پیش‌درآمدی بر جنس‌های ادبی

تزوتان تودورف
م. کاشیگر

اصطلاح «ادبیاتِ فانتاستیک» به یک نوع یا ـ به اصطلاح رایج‌تر ـ به یک جنسِ [ژانر] ادبی اشاره می‌کند و مطالعهٔ آثار ادبی در دورنمای یک جنس، کاری است خیلی خاص. هدف ما از این کار، کشفِ آن قاعده‌ای است که بتوان آن را در موردِ متن‌های متعددی به اسم «آثارِ فانتاستیک» به کار برد و نه فقط چند اثرِ خاص، مطالعهٔ چرمِ ساغری در دورنمای جنسِ فانتاستیک یک کار است و مطالعهٔ همین اثر به‌عنوانِ یک اثر یا به‌مثابه اثری از مجموعهٔ آثار بالزاک یا به‌منزله اثری از آثارِ ادبیات معاصر یک کارِ دیگر است. از همین رو، مفهوم جنس یکی از مفهوم‌های اساسیِ بحثِ ما است. بنابراین، اگر چه پرداختن به مفهومِ جنس ما را ظاهراً از مفهوم فانتاستیک دور می‌کند، اما در ابتدا خواهیم کوشید این مفهوم را روشن کنیم و به تبیین دقیق‌تری از آن دست یابیم.

فکر جنسِ ادبی، پرسش‌برانگیز است. خوشبختانه بعضی از این پرسش‌ها، به‌شرطِ آن که واضح طرح شوند، به خودیِ خود محو می‌شوند. نخستین این پرسش‌ها از این قرار است: آیا می‌شود بدون مطالعه (یا دست کم خواندنِ) همهٔ آثار متعلق به یک جنس، راجع به آن جنس بحث کرد؟ اگر پرسش‌کننده دانشگاهی باشد، این پرسش ممکن است با این ملاحظه نیز همراه شود که تعدادِ عنوان‌هایی که در فهرست‌های کتاب‌های فانتاستیک آمده است، سر به هزارها می‌زند. همین کافی است تا تصویر دانشجوی زحمت‌کشی در ذهن زنده شود که در زیرِ یک کوه کتاب غرق است: چنین دانشجویی موفق خواهد شد دستِ بالا روزی سه کتاب بخواند و پیوسته کابوس کتاب‌هایی را خواهد داشت که نوشته می‌شوند و هرگز موفق به خواندن‌شان نخواهد شد. اما یکی از نخستین ویژگی‌های اقدامِ علمی این است که شرطِ توصیف یک پدیده، مشاهدهٔ همهٔ نمونه‌های آن نیست: شیوهٔ علم بیشتر استنتاجی است بدین ترتیب که علم با مشاهدهٔ شمارِ بالنسبه محدودی از موردها،

پیش‌نهشتی عام را طرح می‌کند و با سنجش پیش‌نهشت یا نمونه‌های دیگر، آن را تصحیح (یا رد) می‌کند. شمارِ پدیده‌های مشاهده‌شده (و در بحثِ ما، آثارِ مطالعه شده) هرقدر هم باشد، صرفِ این مشاهده اجازهٔ استنتاجِ قانون‌هایی جهان‌شمول را نمی‌دهد: آنچه اصل است نه تعدادِ مشاهده‌ها، که فقط انسجام منطقیِ نظریه‌ها است. همچنان که کارل پوپر می‌نویسد: «منطقاً اجازه نداریم حتی از بی‌نهایت گزارهٔ منفرد هیچ گزارهٔ جهان‌شمولی را استنباط کنیم و ممکن است گزارهٔ جهان‌شمول‌مان غلط از آب درآید: نمی‌شود از مشاهدهٔ حتی بی‌نهایت قوِ سفید به این نتیجه رسید که همهٔ قوها سفیدند».[1] آن پیش‌نهشتی موجّه است که اگر چه فقط بر مشاهدهٔ شمار محدودی قو مبتنی است، اما به ما می‌گوید که سفیدی قو پیامدِ فلان ویژگی‌نمایِ اندامی است. چه در عرصهٔ قوها و چه در عرصهٔ رمان‌ها، باید همین حقیقتِ علمی را نه‌تنها در مورد مطالعهٔ جنس‌های ادبی، که حتی کل آثارِ یک نویسنده یا یک دوره یا ... به کار برد. بگذاریم آنانی دنبال نمونه‌های پیش‌تر بگردند که به نمونه‌آوردن قانع‌اند.

قابلیتِ تعمیم جنس‌های ادبی، پرسشِ دومی را به ذهن می‌آورد: آیا تعدادِ جنس‌های ادبی فقط محدود است به مثلاً شعر و حماسه و درام و ... یا بیشتر از اینهاست؟ اصلاً شمارِ این جنس‌ها محدود است یا نامحدود؟ پاسخ صورت‌گرایان روس به این پرسش نسبی است. تاماچفسکی می‌نویسد: «با رده‌بندی، آثار در رده‌های گسترده‌ای جای می‌گیرند که به‌نوبهٔ خود به نوع [تیپ]ها و گونه[اشپس]ها تقسیم می‌شوند. هرچه در این راستا، از نردبان جنس‌ها پایین‌تر رویم، از رده‌های انتزاعی دورتر و به تمایزهای مشخصِ تاریخی نزدیک‌تر می‌شویم (شعر بایرن، نوولِ چخوف، رمانِ بالزاک، شعرهای عرفانی، شعرِ پروشری). سرانجام نیز به آثارِ خاص می‌رسیم.»[2] این پاسخ بیشتر مسئله‌ساز است تا مسئله‌حل کن. بعداً به این نکته بازمی‌گردیم، اما عجالتاً دو نتیجهٔ این گزاره را می‌پذیریم: ۱) سطح جنس‌ها از لحاظِ قابلیت تعمیم‌شان یکسان نیست؛ ۲) تبیین محتوای جنس بستگی به دیدگاه ما دارد.

مسئلهٔ سوم، مسئله‌ای زیباشناختی است: هر اثری اساساً منحصربه فرد و خاص است و اگر ارزش دارد به دلیلِ ناتقلیدی بودن و متفاوت بودن‌اش از بقیهٔ آثار است. در این صورت بحث راجع به جنس‌ها (تراژدی، کمدی، ...) چه سودی دارد؟ اگر کسی از **صومعهٔ پارم** خوشش می‌آید به‌دلیل رمان بودن **صومعهٔ پارم** (یعنی جنسِ ادبی آن) نیست، بلکه به این خاطر است که **صومعهٔ پارم** رمانی متفاوت از بقیهٔ رمان‌هاست. به بیان دیگر، اگر کسی از **صومعهٔ پارم** خوشش می‌آید، برای این است که آن را به‌عنوان اثرِ انفرادی دوست دارد. چنین رویکردی به قضیه غلط نیست، اما جایی در بحث ما ندارد. چنین رویکردی گویای برخورد رمانتیک با موضوع مورد مشاهده است، ممکن است آدم به هزار و یک دلیل از یک اثر خوشش بیاید، اما هیچ‌یک از این دلایل نمی‌تواند موضوع مورد مشاهده را به‌عنوان موضوع مورد مطالعه تبیین کند. آنچه شکل بعدی مطالعه را تعیین می‌کند، انگیزهٔ مطالعه نیست.

در این مختصر طبعاً با مسئلهٔ زیباشناخت به‌طور عام کاری نخواهیم داشت، نه! چون چنین مسئله‌ای وجود ندارد و بل فقط به این دلیل ساده که مسئله پیچیده‌تر از آن است که در این مختصر بگنجد. اما اگر همین پرسش به‌شکل دیگری طرح شود، پاسخ به آن بسیار مشکل‌تر می‌شود. مفهوم جنس (یا نوع) اساساً به علوم طبیعی تعلق دارد. در بحث راجع به ساختمانِ قصه، ولادیمیر پراپ پیش‌آهنگ جداگریِ ساختاری داستان، پیوسته از گیاه‌شناسی یا جانورشناسی مثال می‌آورد. اما واقعیت آن است که میانِ معنای اصطلاح‌های **جنس** و **نمونه** در مورد موجودات طبیعی و معنای این دو اصطلاح در مورد آثار زاییدهٔ ذهن انسانی، تفاوت کیفی وجود دارد.

پیدایش نمونهٔ تازه‌ای از یک موجود طبیعی به‌حق موجب تغییر سرشت‌نماهای گونهٔ آن موجود نمی‌شود و می‌توان خواص هر نمونهٔ جدید را کاملاً از فرمول کلی گونهٔ آن استنتاج کرد: دانش ما راجع به گونهٔ ببر به ما اجازهٔ استنتاج ویژگی‌نماهای هر ببر خاص را می‌دهد. تولدِ یک ببرِ جدید موجبِ تبیین مجدد گونهٔ ببر نمی‌شود و تأثیر سازوارهٔ فردی بر تحولِ گونه چنان کنداَهنگ است که می‌توان آن را در عمل نادیده گرفت. تأثیر گزاره‌های زبانی البته آنقدرها کندآهنگ نیست، اما می‌توان این تأثیر را در عمل در مورد گزاره‌های زبانی نیز نادیده گرفت: یک جملهٔ منفرد سببِ تغییر دستور زبان نمی‌شود و خواصِ جملهٔ منفرد را می‌توان همواره از دستور زبان استنتاج کرد. اما در زمینهٔ آثارِ ذهنی انسان، علم و هنر، چنین نیست. در این زمینه‌ها، ضرب‌آهنگ تحول صددرصد متفاوت است و هر اثر جدید، مجموعهٔ امکان‌ها را تغییر می‌دهد و با هر نمونهٔ جدید نوع دگرگون می‌شود. حتی می‌توان گفت که در علم و هنر با زبانی مواجه‌ایم که گزاره‌هایش به‌محضِ گزاره‌شدن، با دستور زبان به ستیز درمی‌آیند. درست‌تر بگوییم، ما فقط وقتی برای یک متن حق حضور در تاریخ ادبیات یا تاریخ علم را قایل می‌شویم که تصور رایجی را که تا پیش از پیدایش‌اش وجود داشت تغییر دهد. متن‌هایی که چنین نباشند به‌خودی خود در مقولهٔ دیگری جای می‌گیرند: در ادبیات در مقولهٔ «عامیانه» یا «انبوه»، و در علم در مقولهٔ درسِ مدرسه (قیاس دیگری که ناگزیر به ذهن می‌آید، قیاس میان محصول هنریِ دست‌سازِ منحصر به فرد از یک سو و تولید زنجیری برشالودهٔ یک کلیشهٔ مکانیکی از دیگرسو است). در نتیجه، اگر مراد از مفهوم جنس یا گونه همان مفهوم علوم طبیعی است، چنین اصطلاح‌هایی را فقط می‌توانیم در مورد ادبیات «انبوه» ــ رمان‌های پلیسی و داستان‌های دنباله‌دار و علمی-تخیلی و غیره ــ به کار بریم وگرنه چنین اصطلاح‌هایی در مورد متن‌های ادبی ناب کاربرد ندارند.

از همین رو بهتر است شالوده‌های نظری بحث‌مان را روشن کنیم. در مواجهه با هر متن «ادبی» باید به دو نکته توجه داشت: ۱. نباید از یاد برد که هر متنی با مجموعه یا یکی از زیرمجموعه‌های متن‌های ادبی (یعنی آنچه جنس یا نوع ادبیِ نام دارد) خواص مشترک دارد، و دفاع از این که یک متن می‌تواند صددرصد منفرد و بی‌ارتباط با اثرهای قبل از خود و فرآوردهٔ ناب الهام شخصی باشد، امروزه به‌سختی قابل تصور است؛ ۲. یک متن فقط محصول یک ترکیب‌بندی از پیش موجود نیست ــ ترکیب‌بندی‌ای که از ترکیب خواص بالقوهٔ ادبی پدید آمده باشد ــ بلکه در همان حال، حاصل تغییری در این ترکیب‌بندی نیز است.

از همین رو، هر مطالعهٔ ادبی ــ خواه‌ناخواه ــ حرکتی دوسویه است. از اثر به سوی ادبیات (یا جنس ادبی) و از ادبیات (جنس ادبی) به سوی اثر. البته می‌شود موقتاً یک سمت را بر سمت دیگر و تفاوت را بر تشابه یا برعکس ترجیح داد. اما نکتهٔ مهم‌تری وجود دارد: حرکتِ ذاتی زبان در عرصهٔ انتزاع و در عرصهٔ «جنسی» [ژنریک] است: در زبان، جایی برای فردیت نیست و فرمول‌بندی ما از ویژگی یک متن، به‌خودی خود توصیفِ یک جنس است، اما جنسی که تنها ویژگی‌نمای آن این است که اثرِ موردِ اشاره نخستین و تنها نمونهٔ آن است. هر توصیفی از هر متن به‌کمک کلمه‌ها صورت می‌گیرد و از همین رو توصیف جنسِ متن نیز است. این گفته فقط ادعایی نظری نیست و تاریخ ادبیات بر آن گواهی می‌دهد: آنچه مورد تقلید مقلدان قرار می‌گیرد، دقیقاً همان جنبه‌ای از کارِ ابداع‌گران است که ابداع آنان و متمایزکنندهٔ کارشان است.

بنابراین نمی‌توان چنان که مثلاً کروس می‌خواست، «مفهوم جنس را دور انداخت». دور انداختن جنس

به‌معنای چشم‌پوشی از زبان است و از همین رو بنا به تعریف قابل فرمول‌بندی نیست. اما در مقابل، باید هم بر درجهٔ انتزاع کارمان آگاه باشیم و هم از جایگاه این انتزاع در برابر تحولِ واقعی. بدین سان، تحول در نظامی از مقوله‌ها جای می‌گیرد که هم شالودهٔ آن است و هم، در همان حال، به آن وابسته است.

اما نکتهٔ موجود این است که ظاهراً امروزه ادبیات از تقسیم‌بندی به جنس‌ها گریزان است. در سال ۱۹۵۹، موریس بلانشو نوشت: «فقط کتاب مهم است، آنچنان که هست، به دور از جنس‌ها، خارج از سرعنوان‌هایی مانندِ نثر و نظم و رمان و گزارش، رده‌بندی‌هایی که کتاب از جای گرفتن در درون‌شان اکراه دارد و رده‌بندی‌هایی که کتاب به آنها حق نمی‌دهد نه جایش را تعیین و نه شکلش را معین کنند. دیگر یک کتاب به یک جنس تعلق ندارد و هر کتابی فقط متعلق به ادبیات است گفتی ادبیات از پیشاپیش محتوی عموم آن رازها و فرمول‌هایی است که می‌توانند به آنچه نوشته می‌شود به عنوان کتاب واقعیت دهند.»[۳] پس چرا مسئلهٔ ظاهراً سپری‌شدهٔ جنس‌های ادبی را از نو طرح می‌کنیم؟ زیرا همچنان که ژرار ژنت به‌درستی می‌گوید: «سخنِ ادبی بنا به ساختارهایی پدید می‌آید و توسعه می‌یابد که حتی امروزه نیز در میدانِ زبان و نگارش سخن ادبی حضور دارند. از همین رو، سخن ادبی حتی نمی‌تواند از این ساختارها عدول کند.»[۴] شرطِ عدول از یک هنجار، محسوس بودن آن هنجار است. وانگهی، در این نکته تردید هست که ادبیات معاصر از تمیزگذاری‌های جنسی کاملاً بری باشد. تنها نکته‌ای که هست این که تمایزها دیگر بر مفهوم‌هایی که از نظریه‌های ادبی گذشته به میراث رسیده منطبق نیست. طبعاً امروزه نه تنها ملزم به تابعیت از این نظریه‌ها نیستیم که حتی باید مقوله‌هایی انتزاعی را ایجاد کنیم که در مورد آثار امروز کاربرد داشته باشد. به‌طور کلی‌تر، اگر وجود جنس‌های ادبی را انکار کنیم، مثل این است که بگوییم یک اثر ادبی ارتباطی با سایر آثار ادبی موجود ندارد. از قضا، جنس‌ها همان ایستگاه‌های ارتباطی‌اند که مناسبتِ آثار ادبی را با جهان ادبیات برقرار می‌کنند.

اما نقل قول‌های پراکنده و گنگ از این و آن کافی است. بیاییم برای این که گام دیگری به جلو برداریم به بحثِ فشرده‌تر دربارهٔ یکی از نظریه‌های معاصر راجع به جنس‌های ادبی بپردازیم. با بررسی یک نمونه بهتر متوجه خواهیم شد که کدام اصولِ مثبت باید راهبرِ کارمان باشد و کدام خطرها هست که در راه‌مان کمین کرده‌اند. این حرف نه به این معناست که از سخن‌مان، حتی در طول راه هیچ اصلِ تازه‌ای سر بلند نخواهد کرد، و نه به آن معناست که مسیر هموار است و سنگلاخ‌های نامنتظره در بسیاری از نقطه‌ها کمین نکرده‌اند.

برای بحث دقیق‌تر، به سراغ نظریهٔ جنس‌های ادبی نورثراپ فرای می‌رویم و به‌ویژه به آنچه در این باره در کالبدشکافیِ نقد فرمول‌بندی کرده است. انتخاب این نظریه بی‌دلیل نیست. مقامِ فرای در میان ناقدانِ آنگلوساکسون شامخ است و کتابِ او، بی‌هیچ تردیدی، یکی از بهترین کتاب‌های پس از جنگ در تاریخ نقد است. کالبدشکافی نقد هم نظریه‌ای در ادبیات (و بنابراین جنس‌های ادبی) است و هم نظریه‌ای در نقد است. دقیق‌تر بگوییم، این کتاب دربرگیرندهٔ دوگونه متن است: عده‌ای از متن‌ها نظری‌اند (مقدمه، نتیجه‌گیری و جستارِ دوم، یعنی **نقدِ اخلاقی: نظریهٔ نمادها**)، و بقیه بیشتر توصیفی‌اند. شرح نظام جنس‌های ادبی فرای نیز در متن‌های توصیفی آمده است. اما این نظام را نمی‌توان مجزا از مجموعهٔ کار فهمید. از همین رو نیز کار را از بخش نظری کتابِ فرای آغاز می‌کنیم.

عمده‌ترین جنبه‌های نظریهٔ فرای از این قرارند:

۱. مطالعه‌های ادبی را باید با جدیت و دقتی که خاصِ همهٔ علم‌هاست انجام داد: «نقد فقط وقتی نقد خواهد بود

که ادبیات را در چارچوب مفهومی ورای چارچوب مطالعهٔ استقرایی حوزهٔ ادبی بررسی کند ... عنصر علمیِ نقد موجب می‌شود نقد نه انگلِ ادبیات شود و نه خلاصهٔ متنِ نقد شده.»[۵]

۲. نتیجهٔ این حکم اولیه طرد هرگونه داوری ارزشی از آثار در مطالعه‌های ادبی است. فرای در این مورد خیلی قاطع است، اما شاید بتوان برخورد ملایم‌تری داشت و گفت که جای ارزش‌گذاری نه در عرصهٔ نقد که در زمینهٔ بوطیقا است و استناد به آن در این مرحله فقط وضع را بیهوده پیچیده‌تر می‌کند.

۳. هم اثرِ ادبی و هم ادبیات به‌طور کلی یک نظام می‌سازند و در درون این نظام هیچ چیز تصادفی نیست. به‌قول فرای: «نخستین حکم [پیشنهادی] این جهتِ استقرایی، همان حکم اولیهٔ هر علم است: حکم به انسجام کامل.»[۶]

۴. باید به تفاوتِ میان هم‌زمانی و درزمانی توجه داشت. ضرورتِ جداگری ادبی، انجام برش‌های هم‌زمانی در داستان است و جست‌وجوی نظام را باید در بطن این برش‌ها آغاز کرد. فرای در کتابی دیگر می‌نویسد: «وقتی منتقدی به یک اثر ادبی می‌پردازد، طبیعی‌ترین کاری که می‌تواند انجام دهد این است که اثر را «منجمد» کند، حرکت‌اش را در زمان نادیده گیرد و اثر را به‌عنوان یک طرح کلی از کلمه‌ها که همهٔ بخش‌های آن هم‌زمان وجود دارند درنظر آرد.»[۷]

۵. برخلاف جمله‌های سخنِ روزمره، متن ادبی با «جهان» رابطهٔ ارجاعی برقرار نمی‌کند. متنِ ادبی «بازنما»ی چیزی به جز خودش نیست. از این نظرگاه، ادبیات بیشتر به ریاضیات شبیه است تا به زبانِ روزمره: سخن ادبی نمی‌تواند راست یا دروغ باشد. اعتبار سخن ادبی فقط نسبت به شالوده‌های خودش است: «شاعر نیز همانند ریاضی‌دان ناب تابع حقیقت توصیف شده نیست و فقط باید با حکم‌هایی سازگار باشد که بر آنها مبتنی است»[۸] و «ادبیات نیز همانندِ ریاضیات یک زبان است و زبان اگر چه ابزاری برای بیانِ حقیقت‌های بی‌شمار ارائه می‌دهد، اما خودش بازنمای هیچ حقیقتی نیست.»[۹] از همین رو، متن ادبی نوعی همان‌گویی است که خودش، خودش را معنا می‌کند: «نماد شعری عمدتاً خودش خودش را در ارتباط با شعر معنا می‌کند»[۱۰] و پاسخ شاعر به پرسش از معنای فلان یا بهمان عنصر از شعرش همیشه باید این باشد: «معنایش عنصری از اثر بودن است.»[۱۱]

۶. ادبیات از ادبیات آفریده می‌شود و نه از واقعیت ـ چه واقعیت مادی و چه واقعیت روانی. هر اثرِ ادبی قراردادی است: «شعر فقط از شعرهایی دیگر و رمان فقط از رمان‌هایی دیگر ساخته می‌شود.»[۱۲]. فرای در متنی دیگر می‌نویسد: «میل نویسنده به نوشتن فقط می‌تواند زاییدهٔ تجربهٔ پیشین وی از ادبیات باشد ... ادبیات شکل‌هایش را فقط از خودش می‌گیرد»[۱۳] و «نو در ادبیات همان کهنهٔ بازپرداخته است ... جملهٔ فی‌نفسه چیزی است که هرگز در ادبیات وجود نداشته است».[۱۴]

اگر چه فرای به‌ندرت به منابع خود اشاره می‌کند، هیچ‌کدام از حرف‌های او بدیع نیست. همین حرف‌ها را می‌توان هم از مالارمه یا ورلن سراغ گرفت و از آن گرایشی از نقدِ معاصر فرانسه (بلانشو، بارت، ژنت) که ادامه‌دهندگان این سنت‌اند و هم، فراوان‌تر، از صورت‌گرایان روس و هم حتی از تی. اس. الیوت. مجموعهٔ این حکم‌ها سرآغاز حرکت خود من نیز است. این حکم‌ها هم برای مطالعه‌های ادبی اعتبار دارند و هم برای خود ادبیات.

اما از بحث جنس‌های ادبی خیلی دور افتاده‌ایم و بهتر است اینک به سراغ آن بخش از کتاب فرای برویم که مستقیماً به بحث ما مربوط می‌شود. در طول این کتاب (که ناگفته نماند متن‌هایش در ابتدا به‌صورت مجزا و پراکنده منتشر شدند) فرای چندین ردیف مقوله را پیشنهاد می‌کند که همه، تقسیم‌بندی به جنس‌های ادبی را امکان می‌دهند (اگر چه فرای شخصاً اصطلاح «جنس» را در مورد هیچ یک از سلسله‌ها به‌کار نمی‌برد). هدف

من شرح جزء به جزء این مقوله‌ها نیست. از آنجا که بحث ما فقط در اسلوب است و بس، فقط به مفصل‌بندی منطقی رده‌بندی‌های فرای اشاره می‌کنم و از دادن نمونه‌های کشاف چشم می‌پوشم:

۱. نخستین رده‌بندی فرای به تبیین «وجه‌های داستان» می‌پردازد و وجه‌ها را براساس رابطهٔ میان قهرمان کتاب و ما خوانندگان با قانون‌های طبیعی بنا می‌کند. فرای برای داستان پنج وجه قائل است:

الف) ذات قهرمان از خواننده و قانون‌های طبیعی برتر است: جنس ادبی اسطوره.

ب) مرتبهٔ قهرمان از خواننده و قانون‌های طبیعی برتر است: جنس ادبی افسانه یا قصهٔ جن و پری.

پ) مرتبهٔ قهرمان از خواننده برتر است اما نه از قانون‌های طبیعی: جنس ادبی محاکات [میمِسیس] والا.

ت) مرتبهٔ قهرمان با خواننده و قانون‌های طبیعی برابر است: جنس ادبی مُحاکاتِ پَست.

ث) قهرمان از خواننده فروتر است: جنسِ ادبی استعارهٔ تهکمیه [ایرونی].[۱۵]

۲. مقولهٔ اساسی دیگر مقولهٔ حقیقت‌نمایی است که در آن دو قطب ادبیات عبارت‌اند از روایت حقیقت‌نما و روایتی که در آن همه‌چیز مجاز است.[۱۶]

۳. در مقولهٔ سوم تأکید بر دو گرایش اصلی ادبیات است: کمدی که قهرمان را با اجتماع آشتی می‌دهد، و تراژدی که قهرمان را از اجتماع منزوی می‌کند.[۱۷]

۴. مهم‌ترین رده‌بندی از نظرگاه فرای به‌ظاهر همانی است که دیرین‌گونه را تبیین می‌کند. چهار دیرین‌گونه (چهارمیتوئی) داریم که اساس‌شان بر تقابل میان واقعی و آرمان‌واره [ایده‌آل] است. بدین‌سان عرصهٔ رومانس، آرمان‌واره است و عرصهٔ **استعارهٔ تهکمیه**، واقعی و عرضهٔ کمدی، گذر از واقعی به آرمان‌واره و عرصهٔ تراژدی گذر از آرمان‌واره به واقعی.[۱۸]

۵. سپس نوبت به تقسیم به جنس‌ها به‌معنایِ دقیق کلمه می‌رسد. این تقسیم‌بندی برگونهٔ مخاطبِ آثار مبتنی است و جنس‌ها عبارت‌اند از **درام** (آثار نمایشی)، **شعر غنایی** (آثار آوازین)، **شعرِ حماسی** (آثار نقالی)، **نثر** (آثارِ خواندنی)[۱۹] با این توضیح که «مهم‌ترین تفاوت در این است که شعر حماسی ادواری [پیزودیک] است حال آن که نثر مداوم است.»[۲۰]

۶. و سرانجام نیز، رده‌بندی دیگری ظاهر می‌شود[۲۱] که بر حول محور تقابل‌های میان فکری و شخصی و درون‌کاو و برون‌کاو به حرکت درمی‌آید. دیسه‌وارِ این رده‌بندی از این قرار خواهد بود:

	فکری	شخصی
درون‌کاو	اعتراف	«رومانس»
برون‌کاو	«کالبدشکافی»	زمان

این بود شماری از مقوله‌های (و به‌قول ما جنس‌های ادبیِ) پیشنهادیِ فرای. جسارتِ فرای ناگفته آشکار و ستودنی است، اما ببینیم نتیجهٔ این جسارت چیست.

۱. نخستین ملاحظه‌هایم، ساده‌ترین ملاحظه‌هاست. ملاحظه‌های مبتنی بر منطق و حتی عقل سلیم (امیدوارم فایدهٔ این ملاحظه‌ها برای بحثِ ادبیات فانتاستیک بعداً معلوم شود). رده‌بندی‌های فرای نه در رابطه

با یکدیگر انسجام منطقی دارند و نه در درون خودشان. پیش از این ویمست در نقد فرای به‌درستی متذکر شده است که نمی‌شود رده‌بندی اصلی، یعنی رده‌بندی‌های خلاصه شده در ۱ و ۴، را با یکدیگر هم‌آهنگ کرد. جداگری حتی شتاب‌زدهٔ رده‌بندی ۱ نیز منطق‌ستیزی درونی آن را نشان می‌دهد. در این رده‌بندی، یک یکا ــ یعنی قهرمان ــ با دو یکایِ دیگر ــ یعنی خواننده (ما) و قانون‌های طبیعی ــ قیاس می‌شود. رابطهٔ مورد اشاره (برتری) نیز گاهی کیفی (ذاتی) و گاهی کمّی (از لحاظ مرتبه) است. خلاصهٔ دیسه‌وار این رده‌بندی نشان می‌دهد که در رده‌بندی فرای شمارِ فراوانی از ترکیب‌های ممکن از قلم افتاده‌اند. نخستین ملاحظه در این مورد عدم تقارن است: در برابر سه مورد برتریِ قهرمان فقط به یک مورد فروتری اشاره شده است. گذشته از این، اگر چه فرای میان برتری ذاتی و برتری از لحاظ مرتبه تفاوت قایل می‌شود، اما این تفاوت را نه در هر مورد، بلکه فقط در یک مورد به‌کار می‌بندد، حال آن که می‌توان این تفاوت را در مورد هر مقوله نشان داد. طبعاً می‌شود در برابر ایراد عدم انسجام، حکم به وجود قیدهای پیش‌تر داد و دایرهٔ امکان‌ها را تنگ‌تر کرد. برایِ نمونه می‌توان گفت که در مناسبت میان قهرمان و قانون‌های طبیعی، رابطهٔ میان یک مجموعه و یک عنصر عمل می‌کند، نه رابطهٔ میان دو عنصر. بنابراین، در صورت تابعیت قهرمان از قانون‌های طبیعی، بحث تفاوت میان کمّیت و کیفیت به خودی خود منتفی است. همچنین می‌توان گفت برتری قانون‌های طبیعی بر قهرمان مانع از برتری قهرمان بر خواننده نمی‌شود، حال آن که برتری خواننده بر قهرمان مانع از برتری قهرمان بر قانون طبیعی است. گذاشتن قیدهای اضافی مانع از فروغلتیدن در منطق‌ستیزی می‌شود و از این لحاظ ضروری است. اگر این قیدها را نگذاریم، با یک نظام غیر علنی سروکار خواهیم داشت و بحث‌مان هرگز از حوزهٔ ایمان ــ یا شاید هم خرافات ــ فراتر نمی‌رود.

یک ایراد که بر ایرادهایم به فرای می‌توان گرفت این است که اگر فرای از ۱۳ حالت نظری ممکن فقط به ۵ جنس (وجه) اشاره می‌کند به این دلیل است که این ۵ وجه عملاً وجود داشته‌اند حال آن که برای ۸ وجه دیگر چنین نیست. از همین رو باید میان دو معنایی که کلمهٔ جنس دارد، تفاوت مهمی قائل شد و برای پرهیز از هرگونه ابهام، **جنس‌های تاریخی** را از **جنس‌های نظری** جدا کرد. جنس تاریخی آن جنسی است که از مشاهدهٔ واقعیت ادبی حاصل می‌شود، حال آن که جنس نظری حاصلِ استنتاجی جنسی است. آنچه در مدرسه راجع به جنس‌های ادبی یاد می‌گیرم راجع به جنس‌های تاریخی است، و اگر برای نمونه از **تراژدی کلاسیک فرانسه** سخن می‌رود برای این است که در فرانسه آثاری وجود داشته که خودشان را علناً متعلق به این شکلِ ادبی می‌دانسته‌اند. در مقابل، نمونه‌های جنس‌های نظری را باید از آثار بوطیقاشناسان باستان سراغ گرفت. چنین است که در سدهٔ ۴، دیومدِس در ادامهٔ کار افلاطون همهٔ آثار را به ۳ دسته تقسیم کرد: آثاری که در آنها فقط راوی حرف می‌زند؛ آثار که در آنها فقط آدم‌[پرسوناژ]ها حرف می‌زنند؛ و آثاری که در آنها هم راوی و هم آدم‌ها همه حرف می‌زنند. چنین رده‌بندی‌ای، برخلاف جنس‌های ادبی، بر نزدیک‌سازی تاریخی آثار مبتنی نیست، بلکه اساسِ آن یک پیش‌نهشتِ انتزاعی و حکم به برتریِ عنصرِ گویندهٔ سخن بر سایر عنصرهای اثرِ ادبی است. بسته به ذات گوینده، می‌شود شمار منطقاً محاسبه‌پذیری از جنس‌های نظری را از هم تمیز داد.

سیستم فرای نیز همانند سیستم آن بوطیقاشناسِ کهن دربرگیرندهٔ **جنس‌های نظری** است و نه تاریخی. اگر تعدادِ جنس‌ها این قدر است و نه آن قدر، نه از آن رو است که بیش‌تر از این تعداد مشاهده نشده است، بلکه از

این روست که اصلِ نظام چنین می‌خواهد. از همین رو استنتاج همهٔ ترکیب‌های ممکنِ مقوله‌های برگزیده ضروری است و حتی می‌توان گفت که شرح ترکیب‌های مشاهده‌نشده مهم‌تر است: چنان که **جدول مندلیف** خواصِ عنصرهایی را توضیح می‌دهد که در زمان مندلیف کشف نشده بودند، جدول جنس‌های ادبی نیز باید بتواند خواص جنس‌ها ــ و بنابراین آثار ــ بعدی را نیز توصیف کند.

از این ملاحظه می‌شود دو نتیجه گرفت. نخست این که هر نظریه‌ای راجع به جنس‌ها بر یک برداشت یا بر یک تصویر از اثر مبتنی است که از یک سو از پاره‌ای از خواص انتزاعی و از دیگر سو از قانون‌هایی خبر می‌دهد که بر ارتباط‌یابی این خواص حاکم‌اند. علاوه بر این، دیومدس با تقسیم جنس‌ها به سه دسته، بر وجود یک ویژگی در درونِ اثر حکم می‌کند: وجود گوینده برای سخن با تکیه‌دادن رده‌بندی‌اش بر این ویژگی؛ دیومدس همچنین بر اهمیتی اساسی گواهی می‌دهد، که شخصاً برای این ویژگی قائل است. اگر فرای نیز در رده‌بندی خود بر رابطهٔ برتری یا فروتری موجود میان قهرمان از یک سو و مای خواننده از دیگر سو تکیه می‌کند، به این خاطر است که این رابطه را نه‌تنها یکی از عنصرهای اثر که یکی از مهم‌ترین این عنصرها می‌داند.

گذشته از این، می‌توان تفاوت دیگری را نیز میان جنس‌های نظری قائل شد و میان **جنس‌های ابتدایی و مختلط** فرق گذاشت. جنس ابتدایی آن جنسی است که با حضور یا فقدان یک ویژگی تبیین می‌شود ــ رده‌بندی دیومدس ــ و جنس مختلف آن است که در آن چند ویژگی با هم حضور دارند. برای نمونه، جنسِ مختلطِ سونه آن است که از لحاظ قافیه از فلان قاعده‌ها، از لحاظ عروض از بهمان قاعده‌ها، از لحاظ مضمون از فلان قاعده‌ها و ... فرمان برد. چنین تبیینی فرض بر وجود قبلی نظریه‌ای دربارهٔ قافیه و عروض و مضمون‌ها دارد، یعنی یک نظریهٔ جامع ادبی. از آنچه گفته شد می‌توان نتیجه گرفت که جنس‌های تاریخی بخشی از جنس‌های نظری مختلط‌اند.

۲. با برشمردن انسجام‌ستیزی‌های صوریِ رده‌بندی‌های فرای به ملاحظهٔ نکته‌ای رسیدیم که نه دربارهٔ صورت منطقیِ این دسته‌ها و بل دربارهٔ محتوای آنهاست. اگرچه ــ همچنان که دیدیم ــ اثر سرآغاز رده‌بندی به جنس‌ها است، اما فرای هیچ‌گاه به‌صراحت برداشت خود را از اثر بیان نمی‌کند و فقط در اندک صفحه‌هایی از کتابش به بحث نظری دربارهٔ این مقوله‌ها می‌پردازد. بیاییم و خودمان به جای او این نقص را جبران کنیم.

چند تا از این مقوله‌ها را یادآور می‌شویم: والا ــ پست، حقیقت‌نما ــ تا حقیقت نما، آشتی ــ طرد (با یا از اجتماع)، واقعی ــ آرمان‌واره‌ای، درون‌کاو ــ برون‌کاو، فکری ــ شخصی. آنچه در همان بدو امر در این فهرست تکان‌دهنده است، جنبهٔ خودسرانهٔ آن است: چرا این مقوله‌ها و نه مقوله‌هایی دیگر؟ سودمندی این مقوله‌ها در توصیف متن ادبی در چیست؟ توقع این است که برای اثباتِ اهمیتِ این مقوله‌ها، استدلالی نیرومند آورده شود. اما فرای کمترین استدلالی نمی‌کند. وانگهی نمی‌شود متوجه ویژگی مشترک همهٔ این مقوله‌ها نشد: همه ناادبی‌اند و چنان که می‌بینیم یا از فلسفه گرفته شده‌اند یا از روان‌شناسی یا از یک اخلاق اجتماعی اما نه از هر فلسفه یا هر روان‌شناسی. برای اصطلاح‌های به‌کار رفته یا باید معنایی خاص و فقط ادبی قایل شد، یا ناگزیر ــ از آنجا که هیچ توضیحی دیگری در میان نیست ــ از حوزهٔ ادبیات خارج می‌شویم. ادبیات چیزی جز ابزاری برای پرتابِ مقوله‌های فلسفی نخواهد بود و در استقلالِ ادبیات تردید می‌شود ــ و این امر با یکی دیگر از اصولِ نظری که فرای اعلام داشته در تضاد است.

حتی اگر این مقوله‌ها مختصِ ادبیات باشند، توضیح عمیق‌تر ضروری است. آیا می‌شود مفهوم قهرمان را به‌عنوان مفهومی بدیهی به‌کار برد؟ معنای دقیق این کلمه چیست؟ حقیقت‌نمایی چیست؟ آیا عکس حقیقت‌نما، یعنی ناحقیقت‌نما، فقط سرشت‌نمای آن داستان‌هایی است که آدم‌هایش «به هر چیزی مجازند».[۲۲] تفسیر دیگر فرای از این مفهوم، معنای نخستِ ارائه شده برای حقیقت‌نمایی را زیر پرسش می‌برد: «طبعاً نقاشِ اصیل این را می‌داند که وقتی مردم از او می‌خواهند به واقعیت وفادار باشد، قصدشان عموماً خلاف این است و از او می‌خواهند به قراردادهای مأنوس نقاشی وفادار باشد.»[۲۳]

۳. هرگاه جداگری‌های فرای را از نزدیک‌تر بررسی کنیم، متوجه وجودِ حکم دیگری می‌شویم که اگر چه بر زبان آورده نمی‌شود اما نقشی اساسی در سیستم او دارد. نکته‌هایی را که تا به اینجا به انتقاد گرفتیم می‌توان به‌سادگی اصلاح کرد، از انسجام‌شکنی‌های منطقی پرهیز کرد و گزینش مقوله‌ها را براساسی نظری انجام داد، بی‌آن که نظام از این بابت آسیب ببیند: اما پیامدهای حکم دیگر فرای که یکی از گزینش‌های اساسی او است رخیم‌ترند و این همان حکمی است که فرای را آشکارا در مقابل رویکرد ساختارگرا و در سنتی قرار می‌دهد که به‌رغم همهٔ اختلاف‌هایی که میان آثارِ یونگ و باشلار و ژیلبر دوران وجود دارد سنت آنها است.

این حکم از این قرار است: ساختارهایی که پدیده‌های ادبی به آنها شکل می‌دهند در همان سطح پدیده‌های ادبی تجلی می‌یابند، به بیان دیگر، می‌توان این ساخت‌ها را مستقیماً مشاهده کرد. کلود لوی اشتراوس نظری مخالف دارد. اصلِ اساسی این است که مفهوم ساختار اجتماعی نه به واقعیت تجربی [آمپیریک] بل به الگوی ساخته شده براساس واقعیت تجربی مربوط می‌شود.[۲۴] ساده‌شدهٔ افراطی حرف فرای این است که آنچه ساختاری ابتدایی را می‌سازد، جنگل و دریاست. اما از دیدگاه ساختارگرایی، دو پدیدهٔ جنگل و دریا فقط تجلی ساختاری انتزاعی‌اند، ساختاری که حاصل یک تدارک است و در جایی دیگر، در بینابین ایستا و پویا، در حرکت است. به همین سبب تصویرهایی مانند چهار فصل، چهار بخش روز یا عنصرهایی اربعه نقشی چنین اساسی برای فرای دارند. همچنان که خود فرای در مقدمه‌اش بر ترجمهٔ روان کاویِ آتش باشلار می‌نویسد: «زمین، هوا، آب و آتش، عنصرهایی چهارگانهٔ تجربهٔ خیال‌اند و تا ابد چنین خواهند بود».[۲۵] اگر ساختارِ ساختارگراها پیش از هر چیز دیگری یک قاعدهٔ انتزاعی است، ساختارِ فرای چیزی بیش از یک جاگیری در فضا نیست، خود فرای به‌وضوح می‌گوید: «غالب "ساختار"ها یا "نظام"های فکری را می‌توان به یک طرح نمودارگونه خلاصه کرد. در واقع، این دو کلمه تا اندازه‌ای مترادف کلمهٔ دیاگرام [نمودار] هستند».[۲۶]

حکم‌ها نیازمند دلیل نیستند، اما می‌توان کارآیی‌شان را با نتیجه‌هایی که از کاربردشان حاصل می‌شود سنجید. از آنجا که ــ به تصور من ــ نمی‌شود سازمان‌دهی صوری را در سطح تصویرها درک کرد، بنابراین هر چه هم راجع به تصویرها گفته شود تقریبی خواهد بود و به جایِ سروکار داشتن با امور قطعیِ ممکن یا ناممکن، فقط با احتمال‌ها سروکله خواهیم زد. به‌عنوان مثال، به‌همان نمونهٔ ابتدایی‌ترین ساختارها برگردیم: جنگل و دریا ممکن است غالباً در تقابل با یکدیگر قرار گیرند و یک «ساختار» بسازند، اما به این تقابل مجبور نیستند. حال آن که ایستا و پویا ضرورتاً با هم در تقابل‌اند و این تقابل می‌تواند در تقابل میان جنگل و دریا نیز تجلی پیدا کند. به همین سان، ساختارهایی ادبی، نظام‌هایی از قاعده‌ای قاطع‌اند و احتمال‌ها به‌جز بر تجلی‌های این ساختارها حکومت نمی‌کنند. هرکس بخواهد ساختارها را در سطح تصویرهای قابل مشاهده جست‌وجو کند،

فقط خودش را از امکان هرگونه شناختِ قطعی محروم می‌کند.

این همان چیزی است که در مورد فرای رخ می‌دهد. یکی از کلمه‌هایی که به‌کرّات در کتاب فرای دیده می‌شود، کلمهٔ اغلب است.

"The muty is *often* associated with a flood, the regular symbol of the beginning ant the end of a cycle. The infant hero is *often* placed in an ark or chest floating on the sea ... On dry land the infant *may* be rescued *either* from or by an animal ..." "Its most *common* settings are the mountain-top, the island, the tower, the lighthouse, and the ladder or staircase" "He *may* also be a ghost, like Hamlet's father, or it *may* not be a person at all, but simply an invisible force known only by its effects ... *Often*, as in the revenge-tragedy itself is the consequence"

[همهٔ تأکیدها از من است. ت.ت.].

حکم به تجلی مستقیم ساختار از چندین جهت سترون‌کننده است. نخستین ملاحظه این است که پیش‌نهشت فرای نمی‌تواند از حدِ یک تاکسینومی و یک رده‌بندی (براساس گفته‌های روشن او) فراتر رود. گفتن این که عنصرهای یک مجموعه قابل رده‌بندی‌اند، به‌منزلهٔ طرح ضعیف‌ترین پیش‌نهشتِ ممکن دربارهٔ این عنصرهاست.

کتابِ فرای انسان را به یاد فهرستی از بی‌شمار تصویر ادبی می‌اندازد. فهرست فقط یکی از ابزارهای علم است و نه خود علم. این را نیز باید افزود که کسی که فقط به فکرِ رده‌بندی است قادر نیست رده‌بندی خوبی ارائه دهد: رده‌بندی‌ای که بر یک نظریهٔ روشن مبتنی نباشد حتماً خودسرانه خواهد بود ــ چیزی شبیه به رده‌بندی‌های رایج جانوران در روزگار پیش از لینه، وقتی جانورانی که خودشان را می‌خارانند نیز یک رده تشکیل می‌دادند ...

اگر همانندِ فرای بپذیریم که ادبیات یک زبان است، به‌حق باید متوقع باشیم که فعالیت منتقد به فعالیت زبان‌شناسی بالنسبه نزدیک باشد، اما مؤلف **کالبدشناسی نقد** آدم را بیشتر به یاد گویش‌شناس‌های فرهنگ‌لغت‌نویسِ سدهٔ ۱۹ می‌اندازد که در روستاها به‌دنبال لغت‌های مهجور یا کمیاب می‌گشتند. می‌توان هزاران لغت هم تهیه کرد، اما نمی‌توان از این هزاران لغت حتی به ابتدایی‌ترین اصولِ کار یک زبان رسید. کارِ گویش‌شناسان طبعاً بی‌حاصل نیست، اما غلط‌انداز است، زیرا زبان نه انباری از کلمه، بلکه یک سازوکار است و برای درک این سازوکار باید کار را از رایج‌ترین کلمه‌ها و ساده‌ترین جمله‌ها آغاز کرد. در نقد نیز می‌توان بدون بهره‌مندی از دانش دایرةالمعارفی درخشان فرای بر آثار، به سراغ اصلی‌ترین مسائلِ نظریهٔ ادبی رفت.

وقتِ آن رسیده است که به این بحثِ طولانی و ظاهراً بی‌ارتباط با جنس ادبی فانتاستیک خاتمه دهیم. اما بحث دست کم این حسن را داشت که به چند استنتاج دقیق برسیم:

۱. هر نظریه‌ای دربارهٔ جنس‌های ادبی بر تصوری از اثر ادبی مبتنی است. از همین رو باید کار را با طرح تصور خودمان آغاز کنیم. حتی اگر کارِ بعدی‌مان موجب کنار گذاشتنِ تصورِ اولیهٔ ما شود.

تصور اولیهٔ ما بر تمیز سه جنبه از اثر مبتنی است: **جنبه‌های کلامی، نحوی و معنایی.**

جنبهٔ کلامی اثر همان جمله‌های مشخصی هستند که متن را پدید آورده‌اند. جنبهٔ کلامی با دو دسته مسئله همراه

است: یک دسته به خواص گزاره برمی‌گردند (در جایی دیگر از این خواص به‌عنوان «دفترهای کلام» یاد کرده‌ام، اما می‌شود در این مورد از اصطلاح «سبک» نیز طبعاً در معنایی خیلی بسته استفاده کرد) و دستهٔ دیگر به گزاره‌پردازی مربوط می‌شوند و گوینده و گیرندهٔ متن (منظور در هر دو مورد تصویر ضمنی متن است و نه مؤلف یا خواننده‌هایی واقعی). تاکنون این‌گونه مسئله‌ها به‌عنوان مسئله‌هایی «بینشی» یا «دیدگاهی» بررسی شده‌اند.

جنبهٔ نحوی از رابطه‌هایی می‌گوید که میان بخش‌های اثر وجود دارد (سابق بر این به‌جای نحو، اصطلاح «ترکیب‌بندی به کار می‌رفت). رابطه‌های نحوی می‌توانند ۳ گونه باشند: منطقی، زمانی و مکانی.

می‌ماند جنبهٔ معنایی اثر یا مضمون‌هایِ کتاب. در این میدان، در آغاز کار هیچ پیش‌نهشت جامعی نداریم. از چگونگی مفصل‌بندی مضمون‌های ادبی هیچ نمی‌دانیم. با وجود این می‌شود این فرض بی‌خطر را داشت که حتماً چند قاعدهٔ جهان‌شمول معنایی ادبی وجود دارد و مضمون‌هایی هست ــ اگر چه به‌شمار اندک ــ که همیشه و در همه جا می‌بینم و کثرت ظاهری مضمون‌های ادبی، زاییدهٔ تبدیل و ترکیب این مضمون‌هاست. ناگفته پیداست که تجلی این سه جنبه در تأثیر متقابل پیچیده‌شان بر یکدیگر است و اگر آنها را جدا جدا بررسی کنیم، فقط به ضرورت جداگری است.

۲. باید در بدو کار سطحی را نیز انتخاب کنیم که ساختارهای ادبی را در آن جای می‌دهیم. ما همهٔ عنصرهای جهان ادبی را که بی‌واسطه به مشاهده، درآیند به‌منزلهٔ تجلی ساختاری انتزاعی و فاصله‌دار تلقی خواهیم کرد که محصول یک تدارک است و خواهیم کوشید سازمان‌دهیِ اثر را فقط در این سطح جست‌وجو کنیم. این امر موجب اختلاف سطح شدید می‌شود.

۳. مفهوم جنس، مفهومی متفاوت و کیفی است. از یک سو میان جنس‌های تاریخی و جنس‌های نظری تفاوت قائل شدیم و گفتیم که جنس‌های تاریخی از مشاهدهٔ فاکت‌های ادبی به دست می‌آیند، حال آن که جنس‌های نظری از یک نظریهٔ ادبی استنتاج می‌شوند. از دیگر سو در میان جنس‌های نظری نیز بین جنس‌های ابتدایی و مختلط تفاوت گذاشتیم و گفتیم سرشت‌نمای جنس ابتدایی، وجود یا فقدان فقط یک ویژگی ساختاری است حال آن که سرشت‌نمای جنس‌های مختلط وجود یا فقدان مجموعه‌ای از این ویژگی‌هاست و نتیجه گرفتیم که جنس‌های تاریخی آشکارا زیرمجموعه‌ای از مجموعهٔ جنس‌های نظری مختلط‌اند.

حال جداگری‌های فرای را که تا این لحظه راهبرمان بوده‌اند کنار می‌گذاریم و با اتکا به آنها دیدگاه عام‌تر و محتاطانه‌تری را در مورد هدف‌ها و محدودیت‌های هر مطالعهٔ جنس‌های ادبی طرح می‌کنیم. چنین مطالعه‌ای باید پیوسته پاسخ‌گوی دو نوع الزام باشد: از یک سو الزام‌های عملی و نظری، و از دیگر سو الزام‌های تجربی و انتزاعی. باید جنس‌هایی را که براساسِ نظریه‌مان استنتاج خواهیم کرد بر روی متن‌ها تحقیق کنیم: اگر استدلال‌های ما با هیچ اثری انطباق نداشته باشد، راهی که رفته‌ایم غلط است. از دیگر سو، باید بتوانیم آن جنس‌هایی را نیز که در تاریخ ادبیات مشاهده می‌کنیم با یک نظریهٔ منسجم توضیح دهیم وگرنه همچنان در پیش‌داوری‌هایی که از سده‌ای به سدهٔ بعد به ما رسیده‌اند گرفتار خواهیم ماند، پیش‌داوری‌هایی که مثلاً می‌گویند جنسی داریم به‌نام کمدی حال آن که شاید در واقعیت اصلاً چنین نباشد ــ این را فقط از باب مثال می‌گوییم. بنابراین، تعریف جنس‌ها به‌منزلهٔ رفت‌وآمد دائم میان توصیفِ فاکت‌ها و جنبهٔ انتزاعی نظریه خواهد

بود.

اینها هدف‌های ما است. اما هرگاه این هدف‌ها را از نزدیک‌تر بررسی کنیم تردیدهایی در امکانِ تحقق‌شان بروز می‌کند. فقط نخستین الزام‌مان را در نظر گیریم: الزام انطباقِ نظریه بر فاکت‌ها. گفتیم که ساختارهای ادبی، یعنی جنس‌ها، در سطحی فاصله‌دار از سطح آثار موجود، یعنی در سطحی انتزاعی مطرح‌اند و بهتر است بگوییم که فلان اثر فلان جنس را تجلی می‌دهد تا این که بگوییم فلان جنس در فلان اثر وجود دارد. اما رابطهٔ تجلی میان انتزاع و تشخص نوعاً از قلمرو احتمال‌هاست. به این معنا که الزامی نیست یک اثر تجسم امین جنسِ خود باشد. ما فقط با احتمال روبه‌روییم. این حرف به این مفهوم است که فاکت‌ها نمی‌توانند نظریهٔ جنس‌های ادبی را به‌طور قاطع نه رد کنند و نه تأیید. اگر کسی به من بگوید که فلان اثر جزء هیچ یک از مقوله‌هایی که گفتید نیست و بنابراین مقوله‌هاتان درست نیستند، می‌گویم این «بنابراین»تان هیچ دلیلِ وجودی ندارد: قرار نیست آثار دقیقاً بر مقوله‌هایی منطبق باشند که فقط وجود مصنوع دارند: چه بسا یک اثر تجلی پیش از یک مقوله و یک جنس باشد.

نتیجه از دیدگاه اسلوب‌شناسی، بن‌بست است، آن هم یک بن‌بست نمونه: پس چگونه می‌شود شکست نظریهٔ جنس‌های ادبی را ــ هر نظریه‌ای که باشد ــ فقط با توصیف فاکت‌ها ثابت کرد؟

بیاییم قضیه را از زاویهٔ دیگری هم نگاه کنیم، از زاویهٔ سازگاری جنس‌های شناخته شده با نظریه. ثبت درست از توصیف ساده‌تر نیست. اما خطری که ثبت درست را تهدید می‌کند، از یک نوع دیگر است: مقوله‌هایی را که برای ثبت به‌کار می‌گیریم، به کشاندنِ ما به قلمروِ بیرون از قلمروِ ادبیات گرایش دارند. برایِ مثال، همهٔ نظریه‌هایی که دربارهٔ مضمون‌های ادبی وجود دارد ــ دست‌کم نظریه‌هایی که تاکنون وجود داشته‌اند ــ میل به تخفیف این مضمون‌ها به مجموعه‌ای از مقوله‌های برگرفته از روان‌شناسی یا فلسفه یا جامعه‌شناسی دارند ــ یک نمونه‌اش نظریهٔ فرای. حتی اگر این مقوله‌ها مقوله‌هایی برگرفته از زبان‌شناسی می‌بودند نیز باز وضع از لحاظ کیفی فرقی نمی‌کرد. حتی می‌توان دورتر رفت و گفت: همین امر که برای حرف‌زدن از ادبیات، باید از کلمه‌های زبان روزمره و عملی بهره گیریم موجبِ القای این فرض می‌شود که ادبیات به واقعیتی آرمان‌واره‌ای می‌پردازد که می‌توان به شیوه‌هایی دیگر به جز ادبیات نیز به آن پرداخت. اما می‌دانیم که اگر ادبیات هست، به‌منزله تلاشی برای گفتنِ آن چیزی هست که زبان عادی نمی‌گوید یا نمی‌تواند بگوید. از همین روست اگر نقد (بهترین نقد) همیشه به بدل شدن به ادبیات گرایش دارد. فقط با ابزار ادبیات می‌توان راجع به کارِ ادبیات حرف زد. فقط با حفظِ این تفاوت با زبان روزمره است که ادبیات شکل می‌گیرد و بقا می‌یابد. ادبیات چیزی را می‌گوید که فقط ادبیات توانِ گفتن‌اش را دارد. وقتی یک منتقد هر آنچه را که راجع به یک متنِ ادبی گفتنی است می‌گوید، تازه هنوز هیچ نگفته است. زیرا ادبیات، بنابر تعریف، چیزی است که نتوان درباره‌اش سخن گفت.

اما این تردیدها نمی‌توانند بازدارنده باشند و فقط ما را از مرزهای عبورناپذیر کارمان آگاه می‌کنند. هدف از تلاش برای شناخت، رسیدن به یک حقیقتِ تقریبی است و نه یک حقیقت مطلق. اگر علمی توصیفی مدعی گفتن حقیقت شود، دلیلِ وجودیِ خود را نقض کرده است. روزگاری، شکلی از جغرافیای طبیعی وجود داشته است که از وقتی همهٔ قاره‌ها به‌درستی توصیف شده‌اند دیگر وجود ندارد. فریدریش شلگل می‌گفت: «کارویژهٔ زندگی، بازیِ ارتباط و تقریب است و کمالِ مطلق به جز در مرگ نیست».

منابع

1. Popper, Karl. *The Logic of Scientific Discovery,* New York, Basic Books, p. 27 (1959).
2. Tomachevski, B. *Thematique in Theorie de la litterature*, Paris, Ed. du Seuil, p. 306-307 (1965).
3. Blanchot, Maurice. *Le Livre a venir,* Paris, Gallimard, p. 243-244 (1959).
4. Genette, Gerart. *Figures II*, Paris, Ed. du Seuit, p.15 (1966).
5. Northtrop Frye, *Anatomy of Criticism*, New York, Atheneum, p. 7 (1967).
6. Id., *Ibid*, p. 16.
7. Id., *Fables of identity,* New York, Harcourt, Brace & Word, p. 21 (1961).
8. Id., *Anatomy of Criticism*, p. 76.
9. Id., *Ibid*, p. 354.
10. Id., *Ibid*, p. 80.
11. Id., *Ibid*, p. 86.
12. Id., *Ibid*, p. 97.
13. Id., *The Educated Imagination*, Bloomington, Blocminton University Press, pp. 15-16 (1964).
14. Id., *Ibid*, pp. 28-29.
15. Id., *Anatomy of Criticism*, pp. 33-34.
16. Id., *Ibid*, pp. 51-52.
17. Id., *Ibid*, p. 54.
18. Id., *Ibid*, pp. 158-162.
19. Id., *Ibid*, pp. 246-250.
20. Id., *Ibid*, p. 249.
21. Id., *Ibid*, p. 308.
22. Id., *Ibid*, p. 51.
23. Id., *Ibid*, p. 132.
24. Claude Levi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, p. 295 (1958).
25. N.Frye, *Preface* in, G.Bachelard, *The Psychanalysis of Fire*, Boston, Beacon press, p VIL (1964).
26. Id., *Anatomy of Criticism*, p. 335.
27. Id.,*Ibid* , pp. 203-216.