

## بی‌گاه شدن شعر و داغ هملت: مخالفخوانی هارولد بلوم و تی. اس. الیوت

سید مهدی موسوی<sup>۱\*</sup>

۱. استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه سمنان

دريافت: ۱۳۹۹/۱/۲۰ پذيرش: ۱۴۰۰/۵/۱۸

### چکیده

در این پژوهش، با بررسی و مقایسه نظریه اضطراب تأثیر هارولد بلوم و مفهوم سنت در نگاه تی. اس. الیوت، و با تمرکز بر خوانت این دو از نمایشنامه هملت، تصویری تطبیقی از رویکرد این دو متقد به چگونگی آفرینش ادبی به دست داده شده است. صحنه آفرینش ادبی در نگاه بلوم ستیزه‌جوبی حماسی است میان شعرا، پُر از خشم و هیاهو و در عین حال، بزنگاه بدخوانی خلاقانه. بی‌گاه شدن شعر در واقع وضعیت شاعر مدرن است که گریزی از سنت ادبی متقدمان ندارد. به رغم نوآوری‌های نظری بلوم، ایده اصلی او همانندی‌های زیادی با توصیف الیوت از سنت و قریحة فردی دارد. در نگاه هر دو، آفرینش ادبی محصول دیالکتیک حضور و غیاب است؛ با این تفاوت که بلوم وجه ستیزه‌جوبیانه و اضطراب‌آور روابط بین شعرا را برجسته می‌کند. بیش از هر متن دیگر، خوانت بلوم و الیوت از هملت نمایانگر مخالفخوانی‌شان است. شاید بتوان گفت بلوم هم اضطراب تأثیر از الیوت داشته است.

واژه‌های کلیدی: هارولد بلوم، اضطراب تأثیر، تی. اس. الیوت، سنت، هملت.

## ۱. مقدمه

هارولد بلوم از متقدانی است که واژگان خاص نظری خود را دارد. نه با تاریخ‌گرایان میانه خوبی دارد و نه با پساستخارگرایانِ محبوس در عالم دال و مدلول. نوشه‌هایش به یک معنا، نقد کاربردی نیستند و کاربست نظریه او به دست متقدی دیگر سخت می‌نماید. الگوی بلوم در پیریزی نظریه‌ای مستقل ویلیام بلیک است: «یا باید نظمی نوین بیافرینم، یا برده نظامی دیگر خواهم شد/ مرا با فلسفه و منطق کار نیست: وظیفه‌ام آفریدن است» (Blake, 1988: 153). با این حال، تنش‌ها و تناقض‌های زیادی در نوشه‌های بلوم وجود دارد و لاجرم سخن او چون‌وچراناپذیر نیست. اما شاید او دست ما را خوانده است و به تأسی از امرسون بگوید: «انسجام ابلهانه لولوی ذهن‌های کوچک است» (به نقل از ولک، ۱۳۷۵: ۲۲۴/۳) و یا از ویتمان که شاعر کانونی او در بحث از ادبیات امریکا است، نقل قول بیاورد که: «آیا خودم را نقض می‌کنم؟/ باشد، ملالی نیست.../ خودم را نقض می‌کنم/ من وسیع... من انبوه چیزها را دربر می‌گیرم» (Whitman, 2006: 130).

بلوم بسیاری از رویکردهای نقد و نظریه ادبی معاصر را «مکتب نفرت» می‌نامد و به سوگ ادبیات و علوم انسانی می‌نشیند؛ زیرا بر این باور است که نقد ادبی دانشگاهی به‌سبب ایدئولوژی‌گرایی درواقع خیانت به ادبیات است. او بر رویکردهای مطالعات فرهنگی که اغلب تمایز میان ادبیات فاخر و ادبیات عامه‌پسند را اصطلاحاً واسازی (ساختارشکنی) می‌کنند، می‌تازد و به دیده حقارت از استادان ادبیات دانشگاهی یاد می‌کند که به‌جای شکسپیر، هیپ‌هاب درس می‌دهند. از نگاه او، خواندن و نقد ادبیات بیش از هرچیز تجربه فردی زیبایی، غرابت، لذت و معرفت است و بدین معنا، ادبیات رسالت اجتماعی - سیاسی ندارد. ادبیات در

نگاه بلوم، نوعی زیستن در جهان — جهان تخیل — و تاب آوردن تنها بی وجودی انسان است. در کتاب چگونه و چرا ادبیات بخوانیم می‌نویسد: «واقع اینکه، لذت خواندن چیزی است خودخواهانه و نه اجتماعی. تردید دارم که ژرف‌خوانی و یا بهتر‌خوانی رابطه مستقیمی با بهبود زندگی دیگران داشته باشد» (Bloom, 2001: 22). به‌نظر می‌رسد بلوم بر اصالت تغییر ذهن و اندیشه برای نیل به هر نوع دگرگونی ماندگار تأکید دارد؛ همچنان‌که در کتاب کالبدشناسی تأثیر: ادبیات به‌مثاله زندگی می‌نویسد: «خواندن رالف والدو امرسون از شما به لحاظ اخلاقی شهروند بهتر یا بدتری نمی‌سازد؛ امرسونی که هدفش معطوف به رهایی ذهن‌هایی بود که توانایی رهایی داشته باشند» (Bloom, 2011: 213).

رمانیسم جایگاه ویژه‌ای در نوشته‌های بلوم دارد. سه کتاب اول او، *اسطوره‌سازی‌های شیلی* (۱۹۵۹)، *محفل شهودیان* (۱۹۶۱)، و *مکافنه بلیک* (۱۹۶۳)، دربارهٔ شعر رمانیک انگلیسی قرن نوزدهم است. از همان کتاب اول، بلوم علیه تحمیل فلسفه و نظریه بر شعر بر می‌آشوبد (اگرچه خود از نیچه تأثیر گرفته است؛ با این توضیح که «فلیسوف» بودن نیچه محل بحث است) و بر خوانش اشعار شیلی، به عنوان اسطوره‌هایی دربارهٔ آفرینش ادبی، تأکید می‌کند. بن‌مایه بیشتر نوشته‌های بلوم درباب رمانیسم نقش رهایی‌بخشِ تخیل شاعرانه است. او بر این باور است که هر نظریهٔ شعر نظریهٔ زندگی نیز هست. کار متقد در این نگاه شاید شبیه چیزی باشد که والتر پیتر، در بطن مشرب هنر برای هنر، گفته است: «همواره با این شعله سخت و گوهرسان سوختن، حفظ این جذبه، همانا توفیق در زندگی است» (به نقل از ولک، ۱۳۷۹: ۴/۱۹۱). این شعله همان شعر و زیبایی است و ذوق و شوق متقد. در «مانیفست مخالفخوانی» بلوم

می‌گوید: «نقد خود نوعی شعر متاور است» (95: 1973). بسیار پیش می‌آید که او با بهانه کردن ادبیات، از خود سخن می‌گوید.

در پیش‌درآمد چاپ دوم کتاب مفصل شهودیان (1971) بلوم می‌نویسد: «شعرای رمانیک شاعر طبیعت نبوده‌اند». دعوی بلوم را پیش‌تر استاد او ام. ایچ. ابرامز در کتاب جریان‌ساز آینه و چراغ (۱۹۵۳) پیش‌کشیده بود. از نظر ابرامز، زیبایی‌شناسی رمانیک را می‌توان با استعاره ذهن به مثابه چراغ دربار ذهن به مثابه آینه (کلاسیسم) توضیح داد. بلوم نیز بر آفرینندگی ذهن شاعر رمانیک دست می‌گذارد و می‌گوید که در شعر رمانیک، تخیل شهودی از شیء‌بودگی متمرد جهان طبیعی فراتر می‌رود (45: 1971). تخیل شهودورانه رمانیک بیش از آنکه شیفته و شیدای زیبایی‌هایی طبیعت باشد، دل‌نگران محدود شدن افق خلاقانه خویش در طبیعت است. همچنین شوق شهودورانه این شاعرا در تلاش خود برای خلق زبانی شاعرانه روایتگر سیروس‌لوکی می‌شود که اساس شعر - بحران رمانیک است. اگر برای ویلیام بلیک تخیل طبیعت را به‌تمامی ویران می‌سازد و به‌جایش فرم (صورت) کاملاً انسانی می‌گذارد و یا طبیعت تخیل را ویران می‌سازد، برای وردزورث و استیونز، زمین کفایت می‌کند؛ پس شعر برکشیدن روایتی است از رابطه میان زندگی خلاقانه و جهان بی‌اعتنای (ibid., 127-128).

اضطراب تأثیر: نظریه‌ای دربار شعر (Ed. 2<sup>nd</sup>: 1997; 1973) و شکسپیر: اختراج انسان (1998) مهم‌ترین و بحث‌برانگیزترین کتاب‌های بلوم هستند. به لحاظ تاریخی، بلوم نظریه شعر خود را در دهه‌هایی مطرح می‌کند که از یک سو نقد نو امریکایی بر عینیت — که گاهی به عقدۀ علمی بودن پهلو می‌زند و امروزه شاید بتوان کاربست علوم شناختی در نقد ادبی را شکلی دیگر از این عقدۀ دانست — در مطالعات ادبی تأکید می‌کند و از سوی دیگر جریان نقد

پساستخارگرا و پیروان ژاک دریدا — که آشنایی کوتاهی با بلوم در دانشگاه بیل داشت — در حال نضج و نمو است. یکی از پیشفرضهای اساسی نقد نو این است که فرم و محتوا (معنا) لاینفک و هم‌بسته‌اند و در تحلیل عملی شعر، آرایه‌ها و صناعات ادبی و بلاغی باید بررسی شوند تا درنهایت ابهام و چندمعنایی متن برجسته شود. برای متقدان نو، استقلال زیبایی‌شناختی و سازوارگی هر شعر اساس بررسی است. در مقابل چنین نگاهی، بلوم معنای یک شعر را به شعری دیگر حواله می‌دهد. دیگر اینکه متقدان نو، چنان‌که از خواندن برخی نوشته‌های تی. اس. الیوت درمی‌یابیم، نقد ادبی را «علم»، در همان معنای پوزیتیویستی کلمه، می‌دانستند که مشخصاً جهان‌بینی شهودورانه و تعالی‌گرای بلوم آن را برنمی‌تابد.

بلوم خود را یک گنوستیک می‌داند. گنوسیس در زبان یونانی به معنای معرفت، دانش و شناخت بی‌واسطه است. گنوسیس فرقه‌ای عرفانی در یونان باستان بود که پیروان آن به تذهیب و روشنایی نفس حقیقی انسان از طریق معرفت اعتقاد داشتند. از نگاه بلوم، گنوسیس و رمانیسم دست‌کم دو شباهت دارند: گریز و نفی (طفره رفتن از پذیرش سرنوشت در جهان رنج و موت) و امر متعالی (مواجهه با تجربه نابودی و مرگ و بازیابی خود در جهان زندگان) (Mikics, 2007: 136).

### بی‌گاه شدن شعر

بی‌گاه شدن شعر در نظریه اضطراب تأثیر، وضعیت شاعر مدرن یا به بیان دقیق‌تر، شاعر پسارمانیک است که احساس می‌کند سخن او دیر شده؛ یعنی پیشینیان گفتنی‌ها را گفته‌اند و بنابراین چاره‌ای نیست مگر ستیزه‌جویی و طلبیدن حریف؛ به‌تعبیر بلوم، آگونیسم. آگون در

یونانی به معنای مسابقه و رقابت است. برای مثال می‌توان به رقابت آشیل با آگاممنون در ایلیاد هومر، و در عالم شعراء، به سیزۀ شاعرانه جان کیتس با جان میلتون اشاره کرد. کیتس درباره میلتون می‌گوید: «زندگی برای او همانا مرگ است برای من» (ibid., 5).

اگر تأثیر امری است همه‌جا حاضر، وجه تمایز شعر رمانیک چیست؟ در نگاه بلوم، ویلیام وردزورث کلان‌روایت اصیل جریان رمانیسم است. بلوم از شعر - بحران وردزورثی برای توضیح این مطلب استفاده می‌کند و می‌گوید:

هگل می‌پنداشت که تاریخ با پیروزی ناپلئون در جنگ جنا در اکتبر ۱۸۰۶ پایان یافت. بگذارید ما هم بگوییم که شعر در همین حول وحوش پایان یافت، به دست ویلیام وردزورث که همه شاعران قوی متأخر محکوم به تکرار همین الگوی شعر - بحران هستند (1975 b: 90).

بلوم (35: 1975) مدعی است که اگرچه بی‌گاه شدن یا دیرآمدگی ویژگی ذاتی شعر انگلیسی بعد از جان میلتون است، آنچه رمانیسم را متمایز می‌کند، خودآگاهی از وضعیت متأخر خود است. این خودآگاهی دلهره‌آور است و آمیخته با یأس. از منظر بلوم، هر نویسنده جدی در گذر زمان به وضعیت دیرآمدگی خود پی می‌برد. برای مثال والس استیونز در نسبت با متقدمان خود، جان کیتس و والت ویتمن، شاعری متأخر و دیرآمده است. بنابراین استیونز این دو شاعر را رقیب خود می‌پنداشد و جدال و کشمکشی شاعرانه میان آن‌ها درمی‌گیرد. با پذیرش اینکه معنای یک شعر، شعر دیگری است، معنای اشعار استیونز را هم باید در زندگی و شعر این دو شاعر متقدم جست.

در لیرشاه می‌خوانیم: «از هیچ، هیچ زاید. باز سخن بگو» (شکسپیر، ۱۳۷۹: ۹۶). ستیزه‌جویی در نگاه بلوم نوعی رویکرد برابرنهاد و منفی است. این نیز شاید ریشه در گنوسیسم او دارد؛ چراکه در این جهانبینی، شناخت ایزد صرفاً از طریق سخن سلبی میسر می‌شود (Jonas, 1963: 42-43). رابطه شاعر معاصر با سنت ادبی نیز نمی‌تواند ایجابی باشد؛ چون بهجای هیچ (غیاب)، دیگران (حضور) هستند؛ پس او می‌تواند از نو سخن بگوید و چیزی «بزاید».

شاعر همیشه در رقبابت با پیشینیان خود است. آفرینندگی شاعر آنگاه شکوفا می‌شود که تخیل او مجدوب و مرعوب شعر شاعری دیگر شود. بنابراین رابطه شاعر پسین با همتای پیشین او آمیخته با عشق و نفرت است؛ یعنی نوعی سازوکار دفاعی روان‌شناسختی در مواجهه با امر متعالی که بلوم آن را «بدخوانی»<sup>۱</sup> می‌نامد. چنین دوسویگی و دودلی مایه خام ساختن شعری جدید است. اسکار وايلد — که در کنار ساموئل جانسون، والتر پیتر و رالف والدو امرسون الگو و سرمشق نقد ادبی برای بلوم بوده است — در تعریف از تأثیر می‌گوید: «تأثیر در واقع انتقال شخصیت است؛ نوعی بخشیدن گران‌بهاترین چیزها به دیگران و وجود آن زاینده حس و یا شاید واقعیت فقدان است. هر مریدی چیزی از استفادش به یادگار می‌گیرد» (به نقل از Bloom, 1973: 6).

بلوم شش بھر بازنگرانه (بدخوانی) برای توضیح فرایند تأثیر شاعرانه قائل می‌شود:<sup>۲</sup> کلینامن (این واژه را می‌توان انحراف یا تغییر جهت ترجمه کرد. در بدخوانی و بازنگری شاعر معاصر، خط حرکت روایی شعر پیشین تغییر می‌کند یا به عبارتی از سیر خود منحرف شود تا اصیل‌تر و قوی‌تر گردد؛ گویی که شاعر متقدم از یک جایی به بعد، راه را گم کرده است.

صنعت بلاغی غالب در این بهر، آیرونی است).؛ تِسرا (در لغت به معنای قطعات کوچک چیزی است، برای مثال تکه‌های شکسته کوزه. در مقایسه با کلینامن، این بهر بازنگرانه که غالباً از مجاز مرسل استفاده می‌کند، مخالفخوانی کمتری با گذشته نشان می‌دهد و به یک معنا، شاعر معاصر تکه‌ای به کوزه شکسته اسلاف خود اضافه می‌کند..)؛ گُنوسیس (بلوم این واژه را از پولس قدیس وام گرفته است. در معنای اولیه، به ازخودگذشتگی و تهی شدن حضرت مسیح از امر ملکوتی برای یکی شدن با انسان اشاره می‌کند. در عرصهٔ شعر، نوعی گُسست از گذشته است)؛ دامونیزیشن (شیج یا همزادی است در وجود انسان که یا قوّة محرکه الهام و آفرینش است، یا نیروی بازدارنده)؛ آسکسیس (کلینامن و تسرا تلاشی است برای تصحیح و تکمیل سخن شاعران مُرده. گُنوسیس و دامونیزیشن رد پای حضور شاعران مُرده را نفی می‌کند، اما آسکسیس به معنای واقعی کلمه نبرد مرگ و زندگی با شاعر مُرده است. شاعر پسین به بهای بی‌خویشتنی (از خود بیگانگی) و خودآینی نشان سنت را از خود می‌زداید).؛ آپوفریدیس (در لغت به معنای بازگشت مردگان است. در اینجا، شاعر درنهایت بار سنگین سنت را می‌پذیرد و از اضطراب تأثیر رهایی می‌یابد).

اگرچه ایدهٔ اضطراب تأثیر بلوم اغلب در قالب نگاه فرویدی و عقدۀ ادیپ فهم شده، باید در نظر گرفت که زبان بلوم همچون شعر ازبانی استعاری است. نظریهٔ اضطراب تأثیر بر این امید و امکان استوار است که درنهایت شاعر اصیل قادر خواهد بود فراسوی وضعیت تاریخی خود از ضروریات نهادی صور ادبی گذر کند و به نگاهی نو و هویتی آزاد دست یابد (Altevers, 1992: 362). برخلاف رویکرد روان‌کاوانهٔ فرویدی که در آن شعر والايش مؤثر اضطراب تأثیر درنظر گرفته می‌شود، از منظر بلوم، شعر خود فرایند واپس‌رانی است و نه

محصول والايش. از سوی ديگر، از آنجا که تأثير فرایندی است ناآگاهانه، نگره ناخودآگاه فرويد تا حدی روشنگر است. باري، اگر قرار بود شعر «چکامه: نفحات جاودانگی از خاطرات زودهنگام کودکی» اثر وردزورث فقط اندیشه و نگاه کتاب‌های فرويد را دربر داشته باشد، ديگر شعری اصیل، جان‌سخت و استخوان‌دار نمی‌بود و خواندنش لطفی نداشت.

برائت از تأثير و کتمان حضور ديگري مسئله‌اي زبيابي‌شناختي است و در تاروپود هر شعر تنبide. رد پاي شاعران پيشاهنگ در شعر، بزنگاه بدخوانی خلاقانه در طرح پيچاپچ بلوم است که تعين‌کننده آشنایي، غربت و اصالت اثر ادبی معاصر در نسبت با متون مرجع یا اصطلاحاً کانونی است. در كتاب نقشۀ بدخوانی بلوم می‌نويسد: «شاعر بيش از آنکه انسانی باشد که با انسانی ديگر صحبت می‌کند، کسی است که بر خطاب شدن از سوی مردگان عصیان می‌کند؛ مردگانی که شوربختانه زنده‌تر از اویند» (1975 a: 19).

نظریه اضطراب تأثير تلاش بلوم برای به‌دست دادن تصویری اگرچه دلهره‌آور، اما خلاقانه از چندوچون آفرینش ادبی، به‌مثاله میدان نزاع شاعر متأخر در نسبت با پيشينيان خويش، است. برای او، بازتصويف سنت شعری رمانтик انگلیسي نوعی آشنایي‌زدایی از گفتمان‌های رایج همگون‌ساز نقد و نظریه ادبی است. برخلاف بینامنیت، تأثير امری سوبژه‌بنیاد و رابطه‌ای بینافردی است و نباید صرفاً به موضوعی زبان‌شناختی تقلیل داده شود؛ یعنی بررسی تأثير شاعر متقدم بر شاعر متأخر پیدا کردن شباهت‌های صوری در سطح الگوهای زبانی و صنایع ادبی نیست. سازوبرگ تأثير را باید در روان‌شناسی ذهن شاعر در گذر زمان و در نسبت با فضای فراخ ادبیات جست‌وجو کرد.

نيچه در جايی می‌نويسد:

و هیچ نمی‌دانید چه بر سرتان می‌آید؛ شتاب‌زده و دستپاچه گذران عمر می‌کنید، چنان‌که گویی مست لایعقل هستید و دست‌برقضا، بر پله‌ها زمین می‌خورید. اما به یمن مستی‌تان هرگز دست و پایتان نمی‌شکند؛ عضلات شما شل و هوشتان چنان بی‌رمق است که سفت و سختی این پله‌های سنگی شما را، برخلاف ما، نمی‌آزاد. برای ما زندگی خطرناک‌تر است: ما را از شیشه ساخته‌اند؛ وای بر ما اگر بی‌هوا به چیزی بخوریم! و همه‌چیز ازدست می‌رود، اگر زمین بخوریم!» (1974: 198).

چنین سرمی‌شاعرانه‌ای را شاید بتوان لازمه ستیزه‌جویی و حماسه‌گرایی شاعر در نگاه بلوم دانست. در این نگاه، شاعر از کار گیتی بی‌اندوه است و در سرستیز ناسازها را می‌پرورد. سرخوشی دیانوسی را می‌توان به هملت نسبت داد و نیچه در زایش تراژدی چنین کرده؛ بلوم هم در اختراع انسان آن را نقل کرده است (Bloom, 1998: 393-94). علاوه‌بر نیچه، بلوم دل‌بستگی زرفی به رالف والدو امرسون داشته است. امرسون نیز اضطراب بی‌گاه شدن و دیر آمدن شاعر را دارد.

امرسون می‌گوید «شعر خوب چنان است که گویی از لوحی نامرئی در ذهن سرمدی استنساخ شده است». همه شاعران بزرگ «شعر خود را یافته‌اند، آن را نساخته‌اند» (به نقل از ولک، ۱۳۷۵: ۲۳۰). در جستار طبیعت، او از تعبیر «چشم‌خانه ترانما»<sup>۳</sup> به مثابة تصویر و نمادی از آگاهی بی‌کران استفاده می‌کند و می‌پذیرد که جایگاهش در تاریخ معطوف به ماسبق است؛ پس به طعنه و کنایه می‌پرسد «اگر نسل‌های پیشین چشم در چشم ایزد و طبیعت شدند، چرا ما نباید از رابطه‌ای اصیل با جهان لذت ببریم؟» (Emerson, 1950: 3). با این حال، تعالی‌گرایی او نوعی تلاش مستمر برای فائق آمدن بر این یأس و دلهره است. امرسون می‌گوید:

در این بیشه به سوی عقل و ایمان بازمی‌گردیم. احساس می‌کنم اینجا حادثه‌ای در زندگی برایم پیش نمی‌آید [...] آن‌گاه که بر این زمین خالی ایستاده‌ام — سرم را آسوده‌خاطر در فضای بی‌کران بلند می‌کنم — می‌بینم حیرانه به تمامی ازین می‌رود. چشم‌خانه تراناما می‌شوم. من هیچم؛ همه‌چیز را می‌بینم. جریان وجود مطلق در من جاری است. ایزد در من است و من در او (ibid., 6).

در مقایسه با بلوم، پیداست که امرسون، به رغم قبول وضعیت بی‌گاهشده خود، سر آشتنی با جهان دارد.

[امرسون شاعر را] به مقام نابغه و پیامبر برکشیده است. قوهٔ خیال او با اتکا بر الهام و حتی غریزه، عاقلانه خود را در اختیار جریان‌هایی قرار می‌دهد که از آبروح نشست می‌گیرد و به این ترتیب، آثاری می‌آفریند که از زیبایی سازمند و سالم و مناسب برخوردارند و پژواک و تجسم مثالِ محوری جهان هستی‌اند (ولک، ۱۳۷۵: ۲۲۳/۳).

بلوم نیز، مانند امرسون، شاعر را به چشم قهرمان و پیامبر می‌بیند.

خواش بلوم از بهشت گمشده‌ی میلتون خلاصه‌ای است از نگاه او به نقش شاعر. برای بلوم، بهشت گمشده بیانی است از سازوکار آفرینش ادبی و روابط میان شعرا. در کتاب اول بهشت گمشده شیطان درمی‌یابد که در حال سقوط است و بلوم می‌گوید شاعر نیز خیلی زود به این آگاهی می‌رسد که «من ایزد بودم، من آدم بودم (برای شاعر هر دو یکی است)، و اکنون سقوط می‌کنم، از خودم» (Bloom, 1973: 21). در حماسه میلتون می‌خوانیم:

تحقیق کاری باشکوه، تو را با من متحد می‌ساخت و اینک بدیختی واحدی، ما را در سقوطی یکسان در کنار هم قرار داده است. حال بنگر کر کدام بلند، به داخل کدامین، فروافتادیم [...] علی‌رغم این تندرها، علی‌رغم همه آنچه را آن فاتح قادر است در اوج

خشم خود بر وجودم سرازیر سازد، از هیچ‌چیز پشیمان نیستم و توبه نمی‌کنم! هیچ تغییری در خود پدید نمی‌آورم! [...] چه باک است تحمل شکست در میدان کارزار؟ ... هنوز هیچ‌چیز بر باد نرفته است! اراده‌ای فناناپذیر، مداومت در ستاندن انتقام، نفرتی جاودانه، شجاعتی که هرگز سر تسلیم فرود نخواهد آورد، و هرگز بسته تسلیم نخواهد شد، چه معنایی جز عدم تسلیم در بر دارد؟ (میلتون، ۱۳۸۱: ۶۵-۸۹).

شاعرِ درون شیطان (به مثابه کاراکتر ادبی) در غم این واقعه نمی‌ماند و سراغ کار خود می‌رود که عبارت است از تجدید قوا با هرآنچه باقی مانده است (Bloom, 1973: 21). شاعر دربرابر اسلاف خود، هم ایزد و هم «تاریخ فرهنگی، شاعران مرده و نابسامانی سنتی که از پُرمایگی دیگر به چیزی نیاز ندارد» (ibid., 22)، همه و همه حرف می‌طلبد: «اندیشه و روحان همچنان فناناپذیر باقی مانده است و قدرت و نیرویمان نیز به زودی بازمی‌گردد؛ هرچند همه افتخار ما از میان رفته و اینجا وضعیت سعادت‌بخشمان به نکبت و فلاکتی بی‌پایان مبدل شده است [...] اما چه باک؟» (میلتون، ۱۳۸۱: ۱۰۵-۱۰۸).

تشویش و اضطراب تأثیر چنان عرصه را بر شاعر معاصر تنگ می‌نماید که او احساس می‌کند سخن‌ها همه گفته و بر باغ دانش همه رُفته‌اند. دانته، میلتون، شکسپیر و وردزورث همچون شبح پدر، روح هملت جوان (شاعر معاصر) را تسخیر می‌کنند. رابطه هملت - پسر با هملت - پدر در نمایشنامه شکسپیر می‌تواند تمثیلی باشد از نظریه بلوم؛ یعنی تمثیلی از سازوکار ذهنی دفاعی در مواجهه با امر تروماتیک. تروما در اینجا به معنای زخم است؛ چه زخم جسم و چه روان. بلوم در جایی می‌نویسد: «آنچه ضعیف است، فراموش خواهد شد؛ تنها آنچه

قوی است، به یاد می‌ماند. فقط قابلیت زخم زدن است که موجب می‌شود تحمل درد و قابلیت سلامتی افزایش یابد» (بلوم، ۱۳۸۶: ۲۶۲).

هملت نمایشی درباره زخم(نا)پذیری و آسیب(نا)پذیری است. در پرده یکم، صحنه‌یکم، وقتی شیخ هملت برای لحظه‌ای درباره چشمان هوریشیو و دو نگهبان قصر پدیدار می‌شود، می‌خوانیم: «ما بر او ستم رومی داریم که به او که چنین مهستیوار است، نمایش خشونت را عرضه می‌کنیم، زیرا او مانند هوا/ اثیر آسیب‌ناپذیر است و ضربه‌های بیهوده ما زهرخندی دژاندیشانه‌اند» (شکسپیر، ۱۳۸۵: ۲۲). شیخ آسیب‌ناپذیر<sup>۴</sup> است، اما هملت نامش نیز زخم‌پذیر و شکننده است؛ چنان‌که می‌گوید: «آه خدا، هوریشیو، چه نام خدشه‌داری»<sup>۵</sup> (همان، ۳۸۴).

پُرهیب هملت – پدر از هملت جوان چه می‌خواهد؟ به یک معنا، جوابش ساده است: انتقام. اما خوانش بلوم، بهمانند همه «بدخوانی»‌های او، چیز دیگری است و به ستاندن کین محدود نمی‌شود (در ادامه به این موضوع بازمی‌گردیم). در اینجا بگذارید اشاره کنیم که تعبیر «بدخوانی» را بلوم از ساخت (غزلواره) ۸۷ شکسپیر گرفته است. در این ساخت می‌خوانیم:

الوداع! تو بسیار بالرزش‌تر از آنی که ازان من باشی،

و شاید خودت هم نیک از شان خود آگاهی،

منشور حُسنت تو را از هر قیدی آزاد ساخته است،

و تمامی تعهدات نسبت به من منقضی شده است.

زیرا چگونه می‌توانم بی‌رضایت خودت، تو را حفظ کنم،

و تازه برای چنین ثروتی، شایستگی من کجا بود؟

من درخور داشتن چنین پاداش زیبایی نیستم،

پس وکالت من برای تمدید مالکیت، به خودت بازمی‌گردد.

وقتی تو خود را به من ارزانی داشتی، هنوز از ارزش خود خبر نداشتی،  
یا مرا با کسی دیگری اشتباه گرفته بودی،  
پس پاداشِ بزرگ تو، که به اشتباه به من رسیده بود،  
حال برای قضاؤت بهتر دوباره به خانه خود بازمی‌گردد.  
پس من تو را در رؤیایی فریبینده از آن خود داشتم،  
در آن رؤیا پادشاه بودم، اما چون بیدار شدم، دیگر خبری از هیچ‌چیز نبود (شکسپیر،  
۱۳۹۶: ۲۳۴).

«به خودت بازمی‌گردد» (swerving) در خط هشتم همان کلینامن در بهره‌های شش‌گانه بلوم است و «به اشتباه به من رسیده بود» (misprision) در خط یازدهم «بدخوانی» که به «به خط گرفتن» و «فهم بد» نیز ترجمه می‌شود.

### DAG هملت

تی. اس. الیوت نیز که مورد غضب همیشگی بلوم بود، در جستار «سنن و ذوق فردی» (۱۹۱۹) رابطه‌مندی متون ادبی را مؤکد می‌کند. الیوت نوشتۀ جریان‌ساز خود را با این نکته آغاز می‌کند که صفت «ستنی» گاهی نوعی عیب‌جویی از نویسنده بوده است؛ اما او در مقابل می‌خواهد برداشتی انتقادی از آن به دست دهد؛ یعنی مفهوم سنن را وارد بررسی عینی و عملی نقد ادبی کند.

الیوت در نتیجه‌گیری کتاب فایله شعر و فایله نقد از اضطراب سخن به میان می‌آورد. به‌زعم او، آفرینش ادبی زمانی محقق می‌شود که شاعر برای لحظاتی از بار اضطراب و ترس زندگی روزمره رهایی یابد. در این فرایند، آنچه رخ می‌دهد، نه «الهام» شاعرانه، بلکه برداشته

شدن موقعی موافع ناشی از عادت است (Eliot, 1932: 144). اما به همین بسنده می‌کند و آنچنان این موضوع را نمی‌پروراند.

برخلاف بلوم که ستایشگر رمانتیسم انگلیسی بود، الیوت به دلایل مختلف، به خصوص آنچه او «گسست عقل و احساس» می‌نامد، رمانتیسم را نحله‌ای افراطی می‌داند. در نگاه الیوت، تعریف ویلیام وردزورث از شعر به مثابه «احساسات فرایادآمده در آرامش»، اگر نگوییم مهم، یک خطای ناهنجار است (الیوت، ۱۳۸۳: ۱۱۳). شاعر با گریز از عواطف فردی، از میان برداشتن بی‌وقفه خویش و داشتن حس و بصیرت تاریخی، پیچیدگی‌های زمانه و بغنج زندگی مدرن را می‌تواند بیان کند. غیرشخصی‌سازی به شعر محدود نمی‌شود و در نظر الیوت، سنجه و معیار سنجشگری متقد ادبی نیز باید باشد (مقایسه کنید با رویکرد بلوم که نقد ادبی را سیروس‌لوک فردی و ذوقی متقد در شاهکارهای ادبی می‌داند). استیو الیس می‌نویسد:

الیوت تصور می‌کرد شاعر موظف است این مدرنیته پیچیده را منعکس کند؛ یعنی درقبال وضع تاریخی خود وظیفه دارد، اما در عین حال، وظیفه‌ای هم درقبلال سنت دارد؛ یعنی سنتی که تمامی جنبه‌های تفکر و احساس را به یکسان طی نکرده و متشكل از مواريث خاصی است که الیوت با آن‌ها همدلی می‌کرد (۱۳۹۳: ۱۵).

شاید کلیدی‌ترین جمله در جستار الیوت این باشد که «سنت را نمی‌توان بهارث برد؛ برای بهدست آوردنش باید زحمت بسیار کشید» (۱۳۸۳: ۱۱۲). حرف بلوم نیز این است که شاعر برای جان‌سخت و استخوان‌دار بودن شعرش گریزی از مواجهه با آبای خویش ندارد. درواقع شاعر باید حس تاریخی داشته باشد که «مستلزم نوعی ادراک است، نه فقط درک ماضی بودن گذشته، بل حضور گذشته» (همانجا). حضور گذشته آگاهی نویسنده است از اینکه وقتی او

دست به قلم می‌برد، «نه تنها نسل خودش در تاریخ پویش حاضرند، بلکه کل ادبیات اروپا از هومر و کل ادبیات کشور خودش هم‌زمان در وجودش حاضر و ناظر است و نظمی هم‌زمان را تشکیل می‌دهد» (همان‌جا). الیوت خوش‌بین بود که هم‌زمانی سنت در حالت طبیعی و به شرط تأمل شاعر بر تجربه‌های متکثر و ناساز خویش و یا با خواندن آثار دیگران محقق شود؛ اما بلوم، اگرچه او هم از مجموعه‌ای از متون کانونی سخن بهمیان می‌آورد که به یک معنا کل ادبیات را تشکیل می‌دهد، چنین نظم ایدئال و هم‌زمانی را نه زاییده فداکاری و تسلیم تسلی بخش شاعر، بلکه آمیخته با تشویش و اضطراب و در گرو آگونیسم دمادم او با پیشینیان خود می‌داند.

یکی از شباهت‌های نظری بلوم و الیوت این است که هر دو از ایده اصالت و یگانگی شعر توهمندی‌ای می‌کنند. الیوت می‌نویسد:

اگر بدون این پیش‌داوری به یک شاعر بپردازیم، خواهیم دید که نه تنها بهترین، بلکه فردی‌ترین آثار او چه بسا همان‌هایی باشد که شاعران در گذشته، آبای ادبی او، جاودانگی خود را به قوت هرچه بیشتر در آن‌ها اعمال می‌کنند؛ و منظور من نه سن تأثیرپذیر نوجوانی، که دوران پختگی شاعر است (همان، ۱۱۱).

تعییر «آبای ادبی» شباهت زیادی به نظریه اضطراب تأثیر بلوم دارد. اگر بخواهیم از واژگان بلوم استفاده کنیم، پذیرش سنت همانند آپوفریدیس است. البته سخن الیوت درباره ذهن «منفعل» شاعر در پذیرش تجربه‌های متکثر، و توسعًا در از آن خود کردن تجربه‌هایی که از راه خواندن به دست می‌آید، با رویکرد جدلی و ستیزه‌جویانه شاعر در نگاه بلوم در تعارض است. الیوت می‌گوید: «در جامعه آرمانی می‌توان تصور کرد که چیزهای خوب نو به‌طور طبیعی از

دل چیزهای خوب قدیمی بیرون می‌آید، بی‌هیچ نیازی به جدل و نظریه. این جامعه‌ای است دارای سنتی زنده» (به نقل از الیس، ۱۳۹۳: ۲۷). اما اینکه فردی‌تری لحظات آفریش ادبی نیز از حضور سنت برکنار نیست، نکته‌ای است که هر دو متتقد درباره‌اش اتفاق نظر دارند.

چنان‌که اشاره شد، الیوت برآن است تا هم ساخت شعر را توضیح دهد و هم کار متتقد را؛ یعنی متتقد نیز برای درک معنا و اهمیت شعر باید آن را در پیوند با پیشینیان بررسی کند. الیوت می‌گوید: «ضرورت همسازی و همبستگی شاعر یک‌سویه نیست: با خلق هر اثر نوین هنری، اتفاقی می‌افتد که هم‌زمان برای تمام آثار هنری پیشین رخ می‌دهد» (۱۳۸۳: ۱۱۲). برای مثال با خواندن اولیس جیمز جویس یا هرزآباد و «شعر عاشقانه جی. آلفرد پروفراک» الیوت خوانش ما نیز از ادیسه‌ی هومر و آثاری که الیوت به آن‌ها ارجاع می‌دهد (از جمله طوفان و هملت شکسپیر) دیگرگون خواهد بود.

به این ترتیب، رابطه‌ها، تناسب‌ها، ارزش‌های هر اثر در قبال کل نظم ادبی از نو تنظیم می‌شود. معنای همسازی میان قدیم و جدید هم این است. هرکس این منظر نظم و این مفهوم فرم در ادبیات غرب را پیذیرد، برایش مهم‌نمی‌نماید که بگوییم همان‌قدر که گذشته زمان حال را رقم می‌زند، حال هم گذشته را تغییر می‌دهد. هر شاعری به این مهم آگاه باشد، به مسئولیت‌ها و دشواری‌های عظیم آگاه می‌گردد (الیوت، ۱۳۸۳: ۱۱۲).

تأثیر خیابان دوطرفه است.

الیوت در تکمله جستار «سنت و ذوق فردی» شکسپیر را بهجهت دانسته‌های تاریخی که صرفاً از پلوتارک فراگرفت، درحالی که بسیار کسان توanalyی جذب چنین دانشی را از کل موزه بریتانیا ندارند، می‌ستاید؛ یعنی شکسپیر استعدادی منحصر به فرد برای فراگرفتن داشته است.

با وجود این، الیوت همواره در مقایسه دانته و شکسپیر اولی را برمی‌گزیند و مهم‌تر آنکه نمایشنامه هملت را «شکست هنری» می‌نامد. همینجا اشاره کنم که بلوم در جایی به طعنه می‌گوید اگر هملت شکست هنری است، پس کدام اثر موفقیت هنری است؟ (1998: 383).

در «هملت و مضلاتش» (1919) الیوت می‌نویسد: «شخصیت هملت، بهویژه برای آن گروه خطرناک از متقدان که ذهنشان به‌طور طبیعی دارای نظم خلاقه است، اما ضعف در قدرت خلاقه آن را به‌سمت نقدنویسی کشانده است، همواره وسوسه‌ای خاص داشته است» (1392: 51). پیداست که در نگاه او، نقد باید راه و رسم علم را پیش بگیرد و دیگر خود نوعی شعر منتشر (چنان‌که از بلوم نقل شد) نیست. پیش‌تر اشاره شد که الیوت — که بسیاری از ایده‌هایش بعدها در نقد نو امریکا بسط و شرح پیدا کرد — فرایند خلق ادبی را (دست‌کم در عالم نظر) فرونشاندن مداوم شخصیت و از خود گذشتگی مستمر برای پیوند با چیزی ارزشمندتر می‌داند و می‌افزاید که «این فرایند شخصیت‌زادایی با شعور سنت در پیوند است و در این شخصیت‌زادایی است که هنر به وضعیت علم نزدیک می‌شود» (الیوت، 1383: 112).

البته ما نمی‌دانیم هنر، شعر و نقد ادبی چرا و چگونه باید به وضعیت علم نزدیک شوند و یا دقیقاً به چه معنا شاعر مدرن باید «کاتالیست» باشد و آیا الیوت خود در اشعار و نقدش چنین کرده است یا نه.

به‌زعم الیوت، *إشكال عمدة نمایشنامه هملت* این است که این اثر «هم بسته عینی»<sup>۶</sup> ندارد؛ یعنی کاراکتر هملت از پی‌رنگ نمایش بیرون می‌زند. «هملت و مضلاتش» چنین آغاز می‌شود: «متقدان اندکی تا کنون تصدیق کرده‌اند که معضل اصلی، نمایشنامه هملت است و شخصیت هملت معضلی است صرفاً ثانویه» (الیوت، 1392: 51). الیوت متقدان را از نوشتن درباره خود

به بهانه هملت بر حذر می‌دارد و وسوسه نوشتن درباره این اثر را تجسم آمال هنری منتقادانی (مانند گوته و کولریچ) می‌داند که «ذهبشان به طور طبیعی دارای نظم خلاقه است اما ضعف در قدرت خلاقه آن را به سمت نقدنویس کشانده است» (همان، ۵۱). نمایش نامه هملت، به مانند نقاشی «مونالیزا»، اثر هنری قلمداد شده است، تنها به این دلیل که بیشتر مردم آن‌ها را جالب یافته‌اند (همان، ۵۵). البته سخن الیوت مبنی بر اینکه «تنها راه بیان احساس در فرم هنری یافتن یک همبسته عینی است» (همان، ۵۶)، به نظر سخت‌گیرانه می‌آید و چندان توضیح و منطقی ندارد؛ چراکه بسیار پیش می‌آید که در خواندن شعر بیان ساده و بی‌آلایش احساسات (و نه استفاده از مجموعه‌ای از عینیات، یک موقعیت، زنجیره‌ای از حوادث) همان احساسات را در خواننده برانگیزد.

و اما خوانش بلوم از هملت. بلوم در کتاب شکسپیر: اختراع انسان یکسره بر این نکته دست می‌گذارد که کاراکترهای شکسپیر از نمایش نامه‌های او بزرگ‌ترند؛ یعنی پی‌رنگ تاب برکشیدن راستین هملت، فالستاف، شاهلیر، رزالیند و بسیاری دیگر را ندارد. بلوم مدعی است که سویژه مدرن درون‌نگر آن‌گونه که فهم شده، اختراع شکسپیر است؛ و اساساً کاراکتر (شخصیت) انگاره‌ای است که طرحش را شکسپیر پی‌افکنده است. خودآگاهی و درحال شدن پرسشگرانه ویژگی‌هایی هستند که برای اولین بار در نمایش نامه‌های شکسپیر می‌بینیم. افزون‌بر شکسپیر: اختراع انسان، بلوم چند سال بعد در کتاب هملت: شعر بیکران (۲۰۰۳) به این اثر پرداخته است.

هملت کاریزماتیک‌ترین کاراکتر نمایش نامه‌های شکسپیر است؛ هم کاریزماتیک و هم درون‌کاو. گویی او به اشتباه سر از نمایش هملت درآورده است؛ هیچ نمایشی جای او نیست

(Bloom, 1998: 385). به مانند رابطه مشوش و ستیزه‌جویانه شیطان و ایزد در بهشت گمشده، رابطه شاهزاده هملت (سوبرژه مدرن و شاعر جوان) با شبح پدر (که از قضا او هم هملت نام گرفته است)، بیانی است از چگونگی بدایت و آغاز پی‌رنگ نمایش و به یک معنا، آفرینش ادبی. شبح پدر سنت است که قصه‌ای سرراست می‌خواهد: انتقام و پادشاهی. اما هملت، به رغم همه‌چیز، در تله تکرار این پی‌رنگ گرفتار نمی‌شود؛ اگرچه درنهایت به بهای جان خویش و بسیاری دیگر. هملت، و پیش‌تر از او فالستاف، گواه این نکته هستند که معنا نه با تکرار شروع می‌شود، نه با حسن اتفاق و نه با خطأ (خلاصه، نه با بدخوانی)، بلکه با نابودی همهٔ یقینیات گذشتهٔ فرهنگی (ibid., 388-389).

در شکسپیر: اختراع انسان بلوم به طعنه می‌گوید که هملت نه تنها «مونالیزای ادبیات»، بلکه «وبال گردن»<sup>۷</sup> شکسپیر در کل آثار او، و بیش از هر نمایشنامه دیگر، دل‌مشغولی فردی همیشگی‌اش بود؛ شکسپیر هیچ‌گاه دست از بازنویسی‌اش برنداشت (ibid., 391). از این گذشته، یکی از مخالفخوانی‌های جدی بلوم با الیوت بر سر نمایشنامهٔ تراژدی اسپانیایی (حدود ۱۵۹۲-۱۵۸۷) تامس کید و تأثیر احتمالی آن بر هملت است. در «هملت و معضلاتش»، الیوت با مقایسهٔ هملت و تراژدی اسپانیایی به این نتیجه می‌رسد که اولاً، وجود برخی شباهت‌های کلامی بسیار نزدیک جای هیچ شکی باقی نمی‌گذارد که شکسپیر در برخی موارد صرفاً متن کید را بازنگری کرده است. بنابراین صحنه‌های بدون توضیح (به‌زعم الیوت)، مانند صحنهٔ پولونیوس و لایرتیس یا پولونیوس و رنالدو، نشان آن است که دست سومی، احتمالاً چیمن، در کار بوده که شکسپیر از روی آن هملت را بازنویسی کرده است. ثانیاً، شکسپیر صحنه‌هایی در اثرش به‌جا گذاشته که زائد و ناهمخواناند و کل کنش نمایشنامهٔ هملت سوار

بر مصالح خامی است که خامی خود را حتی در فرم نهایی نیز حفظ کرده است. ثالثاً، برخلاف تراژدی اسپانیابی که در آن انگیزه تأخیر در کنش قهرمان دشواری قتل پادشاه است (و دیوانگی هملت صرفاً تمھیدی برای فرار از سوءظن است)، تعلل در انتقامگیری در نسخه نهایی هملت مجاب‌کننده نیست و بنابراین نمایشنامه‌ای است که با تأثیر گناه مادری بر پرسش سروکار دارد، و نیز اینکه شکسپیر نمی‌توانست این انگیزه را با موفقیت بر مصالح سرکش نمایشنامه قدیمی (تراژدی اسپانیابی) تحمیل کند (الیوت، ۱۳۹۲: ۵۲-۵۴).

الیوت در هرزآباد یک بار به تراژدی اسپانیابی ارجاع می‌دهد. در توضیح این مطلب، بهروزی، مترجم شعر هرزآباد، چنین آورده است:

نمایشنامه کید با عنوان فرعی «هیرانیمو ز نو دیوانه گشته»، یکی از اولین نمونه‌های تراژدی انتقام در عصر الیزابت است. هیرانیمو که قتل پرسش او را خشمگین و دیوانه کرده است، وقتی فرصت انتقام می‌یابد که از او درخواست می‌کنند نمایشنامه‌ای برای سرگرم کردن درباریان بنویسد. اما او پاسخ می‌دهد «آری کارتان را نیک می‌سازم» (یعنی در خدمت شما هستم)، اما نقش‌های نمایش را به‌گونه‌ای ترتیب می‌دهد تا بتواند انتقام قتل پرسش را بگیرد (الیوت، ۱۳۹۵: یادداشت مترجم، ۴۶).

باید افزون کنم که در متن نمایشنامه، چند خط بعدی نقل قول مورد بحث چنین است:

آری کارتان را نیک می‌سازم، دیگر چیزی نگو. (به‌چشم، چنان خدمتی به شما کنم، چیزی بیش مگویید). / چون جوان بودم، ذهن و هوش خویش را دادم / و مغزم را از اشعار بی‌ثمر آکندم، / باری، شعر، گرچه به اوستاد خود سودی نمی‌رساند / جهانی را غرق سرور می‌سازد (الیوت، ۱۳۸۳: ۱۲۹).

به مانند هملت که به او خیانت شده، پسر هیرانیمو را، که نامش هوراشیو است، کُشته‌اند و قهرمان تراژدی اسپانیایی در انتظار فرصتی است که انتقام بگیرید.

هملت به پرسمان «بودن یا نبودن» دچار می‌شود و با خود می‌اندیشد:

بدین سان وجودان و آگاهی، ما همگی را آدم‌هایی ترسو همی گرداند، / و بدین سان فام  
نزاده عزم / نمایش سراسر بیمارگون می‌شود با ته‌رنگ نزار اندیشه و خیال، / و  
طرح‌انداخت‌هایی به بلندا و گران‌مایگی بسیار، / با این نگرانی روندهایشان کثراه  
می‌گردند، / و نام کنش را می‌بازند (پرده ۳، صحنه ۱، صفحه ۱۶۸).

هملت دیوانه نبود، ولی او را دیوانه می‌پندشتند؛ هیرانیمو نیز چنین است. شاید بیشترین شباهت میان این دو در فراهم آوردن نمایشی برای دیگران است. هر دو چون نمایش‌نامه‌نویسی صحنه‌ای را آماده می‌کنند. برای هملت، «نمایش آن چیزی است که با آن، من وجودان شاه را به دام خواهم افکند» (پرده ۲، صحنه ۲، صفحه ۱۵۶).

به نظر می‌رسد الیوت با تلمیح به هیرانیمو در واپسین سطور هرزآباد: «آوردهام این پاره‌ها را تا به ساحل پیش این ویرانه‌هایم / آری آری، کارتان را نیک می‌سازم» (۱۳۹۵: ۲۴)، می‌خواهد بگوید عده‌ای ممکن است گمان کنند من (الیوت شاعر این اثر) دیوانه هستم، ولی چنین نیست و این پاره‌های شعر، اگرچه عصیان و انتقام من است از بی‌حاصلی زندگی مدرن، دعوت به «شانتی» (صلح و آرامشی از حد فهم فراتر) است.

بلوم با هیچ‌یک از ادعاهای الیوت موافق نیست. نه بازنگری شکسپیر از اثر کید را می‌پذیرد، چراکه می‌گوید نسخه‌های قدیمی‌تر هملت را نیز خود شکسپیر نوشته است، و نه اینکه تراژدی اسپانیایی نمایش‌نامه بهتری است. بر عکس، با لحنی گزنه می‌نویسد که تراژدی

اسپانیایی امروزه نه خواننده‌ای دارد و نه تماشاگری و جز برای پژوهشگران، اثری است مرده (Bloom, 1998: 391). ناتوانی ما در توضیح انگیزه هملت به معنای شکست هنری اثر نیست؛ به معنای شکست ما در درک شخصیت هملت شاھپور دانمارک است.

یکی از نکات تأمل برانگیز بلوم درباب این اثر دست گذاشتن روی پرده پنجم و پرسش از چرایی دگرگون شدن هملت در این پرده است. هملت تا پایان پرده چهارم بیست و چند ساله است، ولی در پرده پنجم، اگرچه فقط چند هفته زمان در نمایش نامه گذشته، ما با هملتی سی‌ساله سروکار داریم. چرا؟ به‌زعم بلوم، دست‌کم ده سال بین نسخه اولیه هملت و نسخه نهایی آن فاصله افتاده است و درواقع هملت پرده آخر همان شکسپیر است. از این رهگذر، بسیاری از اشکالاتی که الیوت (به‌نظر نگارنده، ناجا) بر نمایش نامه وارد کرده بود، جواب داده می‌شود؛ از جمله بازنگری ناکام شکسپیر از نوشتۀ کید (البته اساس ادعای الیوت به تحقیق جی. ام. رابرتسون بر می‌گردد؛ دست‌برقضا بلوم نیز نام رابرتسون را در صفحه ۳۹۲ شکسپیر: اختراع انسان می‌آورد). این همانی هملت با شکسپیر را الیوت نیز حدس زده بود، اما با این نیش و کنایه که «مسخرگی هملت در غیاب مابه‌ازایی عینی برای احساسش، امتداد مسخرگی آفریننده اوست در مواجهه با معرض هنری خود» (۱۳۹۲: ۵۷) و می‌افزاید:

در شخصیت هملت، احساسی مسخره است که در کنش مجرای بروز نمی‌یابد؛ در درامنویس، احساسی مسخره که او نمی‌تواند آن را در فرم هنری بیان کند. احساس شدید، بیخودکننده یا وحشتناک که فاقد هر عین یا متجاوز از عین (ابڑه) خود است (حالی که برای هر فرد دارای حساسیت آشناست)، بی‌شک موضوعی برای بررسی آسیب‌شناسان است. این احساس اغلب در نوجوانی ظاهر می‌شود؛ افراد معمولی آن را فرومی‌خواهند، یا تقلیلش می‌دهند تا با جهان روزمره تناسب پیدا کند؛ اما هنرمند قادر است جهان را به

یاری عواطف خود شدت بخشد، آن را در وجود خود زنده نگه می‌دارد. هملت لافورگ نوجوان است؛ هملت شکسپیر نوجوان نیست، او چنین عذر و بهانه‌ای ندارد. دیگر باید تصدیق کنیم که شکسپیر در اینجا با ماضی کلتجار رفت که برایش گران تمام شد. اصلاً چرا به سراغ آن رفت، این معماهی حل نشدنی است؛ زیر فشار کدام تجربه کوشید تا وحشتی بیان‌نامشدنی را به بیان آورد [...]. آنچه نیاز داریم واقعیت‌های بسیار از زندگی‌نامه اوست [...] ما باید چیزهایی بفهمیم که خود شکسپیر آن‌ها را تفهمیده بود (همان، ۵۸-۵۹).

الیوت می‌خواهد بگوید که به‌اصطلاح شکسپیر اینجا را کم آورده است. برای شکسپیر پرستی مثل بلوم، این وصله‌های ناجور به شکسپیر نمی‌چسبد؛ اگرچه او هم می‌پذیرد که هملت در آخر نمایش دیگر جوان هم نیست. درباره زندگی‌نامه هم بلوم این بحث را پیش می‌کشد که وقتی فرزند پسر شکسپیر (که نامش همنت بود و عمرش کوتاه) به‌دنیا آمد، شکسپیر بیست‌و‌دو ساله بود و دست‌بالا، بیست‌و‌پنج ساله وقتی اولین نسخه هملت را نوشت؛ بنابراین در نسخه نهایی، نمایش‌نامه‌نویس ما از یک سو یاد ایام جوانی خود را در نگارش هملت در سر داشت و از سوی دیگر در سوگ فرزند خویش می‌خواست هملت را تا میان‌سالی بریکشد (Bloom, 1998: 393). به یک معنا، ما با بدخوانی شکسپیر از اثر خودش مواجه هستیم؛ هم بدخوانی و هم سوگواری برای گذشته.

#### نتیجه

بلوم با نشان دادن حضور همه‌جایی تأثیر در میدان ادبیات از ایده نبوغ فردی در آفرینش ادبی توهمندایی می‌کند و صحنه‌ادبی هیجان‌انگیزی را متصور می‌شود که اضطراب تأثیر در تاروپود آن تئیده است. به نظر دریدا، ما با غیاب معنا مواجهیم؛ معنا به تعطیلات همیشگی رفته است.

بلوم اما نظریه‌پرداز حضور است، نه غیاب؛ حضوری که تحمل بار سنگینش آسان نیست. در کتاب *والیس استیونز: اشعار اقلیم ما، می‌خوانیم*: «شعر وقتی شروع می‌شود که شاعر حضور را غیاب معنا کند» (Bloom, 1977: 375). اما اگر به راستی شعرا در میدان نبرد و کشمکشی بی‌پایان با هم دست‌وپنجه نرم می‌کنند، باید همواره برنده و بازنده‌ای برای این وضعیت متصور شد. به‌زعم بلوم، بازندگان شاعران ضعیفی هستند که آزمون زمان را دوام نخواهند آورد و در سوی دیگر، برنده‌گان نبردی حماسی که دوام شعرشان بر جریده‌عالی ثبت خواهد شد. شاعر قوی کسی نیست که از سنت بگریزد؛ بر عکس، برای اینکه شعری وارد متون کanonی شود، شاعر باید ستیز را تا بیشترین حد خود پیش برد.

بلوم کوشیده است طرح نظری کاملی را سامان دهد که ادبیات را به‌مثابة نظامی خودبستنده توضیح دهد و گذشته را در رابطه‌ای پویا، اگرچه مشوش با حال، ترسیم کند. چنین کاری آمیخته با نوستالژی است. صحنه آفرینش ادبی در نگاه بلوم، ستیزه‌جویی حماسی است میان شعرا، پر از خشم و هیاهو و در عین حال بزنگاه بدخوانی خلاقانه. بی‌گاه شدن شعر در واقع وضعیت شاعر مدرن است که گریزی از سنت ادبی متقدمان ندارد. به‌رغم نوآوری‌های نظری بلوم، ایده اصلی او همانندی‌های زیادی با توصیف الیوت از سنت و قریحه فردی دارد. در نگاه هر دو، آفرینش ادبی محصول دیالکتیک حضور و غیاب است؛ با این تفاوت که بلوم وجه ستیزه‌جویانه و اضطراب‌آور روابط بین شعرا را برجسته می‌کند. بیش از هر متن دیگر، خوانش بلوم و الیوت از هملت نمایانگر مخالفخوانی‌شان است. شاید بتوان گفت که بلوم هم اضطراب تأثیر از الیوت داشته است.

## پی‌نوشت‌ها

1. misreading
2. Clinamen, Tessera, Kenosis, Daemonization, Askesis, Apophrades
3. transparent eyeball
4. invulnerable
5. wounded name
6. objective correlative
7. white elephant

## منابع

- الیس، استیو (۱۳۹۳). *معماهی الیوت: شرح و تقدیم جامع آثار*. ترجمه جواد دانش آرا. تهران: نیلوفر.
- الیوت، تی. اس (۱۳۸۳). *سرزمین بی‌حاصل*. ترجمه جواد علافچی. تهران: نیلوفر.
- ——— (۱۳۸۳). *سنن و ذوق فردی*. ترجمه سعید سعیدپور. گوهران. ش. ۶. صص ۱۱۳-۱۱۱.
- ——— (۱۳۹۵). *هرزآباد*. ترجمه علی بهروزی. تهران: نشر فنجان.
- ——— (۱۳۹۲). «هملت و معضلاتش» در *مونالیزای ادبیات: مقالاتی درباره هملت*. گردآوری و ترجمه مهدی امیرخانلو. صص ۵۹-۵۱. تهران: نیلوفر.
- بلوم، هارولد (۱۳۸۶). «شکستن فرم». ترجمه امیراحمد آریان. زیباشناسی. ش. ۱۶. صص ۲۵۹-۲۷۲.
- شکسپیر، ویلیام (۱۳۹۶). *غزلواره‌ها*. ترجمه و تفسیر امید طبیب‌زاده. تهران: نیلوفر.
- ——— (۱۳۷۹). *لیرشاه*. ترجمه جواد پیمان. تهران: علمی و فرهنگی.
- ——— (۱۳۸۵). *سوگنماش هملت شاهپور دانمارک*. ترجمه میرشمس الدین ادیب‌سلطانی. تهران: نگاه.



- میلتون، جان (۱۳۸۱). *بهشت گمشده*. ترجمه فریده مهدوی دامغانی. ج ۲. تهران: نشر تیر.
- ولک، رنه (۱۳۷۵). *تاریخ نقد*. جدید. ترجمه سعید ارباب شیرانی. ج ۳. تهران: نیلوفر.
- ——— (۱۳۷۹). *تاریخ نقد*. جدید. ترجمه سعید ارباب شیرانی. ج ۴. تهران: نیلوفر.
- Altevers, N. (1992). “The Revisionary Company: Harold Bloom’s ‘Last Romanticism’”. *New Literary History*. Vol. 23. No. 2. pp. 361-382.
  - Blake, W. (1988). *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Edited by David V. Erdman. Anchor.
  - Bloom, H. (1975). *A Map of Misreading*. Oxford UP.
  - (2001). *How to Read and Why*. Simon & Schuster.
  - (1975). *Kabbalah and Criticism*. Seabury.
  - (1998). *Shakespeare: The Invention of the Human*. Riverhead Books.
  - (2011). *The Anatomy of Influence: Literature as a Way of Life*. Yale UP.
  - (1973). *The Anxiety of Influence*. Oxford UP.
  - (1971). *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry*. Cornell UP.
  - (1977). *Wallace Stevens: The Poems of Our Climate*. Cornell UP.
  - Eliot, T. S. (1932). *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. Faber & Faber.
  - Emerson, R. W. (1950). *The Complete Essays and Other Writings*. Edited by Brooks Atkinson. The Modern Library.
  - Jonas, H. (1963). *The Gnostic Religion*. Beacon.
  - Mikics, D. (2007). *A New Handbook of Literary Terms*. Yale UP.
  - Nietzsche, F. (1974). *The Gay Science*. Walter Kaufmann (Tr.). Vintage Books.
  - Whitman, W. (2006). “Song of Myself”. *The Oxford Book of American Poetry*. David Lehman and John Brehm (Ed.). Oxford UP. pp. 84-131.