

# **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** (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.

Email: [nazarih@ut.ac.ir](mailto:nazarih@ut.ac.ir)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6429-3779>

**Amir Farshad Shirzaei**

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](mailto:amirfar.shirzaei@ut.ac.ir)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-8470-6926>

**Abstract**

**Introduction**

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.

**Background of the Study**

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.

## Methodology

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.

## Conclusion

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.

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

حسین نظری (نویسنده مسئول)

استادیار زبان و ادبیات انگلیسی

گروه زبان و ادبیات انگلیسی

دانشکده زبان‌ها و ادبیات خارجی

دانشگاه تهران، تهران، ایران

ایمیل: [nazarih@ut.ac.ir](mailto:nazarih@ut.ac.ir)

امیرفرشاد شیرزانی

دانش‌آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات انگلیسی

گروه زبان و ادبیات انگلیسی

دانشکده زبان‌ها و ادبیات خارجی

### چکیده:

این مقاله با تکیه بر نظریه 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، شیوه 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، شنونده غایب، و دستور زبان خودتوجیه‌گر، خواننده را وادار می‌سازد تا با هر نشانه 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 خود تجربه خواننده به محصول ساختار ادبی بدل می‌شود.

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

# Pre-print Version

### مقدمه: سازوکارهای جنون و رازآلودگی در دو شعر ویکتوریایی

این پژوهش به خوانش دقیق دو شعر قرن نوزدهمی، «کلاغ»<sup>1</sup> (1845) اثر ادگار آلن پو و «عاشق پورفیریا»<sup>2</sup> (1836) 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 می‌توانند 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»<sup>3</sup>، «نفی»<sup>4</sup>، و «دیدگاه سرگردان»<sup>5</sup> خواننده

<sup>1</sup> The Raven

<sup>2</sup> Porphyria's Lover

<sup>3</sup> gaps

<sup>4</sup> negation

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 بازمی‌نماید.

به‌طور خلاصه، ایزر متن ادبی را زنجیره‌ای از بخش‌های معین می‌داند که به‌واسطه پیوندهای نامعین به یکدیگر متصل شده‌اند. در این زنجیره، عناصری که مستقیماً ذکر شده‌اند، به چیزی فراتر از خود اشاره می‌نمایند، و آنچه بیان نشده خواننده را وامی‌دارد 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 تأثیر: 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. میر استرنبرگ این فشار ادراک‌شده را پیامد شیوه مدیریت اطلاعات در متن می‌داند: متن از طریق «ایجاد کنجکاوی، تعلیق، و غافلگیری» با بهره‌گیری از «ابهام‌سازی، بازداشتن موقت، و افشای تأخیری» اطلاعات مرتبط، تجربه خواننده را سامان می‌دهد (1993, 172).

پو آیینی برمبنای تکرار-با-دگرگونی می‌سازد، که در آن یک صدای واحد، با هر بار تکرار، معنایی تازه ایجاد می‌نماید. برونینگ هر شنونده قابل‌اعتمادی را حذف می‌نماید و خواننده را از خلال یک ذهن یگانه و خودتوجیه‌گر عبور می‌دهد، به گونه‌ای 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 «فلسفه آفرینش»، ترجیع‌بند را «کوتاه»، «طنزدار»، و «دارای قابلیت تأکید طولانی» می‌خواند؛ سازوکاری برای تولید «تأثیرات جدید» از رهگذر تغییر کاربرد عبارتی ثابت. در شعر «کلاغ»، حرکت آغازین فضای «هیچ بیش از این»<sup>6</sup> را می‌سازد و «هرگز دیگر»<sup>7</sup> که پرده ادا می‌نماید، دیرتر وارد فضای شعر می‌شود؛ نخست همچون عادت مکانیکی و در پایان همچون حکمی قطعی که خود راوی آن را پیشاپیش انتظار داشته است. شعر دامی داوطلبانه برای خواننده می‌گستراند: در عین حال 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 همه این افعال در یک جریان واحد اتفاق می‌افتد. در این جریان، معشوق به یک «آن»<sup>8</sup> تبدیل می‌شود، که اراده‌اش با خواست عاشق تنها هنگامی هم‌سو می‌شود که مرده است. سطر پایانی شعر «و با این حال خدا هیچ نگفته است!»<sup>9</sup> هم به مثابه پس‌لرزه عمل می‌کند و هم واپسین تلاش برای یافتن شنونده‌ای که، همچون پورفیریا، هرگز پاسخ نمی‌دهد. این

<sup>5</sup> wandering viewpoint

<sup>6</sup> Nothing more

<sup>7</sup> Nevermore

<sup>8</sup> it

<sup>9</sup> And yet God has not said a word!

سطر بار دیگر خواننده را به نقش خود بازمی‌گرداند: خواننده تنها شنونده موجود است و باید میان رویداد و بازنمایی آن تمایز قائل شود. توصیف دوروثی مرمین از «شعرهای دارای شنونده» به تبیین این نکته می‌پردازد: «شعرهایی که شنونده دارند درباره ارتباطاند... [شاعر] می‌تواند خواننده‌ای را که می‌خواهد یا از او می‌ترسد در متن وارد کند». این حضور (یا غیبت طراحی‌شده) شنونده است که گفتار راوی و نوع کار خواننده را تعیین می‌نماید (8, 1983). از این‌رو، نوسان تک‌گویی نمایشی میان همدلی و داوری همچون روشی عمل می‌نماید که خواننده را وامی‌دارد و سوسه‌های یک صدای واحد را بشنود و در عین حال در برابر آن مقاومت کند (Langbaum 1974, 88).

در ادامه، این پژوهش به مباحث زیر می‌پردازد: نخست، به پیشینه تحقیق پرداخته و از این رهگذر به تبیین خلأ پژوهشی موجود را آشکار می‌نماید. سپس، به تبیین چارچوب نظری پژوهش و اصطلاحات ایزر می‌پردازد، و پس از آن با استفاده از همان اصطلاحات خوانشی از دو شعر «کلاغ» و «عاشق پورفیریا» ارائه می‌دهد و به منطق ترجیع‌بند، ساختارهای شنونده، و چگونگی شکل‌گیری همدستی خواننده می‌پردازد؛ در نهایت، این یافته‌ها را در بافت مباحث مربوط به اقتدار تفسیری قرار می‌دهد: از نقد اجتماعی تک‌گویی نمایشی و ویکتوریایی گرفته تا جدال‌های متأخر درباره این‌که آیا معنا در متن نهفته است یا در جوامع تفسیری (Jaus 1982, 25; Fish 1980, 204). هدف از چنین خوانشی، محدود نمودن این دو شعر در چارچوب نظریه نیست، بلکه توصیف تلاشی است که این شعرها از خواننده مطالبه می‌نمایند، و همچنین نشان‌دادن این مساله که چگونه همین تلاش، بخشی از تاثیر ماندگار آن‌ها را شکل می‌دهد.

### پیشینه تحقیق

شعر «کلاغ» ادگار آلن پو در میان اشعار وی هم از منظر مضمون و هم از دیدگاه ساختاری از جایگاهی ویژه برخوردار است، به ویژه که پو در مقاله «فلسفه آفرینش» خود با جزئیات به فرایند نگارش این شعر و انتخاب مضامین و فرم آن می‌پردازد. در همین راستا، مطالعاتی ادبی بسیار گوناگونی به بررسی این شعر از مناظر زبان‌شناسی، مطالعات گوتیک، اسطوره‌شناسی، نمادشناسی، و روان‌شناسی پرداخته‌اند. علی‌رغم گستره مطالعاتی که درباره این شعر انجام گرفته است، اما هیچ خوانشی بر مبنای نظریات ایزر در این زمینه ارائه نشده است. با این حال، منتقدان ادبی مدت‌هاست که یکی از دلایل اصلی غنای آوایی شعر پو را حاصل مفهوم فنی «ترجیع‌بند» دانسته‌اند؛ یعنی حفظ صدا و تغییر معنایی که آن صدا با خود حمل می‌نماید.

در بین تحلیل‌های موجود، آن دسته از مقالات که به تحلیل عناصر مشخص شعری، به ویژه ترجیع‌بند، می‌پردازند، از ارتباط بیشتری با مطالعه حاضر برخوردارند. به عنوان مثال، در مقاله «زبان تک‌گویی نمایشی در شعر کلاغ پو»، موتیکالا سوبا دیوان به بررسی ترجیع‌بند «هرگز دیگر» در چارچوب زبان تک‌گویی نمایشی و روان‌شناسی راوی می‌پردازد. در مطالعه خود با عنوان «کلاغ پو: واژه‌ای که پاسخی است—هرگز دیگر»، ویلیام فریدمن به بررسی ترجیع‌بند «هرگز دیگر» به عنوان دالّی می‌پردازد که تنش میان معنا و بی‌معنایی را در خود جای می‌دهد و تکرار آن آشوب روانی راوی را آشکار می‌سازد. یکی از آخرین مطالعاتی که به نقش ترجیع‌بند در شعر پو پرداخته است، «کلاغ و فلسفه ترجیع‌بند» است که در آن شوکو ایتوه به کارکرد ترجیع‌بند در شعر پو و داستان کوتاه «بارتلی محرز» نوشته هرمان ملویل می‌پردازد و چنین نتیجه می‌گیرد که ترجیع‌بند باعث تعمیق پیچیدگی‌های احساسی و فلسفی هر دو اثر می‌شود.

رابرت برونینگ مشهورترین و تأثیرگذارترین چهره در تک‌گویی نمایشی در شعر انگلیسی است، تا حدی که می‌توان گفت عنوان تک‌گویی نمایشی بیش از هر چیز تداعی‌گر نام اوست. به علاوه، برونینگ «در تک‌گویی‌های نمایشی‌اش به نقطه اوج هنر شاعری خویش رسید» (سهیل، 1387، 58). تک‌گویی‌های نمایشی برونینگ از منظر نظریات گوناگونی از قبیل روان‌شناسی، قدرت، جنایت، رابطه میان سخنگو و شنونده، سکوت، و روابط بیناجنسیتی مورد بررسی قرار گرفته‌اند. برخی از مطالعات قابل‌توجه در این زمینه عبارتند از «پیچیدگی روان‌شناختی در عاشق پورفیریا» اثر دیوید اگنشوایلر، «لکان، برونینگ و چشم‌چران قاتل: عاشق پورفیریا و آخرین دوشس من» اثر ایل جی اینگرسول، «سوژه و قدرت در عاشق پورفیریا» اثر جنیفر گریبل، و «درون دنیای شرور: خشونت در عاشق پورفیریا» اثر رابرت برونینگ. اثر دریا اوروج. با این حال، مطالعه‌ای که به طور خاص خوانشی ایزری از «عاشق پورفیریا» ارائه نماید تا کنون انجام نشده است.

خوانش این دو شعر از منظر نظریات ایزر نشان می‌دهد که ترجیع‌بند پو و تک‌گویی برونینگ تزئینات فرمی مربوط به دوره‌ای خاص نیستند، بلکه ابزارهایی برای درگیر نمودن خواننده‌اند. تکرار همراه با دگرگونی، خواننده را به بازنگری وامی‌دارد؛ ارتباطات حذف‌شده پیوندهای قابل‌تنظیمی می‌سازند که خواننده باید آن‌ها را پیکربندی نماید؛ و نفی، امکان‌های بدیهی را لغو می‌نماید تا موقعیتی خلق کند که خواننده باید یا آن را بپذیرد و یا رد کند (Iser 2006، 66). هیرش یادآور می‌شود که عمل تکمیل نمودن توسط خواننده باید در چارچوب متن باقی بماند و به‌لحاظ احتمالات نیز موجه باشد (1967، 206).

#### چارچوب نظری: خواندن به‌مثابه هم‌تولیدی

این پژوهش، خواندن را نه به عنوان صرف فرایند استخراج معنا، بلکه به صورت نوعی همکاری زمانی هماهنگ میان متن و خواننده بازتعریف می‌نماید. ولفگانگ ایزر، به همراه هانس روبرت یاوس، از پایه‌گذاران مکتب کنستانس در نیمه دوم قرن بیستم به حساب می‌آید، که نظریه دریافت او نقش مهمی در رهانیدن معنا از سیطره مولف و چندگانگی معنایی داشت. (فریدزاده، 1394، 162). مطابق دیدگاه ایزر، یک اثر ادبی از قطعات معینی تشکیل شده است که با حذف‌های عامدانه به یکدیگر پیوند خورده‌اند. شکاف‌های موجود در متن، که ایزر آن‌ها را «مفاصل نادیدنی»<sup>10</sup> نیز می‌نامد، نشانه وجود نقص در متن نیستند، بلکه این امکان را برای خواننده فراهم می‌نمایند تا در هنگام مواجهه با اطلاعات جدید هنگام پیشروی در متن، بتواند آن‌ها را پیوند بدهد، بیازماید، و بازنگری نماید.

اصطلاحاتی که ایزر به کار می‌برد تصویری روشن‌تر ارائه می‌دهند. «نفی»، در نگاه ایزر، کنشی موضعی است که استنباط‌های امیدوارکننده را متوقف نموده و خواننده را وامی‌دارد تا پیکربندی تازه‌ای اتخاذ کند؛ و «منفیت»<sup>11</sup> به فشار گسترده‌تری اطلاق می‌شود که این قبیل توقف‌ها ایجاد می‌نمایند، و افقی نامدون ایجاد می‌کنند که معنا را دائماً در حال حرکت نگاه می‌دارد (Iser 1978، 27). ترکیب شکاف‌ها و نفی‌ها، تغییر در چشم‌انداز خواننده را ضروری می‌سازد و این تغییر، تفسیرهای پیشین را دگرگون می‌کند. در معنایی وسیع‌تر، روایت توزیع‌شده، شکافی در سطح آگاهی ایجاد می‌نماید که خواننده را وادار می‌سازد فرضیه‌های رقیب را به‌طور هم‌زمان در نظر داشته باشد: «برقراری چنین ناهمگونی‌ای به معنای ایجاد دو مجموعه ادراکی یا دو چارچوب سنجش متفاوت است» که از طریق

<sup>10</sup> unseen joints

<sup>11</sup> negativity

آن خواننده نشانه‌هایی را «می‌بیند، چون وجودشان را احتمال می‌دهد»، حتی اگر خود راوی از وجود آن‌ها بی‌اطلاع باشد (Sternberg 1993, 132). از این منظر، معنا آن چیزی نیست که متن پنهان می‌کند، بلکه چیزی است که متن آن را مشخص می‌کند و خواننده بدان تن می‌دهد (Iser 1978, 96).

پیشوند «هم» در «هم‌تولیدی» به این معنا نیست که خواننده می‌تواند معنا را خلق نماید، بلکه به معنای پیروی هدایت‌شده است. استانداردها همچنان دارای اهمیت هستند. تمایز هیرش میان «معنا» (محتوای معین و قابل‌اشتراک که در ساختار لفظی تثبیت شده است) و «اهمیت» (کاربردها و ارزش‌های بعدی) چارچوبی فراهم می‌نماید که فعالیت خواننده را هدایت کند بدون آن‌که به نفی ضرورت آن بپردازد. در این راستا، تفسیر به‌طور احتمالی متوجه «قصد لفظی» متن است، در حالی که ژانر حدودی را تعیین می‌نماید که در آن دلالت‌ها مرتبط تلقی می‌شوند (1967, 206).

بر این اساس، استنتاج در یک تک‌گویی نمایشی باید با قراردادهای نقاب، شنونده‌ی ضمنی، و طنز هماهنگ باشد، و ترجیح‌بند در شعر غنایی باید ابتدا بیش از آن‌که بر مفهومی قطعی دلالت کند، به عنوان یک دستور فرمی تلقی شود. قانون مرمین برای این قالب چنین است: تک‌گویی نمایشی یک «اجرا است که به حضور مخاطب نیاز دارد»؛ حتی نقاب نیز «دلالت بر حضور مخاطب دارد» و این حضور، احتمال ارتباط را تقویت می‌نماید (1983, 11). تک‌گویی تنها «یک سوی گفت‌وگو» است و خواننده صدایی مقابل می‌سازد که تنش میان همدلی و داوری ایجاد می‌نماید (Langbaum 1974, 155).

این چارچوب چهار عادت کاربردی پدید می‌آورد: نخست، بررسی دقیق شکاف‌ها، شکاف‌های زمانی/علی (اثر چگونه از یک وضعیت به وضعیت بعدی می‌رسد؟)؛ هستی‌شناختی (چه نوع راوی و چه نوع واقعیتی عرضه می‌شود؟)؛ و گفت‌مانی (چه کسی با چه کسی، و تحت چه شرایطی سخن می‌گوید؟) (Iser 1978, 182). دوم، تمرکز بر نفی‌ها: شناسایی جایی که متن یک نتیجه‌ی محتمل را تضعیف می‌نماید و تحلیل این‌که این نفی‌ها چگونه زمینه‌گسترده‌تر «منفیت»، که هر تفسیر تازه باید در آن جای گیرد، را تقویت می‌نمایند (Iser 1978, 212). سوم، بازسازی دیدگاه سرگردان به‌صورت یک توالی: اینکه یک خواننده‌ی ماهر احتمالاً در سطر ۲۰، سپس در سطر ۶۰، و سپس ۱۰۰، به چه می‌اندیشد و چگونه نشانه‌های تازه این مسیر را تغییر می‌دهند (Iser 1978, 108). چهارم، آزمودن محدودیت‌ها: یک استنتاج تنها زمانی معتبر است که از مهارت تفسیری‌ای پشتیبانی کند که متن پیش‌فرض گرفته است و نیز با افق ژانری مناسب هماهنگ باشد (Hirsch 1967, 72). این‌ها صرفاً مفاهیمی انتزاعی نیستند، بلکه رفتارهای قابل تشخیص خوانندگان کارآزموده‌اند.

این چارچوب نظری، ابزار تحلیلی مناسبی برای شعرهای پو و برونینگ به دست می‌دهد که نشان می‌دهد چگونه فرم شعر، در خدمت تولید رازآلودگی و جنون قرار می‌گیرد. «فلسفه‌ی آفرینش» پو صرفاً لفاظی توخالی درباره‌ی روش نیست؛ بلکه داستان آفرینش یک اثر را در قالب زبان فرابندی بیان می‌کند و به خواننده اجازه می‌دهد همان تصویری از روش را هم‌زمان بسازد که متن ادعا می‌کند قرار است نشان دهد.

این رویکرد همچنین دلایل یکنواختی شنیداری ترجیح‌بند و کاربرد تحول‌پذیر آن را روشن می‌نماید؛ عناصری که در «کلاغ» به ایجاد تنش قابل‌توجهی منجر می‌شوند. هربار که ترجیح‌بند تکرار می‌شود، یکی از پیش‌فرض‌های پیشین را نفی می‌نماید و افقی تازه پیش می‌نهد، و بدین‌سان ما را وامی‌دارد به ارزیابی دوباره

برداشت‌های قبلی‌مان از شعر بپردازیم. برونینگ تأثیر غیرمستقیم صدا بر ساخت جهان را نشان می‌دهد: در غیاب مخاطب تثبیت‌کننده، روایت و توجیه در جریانی واحد ادغام می‌شوند؛ اطلاعات زمینه‌ای از خلال لحن، تصویرپردازی، و نحو منتقل می‌گردد. شعر در برابر اخلاقی‌سازی شتابزده مقاومت می‌نماید، نه از طریق یک چرخش ناگهانی در پایان، بلکه با به‌کارگیری بلاغت راوی برای اجرای همزمان کنش‌های متناقض: اعتراف و تبرئه، صمیمیت و ابژه‌سازی. نتیجه، فروپاشی دسته‌بندی‌های موقتی و جایگزینی لحظه‌به‌لحظه آن‌هاست (Langbaum, 1974, 78). در هر دو مورد، ترجیع‌بند و تک‌گویی کاری را که به شعر معنا می‌بخشد کنترل می‌نمایند و نشان می‌دهند که رازآلودگی حاصل تعویق عمدی است و جنون، نتیجه احساسی است که از فرمی برمی‌خیزد که مدام نتیجه‌هایی را که خود به‌سوی آن‌ها هدایت می‌کند، تضعیف می‌سازد.

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

ادگار آلن پو ساختار «کلاغ» را به‌گونه‌ای طراحی می‌نماید که صدا اندیشه ما را، حتی بی‌آن‌که نسبت به آن آگاه باشیم، سامان می‌دهد. الگوی قافیۀ ABCBBB، وزن تروکائیک هشت‌هجایی، و قافیۀ‌های درونی فشرده («dreary/weary»، «napping/tapping»، «uttered/fluttered») نیروی افسون‌وار پدید می‌آورند که در بستر آن یک واژه می‌تواند بارها تکرار شود اما هر بار معنایی تازه بیاید (Kopley and Hayes 2002, 192). برای نمونه، فرود تروکائیک و قافیۀ 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

نشان می‌دهد که ترجیع‌بند چگونه در ادامه از همین وزن به‌مثابۀ ابزار بهره خواهد گرفت. وزن تروکائیک هشت‌هجایی اثری هیپنوتیزمانند ایجاد می‌نماید که تداعی‌گر ورد/طلسم‌خوانی است و از همان ابتدا به ساخت فضای رازآلودگی در شعر می‌انجامد. همچنین، کوبش بی‌وقفه‌ای که به واسطه به‌کارگیری این وزن در ریتم شعر ایجاد می‌شود، بازتاب‌دهنده ناتوانی راوی اول شخص در رهایی از افکار جنون‌آمیز خویش است. به علاوه، استفاده فراوان از واج‌آرایی و قافیۀ درونی به تشدید حس جنون در شعر دامن می‌زنند. ازدحام صوتی شعر نمودی از ازدحام فکری راوی آن است، و پو از این ازدحام در جهت تقویت فضای رازآلودگی و جنون بهره می‌برد: ازدحام صداها حس تنگناهراسی صوتی ایجاد می‌نماید، ادراک را مختل می‌کند، و پایداری این اختلال (از طریق پایداری فرم شعر) می‌تواند به پارانویا منجر شود.

حرکت آغازین شعر فقدان را از طریق حذف باز می‌نمایاند: «تنها همین و دیگر هیچ»<sup>12</sup> (سطر 6). سپس سازوکاری پادکنشی در مقابل آن قرار می‌گیرد: ترجیع‌بند بعدی «هرگز دیگر»<sup>13</sup> می‌آید تا همان وزن و آهنگ را پاسخ دهد، مشخص کند، و در نهایت تحت کنترل درآورد (Caputi 1953, 170). نظریۀ شعری پو این سازوکار را شناسایی می‌کند و، مهم‌تر از آن، آن را به یک دستورالعمل خوانشی تبدیل می‌سازد. خود پو در «فلسفۀ آفرینش» اصرار دارد که «دگرگون‌کردن کاربرد ترجیع‌بند، در حالی که خود ترجیع‌بند، در بیشتر موارد، بدون تغییر باقی

<sup>12</sup> Only this and nothing more

<sup>13</sup> Nevermore

می‌ماند، به‌طور پیوسته اثرهای نو پدید خواهد آورد» (17, 1984). پو مدعی است که فرایند آفرینش «از پایان» آغاز می‌شود و بندهای پیشین تنها راه را برای تقاضای نهایی هموار می‌کنند.

شعر «کلاغ» به ما می‌آموزد که چگونه می‌توان در عین ثابت نگاه داشتن صدا، معنا را مدام تغییر داد، و این دقیقاً همان کار معنایی اصلی شعر است. ایزر توضیح می‌دهد که چرا این تجربه شبیه نوعی رازآلودگی است که تا مرز جنون متنی پیش می‌رود. شکاف‌ها از خواننده می‌خواهند خلاهای متن را پر کند؛ نفی «عناصر آشنا را فرا می‌خواند تنها برای اینکه آن‌ها را لغو کند»، و آنچه لغو می‌شود «در میدان دید باقی می‌ماند»، و همین امر خواننده را وامی‌دارد که زاویه دید خود را تغییر دهد (Iser 2006, 64). «دیگر هیچ»<sup>14</sup> غیاب را آشکار می‌سازد؛ خواننده آن را به سطر بعدی پیوند می‌دهد، و چرخش بعدی، پیوند خواننده را حذف می‌نماید. این نوسان حاصل از پیش‌بینی و حذف، ضربان خوانشی شعر است؛ میدانی از «منفیت»؛ «افق نامدون»ی که با انباشته شدن نفی‌ها برساخته می‌شود (Iser 1978, 212).

آمدن کلاغ، حذف را به تقدیر بدل می‌کند: «کلاغ گفت: هرگز دیگر»<sup>15</sup>. هرچه فشار پاسخ‌دادن به پرسش راوی بیشتر می‌شود، همان هجاها در سطحی جدی‌تر و پرتنش‌تر به‌کار گرفته می‌شوند. تسکین دارویی انکار می‌شود: «آیا... آیا در چلعداد مرهمی هست؟ بگو، تو را التماس می‌کنم، بگو!» / «کلاغ گفت: هرگز دیگر»<sup>16</sup>، و هر گونه امید وصال اخروی نیز از بین می‌رود: «این روح آکنده از اندوه را بگو... آیا در عدن دوردست / بار دیگر در آغوش بانویی قدیس آرام خواهد یافت؟» / «کلاغ گفت: هرگز دیگر»<sup>17</sup>. هر بار تکرار «هرگز دیگر» راوی را به پرسش سوال‌های گوناگون از سر استیصال وامی‌دارد. اما پاسخ همان است، و این حالت الگویی مدور خلق می‌نماید که حالت روانی وسواس‌گونه و خودویرانگر راوی را به نمایش می‌گذارد؛ حالتی که به خواننده نیز انتقال یافته و در او حس محبوس بودن روانی را تشدید می‌نماید.

تکرار ترجیع‌بند، دامنه تفسیرهای مجاز را محدودتر می‌نماید: فرضیه‌های پیشین (از قبیل پژواک صدا، طوطی آموزش‌دیده، دیو، و نماد) در وضعیتی از «نفی‌شدگی پابرجا» باقی می‌مانند، که بازتابی مستقیم از «منفیت» ایزری است. از این منظر، ترجیع‌بند بیش از آنکه عنصری مضمونی باشد، سازوکاری است برای سازمان‌دهی همکاری خواننده با متن. پایان کار در اینجا فرمی است: واژه ثابت می‌ماند، اما شعر به ما می‌آموزد هر بار آن را به شیوه‌ای تازه بشنویم. مسیر خواننده، که مسیر پرسیدن، پاسخ منفی شنیدن، و باز پرسیدن در سطحی بالاتر است، به صحنه تجلی نوعی اجبار طراحی‌شده بدل می‌شود؛ نه جنونی بالینی، بلکه ضرورت ادامه استنتاج درون ساختاری که تنها کارش نفی کردن است. به عبارت دیگر، فضای رازآلوده و جنون‌آمیز شعر نه از خود پاسخ «هرگز دیگر»، که از نتیجه تکرار نامتغیر آن حاصل می‌شود.

با نگاهی دقیق‌تر می‌توان مشاهده نمود که شعر چگونه دیدگاه خواننده را جابه‌جا می‌کند. نخست، گنجینه ارجاعات شعری «عناصر آشنا» را در اختیار او قرار می‌دهد: مرهم کتاب مقدس، نوشداروی کلاسیک نینته، پالاس

<sup>14</sup> Nothing more

<sup>15</sup> Quoth the Raven 'Nevermore'

<sup>16</sup> Is there—is there balm in Gilead?—tell me—tell me, I implore!” / Quoth the Raven “Nevermore.”

<sup>17</sup> Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn, / It shall clasp a sainted maiden [...].” / Quoth the Raven “Nevermore.”

اسطوره‌ای، و جهان زیرین پلوتونی؛ عناصری که نوید آرامش یا معرفت می‌دهند. سپس ترکیب‌های شعری، 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 ۴۸) به غیب‌گویی شوم و سپس به نمادی به‌سئوه‌آورنده، 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!»<sup>18</sup> استعاره «از سینه من» خوانش نمادین آشکاری را آغاز می‌نماید که در سطر پایانی به اوج می‌رسد: «و روح از سایه‌ای که بر زمین شناور است برنخواهد خاست—هرگز دیگر!»<sup>19</sup>. پو این ساختار را به روشنی توضیح می‌دهد: به‌گفته 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 (1984, 24).

منتقدان گوناگون سال‌هاست تأثیر درونی این تجربه را توصیف نموده‌اند. دنیل 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» (1972, 74). تحلیل کاپوتی (این‌که «هرگز دیگر» کیفیت تازه‌ای به «دیگر هیچ» می‌دهد) نیز موید همین روند است (1953, 170).

از نظر فن شعر، می‌توان عناصر اصلی را اینگونه خلاصه نمود: وزن تروکائیک هشت‌هجایی، قافیه ABCBBB، قافیه‌های درونی بسیار، و واج‌آرایی فراوان. همه این عناصر ریتم «لالایی و گسست» را تقویت می‌نمایند؛ ریتمی که موجب هر کاربرد تازه ترجیع‌بند، استنباط قلبی 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 واژه 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. فرامتن‌نویسی پو را می‌توان در راستای انطباق و معنای ضمنی دانست، که به ایده نفی ایزر بسیار نزدیک است. ایزر به «انطباق» و «جریان پنهان معنا و رای مرحله نخست یا آشکار روایت» اهمیت می‌بخشد؛ همان غنا و ژرفایی که زمانی پدید می‌آیند که معنای ضمنی در میدان دید باقی بماند (Poe 1984, 26). 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

<sup>18</sup> Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!

<sup>19</sup> And my soul from out that shadow that lies floating on the floor / Shall be lifted—nevermore!

اسطوره‌ای) مطرح نموده و سپس همان‌ها را نفی می‌نماید و این امر خواننده را وامی‌دارد تا هر بار ارزششان را از نو بازاندیشی نماید، و این بازاندیشی مدام از طریق از میان برداشتن هرگونه قطعیت تفسیری رازآلودگی شعر را دو چندان نموده و در تلاش مداوم خواننده (به همراه راوی) برای یافتن پاسخ به صورت پیوندی میان جنون راوی و حسی که خواننده تجربه می‌نماید عمل می‌کند.

در نهایت، فرم و دریافت از طریق «مهارت» به هم پیوند می‌خورند. خواننده آزاد نیست هرچه خواست بسازد، بلکه باید با خواست‌ها و الزام‌های متن سازگار باشد (Eco 1979, 10). شعر «کلاغ» این الزام را از طریق قواعد تقطیع و ریتم که انتظار می‌آفرینند و ترجیع‌بندی ثابت که نفی را اعمال می‌نماید به واقعیت بدل می‌نماید. نتیجه فقط شعری درباره بی‌آوردن نیست؛ بلکه ساختاری است که «یادبود اندوهناک و پایان‌ناپذیر» را به حالتی ذهنی برای خوانندگان بدل می‌سازد. در سطر پایانی شعر، مسیر خواننده کاملاً مشخص شده است: صدا تثبیت شده، اندیشه به‌طور پی‌درپی بی‌ثبات شده، و افق هرگونه تسلی فروپاشیده و در نمادی ادغام شده که شعر تا واپسین لحظه ممکن از ما دریغ نموده بود.

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

ترجیع‌بند پو انتخاب‌های خواننده را محدود می‌نماید، حال آن‌که صدای راوی شعر برونینگ تثبیت معنا را دشوارتر می‌سازد. «عاشق پورفیریا» از همان واژه نخست همان چیزی را خلق می‌کند که ایزر آن را «اقتصاد شکاف‌ها و نفی‌ها» می‌نامد. شعر این کار را از طریق احضار عناصر آشنا و سپس نفی آن‌ها انجام می‌دهد؛ عناصری که با وجود نفی‌شدن، در میدان دید باقی می‌مانند تا خواننده را به حرکت بعدی وامدارند. به گفته ایزر، شکاف‌ها اتصالاتی تهی هستند که «میدان را جایی» دیدگاه خواننده را تشکیل می‌دهند. این شکاف‌ها نیز مانند کنش‌های تصویرسازی‌اند و در این فرایند، نحوه پیوند خوردن چشم‌اندازها را کنترل می‌نمایند (و نه صرفاً پر کردن آن‌ها را) (Iser 1978, 198). آنچه از خلال نفی‌های مکرر انباشته می‌شود «منفیت» است: «دوگانه» نانوشته‌ای از متن مکتوب که حدود و کارکردهای کلمات را شکل می‌دهد و گسترش می‌بخشد. حاصل چنین فرایندی، نوعی بی‌ثباتی هدایت‌شده است: ما درباره امور صرفاً نمی‌اندیشیم؛ بلکه هدایت می‌شویم. شعر خواننده را وادار می‌سازد که حتی وقتی جهان راوی را از خلال واژگانش می‌سازد، همزمان نیز در برابرش مقاومت نماید. تنشی که از تقابل میان ساخت جهان خواننده از خلال روایت راوی و نفی همزمان همان جهان حاصل می‌شود باعث می‌شود که خواننده هم رازآلودگی و هم جنون را تجربه نماید.

وصف آغازین شرایط هوا در شعر توصیفی خنثی نیست؛ بلکه شکاف گفتمانی اولیه‌ای را می‌آفریند که در بستر آن صفت‌های ارزش‌گذار ذهنیتی را نمایان می‌سازند که به اخلاقی‌سازی عناصر طبیعت می‌پردازد: «باد پرانده به‌زودی بیدار شد / و سر نارون‌ها را با کینه جدا نمود»<sup>20</sup>. راوی تنها «گوش می‌دهد» در حالی که جهان «عمل» می‌کند. پورفیریا گرما، کنش‌مندی، و گفتار را به اتاقی می‌آورد که آن‌ها را مطالبه می‌نماید: «او سرما و طوفان را بیرون راند»<sup>21</sup> و «گونه‌ام را [بر گیسوانش] گذاشت»<sup>22</sup>. هیچ امر مهمی در روایت شعری دارای تناسب نیست؛

<sup>20</sup> The sullen wind was soon awake, / It tore the elm-tops down for spite,

<sup>21</sup> She shut the cold out and the storm

<sup>22</sup> And [...] made my cheek lie there

پورفیریا کاری انجام می‌دهد، راوی پاسخی نمی‌دهد، و تنها گفتار تأییدشده—«به نجوا می‌گفت دوستم دارد»<sup>23</sup>—متعلق به پورفیریاست، آن‌هم از خلال گزارش خود راوی. عدم تناسب میان وقایع و خاموشی راوی از همان ابتدا فضایی 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 «شنونده غایب» شعر، و استفاده از خواننده به‌عنوان شاهد، روشن می‌سازد که ساختار شعر چه نقشی بر عهده دارد: امکان اصلاح 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، ایده 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 باقیمانده هر استنباط مسدودشده را با خود حمل کند و دریافت‌های پیشین را مطابق شاخص‌های تازه تغییر دهد (Iser 1978, 109). نخستین نمونه روان‌شناسی صریح در قالب دانایی نامحدودی که منحصرأ از آن گوینده است ظهور می‌یابد: پورفیریا «ضعیف‌تر از آن بود [...] که خود را برای همیشه به من بسپارد»<sup>24</sup>.

در چند سطر بعدی، تملک جای خود را به کنش می‌دهد: «در آن گاه او همه از آن من بود؛ آن من، زیبا، / در غایت پاکی و نیکویی؛ و یافتم / کاری برای انجام دادن»<sup>25</sup>. شکست نحوی سطرها<sup>26</sup> اندیشه را در بل ساختار دستوری پنهان می‌دارد و واژگان «پاک و نیکو» می‌کوشند فعل را قدسی جلوه دهند. کنش راوی با کارآمدی هولناکی ادامه می‌یابد: «و گیسوانش، آن ریسمان بلند و زرد را / سه مرتبه دور گلوی نازکش پیچاندم / و جان از حلقومش به در کردم»<sup>27</sup>. لنگبوم چنین استدلال می‌کند که تک‌گویی نمایشی واکنشی دوگانه از «هم‌دلی و داوری» را در خواننده برمی‌انگیزد: ما مجنوب شور راوی می‌شویم و در عین حال آن را محکوم می‌کنیم. برونینگ از این رفت‌وبرگشت بهره می‌برد تا جنون را به‌مثابه نوعی گفتار یقین‌مند جلوه دهد؛ گویی این میل است که درست و نادرست عمل را تعیین می‌نماید (1974, 84). 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 (2003, 15).

پیامد عمل، نوعی پداگوژی نفرت‌انگیز پدید می‌آورد که در آن گوینده خود را تعلیم می‌دهد (و همچنین می‌کوشد خواننده را تعلیم دهد) تا صحنه پیش‌رویش را همچون گونه‌ای از به‌کمال‌رسیدن و رضایت‌مندی تفسیر نماید: «چون غنچه بسته‌ای که زنبوری در خود دارد»<sup>28</sup> «چشم‌های آبی بی‌لک می‌خندیدند»<sup>29</sup> «سپس گیسوانش را

<sup>23</sup> Murmuring how she loved me

<sup>24</sup> Too weak [...] [to] give herself to me for ever.

<sup>25</sup> That moment she was mine, mine, fair, / Perfectly pure and good: I found / A thing to do,

<sup>26</sup> enjambment

<sup>27</sup> ... and all her hair / In one long yellow string I wound / Three times her little throat around, / And strangled her. ...

<sup>28</sup> As a shut bud that holds a bee

<sup>29</sup> Laughed the blue eyes without a stain

گشودم»<sup>30</sup>. 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. نحو به کارگرفته شده توسط برونینگ به صدای راوی اجازه می‌دهد تا به‌طور هم‌زمان کنش‌هایی متناقض انجام دهد: اعتراف و تبرئه، شیء‌انگاری و ستایش؛ و بدین‌سان هر داور اخلاقی موقتی را با چرخشی تازه واژگون می‌سازد. دیدگاه سرگردان ایزر در همین‌جا خود را نشان می‌دهد: جایگاه خواننده با هر نشانه تازه دگرگون می‌شود، چرا که «پیش‌زمینه» لحظه اکنون، «پس‌زمینه» لحظات گذشته را در خود جذب کرده و بازآرایی می‌کند. واژگونی مداوم هر گونه داور اخلاقی که خواننده انجام می‌دهد او را دچار تردید و تزلزل در خوانش و قضاوت‌های پیشین و پسین خود می‌نماید و از طریق نفی هرگونه دریافت قطعی باعث ایجاد ابهام و اسرارآمیزبودن فضای شعری می‌شود.

در تک‌گویی کلاسیک ویکتوریایی، یک نفر سخن می‌گوید و دیگری گوش فرامی‌دهد؛ امری که با حذف امکان تناقض‌گویی، به خودافشاگری شدیدتر منجر می‌شود. بایرون نشان می‌دهد که برونینگ چگونه این سازوکار را با فروپاشاندن اصل مفهوم «پاسخ» تشدید می‌نماید: «خطاب» به چرخه‌ای خودتوجیه‌گر بدل می‌شود (Byron 2003, 16). موتیف مو، که هولناک‌ترین نمود عاملیت در شعر است، اثر منفیت برونینگ را خلاصه می‌نماید: در طی سی سطر، مو از پرده‌ای حسی و شهوانی به ابزار خفگی تبدیل شده و غریزه را به بی‌حرکتی بدل می‌نماید. همان «ریسمان بلند زرد» که نوازش می‌کند، حالا خفه می‌کند، و سپس «گشوده می‌شود» تا بدن را در حالتی نمایشی قرار دهد. در اصطلاح ایزر، متن از خلال شکاف‌ها، خلأها، و نفی‌های نسبی، بخش‌های معین را به یکدیگر «پیوند» می‌زند؛ و انباشت این لغوها نوعی «دوگانگی» ناکفته (منفقت) پدید می‌آورد که هرگاه بخواهیم صحنه را در قالب عشق، اعتراف، یا آیین تثبیت کنیم، آن را تجربه می‌کنیم، اما شعر بی‌درنگ این تثبیت را در هم می‌شکند.

گزنده‌ترین طنز برونینگ در حس تملکی است که شعر بنا می‌سازد و او آن را به‌صراحت بیان می‌نماید: «و تمام شب را بی‌آن‌که بجنبیم در کنار هم بودیم، / و با این‌حال خدا هیچ نگفته است!»<sup>31</sup> تری ایگلتون هشدار می‌دهد که آرامش هولناک این سطر، به معنای تبرئه نیست؛ بلکه شکافی است که خواننده کارآزموده نباید آن را با نوعی تأیید یا مشروعیت پر نماید. خود شعر به ما می‌آموزد که از چنین استنباطی پرهیز نماییم، چرا که پیش‌تر گوش ما را نسبت به دست‌ورزبان خودتوجیه‌گر گوینده شرطی ساخته است (2006, 101).

دو جریان دیگر نیز وجود دارد که این استدلال را تقویت می‌نماید. نخست، گسست‌های زمانی شعر هم‌دستی خواننده را تشدید می‌نمایند. خواننده هرگز نمی‌فهمد «پیوندهای پوچ»<sup>32</sup> دقیقاً چیست یا «جشن شادی امشب»<sup>33</sup> پورفیریا را در چه موقعیتی قرار می‌دهد؛ تنها می‌تواند درباره تفاوت طبقاتی و احتمال رسوایی حدس بزند، چرا که متن هیچ مختصات ثابتی در اختیار خواننده نمی‌گذارد. همین عدم اطمینان از چگونگی تفسیر این اشارات در غیاب هرگونه شواهد متنی ابهام و اسرارآمیز بودن ذاتی روایت تک‌گویی نمایشی را تشدید می‌نماید. دوم، ساختار تک‌گویی به‌گونه‌ای طراحی شده است که هیچ صدای دیگری روایت خودتوجیه‌گر گوینده را قطع نکند. در شعر «واپسین دوشس

<sup>30</sup> I untightened next the tress

<sup>31</sup> And all night long we have not stirred, / And yet God has not said a word!

<sup>32</sup> vainer ties

<sup>33</sup> to-night's gay feast

من»<sup>34</sup> دستکم یک شنونده خاموش حضور دارد؛ اما در اینجا حتی آن اصطکاک حداقلی نیز حذف شده است. با وجود این، رهنمود لنگبوم همچنان کارآمد است: شعر ابتدا همدلی می‌آموزد (زیرا خواننده حس اشتیاق، وابستگی، و سرافکندگی را می‌شنود)، اما سپس هنگامی که صدا لطافت را به حق مالکیت تبدیل می‌نماید، از خواننده داوری می‌طلبد. تحلیل بایرون از «تمک» و تصاحب آگاهی پورفیریا توسط شعر، مؤید همان تکلیف اخلاقی است که این ساختار بر خواننده تحمیل می‌نماید (16, 2003).

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 تمک‌طلبانه؛

نفی‌ها: پایان گفت‌وگو با «هیچ صدایی پاسخ نداد»؛ پایان عشق با خفگی؛ و پایان اعتراف با خودتبرئه‌سازی («هیچ دردی حس نکرد»<sup>35</sup>)؛

منفیت: 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 قابل اشتراکی 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، شنونده 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 به طور 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.

<sup>34</sup> My Last Duchess

<sup>35</sup> And strangled her. No pain felt she; / I am quite sure she felt no pain.

## نتیجه‌گیری

ترجیح‌بند پو و خطاب تک‌گویانه 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 بیان‌نشده 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. باین‌حال، 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 و ازگانی واحد، «هرگز دیگر»، فرایند لغو را طبق برنامه اجرا می‌نماید: صدا ثابت می‌ماند اما کاربرد تغییر می‌کند و بدین‌سان افق معانی قابل‌قبول را به‌تدریج پایین می‌آورد. اما در «عاشق پورفیریا»، لغو به‌شکلی پنهان از خلال دستور زبان و لحن منتقل می‌شود. زبان عشق تعالی می‌باید تنها برای آنکه بلافاصله به جایگاه قبلی خود بازگردد؛ و نبود شنونده حاضر امکان هرگونه تصحیح را از میان می‌برد. نتیجه این است که با هر نشانه تازه، دیدگاه خواننده دائماً تغییر می‌کند و نشانه‌های 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. تکرار و تک‌گویی روش‌هایی برای نگاه‌داشتن توجه خواننده‌اند، نه صرفاً تزئینات ادبی. دوم: رازآلودگی و جنون نه صرفاً «مضامین» ساده، که «اثرات» ساخته‌شده‌اند: محصول بی‌ثباتی و عدم قطعیت مهندسی‌شده و نفی انباشته شده. سوم، این روش در مقیاسی بزرگ‌تر نیز کار می‌کند: بررسی شکاف‌ها ← ردیابی نفی ← بازسازی دیدگاه سرگردان ← آزمودن محدودیت‌ها. مادامی که خواننده در محدوده مهارت‌هایی بماند که متن پیش می‌نهد، این پروتکل قابل‌اجرا باقی می‌ماند.

این دیدگاه بر این فرض استوار است که تأثیر ادبیات بیشتر از «طراحی» مهندسی‌شده متن حاصل می‌شود. متن‌ها محدودیت‌هایی برقرار می‌کنند که ما را وامی‌دارند باورهای پیشین خود را بازبینی نماییم. توضیح ایزر درباره چشم‌انداز و اعتباربخشی پس‌نگرانه، این امر را نشان می‌دهد که چگونه پیش‌زمینه پس‌زمینه را جذب و دگرگون می‌کند (1978: 96). همراه با فشار نامکتوب منفیت، همین امر توضیح می‌دهد که چرا لغوها باید قابل‌رویت و در دایره دید باقی بمانند. از اینجا تکلیف اخلاقی خواننده روشن و دقیق است: خواننده باید به خود اثر بپردازد، و نه به آسیب‌شناسی آن؛ باید محدودیت‌هایی را که اثر بنا می‌کند به رسمیت بشناسد؛ در مسیر تعیین‌شده گام بردارد؛ و اجزای لغوشده را در دید نگاه 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:

- Browning, Robert. 2013. "Porphyria's Lover." *Robert Browning: Selected Poems*, edited by John Woolford, Daniel Karlin, and Joseph Phelan, London: Routledge, pp. 71–73.
- Byron, Glennis. 2003. *Dramatic Monologue*. London: Routledge.
- Caputi, Anthony. 1953. "The Refrain in Poe's Poetry." *American Literature* 25(2):169–78.
- Dewan, Motikala Subba. 2021. "Language of Dramatic Monologue in Poe's 'The Raven'." *Journal of NELTA* 26(1-2): 28–39.
- Eagleton, Terry. 2006. *How to Read a Poem*. Malden, MA.: Wiley-Blackwell.
- Eco, Umberto. 1979. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington, Ind.: Indiana Univ. Press.
- Eggenschwiler, David. 1970. "Psychological Complexity in 'Porphyria's Lover'." *Victorian Poetry* 8(1): 39–48.
- 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.
- Fish, Stanley. 1980. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, MA.: Harvard Univ. Press.
- Freedman, William. 1998. "Poe's 'Raven': The Word That is an Answer 'Nevermore'." *Poe Studies/Dark Romanticism* 31: 23–31.
- Gribble, Jennifer. 2003. "Subject and Power in 'Porphyria's Lover'." *Sydney Studies in English* 29: 17–29.
- Hayes, Kevin J. 2015. *The Annotated Poe*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard Univ. Press.
- Hirsch, Eric Donald. 1967. *Validity in Interpretation*. New Haven: Yale Univ. Press.
- Hoffman, Daniel. 1972. *Poe*. New York: Doubleday and C°.

- Ingersoll, Earl G. 1990. "Lacan, Browning, and the Murderous Voyeur: 'Porphyria's Lover' and 'My last Duchess'." *Victorian Poetry* 28(2), 151–157.
- Iser, Wolfgang. 1978. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press.
- Iser, Wolfgang. 2006. *How to Do Theory*. Malden, MA: Blackwell.
- Jauss, Hans Robert. 1982. *Toward an Aesthetic of Reception*. Translated by Timothy Bahti, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.
- 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.
- Langbaum, Robert. 1974. *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. Harmondsworth: Penguin.
- Mermin, Dorothy. 1983. *The Audience in the Poem: Five Victorian Poets*. New Brunswick, N. J.: Rutgers Univ. Press.
- 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 [Sümeýra Buran](#) et. al., London: Transnational Press London, 81–95.
- 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.
- Poe, Edgar Allan. 2015. "The raven." *The annotated Poe*, edited by Kevin J. Hayes, Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard Univ. Press, 374–84.
- Shoko Itoh, J. Scott Miller, and Austin Koslow. 2025. "'The Raven' and the philosophy of refrain." *Poe Studies* 58: 156-184.
- Soheil, Kiyan. 2009. "New development in the dramatic monologue form." *Critical Language and Literary Studies* 1(1): 57–73.

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

Pre-print Version