات تاریخی است. تاریخ واقعی، به زعم فرای، چیزی نیست مگر عرصه‌ی انسانیت‌زدایی؛ به زعم او، تاریخ وادی اسارت و حرمان است. حرکت فرای، سوای پاره‌ای تناقضات، حرکتی است منسجم، و از تصور نوکانتی او از آزادی و بزرگداشت ذهن خلاق آغاز می‌شود و به سمت تفاسیر بلاغی جدید از نیچه و تصور غیر تقلیدی او ادامه پیدا می‌کند. زیرا چیزی که در هر دو حال مورد تجلیل واقع می‌شود گزینه‌ای است موهوم و بی‌اساس

* مقایسه شود با متن ترجمه‌ی فارسی، ص. ۴۱۴. م.

** راوی داستان رمان موبی دیک. م.

در برابر ادراک هستی اجتماعی تنزل یافته، سخنی انسانی مستقل از همه‌ی نیروهای خارجی و بی‌اعتنا به هرگونه احتمال، سخنی که میل نامشروط انسان به آن نیرو می‌بخشد. یکپارچگی نظام فکری فرای یکپارچگی نهایت ایده‌آلیسم است. تحلیل نقد (۱۹۵۷) در مقطع دو دوره‌ی مهم ایستاده است: پشت سر، جریان‌هایی در بوطیقا، که کتاب فرای نقطه‌ی اوج آن‌ها محسوب می‌شود؛ و روبه‌رو، واکنش‌های پست‌مدرن به آن جریان‌ات.