شکستن فرم

هارولد بلوم
امیر احمدی آریان

واژه‌ی معنا از ریشه‌ای می‌آید که بر «عقیده» و «قصد» نیز دلالت می‌کند، و با واژه‌ی «مویه» نیز رابطه‌ی نزدیکی دارد. معنای شعر، گلایه‌ی شعر است، مانند شعر Belle Dame کیتس، که در آن تو گویی زن عاشق است و مویه‌ای زیبا سر می‌دهد. اشعار به ما نشان می‌دهند که چگونه فرم را می‌شکنند تا به معنا برسند، تا گلایه‌ای را فریاد کنند ــ مویه‌ای را که تماماً از آن خود شعر است. کلمه‌ی فرم از ریشه‌ای می‌آید که بر «سوسو زدن» یا «جرقه زدن» نیز دلالت می‌کند. اما در شعر، آن چیزی که سوسو و جرقه می‌زند خودِ فرم نیست. تلاش من بر این است که نشان دهم درخشش‌های معنای شاعرانه از فرو پاشیدن فرم، و از پراکندگی کورسوهای قابل رؤیت پدید می‌آید.

آنچه در شعر «فرم» نامیده می‌شود خود یک مجاز است، جایگزینی است فیگوراتیو برای آنچه «بیرون از» شعر بود، و شعر قرار بود آن را بازنمایی کند یا «درباره»اش باشد. به‌لحاظ ریشه‌شناسی، «درباره‌ی» به‌معنای «بیرون از چیزی بودن» نیز هست و بنابراین، «درباره» درمورد شعر خود مجازی دیگر است. آیا راهی به بیرون از این سردرگمی مجازها می‌توان یافت، تا از طریق آن برخی معنای نیازها و اشتیاق‌های غیرمکتوب نویسنده یا خواننده را دریابیم؟

تمام آنچه شعر می‌تواند درباره‌اش باشد، یا آنچه در شعر غیر از مجاز است، چیزی نیست جز مهارت یا قوه‌ی ابداع و کشف، که موهبتی مکاشفه‌ای است. ابداع مسئله‌ی «مکان‌ها»ی مضامین، عناوین، و سوژه‌ها است، یا همان چیزی که کنت برک به‌منزله‌ی حضور واضح فرم‌ها، در سوژه‌ی مورد بحث بیان کرده و آن را «فردیت فرم‌ها» نامیده است. برک، فرم را در ادبیات «برانگیختن و

تحقق امیال» تعریف کرده است. فرمول برک که در اولین ضد گزاره‌های او منتشر شد، کماکان بهترین توصیف خلاصه‌ای است که در اختیار داریم:

یک اثر تا آن جا دارای فرم است که هر بخش آن خواننده را به سوی بخش بعد هدایت کند، تا آن جا که توالی را ارضا کند.

من برک را به‌شیوه‌ای برکی بسط خواهم داد، آن هم نه فقط با نشان دادن ارضا از طریق شکستن این توالی، بلکه از طریق یک آگاهیِ هرچند متزلزل، به این که توالی بخش‌ها خود مجاز دیگری از فرم است. فرم در شعر تنها در آن لحظه‌ای دیگر مجاز نیست که خود تبدیل به موضوع شود؛ تنها زمانی که به‌منزله‌ی مکانی برای ابداع ظاهر شود. این ظهور بسته به یک گسست است. بهترین نمونه‌ی مشابه آن وقتی است که هریک از ما زمانی متوجه عشق می‌شویم که ابژه‌ی عشق برای همیشه از دست رفته است. کمی بعد به ساختن/ شکستن فرم‌ها خواهم پرداخت، اما ابتدا باید عدم علاقه‌ی خود را به بیشتر مباحثی که تحت عنوان «فرم در شعر» مطرح می‌شود، اعلام کنم. هدف من افسون‌زدایی از خودم نیست ــ کاری که دیگران را کسل و خودم را مستأصل می‌کند ــ بلکه می‌خواهم آنچه را که تلاش کرده‌ام در کتاب‌های پنج سال اخیرم درباره‌ی شعر بگویم، در این جا وضوح ببخشم. مقصودم از «وضوح بخشیدن» تا حدی «بسط دادن» است، چرا که گمان می‌کنم برای بعضی به‌اندازه‌ی کافی واضح بوده‌ام، و برای دیگران نمی‌توانم بیشتر از این واضح باشم، چرا که برای این گروه دوم «وضوح» در اصل مجازی است برای تقلیل فلسفی، یا مجازی برای خشک‌ذهن‌های ملال‌انگیزی که هر نوع دغدغه‌ای جدی برای شعر یا نقد را انکار می‌کنند. اما به نظر می‌رسد همواره خوانندگانی بلندنظر نیز داشته‌ام که به بیان‌هایی فراتر از توان من باور داشته‌اند. بازگشت به منشأ می‌تواند به هر عملی سود برساند، و شاید هر برنامه‌ای که دغدغه‌ی منشأ را دارد، باید به شناخت‌های اولیه‌ی خود ــ به اولین معضلاتش ــ بازگردد، به نخستین امیدهایش برای افزودن بصیرتی به نظریه‌ی شعر.

مقصود من از «نظریه‌ی شعر»، مفهومی از طبیعت و کارکرد شاعر و شعر است در تمایز با بوطیقا، که خود در باب تکنیک ترکیب‌بندی شاعرانه است. این تمایز بین «نظریه‌ی شعر» و بوطیقا، تمایزی پربار برای معرفت است. این واقعیت که این دو با هم رابطه دارند و در بعضی موارد یکدیگر را می‌پوشانند، انکارناپذیر است. تاریخ نظریه‌ی شعر، نه با تاریخ بوطیقا هم‌زمان است و نه با تاریخ نقد ادبی. مفهوم‌پردازی شاعر از خود ... یا تنش بین شعر و علم ... مضامین اصلی تاریخ نظریه‌ی شعر است، نه تاریخ بوطیقا.

این پاراگراف را از کتاب بزرگ کرتیوس، ادبیات اروپا و قرون وسطای لاتین نقل کردم. کتاب‌های من، از اضطراب تأثیر گرفته تا کارم درباره‌ی والاس استیونس، همگی تلاش برای تکوین نظریه‌ی شعر به این معناست. در قرائت من، مفهوم‌پردازی هر شاعری از خود ضرورتاً مفهوم‌پردازی شعر او از خود نیز هست، و آنچه در این مفهوم‌پردازی محوری است مسئله‌ی منابع قدرت شعر است.

حقیقی‌ترین منابع، ضرورتاً در قدرت شعرهای پیش‌تر نوشته‌شده ــ یا بهتر است بگوییم پیش‌تر

خوانده‌شده ــ است. درایدن درباره‌ی شاعران می‌گوید: «ما مثل دیگر خانواده‌ها، تبار و دودمان خودمان را داریم.» خانواده‌ها، حداقل خانواده‌های بدبخت، مانند هم نیستند؛ البته اگر از مفهوم فرویدی «رمانس‌های خانوادگی» صرف‌نظر کنیم. آنچه در برداشت فروید محوری است، قدرت فانتزی ساختن کودک است. متأسفانه آنچه در رمانس خانوادگی رخ می‌دهد، چیزی نیست که والدین عملاً انجام دادند یا آن چیزی که بودند، بلکه تفسیر خیالی کودک از والدینش است. کودک اسطوره‌ای را سر و شکل می‌دهد، و این اسطوره نزدیک است به اسطوره‌های شاعران در باب منشاء خلاقیت‌شان، چرا که این اسطوره شامل داستان «بچه‌ی عوضی» بودن نیز هست. داستان بچه‌ی عوضی، یکی از لحظات و وضعیت‌های آزادی است. بچه‌ی عوضی آزاد است، چرا که وجود او یک گسست و انفصال است و راز منشاء او، راه را برای واژگون ساختن گندوستیکی سلسله‌مراتب طبیعی بین والدین و فرزند باز می‌کند.

امرسون، در یکی از ایده‌آل‌گراترین حالاتش، از شاعرانی سخن می‌گوید که عامل رهایی رب‌النوع‌ها هستند ــ شاعرانی که آزاد بودند و دیگران را آزاد ساختند. من این حرف را چنین اصلاح می‌کنم که شاعران خود را از طریق موضعی که نسبت به شاعران پیشین می‌گیرند آزاد می‌سازند، و فقط از طریق آموختن این لحظات و مواضع آزادی را به دیگران اعطا می‌کنند.

آزادی در شعر باید به معنای آزادی معنا باشد؛ آزادیِ داشتنِ معنایی از آنِ خود. این آزادی به کل موهوم است مگر آن که در مقابل نوعی تکثر معنای پیشین به دست آید، که همان علیه سنت بودن است، و درنتیجه علیه زبان بودن نیز هست. آن‌گونه که من آموخته‌ام، زبان از دو راه معتبر می‌تواند با شعر در ارتباط باشد. راه اول این است که به نظریه‌ی جادویی کل زبان باور داشته باشیم، همان‌گونه که پیروان قبالا، بسیاری از شاعران، و والتر بنیامین باور داشتند. در غیر این صورت باید به نوعی نهیلیسم زبانی تمام‌عیار باور داشته باشیم که اصلاح‌شده‌ترین شکل آن را امروزه «واسازی» می‌گویند. اما این دو شیوه، در مرزهایشان به یکدیگر بدل می‌شوند. از منظر واسازی آیرونی یک مجاز نیست، بلکه در نهایت ــ همان‌طور که پل دومان گفته است ــ «از کار انداختن درک و فهم به شیوه‌ای نظام‌مند» است. از این منظر، زبان «ابزاری در خدمت انرژی روانی» نیست. نهیلیسم زبانی آشکار دومان، به تصور جایگزین میدان می‌دهد:

اینک این امکان وجود دارد که کل تفسیر رانه‌ها، جایگزین‌ها، سرکوب‌ها، و بازنمایی‌ها چیزی نیست جز رابطه‌ی هم‌بسته‌ای استعاری و ناهنجار تصادفی‌بودن مطلق زبان، که مقدم بر هرگونه پیکربندی یا معنا است.

آیا می‌توانیم مانع از آن شویم که این نهیلیسم زبانی و نارسیسیسم زبانی شاعران و معتقدان به علوم خفیه، تبدیل به یکدیگر شوند؟ آیا تفاوتی بین تصادفی‌بودن مطلق زبان، و مطلق جادویی پیروان قبالا، که در آن زبان تماماً از پیش متعین است، وجود دارد؟ در برداشت کالریج از منظر جادویی، که بر لوگوس یوحنایی استوار است، مجاز جزء به کل یا نمادها دیگر جزء مجازها محسوب نمی‌شوند، بلکه یا استرداد و بازپس‌گیری بی‌پایان بلاغت اجرایی‌اند یا بازسازی و احیاء درک و

پذیرش معنوی. این برداشت علی‌رغم بسیاری از اصلاحات، همان نگاه لوگوس‌محور فیلسوفان معاصر نظیر بارفیلد و اونگ است.

چه مثل دریدا و دومان آن نظریه‌ی زبان را بپذیریم که مرگ معنا را به ما می‌آموزد، چه مثل بارفیلد و اونگ آن نظریه‌ای که چندسطحی و سرشار بودن معنا را، از نظر من چندان تفاوتی ندارد. تمام حرف من این است که نظریه‌ی زبان به‌اندازه‌ی کافی به مرزهایش کشیده نشده و با آن مدارا شده است. نظریه‌ی شعر، در آن شکل که من در سر دارم، با شکل افراطی هر دو نگاه به زبان شاعرانه سازگار است، هرچند با حد وسطشان سازگار نباشد. حتی شاعران امروز برای آزادی از مرگ، یا برای غنای معنا می‌جنگند، اما اگر این ستیز را فرو گذارند این رقابت و کشمکش رخ خواهد داد، و والایش تازه‌ای ظهور نخواهد کرد. تنها جوهر، کشمکش است. چرا؟ آیا این اشتباه من است که گمان می‌کنم تمام اشعار خوب باید مبارزه‌جو باشند؟

اعتراف می‌کنم که تعجب کردم از این که تأکید من بر شاعران و شعرهای استخوان‌دار و محکم، چنین حملات و اعتراض‌هایی را برانگیخته، به‌خصوص از جانب ژورنالیست‌های آکادمیک بریتانیایی، هرچند می‌دانم که آنان در دل سنتی به‌شدت تضعیف شده به سر می‌برند و از سوی دشمنان آمریکایی‌شان در حال افول‌اند. شگفتی اصلی من از خواندن مورخانی بزرگ همچون بورکهارت، فیلسوفانی تأثیرگذار همچون شوپنهاور، محققانی ارزشمند همچون کرتیوس، و فراتر از همه از خواندن فروید است، مردی که امروزه به‌همان اندازه که وصف‌ناپذیر است، گریزناپذیر نیز هست. این نویسندگان برای عصر ما همان نقشی را ایفا می‌کنند که لانگینوس برای یونان باستان داشت. امر والا را برایشان تعریف کرده‌اند، و جای آن را در دل روحی ستیزه‌جو معین ساخته‌اند. امرسون مقدم بر همه‌ی آنها بود، چرا که چنین تعریفی ارائه کرد و جایگاه والایی را آمریکا نامید. این بزرگان ادبی به ما می‌آموزند که یونانیان و مردم رنسانس در تمام چیزهایی که به معنویت و تفکر برمی‌گردد با هم رقیب بودند، و اگر می‌خواهیم دنباله‌رو آنان باشیم، از شور و عطش رقابت گریزی نیست. اما به‌زعم من این بزرگان درس جدی‌تری نیز به ما آموخته‌اند، درسی که گاه اعتراف کردند از شاعران فراگرفته‌اند: آنچه ضعیف است فراموش خواهد شد؛ تنها آنچه قوی است به یاد می‌ماند، تنها قابلیت زخم زدن است که موجب می‌شود تحمل درد و قابلیت سلامتی افزایش یابد. آزادی معنا به‌واسطه‌ی نبرد انگیخته می‌شود ــ نبرد معنا علیه معنا. اما این نبرد در رویارویی قرائت رخ می‌دهد، و در آن لحظه‌ی تفسیر که در دل این رویارویی است. جدال شاعرانه را نوعی قرائت سخت همراهی می‌کند که من آن را غلط‌خوانی می‌نامم و در این‌جاست که بار دیگر وارد عرصه‌ای می‌شوم که به نظر می‌رسد اضطراب‌برانگیز خواهد بود.

در مکالمات عادی، شاید نیاز به دو کلمه‌ی متفاوت داشته باشیم برای آنچه که اکنون «قرائت» می‌نامیم. قرائت آرام‌بخش و قرائت هشداردهنده وجود دارند و به‌زعم من، دومی همیشه نوعی کشمکش است. خوب خواندن مبارزه است چرا که حتی بهترین داستان‌ها و شعرها را می‌توان آثاری برای غلط خواندن، یا به‌عبارت دیگر برای زیر و رو شدن به‌دست خواننده دانست. نمی‌گویم که

دشواری‌های آثار ادبی ضرورتاً معیار خوب و بد بودن آن‌ها هستند. پل والری می‌گوید: «خواننده زمانی خوب می‌خواند که با هدفی کاملاً شخصی در سرش بخواند. این امر شاید نیاز به تمرین قدرت داشته باشد، و می‌تواند نتیجه‌ی نفرت از نویسنده باشد.» خوب خواندن به‌زعم والری این است که فرد پیکربندی خودش را از قدرت بسازد، و فضای خیالی را برای هدف شخصی خود تخلیه و آماده کند. به این ترتیب، خوب خواندن ضرورتاً فرایندی توأم با ادب و احترام نیست، و شاید با استانداردهای اجتماعی دانشگاهیان از نزاکت و مدنیت سازگار نباشد. من با شگفتی دریافته‌ام که خواندن شعر به‌اندازه‌ی نوشتن آن ایده‌آل شده است. هرگونه تلاش برای ایده‌آل‌زدایی از نوشتن شعر، به‌ویژه در میان شاعران ضعیف، برانگیزاننده‌ی خشم خواهد شد، اما این خشم در برابر غضب ژورنالیست‌ها و بسیاری از دانشگاهیان براثر زیر سؤال رفتنِ رازآلودگی خواندنی بی‌طرف و بی‌اعتنا ــ اما هنوز بارآور ــ و خواندنی بی‌غرض و منصف ــ اما هنوز پرانرژی ــ قابل چشم‌پوشی است. معصومیت قرائت اسطوره‌ی قشنگی است، اما ما در عصر بسیار عقب‌افتاده‌ای به سر می‌بریم و این معصومیت به نظرمان بی‌مزه و لوس می‌آید.

بدون شک نوعی روان‌شناسی اجتماعیِ خواندن تکوین خواهد یافت، اما این دغدغه‌ی من نیست. دغدغه‌ی من بیشتر راه‌هایی است که برخی نظریه‌های انتقادی متأخر برمی‌گزینند تا از طریق آن سهم خواننده را تحت‌الشعاع قرار دهند و به سایه ببرند. نوعی عرفان قرائت، اگر وجود داشته باشد، برای من لذت‌بخش است. اگرچه بارفیلد کوشیده است چنین چیزی را به سبک و سیاق رودلف استاینر بپروراند، از نظر من این برداشت دقیق از ایده‌آلیسم معرفت‌شناختی، از واقعیت خواندن تهی است. عرفان و قبالا، اگرچه دگراندیش به حساب می‌آیند، سنتی‌اند؛ و همین است که می‌توانند در عرصه‌ی خواندن و نوشتار ایده‌آل‌زدایی کنند. برای یافتن الگوهایی نیرومند برای خواندن خلاق و نوشتن انتقادی، به این دو مقوله بازخواهم گشت.

تفسیر عرفانی از کتاب مقدس، همیشه عمل پربار و نیرومندی از خشونت متنی، و تخطی تمام‌عیار است. من باور ندارم که گنوستیسیزم با توجه به این پیچیدگی و رازآلودگی، و طفره‌روی و بی‌دقتی، صرفاً نسخه‌ای افراطی از فرایند خواندن است بلکه گنوستیسیزم در مقام شیوه‌ای از تفسیر کمک می‌کند که روشن کنیم چرا تمام قرائت‌های انتقادی که سودای قدرت‌مندی در سر دارند باید به‌همان اندازه که تهاجمی‌اند، تخطی‌گر نیز باشند. در قبالا، یا عرفان متحجر یهود است که این تخطی متنی به یمن تلاش‌های استثنایی و غیرقابل تصور گرشوم شولم، به‌وضوح مشخص می‌شود. تحقیقات شولم نشان می‌دهد که ایده‌الیسم‌های معاصر ما درباره متون، توهماتی حقیر بیش نیستند.

زمانی که می‌گویم متون وجود ندارند و آنچه هست تفسیر است، نه در برابر ذهنیت‌باوری افراطی تسلیم شده‌ام نه ضرورتاً هیچ نظریه‌ی خاصی از متنیت را بسط داده‌ام. زمانی نوشتم که قرائت محکم و نیرومند تنها متن، و تنها دروغی است که در برابر بار زمانی که بر دوشش است می‌ایستد، و ریویونویسی خشمگین این حرف مرا گناه منتقد در برابر متیو آرنولد ــ بزرگ‌ترین محققان مدرسی خواند. اما امرسون این حرف را مدت‌ها پیش از من در زمینه‌های مختلف گفته بود

و بسیاری پیش از او چنین کرده بودند. شولم درباره‌ی یکی از قبالاشناسان قرن ۱۳ چنین گفته است:

> توراتِ مکتوب به شکل رنگ‌های آتش سفید است، و توراتِ شفاهی به‌شکل رنگ‌های آتش سیاه. و تمام این تورات‌های مفقود و کشف‌نشده، بالقوه وجود دارند و درک‌شان نه برای چشم معنوی ممکن است و نه برای چشم فیزیکی، مگر آن که خواست خدا بر آن باشد تا ایده‌ی فعال ساختن‌شان را از طریق حکمتی ازلی و معرفتی پنهان تحقق بخشد. بنابراین در آغاز همه‌ی اعمال، آن تورات بود که هنوز کشف شده و در وجود نیامده است ...

این قبالاشناس پافشاری می‌کند که «توراتِ مکتوب تنها از طریق قدرت توراتِ شفاهی می‌تواند شکلی مادی به خود بگیرد». شولم از آن چیزی می‌گوید که همه‌ی ما باید آن را متن بخوانیم، و او در نهایت به صورت‌بندی‌ای می‌رسد که به گمان من درباره‌ی تمام متون قدیم‌تر، و تمام اشعار متقدم بر تورات صدق می‌کند:

> هرچه در هیأت اشکال ثبات‌یافته‌ی تورات می‌شناسیم که با جوهر بر پوست حک شده است، در تخیل نهایی چیزی نیست جز تفسیر یا تعریفی از آنچه پنهان است. فقط تورات شفاهی وجود دارد: پیچیدگی کلمات در همین است، و تورات مکتوب مفهومی سراپا عرفانی است ... تورات مکتوب، مستقل از عنصر شفاهی، وجود ندارد.

آنچه شولم با زبانی غامض بیان می‌کند، هیچ تهدیدی برای آنچه من شاعر درون خواننده (حداقل به‌شکل بالقوه، درون همه‌ی خوانندگان) نامیده‌ام به‌شمار نمی‌رود؛ اما ممکن است بسیاری از خوانندگان حرفه‌ای، به‌خصوص ساکنان دانشگاه‌ها را عصبی یا وحشت‌زده کند. یکی از آموزنده‌ترین خاطرات من ملاقات کوچکی با چند استاد برجسته بود که دور هم جمع شده بودند تا ویژگی‌ها و صلاحیت شخصی را بررسی کنند که می‌خواستند او را به جمع‌شان دعوت کنند. پیش از تعمق در شایستگی‌های این فرد، آنان به‌شکلی خودانگیخته نوعی آیین ویژه برگزار کردند. آنان یکی یکی اعتراف کردند که به وجود واقعی متن ادبی باور دارند. این متن وجودی مستقل از رابطه‌ی این افراد با متن دارد. این متن بر همه‌ی آنان اولویت دارد، پس از مرگ آنان باقی خواهد ماند و مهم‌تر از هر چیز، معنا یا معناهایی کاملاً مستقل از هرگونه تفسیر دارد. متن ادبی آن جا بود. کجا؟ در چاپ‌هایی خاص و معین، که «تفاسیر متعهد» براساس آن‌ها باید نوشته شود. به‌جای «متعهد» هر کلمه‌ای را که دوست دارید بگذارید ــ هر کلمه‌ی اضطراب‌انگیزی که ممکن است با آن پارسایی اجتماعی و نزاکت حرفه‌ای سازگار باشد که برسازنده‌ی روح چنین موقعیت‌هایی است.

من یک متن را می‌شناسم، فقط به این دلیل که قرائتی از آن را می‌شناسم ــ چه قرائت کسی دیگر، چه قرائت خودم و چه ترکیبی از این دو. من تصادفاً در به خاطر سپردن نظم حافظه‌ی خوبی دارم، اما زمانی که به لیسیادی که خود می‌شناسم اشاره می‌کنم، به‌هیچ وجه مقصودم آن لیسیادی نیست که میلتون می‌شناسد ــ میلتون اصلی، استیونس اصلی، شلی اصلی، وجود ندارد. در یکی از شماره‌های اخیر مجله‌ای دانشگاهی، یکی از مخالفان شلی با شور و شوق اعلام کرد که ایمان دارد شلی بیش از آن که حقش بوده با تحسین مواجه شده است. سرنوشت تحقیرآمیزی که البته او

لیاقتش را داشت، درس عبرتی است برای ما تا شلی اصلی را بشناسیم و آثار متنی، تاریخی و تفسیری او را کار یک بیمار مادام‌العمر بدانیم. خشم او در هر جمله مشخص بود و مرا عمیقاً تکان داد، هرچند خودِ من آن گناه‌کار نام‌نابرده‌ای بودم که او را تحریک کردم این سند پرشور نابودی خود را بنویسد.

متأسفانه کلمات فقط کلمات‌اند، نه چیزها یا احساسات، و متأسفانه جهان ــ همان‌طور که استیونس می‌گوید ــ تا ابد جهان کلمات خواهد بود. کلمات، حتی اگر آنان را جادو فرض کنیم، تا ابد صرفاً به کلماتی دیگر ارجاع می‌دهند. کلمات خود را تفسیر نمی‌کنند و قواعد عام برای تفسیر کلمات هرگز خلق نخواهد شد. بسیاری از منتقدان به فلسفه و زبان‌شناسی پناه می‌برند، اما نتیجه چنین خواهد شد که آنان یاد می‌گیرند شعر را به‌منزله‌ی فلسفه یا زبان‌شناسی تفسیر کنند. فلسفه شاید عظمت خود را به رخ بکشد، اما واقعیت آن است که کشمکش آن با شعر جدالی کهن است و هرگز به پایان نخواهد رسید. توصیفات زبان‌شناختی مسلماً غنای فنی بالایی در خود دارند، اما زبان به‌نوبه‌ی خود شیوه‌ی برتر بیان نیست. آن منتقدی که به دنبال شلی اصلی است، نباید از یاد ببرد که اشعار شلی، زبان هستند، اما آن کس که چنین چیزی را به یاد او می‌آورد باید تا ابد این حرف را به هر خواننده‌ای حقنه کند. فیلسوفان بینامتنیت و بلاغت، استادانه به ما گوشزد کرده‌اند که معناهای مواجهه‌ی بینامتنی به‌اندازه‌ی معناهای متنیِ واحد نامتعین و غیرقابل قرائت‌اند، و هر نوع مواجهه‌ی بینامتنی به‌اندازه‌ی هر مواجهه‌ی دیگری مغاک‌مانند به نظر می‌رسد. من بلاغت را از هر دو رکن، هم از بلاغت به‌منزله‌ی نظام مجازها و هم از بلاغت به‌منزله‌ی تلقین و القاء، حذف می‌کنم و به نقطه‌ی آغازم بازمی‌گردم. نیچه می‌گوید Jedes Wort ist ein voruteil، و من این جمله را چنین ترجمه می‌کنم: «هر کلمه‌ای یک گریز است.» همیشه فقط انحراف هست، فقط گرایش، پیش‌داوری و تغییر جهت است، همیشه فقط کشمکش کلامی برای آزادی وجود دارد، و آنچه این کشمکش را پیش می‌برد نه گفتن حقیقت، بلکه دروغ‌هایی است که کلمات علیه زمان می‌گویند.

در شعر کهن، آزادی و دروغ رابطه‌ی تنگاتنگی دارند، و مفهومی که هر دو این‌ها را شامل می‌شود، می‌توان «طفره» دانست. «طفره» فرایند شانه خالی‌کردن و راهی برای گریز، در عین داشتن عذر است. به‌کارگیری این کلمه همواره رد خفیفی از داغ و ننگ را در خود داشته است، اما در شعر ما آنچه در نهایت از آن طفره می‌رویم همان سرنوشت است ــ به‌خصوص در هیأت ضرورت مرگ. پژوهش شعر می‌تواند (یا باید) پژوهش در آن چیزی باشد که استیونس «طفره‌های بغرنج همان» می‌خواند. این طفره‌ها در ساخت زبان‌شناختی برسازنده مجاز است، اما من بر پژوهشی در شعر اصرار دارم که بسته به تصویر عظیم‌تری از مجاز باشد، نسبت به آنچه بلاغت مدرن یا سنتی به ما تحمیل می‌کند. مواضع آزادی و استراتژی‌های دروغ‌گویی فراتر از تصاویر، شکل‌بندی‌ها، یا حتی آن عملکردهایی هستند که فروید «دفاع» می‌نامید. به‌عنوان اصطلاحی قابل فهم که در خواندن شعرها به ما کمک کند، من «نسبت‌های بازنگرانه» را پیشنهاد می‌کنم و خود با شش‌تا از این نسبت‌ها سروکار دارم، عددی که البته آن‌قدرها هم که به نظر بعضی می‌رسد تصادفی نیست. به جای

برشمردن دوباره و توصیف مجدد این نسبت‌ها، می‌خواهم به بررسی مرزهایی بپردازم که بلاغت سنتی بر توصیف ما از شعر تحمیل کرده است.

بلاغت همواره با پژوهش شعر ناسازگار بوده است، هرچند بسیاری از منتقدان هنوز به این ناسازگاری باور ندارند. بلاغت محصول تحلیل خطابه‌های سیاسی و قانونی است که برای پارادایم شعر غنایی تماماً بی‌معنا است. هلن وندلر به‌خوبی ناکافی بودن بلاغت سنتی را برای توصیف امر غنایی جمع‌بندی کرده است:

> حقیقت این است که اگرچه به نظر می‌رسد چهره‌های بلاغت به متمرکزترین و دقیق‌ترین شکل در غنا به‌کار می‌روند، گویا کاربرد آنها در نوشتار روایی و توصیفی نیز به‌همان اندازه متمرکز و دقیق است. هیچ‌یک از چهره‌های پارادوکس، آیرونی، استعاره یا تخیل ــ یا طبق قراردادهای کلی سوگ‌نامه ــ مشخص کننده‌ی بیانی در نظم نیست.

جان هالندر، مردی که والاترین اقتدار را در عرصه‌ی فرم مجازی دارد، مجازها را چنین وصف می‌کند: «چیزی که حد وسط معنای قصد و دلالت‌های بیانِ زبانی عمل می‌کند.» می‌خواهم از طریق بسط توصیف هالندر عنصری نهفته در کل نقدی را که با پیکربندی سازگار شده آشکار کنم. هر منتقدی ضرورتاً مفهوم مجاز را از طریق قرائت یک شعر خاص دگرگون می‌سازد. حتی پیچیده‌ترین و جدی‌ترین منتقدان نظری ما نیز زمانی می‌توانند بر موضوع بلاغتِ بلاغت کار کنند و به تمایز یک مجاز با مجاز دیگر باور داشته باشند. یک مجاز زمانی دگرگون می‌شود که حرکتی از نشانه به قصدیت اتفاق بیفتد، زمانی که استحاله از دلالت به معنا از طریق آن چیزی صورت گیرد که نیتش پیوستگی و انسجام گفتار انتقادی است. اما رسواترین و بدنام‌ترین حالت تمایز انتقادی بین دگرنامی و استعاره است، تمایزی که تبدیل به وجه مشخصه‌ی مفسران ضعیف شده است. بلاغت یاکوبسنی هنوز مد است، اما به‌زعم من به‌هیچ وجه برای شعر غنایی به کار نمی‌آید. من برخلاف یاکوبسن، پیرو کنت برک هستم که معتقد بود دوگانگی بنیادین مجاز بین آیرونی و مجاز جزء به کل، یا به‌قول برک بین دیالکتیک و بازنمایی است. تمایز کوچک و ظریفی بین دگرنامی و استعاره، یا به‌قول برک، بین تقلیل و چشم‌انداز وجود دارد. دگرنامی و استعاره به‌شکلی مشابه درجات والای آیرونی دیالکتیکی‌اند، و در این بین استعاره جایگاه رفیع‌تری دارد. اما مجاز جزء به کل مجازی دیالکتیکی نیست، چرا که به‌منزله‌ی یک خُردجهان، بازنمایان‌گر خُردجهانی دیگر است، بدون آن که ضرورتاً نقطه‌ی مقابل آن باشد.

در شعر غنایی، شکافی عمیق بین تقلیل یا دگرنامی و مجاز جزء به کل وجود دارد. دگرنامی شیوه‌ای از تکرار است که از طریق جایگزینی عمل می‌کند، اما مجاز جزء به کل شیوه‌ی ابتدایی هم‌ذات‌پنداری است ــ همان‌طور که رابطه‌ی نزدیک آن با سطح باستانی تعریف و تقسیم نشان می‌دهد. سطح مرتبط با دگرنامی، سطح الحاقیات، ویژگی‌ها و نشانه‌گذاری است، که همگی فرایند نام‌گذاری از طریق رابطه‌ی علت ـ معلول به شمار می‌روند. دگرنامی نام می‌نهد، حال آن که مجاز جزء به کل فرایندی را آغاز می‌کند که ختم به نام‌زدایی خواهد شد. دگرنامی به روان‌کاوی اجبار و

وسواس ارجاع دارد، حال آن که مجاز جزء به کل به نوساناتی ارجاع دارد که نتیجه‌ی اغتشاش رانه‌های روانی‌اند. رفتار واپس‌نگرانه خود را دگرنام می‌خواند، حال آن که سادومازوخیسم، در سیاه‌ترین شکل، نوعی مجاز جزء به کل است. اصرار دارم که بگویم نام‌گذاری در شعر محدودیت معناست، حال آن که نام‌زدایی معنا را مسترد می‌کند، و به‌این ترتیب آن را به بازنمایی گره می‌زند.

این شیوه‌ی برقرارکردن ارتباط بین مجاز و دفاع روانی، که از نظر من در قرائت شعر هدفی اجتناب‌ناپذیر است، خود با حجم عظیمی از دفاع روانی بین منتقدان هم‌فکر با من مواجه شده است. ارتباط برقرارکردن بین زبان و «خود» (ego)، بین مجاز و دفاع، آن هم از طریق الگوهایی نه‌چندان باثبات، چه اهمیتی دارد؟ بخشی از ماجرا این است که اصول اولیه بستگی به نگاهی درزمانی ــ و نه هم‌زمانی ــ به بلاغت دارد، که بر بلاغتی تحلیلی اعمال می‌شود که نتیجه‌ی ملاحظه‌ی ماهیت متغیر مجاز زبانی و دفاع روانی به‌منزله‌ی تاریخ ادبیات است، تاریخی که از جهان باستان تا عصر روشنگری و از آنجا تا میلتون در مقام پیامبر شعر پس از روشنگری را شامل می‌شود. اما در بُعدی دیگر، توضیح برای خواندن مجاز به‌منزله‌ی دفاع و دفاع به‌منزله‌ی مجاز، نتیجه‌ی ملاحظات پیشین من در باب نقد به‌منزله‌ی بلاغتِ بلاغت است، که براساس آن هر منتقدی یکی از مفاهیم مجاز را بسط می‌دهد. اگر بپذیریم که بلاغت وجهی درزمان دارد، آنگاه نقد به‌منزله‌ی بلاغتِ بلاغت توجیه می‌شود. پژوهشی در نقد پس از روشنگری، از پیامبر آن دکتر جانسون گرفته تا معاصران ما، نشان خواهد داد که بلاغتِ نقد از دل روان‌شناسی مؤسسه‌ای تولد دوباره می‌یابد، و اصطلاحات اساسی روان‌شناسی خود از دل بلاغتی سرکوب‌شده برمی‌آیند ــ بلاغتی که روشنگری آن را به‌سختی انکار کرد، اما عملاً به‌جای انکارشدن، دگرگون شد.

این پدیده‌ی پیچیده نیاز به پژوهشی دقیق در جزئیات دارد، و در حال حاضر تلاش می‌کنم این پژوهش را در دل کتابی درباره‌ی امر والا و مفهوم سطح به‌منزله‌ی صدای تصویر در شعر پس از روشنگری بگنجانم. در اینجا فقط می‌خواهم معمای رابطه‌ی سبک و ایده را در زنجیره‌ی طولانی و پایان‌ناپذیر شعر مدرن شده پس از میلتون نشان دهم. از شاعران حساسیت گرفته تا معاصران پسااستیونسی ما، شعر همیشه از آن چیزی رنج برده است که جایی دیگر تحت عنوان فراتعین زبان، و درنتیجه فروتعین معنا از آن یاد کرده‌ام. در همان حین که سازوکارهای بحران بر شعر غنایی چنگ می‌انداخت، در دل این الگوهای نه‌چندان باثبات تأثیر تکان‌دهنده‌ای داشت، به‌این ترتیب که مهم‌ترین شاعران در پی آن بودند تا استادی‌شان را با توسل به تناقضی تثبیت کنند که من آن را «قحطی تحقق‌یافته‌ی معنا» نامیده‌ام. در پاسخ به این قحطی تحقق‌یافته، بسیاری از منتقدان مهم تصمیم گرفتند مهارت‌شان را از طریق نسبت‌دادنِ این قحطی به نگاه هم‌زمان خود به زبان، و در نتیجه به فراز و نشیب‌های زبان در خود برای تولید معنا متجلی کنند. بنابراین پدیده‌های درزمانی، که وابسته‌اند به عمل شعری به شیوه‌ی میلتونی و وردزورثی، علتی هم‌زمانی دارد. نقد واسازانه از پذیرفتن موقعیت خود در مخمصه‌ی تاریخی‌اش سر باز می‌زند و به دنبال تناقضی جالب، به دام تبارشناسی واژگان می‌افتد ــ حوزه‌ای که این نقد مسلماً باید از آن چشم می‌پوشید. بخشی از این

تناقض به تفاوت عظیم و مهمِ موجود بین سنت شعری انگلیسی ـ آمریکایی و سنت شعری بسیار ضعیف‌تر فرانسوی و آلمانی بازمی‌گردد. شعر فرانسه نه‌تنها از غول‌های کلاسیک در ابعاد چاسر، اسپنسر و شکسپیر محروم است، بلکه بعدها نیز نتوانست چهره‌هایی را خلق کند که در ابعاد میلتون، وردزورث، ویتمن و دیکنسون باشند. همچنین، عجیب است که تنها چهره فرانسوی هم‌ارز با آنان ــ ویکتور هوگو ــ به‌شکل شگفت‌انگیزی از سوی پیشروترین منتقدان این کشور طرد می‌شود و او را کهنه و از مد افتاده می‌دانند. اما این «قحطی تحقق‌یافته‌ی معنا» در شعر فرانسه، حتی پیش از هوگو، در شعر مالارمه متجلی می‌شود، همان‌طور که در شعر انگلیسی نیز جلوه‌ی تحقق آن پیش از پاند و الیوت، در وردزورث و ویتمن است.

اگر این قضاوتِ [نه‌چندان مرسوم] صحیح باشد، پس می‌توان به‌صراحت گفت که الگوهای تجدید نظر در شعر مدرن را وردزورث و ویتمن (یا هوگو، یا در شعر آلمانی، گوته‌ی متأخر) بنیان نهاده‌اند؛ و فراتر از این، می‌توان گفت که این روابط تثبیت شده یا بی‌ثبات بین مجاز و دفاع بار دیگر در بودلر، مالارمه و والری ظاهر می‌شود، در هولدرلین و ریلکه، و ییتس و استیونس و هارت کرین. این الگوها، که من به‌عنوان توالی نسبت‌های بازنگرانه ترسیم کرده‌ام، نه ابداع مدرن‌های متأخر بلکه ابداع نخستین مدرن‌ها بوده است؛ ابداع رمانتیک‌های پرشور، و میلتون ــ فناپذیری که وردزورث و امرسون (به‌عنوان اخلاف ویتمن) از خاکستر او زاده شدند.

نسبت‌ها به‌عنوان ایده‌ای انتقادی، ریشه در نقد یونانی دارند ــ در اختلافی تعیین‌کننده بین دو مکتب تفسیر: مکتب اسکندریه که تحت تأثیر ارسطو بود، و مکتب پرگامون که تحت تأثیر رواقیون بود. مکتب اسکندریه طلایه‌دار همسانی بود، و مکتب پرگامون پیش‌قراول ناهمسانی. همسانی در یونانی به‌معنای «هم‌ارزی نسبت‌ها»ست، حال آن که ناهمسانی به‌معنای «ناهم‌ارزی نسبت‌ها»ست. طرفداران مکتب اسکندریه معتقد بودند که متن ادبی یک واحد است و معنایی ثابت دارد، حال آن که طرفداران پرگامون معتقد بودند متن ادبی بازی درونی تفاوت‌ها است و معنایش از دل این تفاوت‌ها برمی‌آید. بنابراین، آخرین جنگ‌های نقد ما تکرار همان جنگی است که در قرن دوم پیش از میلاد مسیح بین طرفداران کراتس اهل مالوس، کتاب‌داران پرگامون، و حواریون ارسطو اهل ساموتراس، کتاب‌داران اسکندریه، درگرفت. کراتس در مقام یک ناهمسان‌گرا، همان چیزی است که امروزه هیلیس میلر منتقد «غریب» می‌نامد، و من صفت «مخالف‌خوان» را برای او مناسب می‌دانم ــ یکی از شاگردان مکتب نسبت‌های بازنگرانه که منزلگاه او جایی مابین متون است. ریچارد مک‌کیون نشان می‌دهد که روش کراتس در نهایت منجر به تمثیل‌های قرائت می‌شود، نه به نقد نوی ارسطویی یا همسان‌گرا. من می‌توانم کار خود را نوعی تمثیل قرائت بدانم هرچند سراپا متفاوت است از آن تمثیل قرائتی که دریدا و دومان، فرزندان مشروع و در عین حال ستیزه‌جوی کراتس، صورت‌بندی کرده‌اند.

همان‌طور که گفتم شکستن فرم به‌منظور تولید معنا، بستگی دارد به عملکرد حالت‌های اصلی زبان، نسبت‌های بازنگرانه، و جابه‌جایی‌های سطح شناختی که آنها را «تقاطع‌ها» نامیده‌ام. برای

بررسی این نسبت‌ها، در اینجا بدون اشاره به نام و شماره‌ی آنها، باید بـه مـضامین اولیـه‌ی کـارم درباره‌ی خشونت قرائت و تخطی نوشتار بازگردم، و انتخاب اولیه‌ای که طبق آن الگویی روانی را به جای الگویی زبانی برای جست‌وجوی مجازهایی که عمل خواندن را وضوح می‌بخشند، برگزیدم.

آنا فروید در تحقیق کلاسیک‌اش تحت عنوان «خود و سازوکارهای دفاع» می‌نویسد:

> تمام سنجش‌های دفاع «خود» در برابر نهاد (id)، در سکوت و به‌شیوه‌ای نامرئی صـورت می‌گیرد. مهم‌ترین کاری که از عهده‌ی ما برمی‌آید، این است که با نگاهی به عقب آنها را مجدداً تفسیر کنیم. ما هیچ‌وقت نمی‌توانیم این دفاع‌ها را در حال عمل ببینیم. این مدعا، منجر به سرکوب موفقیت‌آمیز می‌شود. خود از این دفاع هیچ نمی‌داند، و ما از آن فقط در آینده آگاه می‌شویم، زمانی که مشخص است که چیزی از قلم افتاده است.

زمانی که این نظر آنا فروید را در شعر اعمال می‌کنم، خود همان نفس شاعرانه و نـهاد هـمان پیش‌قراولان هستند. ترکیبی ایده‌آل شده و تکراری، و درنتیجه خیال‌پردازانه‌است، اما هنوز می‌توان رد آن را در نویسندگان تاریخی پی گرفت.

سنجش‌های دفاعی نفس شاعرانه در برابر پیشگامان خیالی را عملاً می‌توان در بررسی تفاوت بین نسبت‌ها ملاحظه کرد، اما این تفاوت بستگی دارد به آگاهی ما ــ نه از حضور، که بیشتر از غیاب ــ از آنچه در شعر از دست رفته است، چرا که باید بیرون گذاشته می‌شد. در این معنا من به نکته‌ای اشاره می‌کنم که جان بایلی مطرح کرد، این که من «جذب آن شعری می‌شوم کـه در واقـع حـاضر نیست. یا فراتر از آن، آن نوع شعری که می‌داند هرگز نمی‌تواند حاضر باشد.» اما بایلی در این تصور که فقط یک سنت شعری در سه قرن اخیر وجود داشته است زیرا این سنت همان هنجار یا وضعیت شعر متأخر است، به خطا می‌رود. شعر اصیل، قحطی معنا را از طریق استراتژی‌های بیرون‌راندن، یا آنچه می‌توان آیین طفره‌رفتن خواند، محقق می‌سازد. راجر پول، منتقد بریتانیایی ــ کسی که شرح مفیدی از این عنصر مسئله‌دار را در شعر ما ارائه کرده است ــ می‌گوید:

> آن شعری که واقعاً «نیرومند» است شبحی را بازنمایی می‌کند. این شبح بـر انـدیشیدن، عشق، ترس و بودن خواننده سایه می‌افکند. درنتیجه، خواندن شعر نیرومند تنها در شرایط دفاع از خودِ متقابل امکان‌پذیر است. همان‌طور که شاعر نباید از آنچه می‌داند آگاه باشد، و نباید آن چیزی را بیان کند که خود بیان می‌کند، خواننده نیز نباید آنچه را کـه مـی‌خوانـد، بخواند. پرسش آن قدرها این نیست که «این شعر چه معنایی دارد؟»، این است که «چه چیز از این شعر بیرون گذاشته شده که چنین تندیس گران‌بها و منحصر به فردی از آن ساخته است؟»

برای شفاف‌تر ساختن ملاحظات پول، اضافه می‌کنم که همه‌ی ما از برداشتی فقیر و بی‌محتوا از تلمیح شاعرانه رنج می‌بریم. هیچ شعر بزرگی تلمیحی از شعری دیگر نیست، و آنچه در شـعرهای بزرگ تلمیح یا حتی انعکاس به نظر می‌رسد، جز نقابی بر روابط تاریک‌تر نیست. تـلمیح اصـیل و محکم یک شعر به شعری دیگر فقط می‌تواند از طریق / به آن چیزی باشد که شعر دوم نمی‌گوید و

سرکوب می‌کند. این یکی دیگر از وجوه محدودیت شعر است که خود شعر را تعریف می‌کند: یک شعر می‌تواند درباره‌ی تجربه، احساس یا هر چیز دیگر باشد به‌شرط آن که ابتدا با شعری دیگر رودررو شود. به بیان دیگر، هر شعر باید تجربه و احساس را طوری هدایت کند که گویی پیشاپیش شعرهایی رقیب بوده‌اند. معرفت شاعرانه ضرورتاً معرفتی است که از طریق مجازها به دست می‌آید ــ تجربه‌ی هیجان به‌منزله‌ی مجاز، و بیانی از معرفت و احساس به‌واسطه‌ی نوعی دگرگونی بازنگرانه. از آن‌جا که هر شعری ضرروتاً در قرائتی نیرومند دگرگون خواهد شد، همیشه محدوده‌ی بینابینی گیج‌کننده‌ای در کار است تا اکثر تلاش‌ها برای قرائت را تبدیل به مضحکه کند. من کاملاً با دومان موافق نیستم که معتقد بود قرائت ناممکن است، اما تصدیق می‌کنم که خواندن درست یک شعر می‌تواند بسیار دشوار باشد، و مقصود من از مجازِ انتقادی «غلط‌خوانی» یا «اشتباه» ــ که بسیار مورد حمله قرار گرفته ــ همین است. باتوجه به سه لایه دگرگون‌سازی که تا ابد در مقابل ماست، وظیفه‌ی استرداد معنا یا درمان بلاغتی زخم خورده، وظیفه‌ای رعب‌آور است؛ اما این کار می‌تواند و باید انجام شود. تنها جایگزینی که می‌توانم تصور کنم، تفوق آیرونی رمانتیک در شکلی ناب است، آن هم از طریق تمثیلی از قرائت که دومان صورت‌بندی کرده است. اما این نسخه‌ی بسیار پیشرفته از واسازی، مشتاقانه همان خطری را می‌پذیرد که فردریک شلگل، خلف واقعی دومان، نسبت به آن هشدار داده بود: «آیرونی، واقعیتی است که فرد از آن خسته می‌شود اگر همه‌جا و همیشه با آن برخود کند.»

برای گریز از این خستگی ویران‌گر، به هم‌ارز شاعرانه‌ی مفهوم رویدی دفاع بازمی‌گردم. مرکز نفس شاعرانه، مرکز آن سوژه‌ی سخن‌گویی که واسازی دومانی آن را مضمحل و به آیرونی بدل می‌کند، نوعی خودبینی نارسیسیستی است. این خودبزرگ‌پنداری شاعرانه از طریق تحقق تأخیر و عقب‌ماندگی‌اش زخم برمی‌دارد، و این زخم و شکاف نارسیسیستی، نفس شاعرانه را به تهاجم و خشونتی برمی‌انگیزد که فروید استادانه آن را «دفاع» می‌نامد. حتی فروید نیز مثل همه‌ی ما هنر را ایده‌آل می‌کند و در این میان، تنها نیچه تمایز را درک می‌کند. این‌بار نیز او استثنای بزرگ است اگر چه در پاره‌ای موارد در این تمایز، با کیرکگور شریک است. به‌دلیل این ایده‌آل‌سازی فراگیر، همه‌ی ما در راه پذیرفتن این داغ مفروض که انگیزه‌ی شاعران بزرگ جاودانگی است، و از طریق تبعات سه‌گانه‌ی نارسیسیسم، خودبینی زخم‌خورده و تهاجم می‌خواهد به هدف برسد، مقاومت می‌کنیم. اما تحول در شعر و نقد، همانند هر عمل انسانی دیگری، تنها از طریق پرخاش و تهاجم ممکن می‌شود. با وجود آن که هر شاعر بزرگی به شعر خود عشق می‌ورزد، اما نمی‌تواند به نوشته شدن آن کمکی کند. وقتی رابینسون جفرز می‌نویسد که از هر سطر و هر کلمه‌ی اشعارِ خود متنفر است، آنگاه واکنش من بین دو حس معلق می‌ماند: یکی این که او دروغ می‌گوید، و حسی قوی‌تر این که شاید او حقیقت را می‌گوید؛ و مشکل دقیقاً همین است. متأسفانه خودشیفتگی شاعرانه به‌خودی خود برای توان شعری کافی نیست، برای قدرت شاعرانه زاری و مویه نیز لازم است. پیندار، یکی از نخستین نمونه‌های قدرت غنایی، باید به همه‌ی ما آموخته باشد که نارسیسیسم شاعرانه ریشه‌ی والایی غنایی است. نخستین قصیده‌ی المپیک، که هنوز حقیقی‌ترین پارادایم غنایی غربی است، تماماً

ستایش هیئرون اهل سیراکوز است، اما آن اسب و سواری که کامل‌تر و واضح‌تر ستایش می‌شوند پگاسوس و پیندار هستند. غنا، علی‌رغم همه‌ی پرده‌پوشی‌ها، ستایش‌گر نفس شاعرانه است. با این وجود ما این درس را فرا نمی‌گیریم، همان‌طور که حتی فروید نیز تا حدی فرا نگرفت. شاعر، مثل بسیاری دیگر از زنان و مردان، بعید است زمانی که صفات نارسیسیست و پرخاش‌گر را درمورد خود می‌شنود، گمان کند از او تعریف می‌کنند. اما از شعر، چه در مقام بازنمایی موفق و چه به‌منزله‌ی حس و تأثری کمال‌یافته، چه می‌توان دریافت جز بازپس‌گیری نارسیسیسم؟ و از آنجا که تفکر پارانویید را می‌توان سپر محافظی در برابر تأثیرپذیری دانست، چه چیز شاعران بزرگ را از تفکر پارانویایی حفظ می‌کند، جز همان تردید اولیه‌شان نسبت به تأثیر شاعرانه، نسبت به آن گشودگی که باید در دل زمان، از طریق شعر، نارسیسیسم شاعر را زخمی کند. برای آنان که هنوز ایده‌ی اضطراب تأثیر را به سخره می‌گیرند، به پیندار دوم، هولدرلین، و نامه‌ای که به خلف خود، شیلر، نوشت اشاره خواهم کرد:

> من آن اندازه شجاعت و تشخیص دارم که خود را از دیگر بزرگان و منتقدان رها کنم و راه خود را بروم، آن هم با روحی آسوده که برای چنین فعالیتی ضروری است؛ اما درمورد شما، وابستگی من تفوق‌ناپذیر است، و از آنجا که می‌دانم هر کلام شما می‌تواند چه تأثیر عمیقی بر من بگذارد، گاه وسوسه می‌شوم شما را به کل از ذهنم خارج کنم تا در هنگام کار اضطراب مرا از پای درنیاورد. بر این باورم که چنین اضطراب و نگرانی مرگ هنر است، و به‌خوبی درک می‌کنم که چرا هنرمند در آن زمان که تنها در میان جهان زندگان است، وصف گویاتری از طبیعت می‌دهد تا آن زمان که در محاصره‌ی شاهکارهاست. در حالت اول، او خود را بسیار نزدیک به طبیعت و در ارتباطی بسیار صمیمانه با آن می‌یابد ــ نزدیک‌تر از آن که نیاز به شورش علیه طبیعت یا تن دردادن به آن را حس کند. اما این دگرگونی هولناک اجتناب‌ناپذیر است در آن زمان که هنرمند جوان با نابغه‌ای کارکشته در هیأت استاد مواجه می‌شود، که نیرومندتر و فهم‌پذیرتر از طبیعت است، و به‌همین جهت بیشتر قابلیتِ به بردگی کشیدنِ او را دارد. مسئله بازیِ کودکی با کودکِ دیگر نیست؛ آن موازنه و هم‌سنگی بدوی بین هنرمند نخست و جهان دیگر دور از دسترس است. کودک اینک با مردانی کنار می‌آید که هرگز ممکن نیست آن‌قدر به آنان نزدیک شود که برتری‌شان را از یاد ببرد. آن زمان که این برتری را حس کند، باید یا شورش کند یا بردگی. بایدی در کار هست؟

این بخش را، که اضطراب در آن به حد مسمومیت می‌رسد، رنه ژیرا به‌عنوان نمونه‌ای دیگر از خشونت مضمون‌گرایی آورده است که خود او آن را پیشرفت از «میل به تقلید» به «همزاد هیولامانند» می‌نامد. ترجیح می‌دهم این بخش را تمرینی در خودکم‌بینی بدانم، چرا که در آن شاعری بسیار بزرگ به بلاغت حس و تأثیر متوسل شود تا خود را به‌منزله‌ی موجودی ضعیف تصویر کند. نسبت بازنگرانه‌ای که درمورد شیلر به کار می‌رود، همان چیزی است که من خودپست‌سازی یا تکرار و گسست می‌خوانم. هولدرلین اگرچه به نظر می‌رسد خود را از الهه‌ی شعر رها می‌کند، عملاً

شیلر ــ مردی که بسیار سریع‌تر از دیگر بزرگان افول کرد ــ را بی‌اثر و منزوی می‌کند؛ و آن‌جا که هولدرلین به‌آرامی فرود آمد، او به‌شدت بر زمین خورد. این خودپست‌سازی جدی‌ترین و عمیق‌ترین طفره‌روی‌ها را از نام‌گذاری به‌منزله‌ی مرگ هنر، که خود زندگی هنر هولدرلین بود، محقق می‌سازد ــ زندگی هنری هولدرلین در مقام متزلزل ساختن و پاک‌سازی شعر شیلر به‌منظور گشودن فضایی برای دستاوردهای خود هولدرلین. فروید در مرحله‌ی پایانی کارش، به ما آن چیزی را می‌آموزد که می‌توان «اولویت اضطراب» نامید. این مفهوم به‌معنای سلطه‌ی اصل لذت از طریق گرایش‌هایی بدوی‌تر از این اصل، و مستقل از آن، است. هولدرلین همین را به ما می‌آموزد، هرچند خود آموزه‌هایش را انکار می‌کند. فروید این اواخر کشف کرد که رؤیاهای مهم در روان‌رنجوری تروماتیک، از دل «زمانی برمی‌آیند پیش از آن زمان که هدف رؤیا تحقق بخشیدن به آرزوها بود»، و چنین است تلاش‌ها برای «هدایت انگیزه به‌شیوه‌ای رو به عقب، از طریق تکوین اضطراب.» هولدرلین در بزرگ‌ترین قصایدش کشف کرد که تفکر شاعرانه موجب والایش میل نمی‌شود، این تفکر چیزی نیست جز تلاش برای هدایت واقعیتی شبه‌ملکوتی از طریق تکوین اضطرابی که نتیجه‌ی شکست در تجسم بخشیدن به الهه‌ی شعر است. هولدرلین در مقام شاعر، می‌دانست که او در مقام انسان، در نامه‌اش به شیلر چه چیز را انکار می‌کند؛ و آنچه او منکر شد این بود که اضطراب تأثیر، خود پیکربندی شعر والا است.

مسلماً نشان‌دادن ناهمسانی‌ها، به‌ویژه درون یک شعر، و در عین حال در ارجاع به برخورد آن به شعری دیگر بسیار دشوار است. بنابراین نسبت‌های بازنگرانه در آنِ واحد هم درون‌شعری‌اند و هم بین‌شعری ــ تضاعفی که ضروری است به این دلیل که نسبت‌ها در حکم ترسیم سنتی درونی‌شده‌اند. سنت تنها در آن لحظه‌ای درونی می‌شود که شاعر جدید نیرومندی، موضعی کامل نسبت به پیشینیان خود بگیرد. این موضع شیوه‌ای از ژرف‌نگری است، اما می‌توانند در سطوح مختلف آگاهی و با سایه‌های بسیاری از نفی و صراحت عمل کند. به‌گفته‌ی جان هالندر، نسبت‌ها «در آن واحد متن، شعر، تصویر و الگو هستند.» یک نسبت به‌منزله‌ی متن، تفاوت‌های بینامتنی را می‌نامد؛ به‌منزله‌ی شعر، مشخص کننده رابطه‌ای تمام‌عیار بین دو شاعر متقدم و متأخر است؛ به‌منزله‌ی الگو، به‌همان شیوه‌ای عمل می‌کند که یک پارادایم برای حل مشکلات یک علم عادی. نسبت به‌منزله‌ی تصویری است که بیشترین اهمیت را دارد، چرا که نسبت‌ها، باز به‌گفته‌ی هالندر، «مواضع متعدد آزادی» یا «موضع حقیقی» یک شاعرند.

* این مقاله ترجمه‌ای است از:
Harold Bloom. Breaking the Form, in Deconstruction and Criticism, Routledge, 2001.