

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

سید مهدی موسوی*

۱. استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه سمنان

دریافت: ۱۳۹۹/۱/۲۰

پذیرش: 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 خوانش این دو از نمایش‌نامه هملت، تصویری تطبیقی از رویکرد این دو منتقد به چگونگی آفرینش ادبی به‌دست داده شده است. صحنه آفرینش ادبی در نگاه بلوم ستیزه‌جویی حماسی است میان شعرا، پُر از خشم و هیاهو و درعین 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 بلوم هم اضطراب تأثیر از الیوت داشته است.

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

۱. مقدمه

هارولد بلوم از منتقدانی است که واژگان خاص نظری خود را دارد. نه با تاریخ‌گرایان میانه خوبی دارد و نه با پساساختارگرایانِ محبوبس در عالم دال و مدلول. نوشته‌هایش به یک معنا، نقد کاربردی نیستند و کاربست نظریه او به دست منتقدی 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 نوشته‌های بلوم وجود دارد و لاجرم سخن او چون وچراناپذیر 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: ۳/۲۲۴) و یا از ویتمن 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 وسیعم... 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 به سبب ایدئولوژی‌گرایی در واقع خیانت به ادبیات است. او بر رویکردهای مطالعات فرهنگی که اغلب تمایز میان ادبیات فاخر و ادبیات عامه‌پسند را اصطلاحاً و اساسی (ساختارشکنی) می‌کنند، می‌تازد و به دیده حقارت از استادان ادبیات دانشگاهی یاد می‌کند که به جای شکسپیر، هیپ‌هاپ درس می‌دهند. از نگاه او، خواندن و نقد ادبیات بیش از هر چیز 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 تنهایی 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). به نظر می‌رسد بلوم بر اصالت تغییر ذهن و اندیشه برای نیل به هر نوع دگرگونی ماندگار تأکید دارد؛ همچنان‌که در کتاب کالبدشناسی تأثیر: ادبیات به مثابه 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).

رمانتیسیم جایگاه ویژه‌ای در نوشته‌های بلوم دارد. سه کتاب اول او، *اسطوره‌سازی‌های شیلی* (۱۹۵۹)، *محفلی شهودیان* (۱۹۶۱)، و *مکاشفه بلیک* (۱۹۶۳)، درباره شعر رمانتیک انگلیسی قرن نوزدهم است. از همان کتاب اول، بلوم علیه تحمیل فلسفه و نظریه بر شعر برمی‌آشوبد (اگرچه خود از نیچه تأثیر گرفته است؛ با این توضیح که «فلیسوف» بودن نیچه محل بحث است) و بر خوانش اشعار شیلی، به‌عنوان اسطوره‌هایی درباره آفرینش ادبی، تأکید می‌کند. بن‌مایه بیشتر نوشته‌های بلوم درباب رمانتیسیم نقش رهایی‌بخش تخیل شاعرانه است. او بر این باور است که هر نظریه شعر نظریه زندگی نیز هست. کار منتقد در این نگاه شاید شبیه چیزی باشد که والتر پیتز، 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 منتقد. در «مانیفست مخالف‌خوانی» بلوم

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

در پیش‌درآمد چاپ دوم کتاب *محفل شهودیان* (1971) بلوم می‌نویسد: «شعرای رمانتیک شاعر طبیعت نبوده‌اند». دعوی بلوم را پیش‌تر استاد او ام. ایچ. ابرامز در کتاب *جریان‌ساز آینه و چراغ* (۱۹۵۳) پیش کشیده بود. از نظر ابرامز، زیبایی‌شناسی رمانتیک را می‌توان با استعاره ذهن به‌مثابه چراغ در برابر ذهن به‌مثابه آینه (کلاسیسم) توضیح داد. بلوم نیز بر آفرینندگی ذهن شاعر رمانتیک دست می‌گذارد و می‌گوید که در شعر رمانتیک، تخیل شهودی از شیء‌بودگی متمرّد جهان طبیعی فراتر می‌رود (Bloom, 1971: 45). تخیل شهودورانه رمانتیک بیش از آنکه شیفته و شیدای زیبایی‌هایی طبیعت باشد، دل‌نگران محدود شدن افق خلاقانه خویش در طبیعت است. همچنین شوق شهودورانه این شعرا در تلاش خود برای خلق زبانی شاعرانه روایتگر سیروسلوکی می‌شود که اساس شعر - بحران رمانتیک 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 بی‌اعتنا» (ibid., 127-128).

اضطراب تأثیر: نظریه‌ای در باب شعر (1973; 1997, 2nd Ed.) و شکسپیر: *اختراع انسان* (1998) مهم‌ترین و بحث‌برانگیزترین کتاب‌های بلوم هستند. به‌لحاظ تاریخی، بلوم نظریه شعر خود را در دهه‌هایی مطرح می‌کند که از یک سو نقد نو امریکایی بر عینیت - که گاهی به عقده علمی بودن پهلو می‌زند و امروزه شاید بتوان کاربست علوم شناختی در نقد ادبی را شکلی دیگر از این عقده دانست - در مطالعات ادبی تأکید می‌کند و از سوی دیگر جریان نقد



پساساختارگرا و پیروان ژاک دریدا — که آشنایی کوتاهی با بلوم در دانشگاه ییل داشت — درحال 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 منتقدان نو، استقلال زیبایی‌شناختی و سازوکاری هر شعر اساس بررسی است. درمقابل چنین نگاهی، بلوم معنای یک شعر را به شعری دیگر حواله می‌دهد. دیگر اینکه منتقدان 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 به‌معنای معرفت، دانش و شناخت بی‌واسطه است. گنوسیسم 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 رمانتیسیم 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). گنوسیس را می‌توان به «خرد» برگرداند.

بی‌گاه شدن شعر

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

یونانی به معنای مسابقه و رقابت است. برای مثال می‌توان به رقابت آشیل با آگاممنون در *ایلیاد* هومر، و در عالم شعرا، به ستیزه 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 رمانتیک چیست؟ در نگاه بلوم، ویلیام وردزورث کلان‌روایت اصیل جریان رمانتیسم 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 و حوش پایان یافت، به دست ویلیام وردزورث که همه شاعران قوی متأخر محکوم به تکرار همین الگوی شعر - بحران هستند (1975 b: 90).

بلوم (1975 a: 35) مدعی است که اگرچه بی‌گناه شدن یا دیرآمدگی ویژگی ذاتی شعر انگلیسی بعد از جان میلتون است، آنچه رمانتیسم 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 می‌پندارد و جدال و کشمکش 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 برابر نهاد 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 به جای هیچ (غیاب)، دیگران (حضور) هستند؛ پس او می‌تواند از نو سخن بگوید و چیزی «بزاید».

شاعر همیشه در رقابت با پیشینیان خود است. آفرینندگی شاعر آن‌گاه شکوفا می‌شود که تخیل او مجذوب و مرعوب شعر شاعری دیگر شود. بنابراین رابطه شاعر پسین با همتای پیشین او آمیخته با عشق و نفرت است؛ یعنی نوعی سازوکار دفاعی روان‌شناختی در مواجهه با امر متعالی که بلوم آن را «بدخوانی»^۱ می‌نامد. چنین دوسویگی و دودلی مایه خام ساختن شعری جدید است. اسکار وایلد — که در کنار ساموئل جانسون، والتر پیتز 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 گران‌بهارترین چیزها به دیگران و وجود آن زاینده حس و یا شاید واقعیت فقدان است. هر مریدی چیزی از استادش به یادگار می‌گیرد» (به نقل از Bloom, 1973: 6).

بلوم شش بهر بازنگرانه (بدخوانی) برای توضیح فرایند تأثیر شاعرانه قائل می‌شود:^۲ کلینامین (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، آبرونی است.؛ تسیرا (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.؛ کنوسیسی (بلوم این واژه را از پولس قدیس وام گرفته است. در معنای اولیه، به از خودگذشتگی و تهی شدن حضرت مسیح از امر ملکوتی برای یکی شدن با انسان اشاره می‌کند. در عرصه شعر، نوعی گسست از گذشته است.؛ دامونیزیشن (شبح یا همزادی است در وجود انسان که یا قوه محرکه الهام و آفرینش است، یا نیروی بازدارنده.؛ اسکسیسی (کلینامن و تسرا تلاشی است برای تصحیح و تکمیل سخن شاعران مرده. کنوسیسی و دامونیزیشن رد پای حضور شاعران مرده را نفی می‌کند، اما اسکسیسی به معنای واقعی کلمه نبرد مرگ و زندگی با شاعر مرده است. شاعر پسین به بهای بی‌خویشنتی (از خود بیگانگی) و خودآیینی نشان سنت را از خود می‌زداید.؛ آپوفریدیس (در لغت به معنای بازگشت مردگان است. در اینجا، شاعر در نهایت بار سنگین سنت را می‌پذیرد و از اضطراب تأثیر رهایی می‌یابد).

اگرچه ایده اضطراب تأثیر بلوم اغلب در قالب نگاه فرویدی و عقده ادیپ فهم شده، باید در نظر گرفت که زبان بلوم همچون شعرا زبانی استعاری است. نظریه اضطراب تأثیر بر این امید و امکان استوار است که در نهایت 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 روان‌کاوانه فرویدی که در آن شعر والایش مؤثر اضطراب تأثیر در نظر گرفته می‌شود، از منظر بلوم، شعر خود فرایند واپس‌رانی است و نه



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

برائت از تأثیر و کتمان حضور دیگری مسئله‌ای زیبایی‌شناختی است و در تاروپود هر شعر تینده. رد پای شاعران پیشاهنگ در شعر، بزنگاه بدخوانی خلاقانه در طرح پیچاپیچ بلوم است که تعیین‌کننده آشنایی، غرابت و اصالت اثر ادبی معاصر در نسبت با متون مرجع یا اصطلاحاً کانونی است. در کتاب *نقشه بدخوانی بلوم می‌نویسد*: «شاعر بیش از آنکه انسانی باشد که با انسانی دیگر صحبت می‌کند، کسی است که بر خطاب شدن از سوی مردگان عصیان می‌کند؛ مردگانی که شوربختانه زنده‌تر از اویند» (1975 a: 19).

نظریه اضطراب تأثیر تلاش بلوم برای به‌دست دادن تصویری اگرچه دلهره‌آور، اما خلاقانه از چندوچون آفرینش ادبی، به‌مثابه میدان نزاع شاعر متأخر در نسبت با پیشینیان خویش، است. برای او، بازتوصیف سنت شعری رمانتیک انگلیسی نوعی آشنایی‌زدایی از گفتمان‌های رایج همگون‌ساز نقد و نظریه ادبی است. برخلاف بینامتنیت، تأثیر امری سوژه‌بنیاد و رابطه‌ای بینافردی است و نباید صرفاً به موضوعی زبان‌شناختی تقلیل داده شود؛ یعنی بررسی تأثیر شاعر متقدم بر شاعر متأخر پیدا کردن شباهت‌های صوری در سطح الگوهای زبانی و صنایع ادبی نیست. سازوبرگ تأثیر را باید در روان‌شناسی ذهن شاعر در گذر زمان و در نسبت با فضای فراخ ادبیات جست‌وجو کرد.

نیچه در جایی می‌نویسد:

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، نمی‌آزارد. برای ما زندگی خطرناک‌تر است: ما را از شیشه ساخته‌اند؛ وای بر ما اگر بی‌هوا به چیزی بخوریم! و همه چیز از دست می‌رود، اگر زمین بخوریم!» (1974: 198).

چنین سرمستی شاعرانه‌ای را شاید بتوان لازمه ستیزه‌جویی و حماسه‌گرایی شاعر در نگاه بلوم دانست. در این نگاه، شاعر از کار گیتی بی‌اندوه است و در سر ستیز 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). علاوه بر نیچه، بلوم دل‌بستگی ژرفی 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: ۳ / ۲۳۰). در جستار طبیعت، او از تعبیر «چشم‌خانه ترانما»^۳ به‌مثابه 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 به‌سوی عقل و ایمان باز می‌گردیم. احساس می‌کنم اینجا حادثه‌ای در زندگی برایم پیش نمی‌آید [...] آن‌گاه که بر این زمین خالی ایستاده‌ام — سرم را آسوده‌خاطر در فضای بی‌کران بلند می‌کنم — منیتِ حقیرانه به تمامی از بین می‌رود. چشم‌خانه‌ی ترانما 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، به‌رغم قبول وضعیت بی‌گاه‌شده‌ی خود، سرِ آشتی با جهان دارد.

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

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

خوانش بلوم از بهشت گمشده‌ی میلتن 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 حماسه‌ی میلتن می‌خوانیم:

تحقیق‌کاری باشکوه، تو را با من متحد می‌ساخت و اینک بدبختی واحدی، ما را در سقوطی یکسان در کنار هم قرار داده است. حال بنگر کز کدام بلند، به داخل کدامین، فروافتادیم [...] علی‌رغم این تندرهای، علی‌رغم همه‌ی 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 فناپذیر، 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 دربر دارد؟ (میلتون، ۱۳۸۱: ۶۵-۸۹).

شاعر درون شیطان (به‌مثابه 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 در برابر اسلاف خود، هم ایزد و هم «تاریخ فرهنگی، شاعران مرده و نابسامانی سستی که از پُرماگی دیگر به چیزی نیاز ندارد» (ibid., 22)، همه و همه حریف می‌طلبد: «اندیشه و روحمان همچنان فناپذیر باقی مانده است و قدرت و نیرویمان نیز به‌زودی بازمی‌گردد؛ هرچند همه افتخار ما از میان رفته و اینجا وضعیت سعادت‌بخشان 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 رفته‌اند. دانه، میلون، شکسپیر و وردزورث همچون شبیح 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، صحنه یکم، وقتی شیخ هملت برای لحظه‌ای در برابر چشمان هوریشیو و دو نگهبان قصر پدیدار می‌شود، می‌خوانیم: «ما بر او ستم روامی داریم که به او که چنین مهستی‌وار است، نمایش خشونت را عرضه می‌کنیم، زیرا او مانند هوا/ اثر آسیب‌ناپذیر است و ضربه‌های بیهوده ما زهرخندی دژاندیشانه‌اند» (شکسپیر، ۱۳۸۵: ۲۲). شیخ آسیب‌ناپذیر^۴ است، اما هملت نامش نیز زخم‌پذیر و شکننده است؛ چنان‌که می‌گوید: «آه خدا، هوریشیو، چه نام خدشه‌داری»^۵ (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 سائت (غزل‌واره) ۸۷ شکسپیر گرفته است. در این سائت می‌خوانیم:

الوداع! تو بسیار بارزش‌تر از آنی که از آن من باشی،
و شاید خودت هم نیک از شأن خود آگاهی،
منشورِ حُسن 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 کس دیگری اشتباه گرفته بودی،
پس پاداش بزرگ تو، که به اشتباه به من رسیده بود،
حال برای قضاوت بهتر دوباره به خانه خود بازمی‌گردد.
پس من تو را در رؤیایی فریبنده 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 خطا گرفتن» و «فهم بد» نیز ترجمه می‌شود.

داغ هملت

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

الیوت در نتیجه‌گیری کتاب *فایده شعر و فایده نقد* از اضطراب سخن به‌میان 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 موقتی موانع 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 فریادآمده در آرامش»، اگر نگوئیم 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 بغرنج زندگی مدرن را می‌تواند بیان کند. غیرشخصی‌سازی به شعر محدود نمی‌شود و در نظر الیوت، سنجه و معیار سنجشگری منتقد ادبی نیز باید باشد (مقایسه کنید با رویکرد بلوم که نقد ادبی را سیروسلوک فردی و ذوقی منتقد 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 درعین حال، وظیفه‌ای هم درقبال سنت دارد؛ یعنی سنتی که تمامی جنبه‌های تفکر و احساس را به یکسان طی نکرده و متشکل از موارث 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 تاروپودش 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 به میان می‌آورد که به یک معنا کل ادبیات را تشکیل می‌دهد، چنین نظم ایدئال و هم‌زمانی را نه زائیده فداکاری و تسلیم تسلی‌بخش شاعر، بلکه آمیخته با تشویش و اضطراب و در گرو آگونیسم دمامد او با پیشینیان خود می‌داند.

یکی از شباهت‌های نظری بلوم و الیوت این است که هر دو از ایده اصالت و یگانگی شعر توهم‌زدایی 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 جوانی، که دوران پختگی شاعر است (همان، ۱۱۱).

تعبیر «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 توسعاً 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 فردی تری لحظات آفرینش ادبی نیز از حضور سنت برکنار نیست، نکته‌ای است که هر دو منتقد درباره‌اش اتفاق نظر دارند.

چنان‌که اشاره شد، الیوت برآن است تا هم ساخت شعر را توضیح دهد و هم کار منتقد را؛ یعنی منتقد 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 بپذیرد، برایش مهم نیست 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 به جهت دانسته‌های تاریخی که صرفاً از پلوتارک فراگرفت، درحالی که بسیار کسان توانایی جذب چنین دانشی را از کل موزه بریتانیا ندارند، می‌ستاید؛ یعنی شکسپیر استعدادی منحصربه‌فرد 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 معضلاتش» (۱۹۱۹) الیوت می‌نویسد: «شخصیت هملت، به‌ویژه برای آن گروه خطرناک از منتقدان که ذهنشان به‌طور طبیعی دارای نظم خلاقه است، اما ضعیف در قدرت خلاقه آن را به‌سمت نقدنویسی کشانده است، همواره وسوسه‌ای خاص داشته است» (۱۳۹۲: ۵۱). پیداست که در نگاه او، نقد باید راه و رسم علم را پیش بگیرد و دیگر خود نوعی شعر منثور (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 ازخودگذشتگی مستمر برای پیوند با چیزی ارزشمندتر می‌داند و می‌افزاید که «این فرایند شخصیت‌زدایی با شعور سنت در پیوند است و در این شخصیت‌زدایی است که هنر به وضعیت علم نزدیک می‌شود» (الیوت، ۱۳۸۳: ۱۱۲). 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، اشکال عمده نمایش‌نامه هملت این است که این اثر «هم‌بسته عینی»^۶ ندارد؛ یعنی کاراکتر هملت از پی‌رنگ نمایش بیرون می‌زند. «هملت و معضلاتش» چنین آغاز می‌شود: «منتقدان اندکی تا کنون تصدیق کرده‌اند که معضل اصلی، نمایش‌نامه هملت است و شخصیت هملت معضلی است صرفاً ثانویه» (الیوت، ۱۳۹۲: ۵۱). الیوت منتقدان را از نوشتن درباره خود



به بهانه هملت برحذر می‌دارد و وسوسه نوشتن درباره این اثر را تجسم آمال هنری منتقدانی (مانند گوته و کولریچ) می‌داند که «ذهنشان به‌طور طبیعی دارای نظم خلاقه است اما ضعف در قدرت خلاقه آن را به‌سمت نقدنویس کشانده است» (همان، ۵۱). نمایش‌نامه هملت، به‌مانند 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)، به‌نظر 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 نمایش‌نامه‌های او بزرگ‌ترند؛ یعنی پی‌رنگ تاب برکشیدن راستین هملت، فالستاف، شاه‌لیر، رزالیند و بسیاری دیگر را ندارد. بلوم مدعی است که سوپژه مدرن درون‌نگر آن‌گونه که فهم شده، اختراع شکسپیر است؛ و اساساً کاراکتر (شخصیت) انگاره‌ای است که طرحش را شکسپیر پی افکنده است. خودآگاهی و درحال شدن پرسشگرانه ویژگی‌هایی هستند که برای اولین بار در نمایش‌نامه‌های شکسپیر می‌بینیم. افزون‌بر شکسپیر: *اختراع انسان*، بلوم چند سال بعد در کتاب *هملت: شعر بیکران* (۲۰۰۳) به این اثر پرداخته است.

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

(Bloom, 1998: 385). به‌مانند رابطه مشوش و ستیزه‌جویانه شیطان و ایزد در بهشت گمشده، رابطه شاهزاده هملت (سوژه مدرن و شاعر جوان) با شیخ 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. شیخ پدر سنت است که قصه‌ای سراسر است می‌خواهد: انتقام و پادشاهی. اما هملت، به‌رغم همه‌چیز، در تله تکرار این پی‌رنگ گرفتار نمی‌شود؛ اگرچه در نهایت 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 خطا (خلاصه، نه با بدخوانی)؛ بلکه با نابودی همه یقینات گذشته فرهنگی (ibid., 388-389).

در شکسپیر: *اختراع انسان بلوم* به طعنه می‌گوید که هملت نه تنها «مونالیزای ادبیات»، بلکه «وبال گردن»^۷ شکسپیر در کل آثار او، و بیش از هر نمایش‌نامه دیگر، دل‌مشغولی فردی همیشگی‌اش بود؛ شکسپیر هیچ‌گاه دست از بازنویسی‌اش برداشت (ibid., 391). از این گذشته، یکی از مخالف‌خوانی‌های جدی بلوم با الیوت بر سر نمایش‌نامه تراژدی *اسپانیایی* (حدود ۱۵۸۷-۱۵۹۲) تامس کید و تأثیر احتمالی آن بر هملت است. در «هملت و معضلاتش»، الیوت با مقایسه هملت و تراژدی *اسپانیایی* به این نتیجه می‌رسد که اولاً، وجود برخی شباهت‌های کلامی بسیار نزدیک جای هیچ‌شکی باقی نمی‌گذارد که شکسپیر در برخی موارد صرفاً متن کید را بازنگری کرده است. بنابراین صحنه‌های بدون توضیح (به‌زعم الیوت)، مانند صحنه پولونیوس و لایرتیس یا پولونیوس و رنالدو، نشان آن است که دست سومی، احتمالاً چپمن، 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 نمایش‌نامه هملت سوار



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

الیوت در هرزآباد یک بار به تراژدی اسپانیایی 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 پسرش 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 پسرش را بگیرد (الیوت، ۱۳۹۵: یادداشت مترجم، ۴۶).

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

آری کارتان را نیک می‌سازم، دیگر چیزی نگو. (به چشم، چنان خدمتی به شما کنم، چیزی بیش مگوئید.) / 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).

به‌مانند هملت که به او خیانت شده، پسر هیرانیومو را، که نامش هوراشیو است، کشته‌اند و قهرمان تراژدی اسپانیایی در انتظار فرصتی است که انتقام بگیرد.

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

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

هملت دیوانه نبود، ولی او را دیوانه می‌پنداشتند؛ هیرانیومو 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 وجدان شاه را به دام خواهم افکنم» (پرده ۲، صحنه ۲، صفحه ۱۵۶).

به‌نظر می‌رسد الیوت با تلمیح به هیرانیومو 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 «شانستی» (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. برعکس، با لحنی گزنده 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 شاهپور دانمارک است.

یکی از نکات تأمل‌برانگیز بلوم در باب 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 چندساله است، ولی در پرده پنجم، اگرچه فقط چند هفته زمان در نمایش‌نامه گذشته، ما با هملتی سی‌ساله سروکار داریم. چرا؟ به زعم بلوم، دست‌کم ده سال بین نسخه اولیه هملت و نسخه نهایی آن فاصله افتاده است و در واقع هملت پرده آخر همان شکسپیر است. از این رهگذر، بسیاری از اشکالاتی که الیوت (به نظر نگارنده، نابجا) بر نمایش‌نامه وارد کرده بود، جواب داده می‌شود؛ از جمله بازنگری ناکام شکسپیر از نوشته کید (البته اساس ادعای الیوت به تحقیق جی. ام. رابرتسون برمی‌گردد؛ دست‌برقضا بلوم نیز نام رابرتسون را در صفحه ۳۹۲ شکسپیر: اختراع انسان می‌آورد). این‌همانی 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 معضل 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 (ابژه) خود است (حالتی که برای هر فرد دارای حساسیت آشناست)، بی‌شک موضوعی برای بررسی آسیب‌شناسان است. این احساس اغلب در نوجوانی ظاهر می‌شود: افراد معمولی آن را فرومی‌خوانند، 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 معضلی کلنچار رفت که برایش گران تمام شد. اصلاً چرا به سراغ آن رفت، این معمایی حل‌نشده است؛ زیر فشار کدام تجربه کوشید تا وحشتی بیان‌نشدنی را به بیان آورد [...] آنچه نیاز داریم واقعیت‌های بسیار از زندگی‌نامه اوست [...] ما باید چیزهایی بفهمیم که خود شکسپیر آن‌ها را نفهمیده بود (همان، ۵۹-۵۸).

الیوت می‌خواهد بگوید که به اصطلاح شکسپیر اینجا را کم آورده است. برای شکسپیرپرستی مثل بلوم، این وصله‌های ناجور به شکسپیر نمی‌چسبند؛ 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) به دنیا آمد، شکسپیر بیست و دو ساله بود و دست‌بالا، بیست و پنج 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 برکشد (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 نوغ فردی در آفرینش ادبی توهم‌زدایی می‌کند و صحنه ادبی هیجان‌انگیزی را متصور می‌شود که اضطراب تأثیر در تاروپود آن تنیده 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 به‌راستی 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، برندگان نبردی حماسی که دوام شعرشان بر جریده‌ی عالم ثبت خواهد شد. شاعر قوی کسی نیست که از سنت بگریزد؛ برعکس، برای اینکه شعری وارد متون کانونی شود، شاعر باید ستیز را تا بیشترین حد خود پیش برد.

بلوم کوشیده است طرح نظری کاملی را سامان دهد که ادبیات را به‌مثابه‌ی نظامی خودبسنده توضیح دهد و گذشته را در رابطه‌ی پویا، اگرچه مشوش با حال، ترسیم کند. چنین کاری آمیخته با نوستالژی است. صحنه‌ی آفرینش ادبی در نگاه بلوم، ستیزه‌جویی حماسی است میان شعرا، پر از خشم و هیاهو و درعین حال بزنگاه بدخوانی خلاقانه. بی‌گاه شدن شعر در واقع وضعیت شاعر مدرن است که گریزی از سنت ادبی متقدمان ندارد. به‌رغم نوآوری‌های نظری بلوم، ایده‌ی اصلی او همانندی‌های زیادی با توصیف الیوت از سنت و قریحه‌ی 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). *معمای البوت: شرح و نقد جامع آثار*. ترجمه جواد دانش‌آرا. تهران: نیلوفر.
- البوت، تی. اس (۱۳۸۳). *سرزمین بی‌حاصل*. ترجمه جواد علافچی. تهران: نیلوفر.
- _____ (۱۳۸۳). «سنت و ذوق فردی». ترجمه سعید سعیدپور. *گوهران*. ش ۶. صص ۱۱۱-۱۱۳.
- _____ (۱۳۹۵). *هرزآباد*. ترجمه علی بهروزی. تهران: نشر فنجان.
- _____ (۱۳۹۲). «هملت و معضلاتش» در *مونالیزای ادبیات: مقالاتی درباره هملت*. گردآوری و ترجمه مهدی امیرخانلو. صص ۵۱-۵۹. تهران: نیلوفر.
- بلوم، هارولد (۱۳۸۶). «شکستن فرم». ترجمه امیراحمد آریان. *زیباشناخت*. ش ۱۶. صص ۲۵۹-۲۷۲.
- شکسپیر، ویلیام (۱۳۹۶). *غزل‌واره‌ها*. ترجمه و تفسیر امید طیب‌زاده. تهران: نیلوفر.
- _____ (۱۳۷۹). *لیرشاه*. ترجمه جواد پیمان. تهران: علمی و فرهنگی.
- _____ (۱۳۸۵). *سوگنمایش هملت شاهپور دانمارک*. ترجمه میرشمس‌الدین 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 اریاب شیرانی. ج ۳. تهران: نیلوفر.
- _____ (۱۳۷۹). تاریخ نقد جدید. ترجمه سعید اریاب شیرانی. ج ۴. تهران: نیلوفر.
- Altevors, 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.