Critical Language and Literary Studies(CLLS) 2026 June; 23 (37) doi https://doi.org/10.48308/CLLS.2026.242734.1407

Research Article

Gaps, Negation, and Wandering Viewpoint: An Iserian Reading of Madness and Mystery in Poe's "The Raven" and Browning's "Porphyria's Lover"

Hossein Nazari [1], **Amir Farshad Shirzaei**[2]

[1] Assistant Professor of English Literature, Department of English Language and Literature. Faculty of Foreign Languages and Literatures. University of Tehran, Karegar Shomali St, Tehran, Iran. (corresponding author). Email: nazarih@ut.ac.ir

[2] MA in English Literature, Department of English Language and Literature, Faculty of Foreign Languages and Literatures, University of Tehran, Karegar Shomali St, Tehran, Iran. Email: amirfar.shirzaei@ut.ac.ir

Received: November 2025
Published online: June 2026

***Corresponding author:**
Assistant Professor of English Literature, Department of English Language and Literature. Faculty of Foreign Languages and Literatures. University of Tehran, Karegar Shomali St, Tehran, Iran. E-mail: nazarih@ut.ac.ir

Citation:

Nazari, Hossein, Shirzaei, Amir Farshad. Gaps, Negation, and Wandering Viewpoint: An Iserian Reading of Madness and Mystery in Poe's "The Raven" and Browning's "Porphyria's Lover". Critical Language and Literary Studies. 2026 June; 23(37) https://doi.org/10.48308/CLLS.2026.242734.1407

Abstract:

This study investigates how mystery and madness in Edgar Allan Poe's "The Raven" and Robert Browning's "Porphyria's Lover" emerge not as mere psychological traits but as readerly effects produced through poetic structure and interpretive activity. Rather than treating madness as an internal condition, the analysis demonstrates how devices such as repetition, gaps, negation, wandering viewpoint, and monologic narration generate uncertainty and interpretive pressure. Drawing on Wolfgang Iser's reception aesthetics, the study approaches reading as a dynamic process in which determinate textual cues interact with strategic omissions, prompting inference and continual revision. The central argument is that experiences of mystery and madness are constructed through patterns of cancellation, reconfiguration, and retroactive interpretation embedded in each poem's formal structure.

Edgar Allan Poe's poem "The Raven" occupies a distinctive position among his works both thematically and structurally. Accordingly, a wide range of literary studies have examined this poem from perspectives such as linguistics, Gothic studies, mythology, symbolism, and psychology. Literary critics have long regarded one of the primary reasons for the poem's acoustic richness as deriving from the technical concept of the "refrain," that is, the preservation of sound alongside the shifting meanings that the sound generates. Robert Browning is the most famous and influential figure in dramatic monologue in English poetry, to the extent that the term "dramatic monologue" is almost synonymous with his name. Browning's dramatic monologues have been examined through various theoretical lenses, including psychology, power, crime, the relationship between speaker and listener, silence, and gender relations. Despite the breadth of the existing scholarship on both poems, no critical reading of the poems through Iser's theories has yet been offered.

Iser's Reception aesthetics provides the theoretical foundation for this study. Iser posits that literary works consist of determinate segments linked by gaps or "blanks", which require the reader to supply missing connections. These gaps create "negativity", a force that propels meaning forward through constant hypothesis-making. The study uses a four-stage analytic method designed to trace how meaning develops through reader participation. First, a gap audit identifies instances of withheld information, which create interpretive indeterminacy. Second, a negation trace examines moments where the text cancels earlier possibilities or reverses interpretive expectations, producing the "negativity" central to Iser's theory. Third, itinerary reconstruction maps the reader's shifting perspective by analyzing how successive cues reshape initial assumptions. Finally, a constraint test evaluates the plausibility of interpretations for genre-based inference, ensuring that proposed readings remain grounded in textual features. Applied to "The Raven," this method focuses on the refrain's shifting semantics and the interplay of anticipation and surprise. For "Porphyria's Lover," the analysis emphasizes monologic form, the lack of an external truth-checking voice, and self-exonerating syntactic patterns. Together, these analytical steps reveal how each poem manages the reader's interpretive trajectory to produce the sensation of mystery and madness.

The findings demonstrate that both poems cultivate their atmosphere of mystery and madness through formal strategies designed to shape the reader's interpretive labor. In "The Raven," the refrain acts as a mechanism of iterative cancellation, maintaining sonic stability while compelling semantic readjustment. In "Porphyria's Lover," gaps and contradictions embedded in the speaker's monologue demand active inference and correction. In each case, the psychological effects associated with the poems emerge from the interactive process between text and reader. By foregrounding the role of form and reader participation, the study affirms that the enduring power of these works lies in their ability to orchestrate interpretive uncertainty and emotional intensity.

Keywords: Iser's reception theory gaps negation negativity wandering viewpoint madness mystery

Copyright© 2026, Critical Language and Literary Studies (CLLS) is published by Shahid Beheshti University, Tehran-Iran. The article is published open-access, and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (http:// creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) which permits copy and redistribute the material just in noncommercial usages as long as the original work is properly cited.

doi https://doi.org/10.48308/CLLS.2026.242734.1407

مقاله پژوهشی

شکاف، نفی، و دیدگاه سرگردان: خوانشی ایزری از جنون و رازآلودگی در «کلاغ» ادگار آلن پو و «عاشق پورفیریا»ی رابرت برونینگ

حسین نظری[۱]، امیرفرشاد شیرزائی[۲]

[۱] استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده زبان‌ها و ادبیات خارجی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)
ایمیل: nazarih@ut.ac.ir
[۲] دانش‌آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات انگلیسی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده زبان‌ها و ادبیات خارجی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
ایمیل: amirfar.shirzaei@ut.ac.ir

تاریخ دریافت: آذر ۱۴۰۴
تاریخ انتشار: تیر ۱۴۰۵

* نویسنده مسئول:
نظری، حسین. استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده زبان‌ها و ادبیات خارجی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. ایمیل: nazarih@ut.ac.ir

ارجاع به مقاله:
نظری، حسین. شیرزائی، امیرفرشاد. شکاف، نفی، و دیدگاه سرگردان: خوانشی ایزری از جنون و رازآلودگی در «کلاغ» ادگار آلن پو و «عاشق پورفیریا»ی رابرت برونینگ. فصلنامه نقد ادبی و ادبیات خارجی، دوره ۲۳، شماره ۳۷
https://doi.org/10.48308/CLLS.2026.242734.1407

چکیده

این مقاله با تکیه بر نظریهٔ دریافت ولفگانگ ایزر به تحلیل شعرهای «کلاغ» اثر ادگار آلن پو و «عاشق پورفیریا» اثر رابرت برونینگ می‌پردازد تا نشان دهد آن‌چه در این اشعار معمولاً جنون و رازآلودگی تلقی می‌شود، نه مضامینی ذاتی بلکه تاثیرات خوانشی ساخته‌شده توسط فرم است. با بهره‌گیری از مفاهیم ایزری شکاف، نفی، و دیدگاه سرگردان، این مطالعه آشکار می‌سازد که هر دو شعر با بهره‌گیری از گسست‌ها و لغوهای سازمان‌یافته، شیوهٔ همکاری خواننده را مدیریت می‌نمایند. در «کلاغ»، ترجیع‌بند ثابت «هرگز دیگر» همچون مترونومی منفی، میدان معنایی را پیوسته محدودتر می‌سازد. در «عاشق پورفیریا»، ساختار تک‌گویی نمایشی، شنوندهٔ غایب، و دستور زبانِ خودتوجیه‌گر، خواننده را وادار می‌سازد تا با هر نشانهٔ تازه، برداشت‌های پیشین را بازنگری نماید. مقاله یک پروتکل تحلیلی قابل‌انتقال، شامل بررسی شکاف‌ها ← ردیابی نفی ← بازسازی مسیر خواننده ← و آزمودن محدودیت‌ها، پیشنهاد می‌کند تا نشان دهد که طراحی ساختار متن چگونه می‌تواند توجه خواننده و پاسخ او را هدایت نماید. در نهایت، این مطالعه آشکار می‌سازد که تأثیر این شعرها نه از آزادی تفسیری، بلکه از محدودیت‌های صوری ناشی می‌شود که مسیر خوانش را شکل می‌دهند و از رهگذر آن خودِ تجربهٔ خواننده به محصول ساختار ادبی بدل می‌شود.

کلید واژگان: نظریه دریافت ایزر، شکاف، نفی، منفیت، دیدگاه سرگردان، جنون، رازآلودگی

مقدمه

سازوکارهای جنون و رازآلودگی در دو شعر ویکتوریایی

این پژوهش به خوانش دقیق دو شعر قرن نوزدهمی، «کلاغ»[۱] (۵۴۸۱) اثر ادگار آلن پو و «عاشق پورفیریا»[۲] (۶۳۸۱) اثر رابرت برونینگ، در چارچوب نظریه زیبایی‌شناسی دریافت ولفگانگ ایزر می‌پردازد؛ دو شعری که مضامین جنون و رازآلودگی را به‌مثابه ابزار به‌کار می‌گیرند. به‌جای پرسش از این‌که این اشعار «چه معنایی دارند»، این مطالعه بر آن است تا به پاسخ این پرسش بپردازد که این دو شعر چگونه معنا را برای خواننده می‌سازند. به‌طور دقیق‌تر، چگونه تکرار الگومند، پیوندهای پنهان، و چشم‌اندازهای ناپایدار خواننده را بر آن می‌دارند تا کار ناتمام شعر را تکمیل نماید. هم‌چنین، چگونه مضامین جنون و رازآلودگی می

1 . The Raven
2 . Porphyria's Lover

توانند در نتیجه تاثیرات خوانشی ساخته‌شده توسط فرم ایجاد شوند، و چگونه محدودیت‌های صوری موجود در اشعار مورد بحث می‌توانند مسیر خوانش خواننده را شکل دهند. این پژوهش به این فرض می‌پردازد که مفاهیم ایزری «شکاف‌ها»[1]، «نفی»[2]، و «دیدگاه سرگردان»[3] خواننده عناوینی هستند برای فشاری تفسیری که خواننده هنگام مواجهه با این متون حس می‌کند (Iser 2006, 64)، زمانی که ترجیع‌بند به‌ظاهر آرام‌بخش پو به‌تدریج به نفرین بدل می‌شود، و هنگام رویارویی با راوی بی‌نام برونینگ که قتل را همچون وصال بازمی‌نمایاند.

به‌طور خلاصه، ایزر متن ادبی را زنجیره‌ای از بخش‌های معین میداند که به‌واسطهٔ پیوندهای نامعین به یکدیگر متصل شده‌اند. در این زنجیره، عناصری که مستقیما ذکر شده‌اند، به چیزی فراتر از خود اشاره می‌نمایند، و آن‌چه بیان نشده خواننده را وا می‌دارد تا دریافت‌های اولیه را در پرتو نشانه‌های بعدی به هم پیوند دهد، بر آن‌ها بیفزاید، و یا آن‌ها را بازنگری نماید. بر این مبنا، «کلاغ» و «عاشق پورفیریا» به آزمایشگاهی برای مشارکت خواننده بدل می‌شوند: رازآلودگی نوعی سازوکار است (ماهیت نامعینی ساختارمند که پرسش‌ها را باز نگاه می‌دارد) و جنون نامی است برای گونه‌ای تاثیر: تحمیل فشار استنتاجی، که در شعر پو از طریق تکرار یک ترجیع‌بند و در شعر برونینگ از طریق صدایی که امکان صحت‌سنجی آن وجود ندارد، ایجاد می‌شود. مِیر استرنبرگ این فشار ادراک‌شده را پیامد شیوهٔ مدیریت اطلاعات در متن میداند: متن از طریق «ایجاد کنجکاوی، تعلیق، و غافلگیری» با بهره‌گیری از «ابهام‌سازی، بازداشتن موقت، و افشای تأخیری» اطلاعات مرتبط، تجربهٔ خواننده را سامان می‌دهد (۱۹۹۳, ۱۷۲).

پو آیینی برمبنای تکرار-با-دگرگونی می‌سازد، که در آن یک صدای واحد، با هر بار تکرار، معنایی تازه ایجاد می‌نماید. برونینگ هر شنوندهٔ قابل‌اعتمادی را حذف می‌نماید و خواننده را از خلال یک ذهن یگانه و خودتوجیه‌گر عبور می‌دهد، به‌گونه‌ای که خواننده ناگزیر است تا جهانی را بر مبنای صدایی بازسازی نماید که قصدش خاموش‌نمودن هر صدای دیگری است (Iser 1978, 212; Langbaum 1974, 75).

پو در مقاله «فلسفهٔ آفرینش»، ترجیع‌بند را «کوتاه»، «طنین‌دار»، و «دارای قابلیت تأکید طولانی» می‌خواند؛ سازوکاری برای تولید «تاثیرات جدید» از رهگذر تغییر کاربرد عبارتی ثابت. در شعر «کلاغ»، حرکت آغازین فضای «هیچ بیش از این»[4] را می‌سازد و «هرگز دیگر»[5]ی که پرنده ادا می‌نماید، دیرتر وارد فضای شعر می‌شود؛ نخست همچون عادتی مکانیکی و در پایان همچون حکمی قطعی که خودِ راوی آن را پیشاپیش انتظار داشته است. شعر دامی داوطلبانه برای خواننده می‌گستراند: در عین‌حال که خواننده انتظار بازگشت ترجیع‌بند را دارد، اما نمیداند هر بار چه کارکردی خواهد داشت، به ویژه که با هر بار تکرار حس تعلیق و غافلگیری در شعر افزایش می‌یابد. به عبارت دیگر، ساخت معنا میان شناخت و شگفتی در نوسان است، و این دقیقاً همان تجربه‌ای است که پرکردن شکاف‌ها در شرایط فشار فراهم می‌آورد (Caputi 1953, 170).

فشار تفسیری که در شعر «کلاغ» از طریق تکرار ترجیع‌بند خود را نمایان می‌سازد، در شعر برونینگ شکلی دیگر به خود می‌گیرد. در «عاشق پورفیریا»، راوی روایت می‌کند، تصمیم می‌گیرد، و توجیه می‌آورد، و همهٔ این افعال در یک جریان واحد اتفاق می‌افتد. در این جریان،

1 . gaps
2 . negation
3 . wandering viewpoint

4 . Nothing more
5 . Nevermore

معشـوق به یـک «آن»[1] تبدیل می‌شـود، کـه اراده‌اش با خواسـت عاشـق تنها هنگامی هم‌سـو می‌شـود که مرده اسـت. سـطر پایانی شـعر «و با این حال خدا هیچ نگفته اسـت!»[2] هم به مثابه پس‌لرزه عمل می‌کند و هم واپسـین تلاش برای یافتن شـنونده‌ای که، همچون پورفیریا، هرگز پاسـخ نمی‌دهد. این سـطر بار دیگر خواننـده را به نقش خود بازمی‌گرداند: خواننده تنها شـنوندهٔ موجود اسـت و باید میـان رویداد و بازنمایی آن تمایز قائل شـود. توصیف دوروثـی مِرمیـن از «شـعرهای دارای شـنونده» به تبیین این نکته می‌پردازد: «شـعرهایی که شـنونده دارند دربارهٔ ارتباط‌اند... [شـاعر] می‌تواند خواننده‌ای را که می‌خواهد یا از او می‌ترسـد در متن وارد کنـد». این حضور (یا غیبت طراحی‌شـدهٔ) شـنونده اسـت که گفتـار راوی و نوع کار خواننده را تعیین می‌نماید (۱۹۸۳, ۸). از این‌رو، نوسـان تک‌گویی نمایشـی میان هم‌دلی و داوری همچون روشـی عمـل می‌نماید که خواننده را وامی‌دارد وسوسـه‌های یک صدای واحد را بشـنود و در عین حـال در برابر آن مقاومت کند (Langbaum 1974, 88).

در ادامـه، ایـن پژوهـش به مباحـث زیر می‌پـردازد: نخست، به پیشینه تحقیق پرداخته و از این رهگذر به تبیین خلأ پژوهشـی موجود را آشکار می‌نماید. سپس، به تبیین چارچوب نظـری پژوهش و اصطلاحات ایـزر می‌پردازد، و پس از آن با اسـتفاده از همان اصطلاحات خوانشـی از دو شـعر «کلاغ» و «عاشـق پورفیریا» ارائه می‌دهد و به منطق ترجیع‌بند، ساختارهای شـنونده، و چگونگی شکل‌گیری هم‌دسـتی خواننده می‌پردازد؛ در نهایت، ایـن یافته‌ها را در بافـت مباحث مربوط به اقتدار تفسـیری قرار می‌دهد: از نقد اجتماعـی تک‌گویی نمایشـی ویکتوریایی گرفته تا جدال‌های متأخر دربارهٔ این‌که آیا معنا در متن نهفته است یـا در جوامـع تفسـیری (Jauss 1982, 25; Fish 1980, 204). هـدف از چنین خوانشـی، محدود نمـودن این دو شعر در چارچوب نظریه نیست، بلکه توصیف تلاشی است که این شـعرها از خواننده مطالبـه می‌نمایند، و همچنین نشان‌دادن این مسـاله که چگونه همین تلاش، بخشی از تاثیر ماندگار آن‌ها را شکل می‌دهد.

پیشینه تحقیق

شـعر «کلاغ» ادگار آلن پـو در میان اشـعار وی هم از منظـر مضمون و هـم از دیـدگاه سـاختاری از جایگاهی ویـژه برخـوردار اسـت، به ویـژه که پـو در مقاله «فلسـفه آفرینـش» خود بـا جزئیات بـه فرایند نگارش این شـعر و انتخـاب مضامین و فـرم آن می‌پردازد. در همین راسـتا، مطالعاتـی ادبی بسـیار گوناگونی به بررسـی این شـعر از مناظر زبان‌شناسـی، مطالعات گوتیک، اسطوره‌شناسی، نمادشناسی، و روان‌شناسی پرداخته‌اند. علی رغم گستره مطالعاتی که درباره این شـعر انجام گرفته اسـت، اما هیچ خوانشـی بر مبنای نظریات ایزر در این زمینه ارائه نشـده اسـت. با این حـال، منتقدان ادبی مدت‌هاسـت که یکی از دلایل اصلی غنای آوایی شـعر پـو را حاصل مفهوم فنی «ترجیع‌بند» دانسـته‌اند؛ یعنی حفظ صدا و تغییر معنایی که آن صدا با خود حمل می‌نماید.

در بیـن تحلیل‌هـای موجود، آن دسـته از مقالات که بـه تحلیل عناصر مشـخص شـعری، به ویـژه ترجیع‌بند، می‌پردازند، از ارتباط بیشتری با مطالعه حاضر برخوردارند. به‌عنوان مثال، در مقاله «زبان تک گویی نمایشـی در شعر کلاغ پو»، موتیکالا سوبا دیوان به بررسی ترجیع‌بند «هرگز دیگر» در چارچوب زبان تک‌گویی نمایشـی و روان‌شناسی راوی می‌پردازد. در مطالعه خود با عنوان «کلاغ پو: واژه‌ای که پاسـخی است—هرگز دیگر»، ویلیام فریدمن به بررسی ترجیع‌بند «هرگـز دیگر» به‌عنوان دالّی می‌پردازد که تنش

1 . it
2 . And yet God has not said a word!

میان معنـا و بی‌معنایـی را در خود جای می‌دهـد و تکرار آن آشـوب روانی راوی را آشـکار می‌سـازد. یکی از آخرین مطالعاتـی کـه به نقـش ترجیع بند در شـعر پـو پرداخته اسـت، «کلاغ و فلسفه ترجیع بند» اسـت که در آن شوکو ایتوه بـه کارکـرد ترجیع بند در شـعر پو و داسـتان کوتاه «بارتلبی محرّر» نوشـته هرمان ملویل می‌پـردازد و چنین نتیجه می‌گیرد کـه ترجیع‌بند باعث تعمیق پیچیدگی‌های احساسی و فلسفی هر دو اثر می‌شود.

رابرت برونینگ مشـهورترین و تاثیرگذارترین چهره در تک‌گویی نمایشـی در شـعر انگلیسی اسـت، تا حدی که می‌توان گفـت عنوان تک‌گویی نمایشـی بیش از هر چیز تداعی‌گر نام اوست. به علاوه، برونینگ «در تک‌گویی‌های نمایشـی‌اش به نقطـه اوج هنر شـاعری خویش رسـید» (سـهیل، ۷۸۳۱، ۸۵). تک‌گویی‌های نمایشـی برونینگ از منظـر نظریات گوناگونی از قبیل روان‌شناسـی، قدرت، جنایت، رابطه میان سـخنگو و شنونده، سـکوت، و روابط بیناجنسیتی مورد بررسی قرار گرفته‌اند. برخی از مطالعات قابل‌توجه در این زمینه عبارتند از «پیچیدگی روان‌شناختی در عاشق پورفیریا» اثردیوید اگنشوایلر، «لکان، برونینگ و چشم‌چران قاتل: عاشق پورفیریا و آخرین دوشس من» اثر اِرل جی اینگرسول، «سوژه و قدرت در عاشق پورفیریا» اثر جنیفر گریبل، و «درون دنیای شـرور: خشـونت در عاشق پورفیریـای رابرت برونینـگ» اثر دریا اوروج. بـا این‌حال، مطالعـه‌ای کـه به‌طور خاص خوانشـی ایزری از «عاشـق پورفیریا» ارائه نماید تا کنون انجام نشده است

خوانـش ایـن دو شـعر از منظـر نظریات ایزر نشـان می‌دهد کـه ترجیع‌بند پـو و تک‌گویی برونینـگ تزئینات فرمـی مربوط به دوره‌ای خاص نیسـتند، بلکـه ابزارهایی برای درگیرنمـودن خواننده‌اند. تکرار همـراه با دگرگونی، خواننده را بـه بازنگری وا می‌دارد؛ ارتباطات حذف‌شـده پیوندهای قابل‌تنظیمی می‌سازند که خواننده باید آن‌ها را پیکربندی نماید؛ و نفی، امکان‌های بدیهی را لغو می‌نماید تـا موقعیتی خلق کند که خواننده بایـد یا آن را بپذیرد و یا رد کنـد(Iser 2006, 66). هیرش یادآور می‌شـود که عمل تکمیل نمودن توسط خواننده باید در چارچوب متن باقی بماند و به‌لحاظ احتمالات نیز موجه باشد (۲۰۶,۱۹۶۷)

چارچوب نظری

خواندن به‌مثابهٔ هم‌تولیدی

ایـن پژوهش، خوانـدن را نـه به‌عنوان صـرف فرایند اسـتخراج معنـا، بلکـه به‌صـورت نوعی همـکاری زمانی هماهنـگ میـان متـن و خواننـده بازتعریـف می‌نماید. ولفگانگ ایزر، به همراه هانس روبرت یاوس، از پایه‌گذاران مکتب کنسـتانس در نیمه دوم قرن بیسـتم به حساب می آیـد، که نظریه دریافت او نقش مهمـی در رهانیدن معنا از سـیطره مولف و چندگانگـی معنایی داشـت. (فریدزاده، ٤٩٣١، ٢٦١). مطابق دیدگاه ایزر، یک اثر ادبی از قطعات معینی تشـکیل شـده اسـت که با حذف‌هـای عامدانه به یکدیگـر پیوند خورده‌اند. شـکاف‌های موجود در متن، که ایزر آن‌ها را «مفاصل نادیدنی»[1] نیز می‌نامد، نشـانهٔ وجود نقـص در متن نیسـتند، بلکه این امکان را بـرای خواننده فراهم می‌نماینـد تا در هنگام مواجهه بـا اطلاعات جدید هنـگام پیشـروی در متـن، بتواند آن‌هـا را پیونـد بدهد، بیازماید، و بازنگری نماید.

اصطلاحاتی کـه ایزر به کار می‌برد تصویری روشـن‌تر ارائه می‌دهند. «نفی»، در نگاه ایزر، کنشی موضعی است که استنباط‌های امیدوار کننده را متوقف نموده و خواننده را وا می‌دارد تا پیکربنـدی تازه‌ای اتخاذ کند؛ و «منفیت»[2] به فشار گسترده‌تری اطلاق می‌شود که این قبیل توقف‌ها ایجـاد می‌نمایند، و افقی نامدون ایجـاد می‌کنند که معنا را دائمـا در حال حرکـت نگاه مـی‌دارد (Iser 1978, 27).

1 . unseen joints
2 . negativity

ترکیب شـکاف‌ها و نفی‌ها، تغییر در چشم‌انداز خواننده را ضروری می‌سازد و این تغییر، تفسیرهای پیشین را دگرگون می‌کند. در معنایی وسیع‌تر، روایت توزیع‌شده، شکافی در سـطح آگاهی ایجاد می‌نماید که خواننده را وادار می‌سازد فرضیه‌های رقیب را به‌طور هم‌زمان در نظر داشـته باشـد: «برقراری چنین ناهمگونی‌ای به معنای ایجاد دو مجموعهٔ ادراکی یا دو چارچوب سنجش متفاوت است» که از طریق آن خواننـده نشـانه‌هایی را «می‌بیند، چون وجودشـان را احتمـال می‌دهـد»، حتی اگر خـود راوی از وجـود آن‌ها بـی‌اطلاع باشـد (Sternberg 1993, 132). از این منظر، معنا آن چیزی نیسـت که متن پنهان می‌کند، بلکه چیزی اسـت که متن آن را مشـخص می‌کند و خواننده بدان تن می‌دهد (Iser 1978, 96).

پیشـوند «هـم» در «هم‌تولیـدی» به این معنا نیسـت کـه خواننده می‌توانـد معنا را خلق نمایـد، بلکه به معنای پیروی هدایت شـده اسـت. اسـتانداردها همچنان دارای اهمیت هستند. تمایز هیرش میان «معنا» (محتوای معین و قابل‌اشـتراک که در سـاختار لفظی تثبیت شده است) و «اهمیـت» (کاربردها و ارزش‌های بعدی) چارچوبی فراهم می‌نماید کـه فعالیت خواننده را هدایت کنـد بدون آن‌که بـه نفی ضرورت آن بپردازد. در این راسـتا، تفسـیر به‌طور احتمالی متوجه «قصد لفظی» متن است، در حالی که ژانر حـدودی را تعیین می‌نماید که در آن دلالت‌ها مرتبط تلقی می‌شوند (۱۹۶۷, ۲۰۶).

بر این اسـاس، استنتاج در یک تک‌گویی نمایشی باید بـا قراردادهای نقاب، شـنوندهٔ ضمنـی، و طنز هماهنگ باشد، و ترجیع‌بند در شـعر غنایی باید ابتدا بیش از آن‌که بر مفهومی قطعی دلالت کند، به عنوان یک دسـتور فرمی تلقـی شـود. قانون مرمین بـرای این قالب چنین اسـت: تک‌گویی نمایشـی یک «اجرا اسـت که به حضور مخاطب نیاز دارد»؛ حتی نقاب نیز «دلالت بر حضور مخاطب دارد» و این حضور، احتمال ارتبـاط را تقویت می‌نماید (۱۹۸۳, ۱۱). تک‌گویی تنها «یک سوی گفت‌وگو» است و خواننده صدایی مقابل می‌سـازد که تنشـی میان هم‌دلی و داوری ایجاد می‌نماید (Langbaum 1974, 155).

این چارچـوب چهار عـادت کاربردی پدید مـی‌آورد. نخست، بررسی دقیق شکاف‌ها: شکاف‌های زمانی/علّی (اثـر چگونه از یک وضعیت به وضعیت بعدی می‌رسـد؟)؛ هستی‌شـناختی (چه نوع راوی و چه نـوع واقعیتی عرضه می‌شود؟)؛ و گفتمانی (چه کسی با چه کسی، و تحت چه شرایطی سخن می‌گوید؟) (Iser 1978, 182). دوم، تمرکز بـر نفی‌ها: شناسـایی جایی که متن یـک نتیجهٔ محتمل را تضعیـف می‌نماید و تحلیـل این‌که ایـن نفی‌ها چگونه زمینهٔ گسـترده‌تر «منفیت»، که هر تفسـیر تازه باید در آن جای گیرد، را تقویت می‌نمایند (Iser 1978, 212). سـوم، بازسازی دیدگاه سـرگردان به‌صورت یک توالی: اینکه یک خوانندهٔ ماهر احتمالاً در سـطر ۰۲، سپس در سطر ۰۶، و سـپس ۰۰۱، به چه میاندیشد و چگونه نشانه‌های تازه این مسیر را تغییر می‌دهند (Iser 1978, 108). چهارم، آزمودن محدودیت‌ها: یک اسـتنتاج تنها زمانی معتبر اسـت که از مهارت تفسیری‌ای پشتیبانی کند که متن پیش‌فرض گرفته است و نیز با افق ژانری مناسـب هماهنگ باشد (Hirsch 1967, 72). این‌ها صرفا مفاهیمی انتزاعی نیسـتند، بلکه رفتارهای قابل تشخیص خوانندگان کارآزموده‌اند.

ایـن چارچوب نظـری، ابـزار تحلیلی مناسـبی برای شـعرهای پو و برونینگ به دست می‌دهد که نشان می‌دهد چگونه فرم شـعر، در خدمت تولیـد رازآلودگی و جنون قرار می‌گیرد. «فلسفهٔ آفرینش» پو صرفاً لفاظی توخالی دربارهٔ روش نیست؛ بلکه داستان آفرینش یک اثر را در قالب زبان فراینـدی بیان می‌کند و به خواننـده اجازه می‌دهد همان تصویری از روش را هم‌زمان بسازد که متن ادعا می‌کند قرار است نشان دهد.

این رویکـرد همچنین دلایـل یک‌نواختی شـنیداری ترجیع‌بنـد و کاربـرد تحول‌پذیـر آن را روشـن می‌نمایـد؛ عناصری که در «کلاغ» به ایجـاد تنش قابل‌توجهی منجر می‌شـوند. هربار کـه ترجیع‌بند تکـرار می‌شـود، یکی از پیش‌فرض‌های پیشـین را نفی می‌نماید و افقی تازه پیش می‌نهـد، و بدین‌سـان مـا را وامـی‌دارد به ارزیابـی دوبارهٔ برداشـت‌های قبلی‌مان از شـعر بپردازیـم. برونینگ تأثیر غیرمسـتقیم صدا بر سـاخت جهان را نشـان می‌دهد: در غیاب مخاطـب تثبیت‌کننده، روایت و توجیـه در جریانی واحد ادغام می‌شـوند؛ اطلاعات زمینـه‌ای از خلال لحن، تصویرپـردازی، و نحـو منتقـل می‌گـردد. شـعر در برابر اخلاقی‌سازیِ شتاب‌زده مقاومت می‌نماید، نه از طریق یک چرخـش ناگهانی در پایان، بلکه با به‌کارگیری بلاغت راوی برای اجرای هم‌زمان کنش‌های متناقض: اعتراف و تبرئه، صمیمیت و ابژه‌سـازی. نتیجه، فروپاشی دسته‌بندی‌های موقتی و جایگزینی لحظه‌به‌لحظهٔ آن‌هاست (Langbaum ۱۹۷٤, ۷۸). در هـر دو مورد، ترجیع‌بند و تک‌گویی کاری را که به شـعر معنـا می‌بخشـد کنترل می‌نمایند و نشـان می‌دهنـد کـه رازآلودگـی حاصـل تعویق عمدی اسـت و جنون، نتیجهٔ احساسـی اسـت که از فرمی برمی‌خیزد که مدام نتیجه‌هایی را که خود به‌سـوی آن‌ها هدایت می‌کند، تضعیف می‌سازد.

تحلیل

«کلاغ» پو: «هرگز دیگر» و معماری معنای منفی

ادگار آلـن پـو سـاختار «کلاغ» را به‌گونـه‌ای طراحی می‌نماید که صدا اندیشـهٔ ما را، حتی بی‌آن‌که نسبت به آن آگاه باشـیم، سـامان می‌دهد. الگوی قافیهٔ ABCBBB، وزن تروکائیک هشـت‌هجایی، و قافیه‌های درونی فشـرده («uttered/fluttered»، «napping/tapping»، «dreary/weary») نیرویی افسـون‌وار پدید می‌آورند که در بسـتر آن یک واژه می‌تواند بارها تکرار شود اما هر بار معنایی تازه بیایـد (Kopley and Hayes 2002, 192). بـرای نمونـه، فرود تروکائیک و قافیهٔ درونی در دو مصراع نخستین

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,

Over many a quaint and curious volume of forgotten lore

نشـان می‌دهد که ترجیع‌بند چگونه در ادامه از همین وزن به‌مثابـهٔ ابـزار بهـره خواهـد گرفـت. وزن تروکائیک هشـت‌هجایی اثـری هیپنوتیـزم مانند ایجـاد می‌نماید که تداعی‌گر ورد/طلسـم‌خوانی اسـت و از همان ابتدا به سـاخت فضای رازآلودگی در شـعر میانجامـد. همچنین، کوبـش بی‌وقفه‌ای که به واسـطه به‌کارگیـری این وزن در ریتم شعر ایجاد می‌شـود، بازتاب‌دهنده ناتوانی راوی اول شـخص در رهایـی از افـکار جنون‌آمیز خویش اسـت. به علاوه، استفاده فراوان از واج‌آرایی و قافیه درونی به تشدید حس جنون در شـعر دامـن می‌زنند. ازدحام صوتی شـعر نمودی از ازدحام فکری راوی آن اسـت، و پو از این ازدحام در جهـت تقویت فضـای رازآلودگی و جنـون بهره می‌برد: ازدحام صداها حس تنگناهراسـی صوتی ایجاد می‌نماید، ادراک را مختل می‌کند، و پایـداری این اختلال (از طریق پایداری فرم شعر) می‌تواند به پارانویا منجر شود.

حرکـت آغازیـن شـعر فقـدان را از طریق حـذف باز می‌نمایاند: «تنها همین و دیگر هیچ»[1] (سـطر ٦). سپس سازوکاری پادکنشی در مقابل آن قرار می‌گیرد: ترجیع‌بند بعدی «هرگز دیگر»[2] می‌آید تا همان وزن و آهنگ را پاسـخ دهـد، مشـخص کنـد، و در نهایت تحـت کنتـرل درآورد (Caputi 1953, 170). نظریـهٔ شـعری پو این سـازوکار را شناسایی می‌کند و، مهم‌تر از آن، آن را به یک دستورالعمل خوانشـی تبدیل می‌سـازد. خود پو در «فلسـفهٔ آفرینش»

1 . Only this and nothing more
2 . Nevermore

اصرار دارد که «دگرگون‌کـردن کاربرد ترجیع‌بند، در حالی کـه خـودِ ترجیع‌بند، در بیشـتر موارد، بـدون تغییر باقی می‌مانـد، به‌طور پیوسـته اثرهـای نو پدید خواهـد آورد» (۱۹۸٤, ۱۷). پو مدعی است که فرایند آفرینش «از پایان» آغاز می‌شـود و بندهای پیشـین تنهـا راه را برای تقاضای نهایی هموار می‌کنند.

شـعر «کلاغ» به ما می‌آمـوزد که چگونه مـی توان در عین ثابت نگاه داشـتن صدا، معنا را مدام تغییر داد، و این دقیقاً همـان کارِ معنایی اصلی شـعر اسـت. ایزر توضیح می‌دهـد که چرا این تجربه شـبیه نوعی رازآلودگی اسـت که تا مرز جنون متنی پیش می‌رود. شـکاف‌ها از خواننده می‌خواهنـد خلأهای متـن را پر کند؛ نفی «عناصر آشـنا را فـرا می‌خواند تنها برای اینکه آن‌هـا را لغو کند»، و آنچه لغـو می‌شـود «در میـدان دید باقـی می‌مانـد»، و همین امـر خواننـده را وامی‌دارد که زاویه دید خـود را تغییر دهد (Iser 2006, 64). «دیگر هیچ»[1] غیاب را آشـکار می‌سازد؛ خواننـده آن را به سـطر بعدی پیوند می‌دهـد، و چرخش بعـدی، پیوند خواننـده را حـذف می‌نماید. این نوسـان حاصل از پیش‌بینی و حذف، ضربان خوانشی شعر است؛ میدانی از «منفیت»؛ «افق نامدون»ی که با انباشـته شدن نفی‌ها برساخته می‌شود (Iser 1978, 212).

آمـدن کلاغ، حذف را بـه تقدیر بـدل می‌کند: «کلاغ گفت: هرگز دیگر»[2]. هرچه فشـار پاسـخ‌دادن به پرسـش راوی بیشـتر می‌شـود، همان هجاها در سـطحی جدی‌تر و پرتنش‌تـر به‌کار گرفته می‌شـوند. تسـکین دارویی انکار می‌شـود: «آیا... آیـا در جِلعاد مرهمی هسـت؟ بگو، تو را التمـاس می‌کنم، بگـو!» / «کلاغ گفت: هرگـز دیگر»[3]، و هـر گونه امید وصال اخروی نیـز از بین می‌رود: «این روح آکنده از اندوه را بگو... آیا در عدن دوردسـت / بار دیگر در آغوش بانویی قدیس آرام خواهـد یافت؟» / «کلاغ گفت: هرگز دیگر»[4]. هر بار تکرار «هرگز دیگر» راوی را به پرسـش سوال‌های گوناگون از سر اسـتیصال وا می‌دارد، اما پاسخ همان اسـت، و این حالت الگویی مـدور خلق می‌نماید که حالت روانی وسـواس‌گونه و خودویرانگر راوی را به نمایش می‌گـذارد؛ حالتی که به خواننده نیز انتقـال یافته و در او حس محبوس بودن روانی را تشدید می‌نماید.

تکـرار ترجیع‌بند، دامنهٔ تفسـیرهای مجاز را محدودتر می‌نماید: فرضیه‌های پیشین (از قبیل پژواک صدا، طوطی آموزش‌دیـده، دیو، و نمـاد) در وضعیتی از «نفی‌شـدگی پابرجا» باقـی می‌مانند، که بازتابی مسـتقیم از «منفیت» ایزری است. از این منظر، ترجیع‌بند بیش از آن‌که عنصری مضمونی باشـد، سـازوکاری اسـت بـرای سـازمان‌دهی همکاری خواننده با متن. پایان کار در اینجا فرمی اسـت: واژه ثابت می‌ماند، اما شـعر به ما می‌آمـوزد هر بار آن را به شیوه‌ای تازه بشـنویم. مسیر خواننده، که مسیر پرسیدن، پاسخ منفی شنیدن، و باز پرسیدن در سطحی بالاتر است، به صحنهٔ تجلی نوعی اجبارِ طراحی‌شـده بدل می‌شـود؛ نه جنونـی بالینـی، بلکه ضـرورت ادامهٔ اسـتنتاج درون ساختاری که تنها کارش نفی کردن است. به عبارت دیگر، فضـای رازآلوده و جنون‌آمیز شـعر نه از خودِ پاسـخ «هرگز دیگر»، که از نتیجه تکرار نامتغیر آن حاصل می‌شود.

بـا نگاهی دقیق‌تـر می‌توان مشـاهده نمود که شـعر چگونـه دیـدگاه خواننـده را جابه‌جـا می‌کند. نخسـت، گنجینهٔ ارجاعات شعری «عناصر آشنا» را در اختیار او قرار می‌دهد: مرهم کتاب مقدس، نوشـداروی کلاسیک نِپنته، پالاس اسـطوره‌ای، و جهان زیریـن پلوتونی؛ عناصری که نویدِ آرامش یا معرفت می‌دهند. سپس ترکیب‌های شعری،

1 . Nothing more
2 . Quoth the Raven ‘Nevermore’
3 . Is there—*is* there balm in Gilead?—tell me—tell me, I implore!” / Quoth the Raven “Nevermore.”
4 . Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn, / It shall clasp a sainted maiden [...].” / Quoth the Raven “Nevermore.”

ارزش آن عناصر را از طریق نفی‌هایی که ترجیع‌بند ایجاد می‌نماید تغییر می‌دهند (Iser 1978, 96). چشم‌انداز خواننده مدام دگرگون می‌شود: از تقلید مکانیکی (سطر ۸۴) به غیب‌گویی شوم و سپس به نمادی به‌ستوه آورنده، و هر موضع تازه، مواضع پیشین را بازنویسی می‌نماید (Iser 1978, 108). شعر بر همان بازنگری پس‌نگرانه اتکا دارد. هنگامی که راوی سرانجام فریاد می‌زند: «منقارت را از سینه من بیرون کش، و وجودت را از در من بردار!»[1] استعارهٔ «از سینهٔ من» خوانش نمادین آشکاری را آغاز می‌نماید که در سطر پایانی به اوج می‌رسد: «و روحم از سایه‌ای که بر زمین شناور است برنخواهد خاست—هرگز دیگر!»[2]. پو این ساختار را به روشنی توضیح می‌دهد: به‌گفتهٔ او، استعاره ذهن را وامی‌دارد «در جست‌وجوی معنای اخلاقی» باشد، و «تا سطر پایانی آخرین بند» قصد او مبنی بر نمادساختن پرنده به‌عنوان نشانه‌ای از «یادبود اندوهناک و پایان‌ناپذیر» آشکار نمی‌شود (۱۹۸٤, ۲٤).

منتقدان گوناگون سال‌هاست تأثیر درونی این تجربه را توصیف نموده‌اند. دَنیِل هافمن آن را «شعری بناشده بر تکرار یک واژه—واژه‌ای که آن‌قدر تکرار می‌شود که معنایش به هیچ فرو می‌کاهد یا به کثرتی مهارناپذیر بدل می‌شود» می‌نامد؛ شعری که در آن «تکرارهای اندوهبار "هرگز دیگر" هرگونه توان اندیشیدن مستقل را از میان می‌برد» (۱۹۷۲, ۷٤). تحلیل کاپوتی (این‌که «هرگز دیگر» کیفیت تازه‌ای به «دیگر هیچ» می‌دهد) نیز موید همین روند است (۱۹۵۳, ۱۷۰).

از نظر فن شعر، می‌توان عناصر اصلی را این‌گونه خلاصه نمود: وزن تروکائیک هشت‌هجایی، قافیهٔ AB-CBBB، قافیه‌های درونی بسیار، و واج‌آرایی فراوان. همهٔ این عناصر ریتم «لالایی و گسست» را تقویت می‌نمایند؛ ریتمی که موجب می‌شود هر کاربرد تازهٔ ترجیع‌بند، استنباط قبلی را از میان بردارد و استنتاج بعدی را جایگزین آن نماید. با ثابت‌نگاه‌داشتن صدا در عین تغییر کاربرد، چنان‌که ایزر بیان می‌دارد، شعر همواره «اصل هم‌ارزی را از محور گزینش به محور ترکیب» منتقل می‌نماید (Iser 1978, 97). همین وجود یک واژهٔ ثابت است که امکان پرسش‌ها و بافت‌های تازه را فراهم می‌آورد. این بدان معنی است که نفی‌ها روی هم انباشته می‌شوند بی‌آن‌که آنچه را نفی کرده‌اند حذف نمایند. در نتیجه، معنای شعر پیچیده‌تر می‌شود، بی‌آنکه آرامشی به همراه داشته باشد، و این دقیقاً همان چیزی است که ایزر «منفیت» می‌نامد. وزن معنایی «هرگز دیگر» با هر بار تکرار افزایش می‌یابد و این افزایش ساختاری نمایان‌گر ذهنی است که عنان آن به سرعت از دست راوی خارج شده و به سمت حالت روانی جنون آمیزی نیل می‌نماید که در آن معنا با هر بار تکرار «هرگز دیگر» مبهم‌تر و تاریک‌تر می‌نماید.

آن‌چه همچون جنون تجربه می‌شود، این امر است که احساسات خواننده به‌وسیله ترجیع‌بندی برانگیخته می‌شود که مدام اطمینان حاصل می‌نماید که هر تلاش خواننده برای جمع‌بندی ناکام بماند. فرا متن‌نویسی پو را می‌توان در راستای انطباق و معنای ضمنی دانست، که به ایدهٔ نفی ایزر بسیار نزدیک است. ایزر به «انطباق» و «جریان پنهان معنا ورای مرحلهٔ نخست یا آشکار روایت» اهمیت می‌بخشد؛ همان غنا و ژرفایی که زمانی پدید می‌آیند که معنای ضمنی در میدانِ دید باقی بماند (Poe ۱۹۸٤, ۲٦). این پیوند همچنین توضیح می‌دهد که چرا ساختار ارجاعی شعر صرفاً آرایه‌ای تزئینی نیست: شعر آن «عناصر آشنا» را (چه مربوط به کتاب‌مقدس باشند، چه کلاسیک، و چه اسطوره‌ای) مطرح نموده و سپس همان‌ها

1 . Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!

2 . And my soul from out that shadow that lies floating on the floor / Shall be lifted—nevermore!

را نفـی می‌نمایـد و این امر خواننده را وامـی‌دارد تا هر بار ارزششان را از نو بازاندیشی نماید، و این بازاندیشی مدام از طریق از میان برداشتن هرگونه قطعیت تفسیری رازآلودگی شـعر را دو چندان نمـوده و در تلاش مـداوم خواننده (به همـراه راوی) برای یافتن پاسـخ به صـورت پیوندی میان جنون راوی و حسـی کـه خواننده تجربـه می‌نماید عمل می‌کند.

در نهایت، فرم و دریافت از طریق «مهارت» به هم پیوند می‌خورند. خواننده آزاد نیسـت هرچه خواسـت بسـازد، بلکه باید با خواسـت‌ها و الزام‌های متن سازگار باشد (Eco 1979, 10). شعر «کلاغ» این الزام را از طریق قواعد تقطیع و ریتم کـه انتظار می‌آفرینـد و ترجیع‌بندی ثابت که نفی را اِعمـال می‌نماید به واقعیت بـدل می‌نماید. نتیجه فقط شـعری دربارهٔ به‌یادآوردن نیسـت؛ بلکه سـاختاری است کـه «یادبود اندوهنـاک و پایان‌ناپذیر» را بـه حالتی ذهنی برای خوانندگان بدل می‌سازد. در سطر پایانی شعر، مسیر خواننده کاملاً مشـخص شـده اسـت: صدا تثبیت شده، اندیشه به‌طور پی‌درپی بی‌ثبات شده، و افقِ هرگونه تسلّی فروپاشیده و در نمادی ادغام شده که شعر تا واپسین لحظه ممکن از ما دریغ نموده بود.

«عاشق پورفیریا»ی برونینگ: تک‌گویی، تملک، و اخلاقیت شکاف‌ها

ترجیع‌بند پو انتخاب‌های خواننده را محدود می‌نماید، حال آن‌که صدای راوی شعر برونینگ تثبیت معنا را دشوارتر می‌سـازد. «عاشـق پورفیریا» از همان واژهٔ نخسـت همان چیزی را خلـق می‌کند که ایزر آن را «اقتصاد شـکاف‌ها و نفی‌ها» می‌نامد. شـعر ایـن کار را از طریق احضار عناصر آشنا و سپس نفی آن‌ها انجام می‌دهد؛ عناصری که با وجود نفی‌شـدن، در میدان دید باقی می‌مانند تـا خواننده را به حرکت بعدی وادارند. به گفتهٔ ایزر، شکاف‌ها اتصالاتی تهی هسـتند که «میدان ارجاعی» دیدگاه خواننده را تشـکیل می‌دهند. این شکاف‌ها نیازمند کنش‌های تصویرسازی‌اند و در این فرایند، نحوهٔ پیوند خوردن چشـم‌اندازها را کنترل می‌نمایند (و نه صرفاً پر کردن آن‌ها را) (Iser 1978, 198). آنچه از خلال نفی‌های مکرر انباشـته می‌شـود «منفیت» اسـت: «دوگانهٔ» نانوشـته‌ای از متن مکتـوب که حدود و کارکردهای کلمات را شکل می‌دهد و گسترش می‌بخشد. حاصل چنین فرایندی، نوعی بی‌ثباتی هدایت‌شده است: ما دربارهٔ امور صرفا نمیاندیشـیم؛ بلکه هدایت می‌شـویم. شـعر خواننده را وادار می‌سازد که حتی وقتی جهان راوی را از خلال واژگانـش می‌سـازد، هم‌زمـان نیـز در برابرش مقاومـت نماید. تنشـی کـه از تقابل میان سـاخت جهان خواننـده از خلال روایت راوی و نفی همزمان همان جهان حاصل می‌شود باعث می‌شود که خواننده هم رازآلودگی و هم جنون را تجربه نماید.

وصـف آغازین شـرایط هوا در شـعر توصیفـی خنثی نیست؛ بلکه شـکاف گفتمانی اولیه‌ای را می‌آفریند که در بستر آن صفت‌های ارزش‌گذار ذهنیتی را نمایان می‌سازند که به اخلاقی‌سازی عناصر طبیعت می‌پردازد: «باد پراندوه به‌زودی بیدار شـد / و سـرِ نارون‌ها را با کینه جدا نمود»[1]. راوی تنهـا «گوش می‌دهـد» در حالی کـه جهان «عمل» می‌کنـد. پورفیریا گرمـا، کنش‌مندی، و گفتـار را به اتاقی می‌آورد که آن‌ها را مطالبه می‌نماید: «او سـرما و طوفان را بیرون راند»[2] و «گونه‌ام را [بر گیسـوانش] گذاشت»[3]. هیچ امر مهمی در روایت شـعری دارای تناسب نیست؛ پورفیریا کاری انجام می‌دهد، راوی پاسـخی نمی‌دهد، و تنها گفتار تأییدشـده—«به نجوا می‌گفت دوسـتم دارد»[4]—متعلق به پورفیریاسـت، آن‌هم از خلال گزارش خـود راوی. عدم تناسـب میان وقایع و خاموشی راوی از همان ابتدا فضایی

1 . The sullen wind was soon awake, / It tore the elm-tops down for spite,
2 . She shut the cold out and the storm
3 . And [...] made my cheek lie there
4 . Murmuring how she loved me

رازآمیز ایجاد می‌نماید که در آن افعال پورفیریا و عاشقش فاقد معنای مشخص و انگیزه کافی‌اند. «مفاصل نادیدنی» ایزر در این شعر در سطح بسیار ظریفی نمود پیدا می‌کنند. خواننده باید انگیزه را از ژست راوی حدس بزند و روان را از واژگان و نحو او، زیرا بافت پیونددهنده عمداً حذف شده است. توصیف گلنیس بایرون از «شنوندهٔ غایب» شعر، و استفاده از خواننده به‌عنوان شاهد، روشن می‌سازد که ساختار شعر چه نقشی بر عهده دارد: امکان اصلاحِ برگرفته از گفت‌وگو را حذف می‌نماید تا خودافشایی به حداکثر رسیده و هرگونه تناقض تنها از جانب خواننده پدید آید (Byron 2003, 16).

صحنه از پیش آکنده از نفی‌های آشکار است. گفت‌وگو آغاز شده («مرا صدا زد») و سپس متوقف می‌شود («وقتی صدایی پاسخ نداد ...»). در غیاب هرگونه صدا یا پاسخ، ایدهٔ تقابل غنایی مطرح شده و سپس از میان برداشته می‌شود. به گفته ایزر، آن‌چه لغو می‌شود همچنان به‌مثابه فشاری بر موضع بعدی که اتخاذ می‌کنیم «باقی می‌ماند»؛ دیدگاه سرگردان باید باقیماندهٔ هر استنباط مسدودشده را با خود حمل کند و دریافت‌های پیشین را مطابق شاخص‌های تازه تغییر دهد (Iser 1978, 109). نخستین نمونهٔ روان‌شناسی صریح در قالب دانایی نامحدودی که منحصراً از آنِ گوینده است ظهور می‌یابد: پورفیریا «ضعیف‌تر از آن بود [...] که خود را برای همیشه به من بسپارد»[1].

در چند سطر بعدی، تملک جای خود را به کنش می‌دهد: «در آن گاه او همه از آنِ من بود؛ آنِ من، زیبا، / در غایت پاکی و نیکویی؛ و یافتم / کاری برای انجام دادن»[2]. شکست نحوی سطرها[3] اندیشه را در دل ساختار دستوری پنهان می‌دارد و واژگان «پاک و نیکو» می‌کوشند فعل را قدسی جلوه دهند. کنش راوی با کارآمدیِ هولناکی ادامه می‌یابد: «و گیسوانش، آن ریسمان بلند و زرد را / سه مرتبه دور گلوی نازکش پیچاندم / و جان از حلقومش به در کردم»[4]. لنگباوم چنین استدلال می‌کند که تک‌گویی نمایشی واکنشی دوگانه از «هم‌دلی و داوری» را در خواننده برمی‌انگیزد: ما مجذوب شور راوی می‌شویم و در عین حال آن را محکوم می‌کنیم. برونینگ از این رفت‌وبرگشت بهره می‌برد تا جنون را به‌مثابه نوعی گفتارِ یقین‌مند جلوه دهد؛ گویی این مِیل است که درست و نادرست عمل را تعیین می‌نماید (۱۹۷٤, ۸٤). خوانش بایرون نیز همین پارادوکس را برجسته می‌سازد: شعر، پورفیریا را به یک «شیء» بدل می‌کند، آگاهی را تصاحب نموده، و پاسخ را خاموش می‌سازد (۲۰۰۳, ۱۵).

پیامدِ عمل، نوعی پداگوژی نفرت‌انگیز پدید می‌آورد که در آن گوینده خود را تعلیم می‌دهد (و همچنین می‌کوشد خواننده را تعلیم دهد) تا صحنهٔ پیش‌رویش را همچون گونه‌ای از به کمال‌رسیدن و رضایت‌مندی تفسیر نماید: «چون غنچهٔ بسته‌ای که زنبوری در خود دارد»،[5] «چشم‌های آبی بی‌لک می‌خندیدند»،[6] «سپس گیسوانش را گشودم»[7]. تشبیه راوی، وضعیت خفگی را دلپذیر جلوه می‌دهد و فعل «گشودم» تنگی و فشار عمل خفگی را، در همان لحظه‌ای که از آن نام می‌برد، انکار می‌کند. دلپذیر نمایاندن خفگی و انکار فشار آن، در کنار سکوت آغازین او، رازآلودگی رفتار راوی را تقویت می‌نماید و تردید خواننده نسبت به جنون او را تشدید می‌نماید. نحوِ به کارگرفته شده توسط برونینگ به صدای راوی اجازه می‌دهد تا

1 . Too weak [...] [to] give herself to me for ever.
2 . That moment she was mine, mine, fair, / Perfectly pure and good: I found / A thing to do,
3 . enjambment
4 . ... and all her hair / In one long yellow string I wound / Three times her little throat around, / And strangled her. …
5 . As a shut bud that holds a bee
6 . Laughed the blue eyes without a stain
7 . I untightened next the tress

به‌طـور هم‌زمان کنش‌هایی متناقـض انجام دهد: اعتراف و تبرئه، شـیءانگاری و سـتایش؛ و بدین‌سـان هر داوری اخلاقـی موقتـی را با چرخشـی تـازه واژگون می‌سـازد. دیدگاه سـرگردان ایزر در همین‌جا خود را نشـان می‌دهد: جایگاه خواننده با هر نشـانهٔ تازه دگرگون می‌شود، چرا که «پیش‌زمینهٔ» لحظهٔ اکنون، «پس‌زمینهٔ» لحظات گذشـته را در خود جـذب کرده و بازآرایی می‌کنـد. واژگونی مداوم هرگونـه داوری اخلاقی کـه خواننده انجـام می‌دهد او را دچـار تردید و تزلـزل در خوانش و قضاوت‌های پیشـین و پسین خود می‌نماید و از طریق نفی هرگونه دریافت قطعی باعث ایجاد ابهام و اسرارآمیزبودن فضای شعری می‌شود.

در تک‌گویـی کلاسـیک ویکتوریایی، یک نفر سـخن می‌گویـد و دیگری گـوش فرامی‌دهد؛ امـری که با حذف امـکان تناقض‌گویـی، به خودافشـاگری شـدیدتر منجر می‌شـود. بایرون نشـان می‌دهد که برونینـگ چگونه این سـازوکار را با فروپاشـاندن اصل مفهوم «پاسـخ» تشـدید می‌نمایـد: «خطـاب» بـه چرخـه‌ای خودتوجیه‌گـر بدل می‌شـود (Byron 2003, 16). موتیف مو، که هولناک‌ترین نمودِ عاملیت در شعر است، اثر منفیت برونینگ را خلاصه می‌نمایـد: در طی سـی سـطر، مـو از پرده‌ای حسـی و شهوانی به ابزار خفگی تبدیل شده و غریزه را به بی‌حرکتی بـدل می‌نمایـد. همان «ریسـمان بلنـد زرد» کـه نوازش می‌کند، حالا خفه می‌کند، و سـپس «گشوده می‌شود» تا بدن را در حالتی نمایشی قرار دهد. در اصطلاح ایزر، متن از خلال شـکاف‌ها، خلأها، و نفی‌های نسبی، بخش‌های معیّن را بـه یکدیگر «پیوند» می‌زند؛ و انباشـت این لغوها نوعی «دوگانگـی» ناگفته (منفیّت) پدید می‌آورد که هرگاه بخواهیم صحنه را در قالب عشـق، اعتراف، یا آیین تثبیت کنیم، آن را تجربه می‌کنیم، اما شعر بی‌درنگ این تثبیت را در هم می‌شکند.

گزنده‌ترین طنز برونینگ در حس تملّکی است که شعر بنا می‌سـازد و او آن را به‌صراحت بیـان می‌نماید: «و تمام شـب را بی‌آن‌که بجنبیم در کنار هـم بودیم، / و بااین‌حال خدا هیچ نگفته اسـت!».[1] تِری ایگلتون هشـدار می‌دهد که آرامش هولناک این سـطر، به معنای تبرئه نیست؛ بلکه شـکافی اسـت که خوانندهٔ کارآزموده نبایـد آن را با نوعی تأیید یا مشـروعیت پر نماید. خود شعر به ما می‌آموزد که از چنین اسـتنباطی پرهیز نماییم، چرا که پیش‌تر گوش ما را نسـبت به دستورزبان خودتوجیه‌گر گوینده شرطی ساخته است (۲۰۰۶, ۱۰۱).

دو جریان دیگر نیز وجود دارد که این استدلال را تقویت می‌نماید. نخسـت، گسسـت‌های زمانی شـعر هم‌دستی خواننـده را تشـدید می‌نمایند. خواننـده هرگز نمی‌فهمد «پیوندهای پوچ»[2] دقیقاً چیست یا «جشن شادی امشب»[3] پورفیریـا را در چه موقعیتـی قرار می‌دهد؛ تنهـا می‌تواند دربارهٔ تفاوت طبقاتی و احتمال رسوایی حدس بزند، چرا که متن هیچ مختصات ثابتـی در اختیار خواننده نمی‌گذارد. همیـن عدم اطمینان از چگونگی تفسـیر این اشـارات در غیاب هرگونه شـواهد متنی ابهام و اسـرارآمیز بودن ذاتی روایت تک گویی نمایشی را تشدید می‌نماید. دوم، ساختار تک‌گویی به‌گونه‌ای طراحی شـده اسـت کـه هیچ صدای دیگری روایت خودتوجیه‌گر گوینده را قطع نکند. در شـعر «واپسین دوشـس من»،[4] دست‌کم یک شـنوندهٔ خاموش حضور دارد؛ اما در اینجا حتـی آن اصطکاک حداقلی نیز حذف شده اسـت. با وجود این، رهنمود لنگباوم همچنان کارآمد اسـت: شـعر ابتدا همدلی می‌آموزد (زیرا خواننده حس اشتیاق، وابستگی، و سـرافکندگی را می‌شنود)، اما سـپس هنگامی که صدا لطافت را به حـق مالکیت تبدیل می‌نمایـد، از خواننده داوری می‌طلبـد. تحلیل بایرون از

1 . And all night long we have not stirred, / And yet God has not said a word!
2 . vainer ties
3 . to-night›s gay feast
4 . My Last Duchess

«تملّک» و تصاحب آگاهی پورفیریا توسط شعر، مؤید همان تکلیف اخلاقی است که این ساختار بر خواننده تحمیل می‌نماید (۱۶ ,۲۰۰۳).

در چارچوب نظری این مطالعه، این رشته از رویدادها همچون دستورالعملی آزمایشگاهی عمل می‌کند که هدفش فعال‌ساختن خواننده است:

شکاف‌ها: رنگ‌آمیزی اخلاقی طوفان؛ پیوندهای طبقاتی ناگفته؛ غیبت شنونده؛ و دلیل منطق تملّک‌طلبانه؛

نفی‌ها: پایان گفت‌وگو با «هیچ صدایی پاسخ نداد»؛ پایان عشق با خفگی؛ و پایان اعتراف با خودتبرئه‌سازی («هیچ دردی حس نکرد»[1])؛

منفیّت: ساختار کلانی که هر گونه تسلای ممکن را (اینکه پورفیریا عاشق بوده؛ اینکه «پاک و نیک» است؛ این‌که سکوت خدا به معنای تأیید است) فقط در مقام لغوشده در میدان دید نگه می‌دارد. این دقیقاً همان ساختاری است که باعث می‌شود خواننده مواضع تفسیری را یکی پس از دیگری اتخاذ نموده و سپس از آن‌ها دست بکشد، زیرا صدا با هر چرخش خود آن مواضع را فرو می‌پاشاند.

ممکن است چنین استدلال شود که این تمرکز بر مشارکت خواننده می‌تواند همان فرافکنی‌ای را تقویت کند که خود شعر آن را افشا می‌نماید. هیرش به این احتمال چنین پاسخ می‌دهد: معنا، محتوای ثابت و قابل‌اشتراکی است که در ساختار زبانی «عینیت» می‌یابد، درحالی‌که دلالت چیزی است که همراه خواننده تغییر می‌کند. تفسیر به‌صورت احتمالی در پی دستیابی به قصد زبانی است و ژانر اثر چارچوبی را ترسیم می‌نماید که در آن دلالت‌ها مرتبط و قابل‌اعتنا تلقی می‌شوند (Hirsch 1967, 62). نشانه‌گذاری‌های برونینگ (قاب، طنز، شنوندهٔ غایب، و تبدیل عبارات محبت‌آمیز به ابزار) خواننده را در همان فضای قصدی نگاه می‌دارند که متن، با وجود این محدودیت‌ها، در اختیار او قرار می‌دهد. فنون بلاغی عاشق در شعر پورفیریا راهی است برای خلق سکون: تبدیل زمان به تابلویی ثابت، تبدیل رضایت به چیدمانی منجمد، و تبدیل صدا به مو. شعر به ما می‌آموزد که آن‌چه را خود متن می‌گوید انجام دهیم، نه آنچه را که راوی بیان می‌کند؛ و به ما می‌آموزد آن چیزی را بیان کنیم که متن هرگز به‌طور مستقیم به آن نمی‌پردازد: سکوت مصرع پایانی تأیید خدا نیست، بلکه ناتوانی جهان است از ایجاد وقفه و مداخله. در نهایت، این گسست‌ها نقشی دوگانه در کلیت شعر و مسیر خوانش خواننده ایفا می‌نمایند: ایجاد فزاینده فضای ابهام، وهم، و رازآلودگی، و نمایش این‌که جنون، علاوه بر گمانی نسبت به حالت روانی راوی، دلالت بر شیوه‌ای برای خواندن نیز دارد.

نتیجه‌گیری

ترجیع‌بند پو و خطاب تک‌گویانهٔ برونینگ دو شیوه برای سامان‌دادن گونه‌ای واحد از کارکرد هستند. هر دو، همکاری خواننده را از طریق باقی‌گذاشتن شکاف‌ها و نفی‌ها سازمان‌دهی می‌کنند. این دو شعر بخش‌های بیان‌شده را با بخش‌های بیان‌ناشده همگام می‌سازند و تجربه‌ای از خوانش پدید می‌آورند که از خلال حذف‌ها و نفی‌هایی پیش می‌رود که عناصر آشنا را تنها برای نفی کردن فرا می‌خوانند. بااین‌حال، عناصر نفی‌شده همچنان باقی می‌مانند تا بر دریافت‌های بعدی اثر بگذارند (Iser 2006: 65). آن‌چه معمولاً «رازآلودگی» و «جنون» می‌نامیم موضوعات این شعرها نیستند، بلکه اثراتی هستند که خوانندگان از دل این طرح‌ها تجربه می‌کنند. در «کلاغ»، یک ثابت واژگانی واحد، «هرگز دیگر»، فرایندِ لغو را طبق

1 . And strangled her. No pain felt she; / I am quite sure she felt no pain.

برنامــه اجرا می‌نماید: صدا ثابــت می‌ماند اما کاربرد تغییر می‌کند و بدین‌سان افق معانی قابل‌قبول را به‌تدریج پایین مــی‌آورد. اما در «عاشــق پورفیریــا»، لغو به‌شــکلی پنهان از خلال دســتور زبان و لحن منتقل می‌شــود. زبان عشق تعالــی می‌یابد تنها بــرای آنکه بلافاصله بــه جایگاه قبلی خود بازگردد؛ و نبود شنوندهٔ حاضر امکان هرگونه تصحیح را از میــان می‌برد. نتیجه این اســت که با هر نشــانهٔ تازه، دیــدگاه خواننده دائماً تغییر می‌کند و نشــانه‌های جدید، برداشت‌های پیشین را بازنویسی می‌نمایند.

از این بررسی سه نتیجه حاصل می‌شود: نخست: فرم، به توجه خواننده انضباط می‌بخشد و به آن جهت می‌دهد. تکــرار و تک‌گویــی روش‌هایــی بــرای نگاه‌داشــتن توجه خواننده‌اند، نه صرفاً تزئینات ادبی. دوم: رازآلودگی و جنون نــه صرفاً «مضامین» ســاده، که «اثرات» ساخته‌شــده‌اند: محصــول بی‌ثباتی و عــدم قطعیت مهندسی‌شــده و نفی انباشته شده. ســوم، این روش در مقیاسی بزرگ‌تر نیز کار می‌کند: بررســی شــکاف‌ها ← ردیابی نفی ← بازسازی دیدگاه ســرگردان ← آزمــودن محدودیت‌هــا. مادامی که خواننــده در محــدودهٔ مهارت‌هایــی بماند کــه متن پیش می‌نهد، این پروتکل قابل‌اجرا باقی می‌ماند.

این دیدگاه بر این فرض اســتوار است که تأثیر ادبیات بیشــتر از «طراحی» مهندسی‌شــده متن حاصل می‌شود. متن‌ها محدودیت‌هایــی برقرار می‌کنند که ما را وامی‌دارند باورهای پیشــین خود را بازبینی نماییم. توضیح ایزر دربارهٔ چشــم‌انداز و اعتباربخشــی پس‌نگرانــه، این امر را نشــان می‌دهد که چگونه پیش‌زمینه پس‌زمینه را جذب و دگرگون می‌کنــد (۱۹۷۸: ۹۶). همراه با فشــار نامکتوب منفیت، همیــن امر توضیــح می‌دهد که چرا لغوهــا باید قابل‌رویت و در دایــره دیــد باقــی بماننــد. از اینجا تکلیــف اخلاقی خواننده روشــن و دقیق اســت: خواننده بایــد به خود اثر بپردازد، و نه به آسیب‌شناســی آن؛ باید محدودیت‌هایی را که اثر بنا می‌کند به‌رسمیت بشناسد؛ در مسیر تعیین‌شده گام بردارد؛ و اجزای لغوشــده را در دید نــگاه دار تا بتواند ارزیابی‌شان کند.

این مقاله از هیچ گونه حمایت مالی برخوردار نبوده است.

هر دو نویسنده در تهیه مقاله مشارکت داشته‌اند.

هیچ گونه تعارض منافع شخصی یا سازمانی وجود ندارد.

References

1. Browning, Robert. 2013. "Porphyria's Lover." *Robert Browning: Selected Poems*, edited by John Woolford, Daniel Karlin, and Joseph Phelan, London: Routledge, pp. 71–73.
2. Byron, Glennis. 2003. *Dramatic Monologue*. London: Routledge.
3. Caputi, Anthony. 1953. "The Refrain in Poe's Poetry." *American Literature* 25(2):169–78.
4. Dewan, Motikala Subba. 2021. "Language of Dramatic Monologue in Poe's 'The Raven'." *Journal of NELTA* 26(1-2): 28–39.
5. Eagleton, Terry. 2006. *How to Read a Poem*. Malden, MA.: Wiley-Blackwell.
6. Eco, Umberto. 1979. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington, Ind.: Indiana Univ. Press.
7. Eggenschwiler, David. 1970. "Psychological Complexity in 'Porphyria's Lover'." *Victorian Poetry* 8(1): 39–48.
8. Faridzadeh, Raed. 2015. "The Heroic Moment: Stefan Zweig's Interpretation of Dostoevsky Through the Lens of 'Reception Theory'." *Critical Language and Literary Studies*. 6(2): 157–170.
9. Fish, Stanley. 1980. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, MA.: Harvard Univ. Press.
10. Freedman, William. 1998. "Poe's 'Raven': The Word That is an Answer 'Nevermore'." *Poe Studies/Dark Romanticism* 31: 23–31.
11. Gribble, Jennifer. 2003. "Subject and Power in 'Porphyria's Lover'." *Sydney Studies in English* 29: 17–29.
12. Hayes, Kevin J. 2015. *The Annotated Poe*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard Univ. Press.
13. Hirsch, Eric Donald. 1967. *Validity in Interpretation*. New Haven: Yale Univ. Press.
14. Hoffman, Daniel. 1972. *Poe*. New York: Doubleday and C°.
15. Ingersoll, Earl G. 1990. "Lacan, Browning, and the Murderous Voyeur: 'Porphyria's Lover' and 'My last Duchess'." *Victorian Poetry* 28(2), 151–157.
16. Iser, Wolfgang. 1978. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press.
17. Iser, Wolfgang. 2006. *How to Do Theory*. Malden, MA: Blackwell.
18. Jauss, Hans Robert. 1982. *Toward an Aesthetic of Reception*. Translated by Timothy Bahti, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.
19. Kopley, Richard, and Kevin J. Hayes.

2002. “Two Verse Masterworks: ‘The Raven’ and ‘Ulalume’.” *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, edited by Kevin J. Hayes, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 191–204.

20. Langbaum, Robert. 1974. *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. Harmondsworth: Penguin.

21. Mermin, Dorothy. 1983. *The Audience in the Poem: Five Victorian Poets*. New Brunswick, N. J.: Rutgers Univ. Press.

22. Oruç, Derya. 2023. “Inside the world of the villain: Violence in Robert Browning’s ‘Porphyria’s Lover’.” In *Shades of Violence: Multidisciplinary Reflections on Violence in Literature, Culture and Arts*, edited by Sümeyra Buran et. al., London: Transnational Press London, 81–95.

23. Poe, Edgar Allan. 1984. “The philosophy of composition.” *Edgar Allan Poe: Essays and Reviews*, edited by G. R. Thompson, New York: Library of America, 13–25.

24. Poe, Edgar Allan. 2015. “The raven.” *The annotated Poe*, edited by Kevin J. Hayes, Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard Univ. Press, 374–84.

25. Shoko Itoh, J. Scott Miller, and Austin Koslow. 2025. “‘The Raven’ and the philosophy of refrain.” *Poe Studies* 58: 156-184.

26. Soheil, Kiyan. 2009. “New development in the dramatic monologue form.” *Critical Language and Literary Studies* 1(1): 57–73.

27. Sternberg, Meir. 1993. *Expositional modes and temporal ordering in fiction*. Bloomington: Indiana Univ. Press.