

فراسوی تفسیر

فصل اول کتاب «در جستجوی نشانه‌ها»

نوشته: جاناتان کالر

ترجمه: لیلا صادقی، تینا امراللهی

ویرایش: دکتر فرزانه سجودی

از جنگ جهانی دوم تا امروز، نقد نو در معرض اعتراض و حتی بدگویی قرار گرفت، با این حال عملاً به ندرت نادیده گرفته شد. ناتوانی و اگر نگوئیم بی‌میلی مخالفانی که از میراث نقد نو روگردان بودند، گواه بر موقعیت غالبی است که به نقد نو در دانشگاه‌های آمریکا و بریتانیا می‌شود. با وجود مواجهه با حملات بسیار و فقدان دفاع سازمان‌یافته و روش‌مند، دور از انصاف است اگر از رهبری نقد نو در این دوره و تأثیر قاطع آن بر شیوه نوشتن درباره‌ی ادبیات و تدریس آن سخن نگوئیم. هر گرایشی که در نقد داشته باشیم، در هر حال همه ما نقد نویس به شمار می‌آئیم، زیرا به سختی می‌توان تصورات رایج درباره‌ی استقلال اثر ادبی، اهمیت نشان دادن وحدت اثر و الزام به "خوانش دقیق" را رها کرد. تأثیر نقد نو از بسیاری جهات، به ویژه در تدریس ادبیات مفید بوده است: آن‌ها که سن‌شان در حدی است که این گذار^۲ را تجربه کرده‌اند و شاهد پیدایش نقد نو از دل روش‌های پیشین مطالعات ادبی بوده‌اند، از نوعی حس رهایی و دمیده شدن روحی نو در زمینه آموزش ادبیات سخن می‌گویند، بر این مبنا که حتی دانش آموزان متوسط یا ضعیف فاقد اطلاعات علمی افراد متبحرتر می‌توانستند نظرهای معتبری درباره‌ی زبان و ساختار متن ارائه دهند. برای بحث درباره‌ی یک اثر و ارزیابی آن، دیگر لزومی به فراگیری حجم خاصی از اطلاعات ادبی، تاریخی و زندگی‌نامه‌ای وجود نداشت. دیگر برای اظهار نظر، صرفاً از مطالبی استفاده نمی‌شد که ماه‌ها در کتابخانه وقت صرف یادگیری‌شان می‌شد. حتی دانشجویان مبتدی ادبیات نیز در مواجهه با شعر قرار می‌گرفتند و از آن‌ها خواسته می‌شد که اشعار را به دقت بخوانند، آن‌ها هم ملزم به بحث و ارزیابی کاربرد زبان و سازمان‌دهی موضوعی آن می‌شدند. برای اصلی دانستن تجربه خود متن در امر آموزش ادبی و نیز برای فرعی دانستن انباشت داده‌های متن، حرکتی شکل گرفت که مطالعه‌ی ادبیات را کانون توجه و توجیه جدید خود قرار داد و نیز درک دقیق‌تر و شفاف‌تر آثار ادبی را فراهم کرد.

اما عموماً آنچه مناسب آموزش ادبیات است، لزوماً مناسب مطالعه‌ی ادبیات نیست. موفقیت صرف نقد نو که محدودیت‌های نهایی خود را به عنوان برنامه‌ای برای نقد ادبی تعیین می‌کند، در مدارس و دانشگاه‌ها تضمین می‌شود. پایبندی به استقلال متون ادبی، یعنی اعتقادی راسخ با پیامدهای مثبت در

۱ Close reading

۲ Transition

تدریس ادبیات، سرانجام به پابندی به تفسیر به عنوان فعالیت مناسب در حیطه‌ی نقد منجر شد. اگر اثری به مثابه‌ی یک کلیت مستقل در نظر گرفته شود، شاید و باید به تنهایی و به خودی خود، بدون ارجاع به بافت‌های بیرونی ممکن، اعم از زندگی‌نامه‌ای، تاریخی، روانکاوانه و جامعه‌شناختی بررسی شود. نقد نو برای خواننده و منتقد برای تمایز میان بیرونی یا درونی بودن یک امر و نیز رد توضیح‌های تاریخی و علی در حمایت از تحلیل‌های درونی، تنها یک راه چاره مطرح می‌کند. نقد نو باید شعر را تفسیر کند و نشان دهد که چگونه بخش‌های مختلف در شکل‌گیری وحدت مضمونی شرکت دارند و این وحدت مضمونی چگونه وضعیت اثر را به عنوان ساخته‌ای مستقل توجیه می‌کند. وقتی شعری در خود و به خاطر خود خوانده شود، منتقدان باید برای تفسیر آن بر عاملی ثابت در وضعیت خود تکیه کنند: یعنی شعری هست که از سوی انسانی خوانده می‌شود. هر آنچه برای شعر بیرونی است، این واقعیت که خطاب به انسان است، بدین معنا است که آنچه درباره‌ی زندگی انسان می‌گوید، برای آن درونی تلقی می‌شود. وظیفه‌ی منتقد نشان دادن چگونگی تعامل میان بخش‌های شعر است که منجر به تولید بیانی پیچیده و ممتاز از نظر هستی‌شناختی درباره‌ی تجربه‌ی انسانی می‌شود.

گرچه منتقدان گاهی در پنهان کردن این واقعیت تلاش می‌کنند، اما مفاهیم اصلی منتقدان نو و پیروان آن‌ها از این جهت‌گیری مضمونی و تفسیری برگرفته شده است. شعر صرفاً مجموعه‌ای از جملات نیست؛ شعر از زبان نقابی^۳ گفته می‌شود که نگرشی^۴ را بیان می‌کند که باید تعریف شود، با لحن^۵ خاصی سخن می‌گوید و این نگرش را در وجهی ممکن بیان می‌کند یا میزانی از تعهد به آن می‌دهد. از آنجا که شعر یک کلیت خودسامان است، ارزش آن را باید در خود شعر در پرمایگی نوع نگرش، دشواری قضاوت و تناسب سنجیده‌ی ارزش‌ها یافت. از اینجاست که در شعر می‌توان بیان دو پهلو^۶، ابهام، تنش^۷، کنایه^۸ و تناقض^۹ را یافت. همه‌ی این‌ها عواملی مضمونی هستند که ترجمه‌ی مشخصه‌های صوری زبان به معناها را ممکن می‌سازند، به این منظور شعر ممکن است به عنوان ساخت مضمونی پیچیده‌ای که بیانگر نگرشی به جهان است، وحدت پیدا کند. و اما نقد نو از انسانگرایی رایج و یا به گفته آر. اس. کرین^{۱۰}، "مجموعه‌ای از شرایط تقلیل^{۱۱}" بهره می‌برد که تحلیل بیان دو پهلو، تنش، کنایه و تناقض به سمت آن باید جهت‌گیری کند: «زندگی و مرگ، خیر و شر، عشق و نفرت، توافق و تنازع، نظم و بی‌نظمی، جاودانگی و زمان، واقعیت و ظاهر، صداق و کذب... احساس و عقلانیت، سادگی و دشواری، طبیعت و هنر.»^(۱) گنجینه‌ی نگرش‌ها و ارزش‌های تقابلی مرتبط با وضعیت انسان در فرایند ترجمه‌ی مضمونی به عنوان زبان مقصد ایفای نقش می‌کند. برای تحلیل یک شعر باید چگونگی شرکت همه‌ی اجزای شعر را در بیانی پیچیده درباره‌ی مسائل انسان نشان داد.

به طور خلاصه، با توجه به این مقدمات، می‌توان نشان داد که نقد نو الزاماً نقدی تفسیری بوده است، اما در واقع این مسئله بدیهی به نظر می‌رسد، زیرا مهم‌ترین و غافلگیرکننده‌ترین میراث نقد نو پذیرش معمول و مسلم این عقیده است که حرفه‌ی منتقد تفسیر آثار ادبی است. تحقق وظیفه‌ی تفسیر ملاکی برای داوری درباره‌ی دیگر انواع نوشته‌های انتقادی شده و به طور اجتناب‌ناپذیر منتقدان در مورد هرگونه اثری در حوزه‌ی نظریه ادبی، تحلیل زبان‌شناختی و یا دانش تاریخی این پرسش را پیش می‌کشند که تا چه حد به فهم ما از آثار بخصوص کمک می‌کنند. در چنین فضای انتقادی اتخاذ جایگاهی جانبدارانه و حفظ آن موضع از اهمیت خاصی برخوردار است، البته اگر صرفاً به عنوان وسیله‌ای برای کاهش سلطه‌ی تفسیر بر خودآگاهی انتقادی باشد، درحالی‌که تجربه‌ی ادبیات می‌تواند تجربه‌ی تفسیر آثار باشد، در واقع تفسیر آثار منفرد فقط به طور غیرمستقیم به درک ادبیات مربوط می‌شود. اما غوطه

۳ Persona ۴ Attitude ۵ Tone ۶ Ambivalence ۷ Tension
 ۸ Irony ۹ Paradox ۱۰ R. S. Crane ۱۱ Set of reduction terms

ور شدن در مطالعه‌ی ادبیات به معنای تولید تفسیر دیگری از شاه لیر نیست، بلکه گسترش فهم فرد از قراردادها و عملکرد یک نهاد یا یک شیوه‌ی گفتمان است.

نقد وظایف بی‌شماری برعهده دارد و برای رشد درک ادبی خود به چیزهای بسیاری نیازمندیم، اما تنها چیزی که لازم نداریم تفسیرهای بیشتر از آثار ادبی است. فهرست کردن مطالعات انتقادی پرکشش به شیوه‌ای رایج ابداع دشوار نیست، البته اگر نسبتاً کامل انجام شود و چنین فهرستی به خودی خود بهترین مثال برای روش‌های دیگری است که درباره‌ی خلاقیت بالقوه برای نوشتن درباب ادبیات وجود دارند. باید گفت که هیچ توجیه قانع‌کننده‌ای برای نقش یا عملکرد ادبیات در جامعه یا خودآگاهی اجتماعی وجود ندارد. ما از ادبیات به عنوان یک نهاد، صرفاً تاریخ‌هایی گسسته یا حکایت گونه در اختیار داریم: یعنی به بررسی کامل‌تری درباره‌ی ارتباط تاریخی ادبیات با دیگر صورت‌های گفتمانی نیازمندیم که سازماندهی جهان و معنابخشی فعالیت‌های انسان از خلال آنها رخ می‌دهد، و نیز به شرح دقیق و مناسب نقش ادبیات در اقتصادهای روان‌شناختی نویسندگان و خوانندگان نیاز داریم. به ویژه که درک ما از تأثیر گفتمان داستانی باید به مراتب عمیق‌تر از آن چیزی باشد که در این زمینه انجام می‌دهیم. همان طور که فرانک کرمود^{۱۲} در اثر دوران ساز خود، به نام **مفهوم یک پایان**^{۱۳} تأکید می‌کند نقد تقریباً هیچ پیشرفتی به سمت نظریه‌ای جامع درباب داستان نداشته است، و ما با مفاهیم ابتدایی "وهم نمایشی"^{۱۴} و "همذات‌پنداری"^{۱۵} کار می‌کنیم که عدم مقبولیت‌شان گواه بر خامی آنها است. جایگاه و نقش داستان کجاست، به عبارت دیگر، ارتباط (تاریخی، روانی و اجتماعی) میان امر واقعی و خیالی چیست؟ چه روش‌هایی برای حرکت بین زندگی و هنر وجود دارند؟ چه عملکردها یا مشخصه‌هایی این حرکت را تولید می‌کنند؟ در واقع آیا از تمایز ساده‌ی فرویدی^{۱۶} بین مرحله "تراکم"^{۱۷} و "جابه‌جایی" فراتر رفته‌ایم؟ سرانجام، و شاید به طور کلی، به رده‌شناسی گفتمان و نظریه‌ی روابط (هم تقلیدی و هم غیر تقلیدی) میان ادبیات و دیگر شیوه‌های گفتمان نیازمندیم که باعث ایجاد متنی می‌شوند که حاوی تجربه بیناذهنی^{۱۸} است.

این واقعیت که در عصر نقد - دورانی که در آن جدیت و ذکاوت بی‌همتایی برای نوشتن درباره‌ی ادبیات صرف شده است - ما فاقد این چیزها هستیم، تا حدی ناشی از نقش برجسته‌ای است که به تفسیر داده شده است. به راستی، یکی از بهترین شیوه‌های سخن گفتن درباره‌ی کاستی‌های نقد معاصر نگاه کردن به فرجام سه اقدام هوشمندانه و امیدبخش است که در جهت گسست از میراث نقد نو انجام شده است. در هر سه مورد، شکست در پیکار با مفهوم تفسیر، یا استمرار خودآگاه یا ناخودآگاه این فکر که رویکرد انتقادی بر حسب دستاوردهای تفسیری‌اش توجیه می‌شود، باعث تضعیف یک شیوه‌ی بسیار امیدبخش تحقیق شده است.

مورد اول که در بسیاری موارد مهم‌ترین مورد به شمار می‌رود، **کالبدشناسی نقد** اثر نورترپ فرای^{۱۹} است. البته مقدمه‌ی بحث برانگیز فرای ادعای مستدل در زمینه نقد معاصر و مباحثه‌ای برای شعرشناسی نظام‌مند است: نقد در جایگاه "استقرایی ابتدایی" و تلاشی برای مطالعه آثار منفرد ادبی بدون چهارچوب ذهنی مناسب قرار دارد. نقد باید تشخیص دهد که ادبیات صرفاً انباشتن آثار پراکنده نیست، بلکه سازمان‌دهی منسجم فضایی مفهومی است، و اگر قرار است به عنوان رشته‌ای تلقی شود، «باید به فضایی نو جهش کند که در آن امکان کشف صورت‌های منظم

۱۲ Frank Kermod ۱۳ The sense of an Ending ۱۴ Dramatic illusion

۱۵ Identification ۱۱ Sigmund Freud

۱۷ در تئوری رویا، فروید به چهار مرحله قائل است: مرحله تراکم (Condensation) که عناصر مختلف در آن با هم تلفیق می‌شوند، مرحله جابه‌جایی (Displacement) که در آن یک عنصر به عنصر دیگری تبدیل می‌شود. مرحله بازنمایی (Representation) است که انتقال اشیاء به شکل تصویر در ذهن رخ می‌دهد. پس رمزگشایی خواب یعنی ترجمه این بازنمود تصویری بواسطه تداوی آزاد به آنچه قبلاً بوده است. سپس مرحله اصلاح ثانوی (revision Secondary) است که در آن ساختاری برای افزایش انسجام روایی و منطق خواب ایجاد می‌شود. م.

۱۸ Intersubjective ۱۹ Northrop Frye

و از لحاظ مفهومی دارای چهارچوب وجود داشته باشد.^(۲) فعالیت در این فضای جدید امکان «یک نظریه ادبی منسجم، جامع و از نظر منطقی و علمی سازمان یافته را ایجاد می‌کند که یک دانشجو به طور ناخودآگاه برخی از آن‌ها را درحین پیشرفت می‌آموزد، اما مهم‌ترین این اصول برای ما هنوز ناشناخته اند.»^(۳)

بی‌تردید این مطالب حمله‌ای مستقیم به ذره‌گرایی^{۲۰} نقد نو و این فرضیه به شمار می‌آید که یک فرد برای تجربه‌ی مستقیم کلمات بر صفحه‌ی کاغذ باید به هر اثر منفرد، با حداقل پیش‌انگاری ممکن نزدیک شود، اما «فرای» اهمیت حمله به خود تفسیر را تشخیص نمی‌دهد. او با بلا تکلیفی در مرز مسائل می‌ماند و «یکی از بی‌سوادی‌های رایج ناشی از غیاب نقد نظام‌مند را رشد این عقیده می‌داند که منتقد باید دقیقاً همان چیزی را از شعر "بیرون بکشد" که با ابهام گمان می‌رود شاعر آگاهانه در شعر "نهاده است"؛ اما عملکرد این بحث در کلیت خود به هیچ وجه شفاف نیست. او ادامه می‌دهد که براساس این فرض نادرست، نقد نیازمند هیچ چهارچوب مفهومی نیست و وظیفه‌ی منتقد صرفاً «انتخاب شعری است که شاعر به زحمت بسیار آن را مملو از زیبایی‌ها یا تأثرات خاص کرده است، و سپس تلاش خودپسندانه برای استخراج یک به یک این زیبایی‌ها یا تأثرات از شعر، مانند نخستین الگوی خود که همان "جک هورنر کوچولو"^{۲۱} است.»^(۴)

این جمله باید به عنوان یک حمله فراگیر به تفسیر تلقی شود، به ویژه تفسیر خودپسندانه و حشو، اما براساس جمله‌ی پیشین، در واقع منظور اصلی «فرای» نوعی تفسیر نیت‌مند است. فرای همگام با منتقدان نو برای رد نقدی که متهم به مغلطی نیت‌مندی است، دشمن درستی انتخاب نکرده و راه را برای کم‌اهمیت جلوه دادن اقدام خود باز گذاشته است. شعرشناسی نظام‌مندی که خواسته‌ی اوست و مطلبی پر بار بر آن می‌نویسد، می‌تواند به عنوان پیش‌درآمدی بر تفسیر به شمار آید. منتقد با نزدیک شدن به متن با چهارچوبی مفهومی، همانند نظریه‌هایی درباره‌ی شیوه‌های بیان^{۲۲}، نماد، اسطوره و ژانر که در کالبدشناسی او آمده است، می‌تواند آثار را تفسیر کند، اما نه با بیرون کشیدن آنچه شاعر آگاهانه در شعر گنجانده، بلکه با بیرون آوردن بخش‌هایی که احتمالاً ناخودآگاه در شیوه‌ی بیان، ژانر، نماد و اسطوره‌ها حضور یافته است. در این مورد، تفسیر هنوز آزمون و محکی برای شیوه‌ی انتقادی است، و ارزش رویکرد فرای این است که به فرد امکان می‌دهد تا معنایی را دریافت کند که تاکنون ناشناخته بوده است.

بی‌تردید این ارزیابی مورد نظر فرای در مطالعات او نیست. گفته‌های مکرر او مبنی بر آن که نقد باید درباره‌ی آنچه انجام می‌دهد، جویای دیدی جامع باشد و باید برای رسیدن به درک اصول ریشه‌ای نقد که آن را به رشته و شیوه‌ی علمی تبدیل می‌کند، تلاش کند، خود نشان می‌دهد که او هدف دیگری در ذهن داشته است. اما شکست او در تردید درباره‌ی تفسیر به عنوان یک هدف، به اهمیت مقوله‌ها و طرح‌واره‌های او خدشه وارد می‌کند. با تشخیص بهار، تابستان، پاییز و زمستان به عنوان چهار مقوله اسطوره‌ای^{۲۳}، فرای دقیقاً مدعی چیست؟ شاید بر این عقیده باشد که این مقوله‌ها نگاشت مفهومی جامعی هستند که در خلال تجربه‌ی خود از ادبیات درونی کرده‌ایم و برای ارائه‌ی تفسیرهایی ادبی ما را راهنمایی می‌کنند. به عبارت دیگر، او به احتمال مدعی شود که به منظور توجیه معناها و تأثیر آثار ادبی باید این تمایزهای عمده را که همواره در خوانش ادبی به کار می‌رود، روشن کرد. دیگر این‌که، می‌توانست مدعی شود که به کشف مقولات تجربی عمده‌ای در روان آدمی نائل شده و باید این مقولات را همانند فنون علم تأویل (هرمنوتیک) به منظور کشف عمیق‌ترین یا ناب‌ترین معنای آثار ادبی به کار گرفت.

گرچه میان این امکان‌ها تفاوت ظریفی وجود دارد، اما در واقع برای مطالعات شعرشناسی همین تفاوت بسیار حیاتی تلقی می‌شود. درباره‌ی مورد دوم می‌توان ادعا کرد که تمایزهایی را کشف کرده‌ایم که به عنوان روش تفسیری عمل می‌کنند و به فرد امکان تولید خوانش‌های جدیدتر و بهتر اثر ادبی را می‌دهند. در مورد اول، برای تفسیر روشی

۲۰ کسانی که به سرشت ذره‌ای طبیعت باور داشته و همه چیز را در جهان متشکل از ذره‌های کوچک‌تری می‌دانستند که حاوی اطلاعاتی درباره‌ی مشخصه‌های عینی ذره‌ها است. م.

۲۱ Little Jack Hornor ۲۲ Mode ۲۳ Mythical categories

مطرح نمی‌شود، اما ادعای تبیین چرایی اینگونه تفسیر آثار ادبی وجود دارد. با توجه به بافت مقدمه جدلی و این پیشنهاد که باید نظریه ادبی پنهان^{۲۴} را که دانشجویان به طور ناخودآگاه در تحصیلات ادبی خود فرا می‌گیرند، آشکار سازیم،^{۲۵} تفسیر اولی بی‌تردید ترجیح داده می‌شود؛ اما احتمالاً از نظر وظایف و دغدغه‌های سنتی نقد، تفسیر دوم غالب است که فرای به فکر رد کردن آن نبوده است، به احتمال تفسیر دوم غالب خواهد بود.

در واقع این دقیقاً همان چیزی است که رخ داده است. گرچه این جریان به بهانه‌ی ایجاد شعرشناسی نظام‌مند آغاز شده، در آثار فرای کم‌تر به شعرشناسی و بیشتر به برانگیختن شیوه‌ای از تفسیر توجه شده که به عنوان "نقد اسطوره‌ای" یا نقد کهن‌الگویی شناخته شده است. این پندار که وظیفه‌ی منتقد تفسیر آثاری است که تغییر نکرده اند، امروزه تنها در نظریه‌ای مطرح است که عمیق‌ترین معنای یک اثر را در انگاره‌ها یا نمادهای کهن‌الگویی به کاررفته می‌جوید و بر این اساس مقوله‌های فرای به عنوان مجموعه‌ی تمهیداتی برای برچسب دهی به کار می‌روند. فرای به درستی تشخیص نداد که دشمن شعرشناسی نه صرفاً ذره‌گرایی، بلکه مطالعات تفسیری انجام شده از سوی ذره‌گرایان بود و این نه تنها به انحراف نیروی نظام‌مند، بلکه به ترویج شیوه‌ی نسبتاً خنثای تفسیر منجر شد.

مثال دوم برای یک شیوه‌ی بالقوه قدرتمند و نظری که به مطالعه تفسیری آثار می‌پردازد، نقد روانکاوانه است. در دهه‌ی ۱۹۶۰ بهترین نقدهای روانکاوانه از طرح پرسش‌هایی درباره‌ی جایگاه و تأثیر داستان که ممکن بود با رویکردی روانکاوانه شرح داده شوند، اجتناب کردند و بر تفسیر متمرکز شدند، گویی این نقدها تنها با جهات تفسیری‌شان تثبیت می‌شوند. فردریک کروزر در کتاب نقد خود به نام **گناهان پدران: درون‌مایه‌ی روان‌شناختی هاثورن**، مناسب بودن روش روانکاوانه را برای درک معنای بسیاری از عناصر مؤثر و عجیب در کار هاثورن^{۲۶} نشان می‌دهد. غرابت‌های پیرنگ، شخصیت و فانتزی وقتی به عنوان بازنمود پیامدهای کشمکش‌های ادیبی حل نشده تحلیل می‌شوند، بیش از پیش جالب شده و تأثیر روشنی بر جای می‌گذارد: این آثار «بر فانتزی^{۲۷} مبتنی هستند، اما بر فانتزی مشترک میان نوع بشر که خود بیش از هر برش وهم‌آلود زندگی برای داستان جذابیت دارد»^(۵)

گناهان پدران اثری تحسین‌برانگیز است، به جز در القای این معنی ضمنی که هدف منتقد روانکاوا تعیین و تفسیر چیزی است که در عنوان فرعی "درون‌مایه‌های روان‌شناختی" نامیده شده است. اگر منتقدان خود را وقف شناخت عوامل و عناصری در آثار ادبی کنند که نظریه‌ی روانکاوی توصیف‌شان کرده است و اگر روانکاوی را مرجع درون‌مایه‌ها قرار دهند، تأثیر ممکن پیشرفت‌های نظری بالقوه ارزشمند را محدود کرده‌اند، از جمله بینش‌هایی که از خوانش‌های اخیر فروید در فرانسه حاصل شده است. این اثر، علاوه بر مطالب اخیر، شرحی به دست می‌دهد از فرایند انتقال^{۲۸} متنی که به واسطه‌ی آن منتقدان خود را در حال تکرار گونه‌ای روایت جایگزین می‌یابند که بناست درک کنند - درست همانطور که یک روانکاو، در خلال فرایند انتقال و ضد انتقال، خود را گرفتار بازاجرای^{۲۹} درام فرد تحت روانکاوی^{۳۰} می‌یابد.^(۶) نظریه‌ی روانکاوی معاصر احتمالاً مسائل بسیاری درباره‌ی منطق تعامل انسان با متن به ما می‌آموزد، اما به محض این‌که با آن به عنوان گنجینه‌ی اطلاعات موضوعی برخورد شود - موضوعاتی (درون‌مایه‌هایی) که باید در خلال تفسیر آثار ادبی تعیین شوند - بنیانش سست می‌شود. این دیدگاه در کتاب خلاق و هوشمندانه‌ی لئو برسانی^{۳۱} به نام **بودلر و فروید، در برخورد با گل‌های شر**^{۳۲} به عنوان درام کشمکش^{۳۳} میان آنچه لاکان امر نمادین و امر خیالی می‌نامد، نهفته است.^(۷) به عقیده‌ی لاکان این‌ها دو حالت بازنمودی هستند. نقد تفسیری برای آن‌ها دو شرط روانی خوب و بد را ایجاد می‌کند و حوادث روایی را به کشمکشی میان آن‌ها تبدیل می‌کند و سرانجام چیزی مانند گونه‌ی جدیدی از رسیدن به عقده‌های اودیپ و نمادهای آلت نرینه را تولید می‌کند.

۲۴ Implicit ۲۵ Explicit ۲۶ Hawthorne ۲۷ Fantasy ۲۸ Transference ۲۹ Reenactment
۳۰ Analysand ۳۱ Leo Bersani ۳۲ Les fleur de mal ۳۳ Drama of Struggle

مورد سوم، "سبک شناسی عاطفی" ۳۴ استنلی فیش ۳۵ است که با تلاش قاطع برای آزادی از قید فرض‌ها و فرایندهای نقد نو آغاز می‌شود اما او نیز نمی‌تواند تفسیر را به عنوان دشمنی واقعی تعریف کند و در نتیجه با بینش نظری که مبتنی بر آن است، سازش می‌کند. ویمست ۳۶ و بردزلی ۳۷ در این باره به مجادله پرداخته‌اند که نباید «شعر و تأثیرات آن (چیستی و کارکردش) را با هم خلط کرد، مبدا که خود شعر به عنوان موضوع (ابژه) قضاوت انتقادی خاص... از نظر دور شود». (۸) فیش پاسخ می‌دهد که این دقیقاً همان چیزی است که باید رخ دهد، زیرا معنا نه در ابژه، بلکه در رویداد یا تجربه‌ی خواندن نهفته است. پرسش درباره‌ی معنای یک کلمه یا جمله، پرسش درباره‌ی آن چیزی است که این کلمه یا جمله در اثر انجام می‌دهد و برای مشخص کردن آنچه انجام می‌شود، باید «پاسخ‌های آتی خواننده را در رابطه با کلمات تحلیل کرد، گویی که به موقع یکی از پس دیگری می‌آیند». (۹)

این مسئله به دلایلی که در فصل ۶ عنوان شده است، جهت‌گیری ۳۸ سودمندی است که مهم‌تر از همه نیاز به شعرشناسی را روشن می‌کند، زیرا اگر معنای یک اثر مبتنی بر تأثیر متوالی عناصر آن بر خوانندگان باشد، در نتیجه به نظریه‌ای مقتدر نیاز خواهد بود که از طریق تحلیل هنجارها، قراردادهای و فعالیت‌های ذهنی پاسخگوی این تأثیرات باشد. یک نظریه‌ی خوانش - خواننده محور، باید مسئولیت تبدیل دانش ضمنی به دانش صریح را که خوانندگان در واکنش به کار می‌برند، برعهده گیرد.

اما فیش در این زمینه شکست می‌خورد، زیرا بنا به فرض او وظیفه‌ی نقد، تفسیر آثار منفرد است و این مسئله را با توصیف تجربه‌ی خواننده درباره‌ی قضاوت‌های تصادفی، به عنوان مثال درباره‌ی بهشت گمشده ۳۹ و سپس درباره‌ی مجموعه‌ای از مصنوعات ۴۰ "خود مصرف" ۴۱ قرن هفدهم مطرح می‌کند که بعدها نادرستی این قضاوت‌ها ثابت شد. در واقع، این جهت‌گیری تفسیری فیش را در جایگاهی نسبتاً سخت قرار می‌دهد: پذیرفتن این مسئله که فرد توصیف تجربه‌ی خواننده و نیز تولید تفسیرهای جدید و ارزشمند را همزمان انجام می‌دهد، بسی دشوار است، به طوری که فیش با وجود توان و مهارت خود نمی‌تواند این روال را برای طولانی مدت ادامه دهد. (۱۰) به بیان دقیق‌تر، آینده مبتنی بر طرح نظری است که او از آن می‌گریزد.

این سه مورد هرچند در پیشنهادها و نتایج به دست آمده بسیار متفاوت‌اند، اما چشم اندازی مبهم را پیش رو قرار می‌دهند: اصل تفسیر به عنوان فرض نا آزموده‌ی نقد آمریکایی آنچنان مقتدر عمل می‌کند که کنش‌های طغیانی هوشمندانه و قوی را تضعیف و خنثی می‌کند. در هر حال، با افزایش تأثیر نقد اروپایی، در روش‌های نوشتن درباب ادبیات تنوع بیشتری ایجاد می‌شود، و اگر بتوان از جهت‌گیری مجدد آن‌ها به سوی کار محدود تفسیر خودداری کرد، نقد آمریکایی بسیار غنی‌تر خواهد بود.

آموزه‌ی مهم نقد معاصر اروپایی این است که رویای نقد نو درباره‌ی برخورد مستقل خواننده معصوم با متن خودمختار خود داستانی غریب است. خواندن همیشه خواندن در رابطه با متون دیگر است، در رابطه با رمزگان‌هایی که محصول این متون هستند و برای ساختن یک فرهنگ پیش می‌روند. بنابراین در شرایطی که نقد نو نمی‌تواند هیچ امکان دیگری را جز تفسیر متن متصور شود، مطالعات مهم‌تری شکل می‌گیرند که شرایط معنا را تحلیل می‌کنند. اگر آثار ادبی بی‌شک مصنوعاتی مستقل باشند، به جز تفسیر هرکدام از آن‌ها نمی‌توان کاری کرد، اما تا زمانی که در نظام‌های متنوعی شرکت می‌کنند - مثلاً در قراردادهای ژانرهای ادبی، منطق داستان و غایت‌مندی پیرنگ، تراکم و جا به جایی میل، گفتمان‌های مختلف دانش مرتبط به یک فرهنگ - منتقدان می‌توانند در خلال متون به منظور فهم نظام‌ها و فرایندهای نشانه‌شناختی که آن‌ها را ممکن می‌سازد، پیش بروند.

نقد مبتنی بر این اصول، احتمالاً دارای چهره‌های بسیاری است و نشانه‌شناسی ادبیات می‌تواند به گونه‌ای نظام‌مند

۳۴ Affective Stylistics ۳۵ Stanley Fish ۳۶ Wimsatt ۳۷ Beardsley
 ۳۸ Reorientation ۳۹ Paradis lost ۴۰ Artifacts ۴۱ Self-consuming

تلاشی باشد در زمینه‌ی توصیف شیوه‌های دلالت در گفتمان ادبی و نیز کنش‌های تفسیری که در نهاد ادبیات عینیت یافته است. از سوی دیگر، فردریک جیمسون^{۴۲} کار در زمینه نقد دیالکتیکی را مطرح می‌کند که البته برای حل مشکلات تلاشی نمی‌کند، بلکه مقاومت اثر در برابر تفسیر را به عنوان موضوع پژوهش خود در نظر می‌گیرد. برای تعریف ماهیت غیرشفاف یک اثر، می‌توان به کشف زمینه‌ی تاریخی آن پرداخت: «بنابراین اندیشه‌ی ما دیگر به ارزش ظاهری مسائل نمی‌پردازد، بلکه نخست برای ارزیابی منشأ اصلی روابط سوژه - ایزه قدم به پشت صحنه می‌گذارد.»^(۱۱) محصول یا نتیجه‌ی نقد دیالکتیکی ارائه‌ی تفسیری از اثر نیست، بلکه شرح تاریخی مفصل‌تری از چرایی ضرورت تفسیر و نیز این‌که نیاز به انواع بخصوصی از تفسیر به چه دلالت می‌کنند.

به عقیده‌ی جیمسون، کار او «به سمت بلاغتی دیالکتیکی پیش می‌رود که بواسطه‌ی آن کنش‌های ذهنی گوناگون نه به گونه‌ای قطعی و مطلق، بلکه بر اساس لحظه‌ها و صنایع ادبی^{۴۳}، مجازها و الگوهای نحوی روابط ما با خود واقعیت، با تغییر برگشت ناپذیر در طول زمان، فهمیده می‌شود، و به هر حال از منطقی تبعیت می‌کند که مانند منطقی زبان هرگز کاملاً از ایزه‌ی خود متمایز نمی‌شود.»^(۱۲) نقد مارکسیستی که در همین حال و هوا مطرح می‌شود، نشانگر این است که رابطه‌ی میان یک اثر ادبی و واقعیت اجتماعی و تاریخی بازتاب محتوا نیست، بلکه ناشی از بازی صورت‌ها است. واقعیت اجتماعی شامل الگوهای سازمان‌دهی و شکل‌های فهم پذیری است و کنش متقابل میان یک اثر ادبی و زمینه‌ی تاریخی آن مبتنی بر فنون صوری است که به منظور شیوه‌ی بهره برداری، انتقال و تکمیل راه‌های فرهنگی تولید معنا ایفای نقش می‌کند.

گونه‌ی دیگر این مطالعه‌ی تاریخی "نظریه‌ی دریافت"^{۴۴} نام دارد که هانس روبرت یاسوس^{۴۵} آن را مطرح کرده است. در این نظریه، معنای اثر به افق انتظاراتی بستگی دارد که متن در بافت آن دریافت می‌شود و پرسش‌هایی را طرح می‌کند که متن همچون پاسخی به آن‌ها عمل می‌کند. یاسوس کار خطیر و پیچیده‌ی توصیف این افق‌ها را که البته محصول گفتمان‌های یک فرهنگ هستند، آغاز کرده است. نظریه‌ی دریافت روشی برای تفسیر آثار نیست، بلکه تلاشی برای درک فهم پذیری دگرگون شونده‌ی آن‌ها از طریق شناسایی رمزگان‌ها و فرض‌های تفسیری است که برای مخاطبان متفاوت در دوره‌های متفاوت به این متون معنا می‌دهد.^(۱۳)

بر اساس این دو نمونه، سرچشمه‌ی نیروی نقد در سال‌های آتی ممکن است ابداع دوباره‌ی تاریخ ادبی باشد. فرد با توجه به چشم انداز تاریخی قادر به شناسایی ناپایداری هر تفسیر می‌شود که همواره تفسیرهای دیگری جای آن را خواهد گرفت و نیز خواهد توانست مجموعه‌ای از کنش‌های تفسیری را که بواسطه‌ی آن‌ها سنت‌ها ایجاد و معنا تولید شده است، به عنوان موضوع تأمل در نظر بگیرد. این منظر تاریخی تازه، در آثار سه منتقد که از جهات دیگر با هم متفاوتند، به نام‌های جفری هارتمن^{۴۶}، هارولد بلوم^{۴۷} و پل دومان، عاملی مشترک به شمار می‌آید. این سه منتقد به جای ترسیم ارزش شعر مدرنیستی یا شعر متافیزیکی غیرتاریخی به بررسی شعری می‌پردازند که از نظر تاریخی رمانتیک تلقی شده و فراخوان ناممکن رمانتیسم متعالی را انگیزه‌ی کاویدن‌های و شکست‌های مکرر می‌دانند، در نتیجه آن‌ها ادبیات و خوانش را یک شکل باختگی^{۴۸} یا خطای تاریخی مکرر تلقی می‌کنند. به گفته هارتمن، «تاریخ بیداری ذهن سیالی است که گرفتار عشق‌هایی می‌شود که با وصال خود به فراق می‌رسند»^(۱۴). این طرحواره‌ی دنیوی از دلشوره‌ی تأثیر اثر هارولد بلوم است. هر شاعری باید پدر شعری خود را به قتل برساند، باید پیشینیان خود را با بدخوانی بازنگرانه‌ای از میدان به در کند و حاصل آن شکل‌گیری فضای تاریخی‌ای است که شعر خود او در آن تحقق می‌یابد. نظم پنهان تاریخ ادبی مبتنی بر اصلی دیالکتیکی و سلبی است که همچنین روابط میان خواننده

۴۱ Fredric Jameson ۴۳ Figures ۴۴ Rezeptionsästhetik :

گونه‌ای از مسئولیت خواننده در نظریه ادبی است که بر دریافت خواننده از متن ادبی تأکید می‌کند. در این رویکرد، متن به سادگی از سوی خواننده پذیرفته نمی‌شود، بلکه خواننده معنای متن را براساس زمینه فرهنگی و تجربه زندگی فردی خود تفسیر می‌کند. در نتیجه، معنای متن با خود متن زاده نمی‌شود، بلکه در رابطه میان متن و خواننده ایجاد می‌شود. م.

۴۵ Hans Robert Jauss ۴۶ Geoffrey Hartman ۴۷ Harold Bloom ۴۸ Deformation

و متن را سامان می‌بخشد: یعنی خواننده مانند یک شاعر نو، متأخری است که به منظور تأمین معنایی که در اکنون خود او در تاریخ ادبی به آن نیاز است، ناچار به سوء تفسیر^{۴۹} متن است. پل دومان، یکی دیگر از نظریه پردازان "شکل‌باختگی"^{۵۰}، ادعا می‌کند که عمیق‌ترین بینش‌ها در فرایند بدخوانی لازم و قطعی شکل می‌گیرد. به عقیده او در واقع تفسیر همواره تاریخ ادبی پنهان است و خطای اجتناب‌ناپذیر، زیرا تفسیر طبقه‌بندی تاریخی را مسلم فرض کرده و جایگاه تاریخی خاص خود را پنهان می‌کند.^(۱۵)

این منتقدان بی‌تردید مخالف تفسیر نیستند و البته آشکارا بسیار به آن می‌پردازند، بلکه با تعریف آن به عنوان خطایی اجتناب‌ناپذیر و ضروری، ما را به کاویدن ماهیت و جایگاه آن راهنمایی می‌کنند، و ما در نتیجه متوجه پرسش‌های اساسی درباره‌ی ماهیت زبان ادبی می‌شویم. نوشته‌های این منتقدان امکانات تحقیق ادبی را گسترش داده، اما به دلیل عدم تردید درباره‌ی این فرضیه که تفسیر هدف نقد است، بلافاصله به بهای سردرگمی، گرفتار تفسیر می‌شوند.

و اما درباره‌ی هارولد بلوم باید گفت که او نظریه‌ی چگونگی پیدایش شعر را تدوین کرد. منتقدان اندکی بر این باورند که شرح پیدایش شعر همان شرح معنای آن است، اما چون فرض کرده‌ایم که وظیفه‌ی منتقد تفسیر شعر است، به این نتیجه می‌رسیم که وقتی بلوم درباره‌ی یک شعر می‌نویسد، در واقع درباره‌ی معنای آن می‌نویسد. حتی وقتی متذکر می‌شود که شعر به هیچ وجه معنایی ندارد یا این که "معنای یک شعر تنها می‌تواند یک شعر باشد، اما شعری دیگر، شعری به جز خودش"^(۱۶)، ما گفته‌ی او را نادیده می‌گیریم و آنچه را درباره‌ی شعر، بینامتنیت آن و نیز خاستگاه زبان مجازی‌اش^{۵۱} می‌گویید به عنوان تفسیر در نظر می‌گیریم، گویی شعر دیگری نبوده است - و سرانجام با ادای این مطلب که "تفسیر او" بهتر است چنان مبالغه آمیز و متفاوت از چیزی باشد که شعر ظاهراً می‌گوید، خواننده نادیده گرفته می‌شود. این فرض که منتقد باید تفسیر کند، آنقدر مقتدر است که شاید نتوان به نوشته‌های بلوم فرصت داد چیزی جز تفسیر باشند، و دچار این تردید می‌شویم که خود بلوم تحت تأثیر این فرض است و علیه ادعاهای صریح نظریه‌اش می‌گوید.

حال نظریه و اسازری را در نظر بگیرید. گرچه نوشته‌های دریدا همه با متون گوناگون برخورد نزدیک دارند، به ندرت با تفسیر به معنی سنتی آن سر و کار دارند. هیچ حرمتی برای وحدت متن وجود ندارد، هیچ کاوشی برای هدفی وحدت بخش نیست، که به هر بخش نقش مناسب خود را بدهد. دریدا طبق معمول بر عناصری تمرکز می‌کند که دیگران آن را حاشیه می‌دانند، و به دنبال شرح آن چیزی نیست که متن می‌گوید، بلکه به دنبال آشکار کردن منطقی غریب است که درون و در خلال متن عمل می‌کند. نحوه برخورد دریدا با روسو در کتاب **درباره‌ی گراماتولوژی** بخشی از تحقیق درباب جایگاه نوشتار در مباحثات غرب درباره‌ی زبان است، و می‌کوشد فرایندی را نشان دهد که با نسبت دادن مشخصه‌های خاص و مسئله برانگیز زبان به نوشتار از الگوی آرمانی گفتار محافظت کرده و لذا نوشتار را به مثابه‌ی درجه دوم و گونه اقتباسی به کناری نهاده است. دریدا می‌نویسد که اصطلاحاتی که روسو برای توصیف نوشتار به کار می‌برد، مانند "افزوده"^{۵۲} به عنوان اسم و "افزودن"^{۵۳} به عنوان فعل، در بحث درباره‌ی امور دیگری مانند آموزش و استمناء^{۵۴} مطرح می‌شوند. او با پیگیری این ارجاع‌ها در متون داستانی، زندگی‌نامه‌ای و تشریحی^{۵۵} به توصیف آن چیزی می‌پردازد که "منطق افزوده"^{۵۶} نامیده می‌شود که عملیاتی فراگیر بوده و امروز می‌بینیم به عنوان منبع انرژی در گونه‌های گسترده‌ای از متون عمل می‌کند^(۱۷). آیا این تفسیر متون روسو است؟ این شیوه به حذف بخش عمده‌ی محتوای هر متنی دست می‌زند و به دنبال تشخیص وحدت موضوعی یا معنای ممیز هر یک از نوشته‌های روسو نیست. به بیان دقیق‌تر، دریدا سعی در توصیف فرایندی جامع دارد که از طریق آن متون نظام فلسفی‌ای را که به آن تعلق دارند، با آشکار کردن سرشت بلاغی آن، از هم وا می‌پاشند.

۴۹ Misconstrue ۵۰ Deformity ۵۱ Tropological Genesis ۵۲ Supplement ۵۳ Suppléer
 ۵۴ Masturbation ۵۵ Expository ۵۶ Supplementarity

اما با ورود واسازی به آمریکا تحولی رخ می‌دهد که تقریباً با نقدهای پل دومان از دریدا در کتاب **کوری و پیش** آغاز می‌شود. دومان استدلال می‌کند که متون روسو نیز عملیات واسازی را که دریدا مدعی اجرائش است، انجام می‌دهد، در نتیجه دریدا در واقع روسو را توضیح داده است، هرچند خود دریدا تظاهر می‌کند که کار دیگری انجام می‌دهد، چون به عقیده پل دومان، در این صورت داستان جذاب‌تر می‌شود.^(۱۸) این دیدگاهی که جایگاه دریدا را تغییر می‌دهد، از سوی جی. هیلیس میلر^{۵۷} به وام گرفته شد و در نظریه‌ی خود از آن به عنوان اصل روش شناختی محوری استفاده کرد. او معتقد است که متن پیشاپیش شامل عملیات خودواسازی^{۵۸} است با عملیاتی که طی آن نه تنها دو اصل یا خط فکری متناقض مقابل هم قرار می‌گیرند، بلکه این عدم قطعیت^{۵۹} "همیشه در خود متن به صورت گزاره‌هایی فرازبانی موضوعیت^{۶۰} می‌یابد".^(۱۹) به عبارت دیگر، متن تنها شامل و یا مجری خودواسازی نیست، بلکه درباره‌ی خودواسازی هم هست، به گونه‌ای که یک خوانش واساخته تفسیر یک متن است، تحلیل آنچه متن می‌گوید یا مورد نظر متن است. میلر اصرار دارد که "آثار بزرگ ادبی بر هر واسازی ممکن از سوی منتقد پیش دستی می‌کنند"، به گونه‌ای که تعویق نیرومند^{۶۱} و شرح تفسیری مواضع انتقادی مناسب به شمار می‌روند. این گونه است که واسازی با این فرض انتقادی رام می‌شود و به گونه‌ای از تفسیر بدل می‌شود.

واسازی در دست بهترین استادان خود، مانند پل دومان و باربارا جانسون، شیوه‌ای تفسیری است با قدرت و موشکافی غیر معمول.^(۲۰) از سوی دیگر، همیشه خطر تبدیل آن به یک فرایند تفسیری وجود دارد که در پی تعیین درون‌مایه‌های خاص باشد و عدم قطعیت، مسئله نوشتار و یا روابط میان کلام کنشی و غیرکنشی را به درون‌مایه‌های ممتاز آثار ادبی تبدیل کند. گویا دلیل موفقیت واسازی در آمریکا، برخلاف مارکسیسم و ساختگرایی، صرفاً در تبدیل شدن آن به یک روش تفسیر بوده است. مارکسیسم به پروژه‌ی عظیم و دشوار درک فرایندهای پیچیده تعامل میان زیربنای^{۶۲} و روبنا^{۶۳} متعهد بود. حال وقتی این شیوه به سمت تفسیر اثری خاص برود، مسلماً به اصطلاح ما بازاری به نظر می‌آید. ساختگرایی نیز به پروژه‌های گسترده، مانند توضیح درباب دستور ساختار پیرنگ یا روابط ممکن میان داستان و ماجرا متعهد بود که به نظر نامربوط می‌رسید، به جز آن که این مفاهیم و مقوله‌ها در عمل تفسیر به کار گرفته شوند. امکان دنبال کردن این پروژه‌های بزرگ‌تر به توانایی مقاومت ما در برابر این فرضیه بستگی دارد که وظیفه نقد تفسیر است.

البته از یک نظر همه‌ی این پروژه‌ها با تفسیر سر و کار دارند؛ گزیدن حقایقی که مستلزم شرح باشند، پیشاپیش کنشی تفسیری به شمار می‌آید، همانطور است فرض مقوله‌های توصیفی و سازمان دهی آن‌ها به صورت یک نظریه. اما دلیل نمی‌شود که کنش بسیار تخصصی تفسیر هر اثر، به عنوان تنها صورت معتبر نوشتار انتقادی در نظر گرفته شود؛ و این تفسیر هم به اندازه کافی وابسته به سنت باشد تا معتبر به نظر برسد و هم به اندازه کافی نو باشد که ارزش بیان داشته باشد. این عمل جایگاه راهبردی خاصی در تولید سنت ادبی دارد، اما این بدان معنا نیست که باید مطالعات ادبی را زیر سیطره‌ی خود بگیرد. خوانندگان به خواندن و تفسیر آثار ادبی ادامه می‌دهند و تا زمانی که معلمان تلاش می‌کنند در خلال تفسیر، ارزش‌های فرهنگی را منتقل کنند، تفسیر در کلاس‌های درس ادامه دارد، اما منتقدان باید راه‌های حرکت و رای تفسیر را بجویند. اریک دونالد هرش^{۶۴} که برای سالیان متممادی از سردمداران تفسیر محسوب می‌شد، به این نتیجه رسید که نقد دیگر نباید خود را وقف هدف تولید تفسیرهای بیشتری کند: «بهترین راه حل برای مسئله نشر دانشگاهی دست کشیدن از باوری است که در چهل سال گذشته بر نوشتار پژوهشی مسلط بوده است: این که تفسیر تنها فعالیت حقیقتاً مشروع برای استاد ادبیات است. کارهای دیگری هم می‌توان کرد، به چیزهای دیگری هم می‌توان اندیشید و درباره‌ی چیزهای دیگری هم می‌توان نوشت.»^(۱۲) مطالبی که در پی می‌آیند، شرح برخی از این امکانات هستند.

۵۷ J. Hillis Miller ۵۸ Self-deconstructive ۵۹ Undecidability ۶۰ Thematized
 ۶۱ Energetic Deference ۶۲ Base ۶۳ Superstructure ۶۴ E. D. Hirsch

(Endnotes)

در فراسوي نشانه‌ها 1

R. S. Crane, *The Languages of Criticism and the structure of Poetry*, University of Toronto Press, 1953, pp. 123-4

2 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, New York, Atheneum, ۱۹۶۵, p. ۱۶.

3 Ibid., p. ۱۱.

4 Ibid., pp. ۱۸-۱۷.

5 Frederick Crews, *The Sins of the Fathers*, New York, Oxford University Press, p. ۲۶۳.

6 See Shoshana Felman, <Turning the Screw of Interpretation,> *Yale French Studies*, 55/56 (1977) pp. 94-207, and Cynthia Chase, <Oedipal Textuality: Reading Freud>s Reading of Oedipus,> *Diacritics*, 9:1 (Spring 1979) pp. 54-71, for excellent discussions and applications.

7 Leo Bersani, *Baudelaire and Freud*, Berkeley, university of California Press, ۱۹۷۷.

8 W. K. Wimsatt, *The verbal Icon*, Lexington, Kentucky, University of Kentucky Press, ۱۹۵۴, p. ۲۱.

9 Stanley Fish, *Self-consuming Artifacts*, Berkeley, University of California Press, ۱۹۷۲, pp. ۸-۳۸۷.

10 *The Living Temple: George Herbert and Catechizing*, Berkeley, University of California Press, ۱۹۷۸, combines a description of readers' responses to Herbert's poems with a historical thesis about Herbert's model of organization. The redescription of response alone would not suffice to produce a new and valuable interpretation.

11 Fredric Jameson, *Marxism and Form*, prinston University Press, ۱۹۷۱, p. ۳۴۱.

12 Ibid., p. ۳۷۴.

13 See Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provocation*, Frankfurt, Suhrkamp, ۱۹۷۰, and in English, "literary History as a Challenge to Literary Theory," *New Directions in Literary History*, ed. Ralph Cohen, Baltimore, Johns Hopkins University Press, ۱۹۷۴, pp. ۴۱-۱۱.

14 Geoffrey Harman, <History-writing as Answerable Style,> in *ibid.*, p. ۱۰۰.

15 Paul de Man, *Blindness and Insight*, New York, Oxford University Press, ۱۹۷۱, p. ۱۶۵.

16 Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, New York, , Oxford University Press, ۱۹۷۳, p. ۷۰.

17 Jacques Derrida, *Of Grammatology*, Baltimore, John Hopkins University Press, ۱۹۷۶T part II, ch. ۷. For further discussion, see Jonathan Culler, *On Deconstruction: Literary Theory in the ۱۹۷۰s*, Ithaca, Cornell University Press/London, Routledge & Kegan Paul, forthcoming.

18 Paul de Man, *Blindness and Insight*, ch. ۷, pp. ۴۱-۱۰۲.

19 J. Hillis Miller, 'Deconstructing the Deconstructions,' *Diacritics*, ۵:۲ (summer ۱۹۷۵) pp. ۱-۳۰.

20 See Paul de Man, *Allegories of Reading*, New Haven, Yale University Press, ۱۹۷۹; and Barbara Johnson, *Défigurations du langage poétique*, Paris, Flammarion, ۱۹۷۹.

21 E. D. Hirsch, <Carnal Knowledge,> *New York Review of Books*, ۲۶:۱۰ (۱۴ june ۱۹۷۹) p. ۲۰.