کارکرد نظریهٔ «تفاوط» دریدا به مثابه عنصری پسانوگرا در سروده‌های جان کیتس

ناصر ملکی*

دانشیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی کرمانشاه، کرمانشاه، ایران

محمد ایرانی**

دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی کرمانشاه، کرمانشاه، ایران

(تاریخ دریافت: ۹٤/۰۵/۱٤، تاریخ تصویب: ۹٤/۰۹/۰٦)

چکیده

جستار حاضر خوانشی نقّادانه از پاره‌ای از سرودهای جان کیتز شاعر انگلیسی است. این خوانش، یکی از ویژگی‌های پسانوگرایی را در پرتو نظریه‌های منتقدانی همچون ویکتور شکلوفسکی و ژاک دریدا نشان می‌دهد تا سبک بارز این شاعر دوران رمانتیک انگلیس را بشناساند. آنچه بررسی پسانوگرایانهٔ آثار کیتز را برمی‌انگیزد، یافتن یکی از تمهیدات برجستهٔ پسانوگرایانه به نام «تفاوط» است. مسألهٔ احتمالی بودن یک مفهوم ـ که در نظریهٔ آشنایی‌زدایی شکلوفسکی نمود دارد- در بعضی از اشعار جان کیتس نمایان است؛ او سعی دارد تا از شیوه‌های سنتی اجتناب کند و نگاهی نو نسبت به دنیا داشته باشد تا به دیدگاهی متفاوت و نو دست یابد. آشنایی‌زدایی ویکتور شکلوفسکی زمینه‌ای نو برای خلق مفاهیم متفاوت و جدید ایجاد می‌کند. این تفاوتها، «تفاوط» و ژاک دریدایی را می‌آفرینند و خواننده را وامی‌دارند تا تأمل کند؛ پس خواننده آن‌قدر درنگ می‌کند تا به درک مفهوم نو و متفاوت نائل شود. از این حیث، درنگ و تعلل در درک مفاهیم جدید از ویژگی‌های نظریهٔ «تفاوط» ژاک دریدا به حساب می‌آید.

واژه‌های کلیدی: جان کیتس، دریدا، تفاوت، نظریهٔ«تفاوط»، آشنایی‌زدایی.

* Email: n.maleki@razi.ac.ir

** Email: moham.irani@yahoo.com

مقدمه

درآمدی بر نظریهٔ «تفاوط» دریدا

این گونه به نظر می‌رسد که نظریهٔ آشنایی‌زدایی شکلوفسکی[1] با نظریهٔ «تفاوط» ژاک دریدا[2] قابل قیاس است؛ این نظریه به دو معنای کلمهٔ فرانسوی Differance رجوع می‌کند که هم به معنای «تفاوت داشتن» و هم به معنای «به تعویق انداختن» است. آشنایی‌زدایی به استفاده از زبان معمولی به شیوه‌ای برمی‌گردد که باعث می‌شود خواننده به سرعت آن را درک نکند. به همین دلیل، کرافورد[3] معتقد است که «آشنایی‌زدایی هم به معنای تفاوت داشتن است و هم به معنای به تعویق انداختن؛ چون استفاده از این تکنیک منجر به تغییر مفاهیم قبلی یک فرد می‌شود و درک مفاهیم جدید هم با تأخیر رخ می‌دهد (به تعویق انداختن). بنابراین خواننده مجبور می‌شود تا در مورد مفهوم جدید(تفاوت داشتن) به شکل متفاوتی بیندیشد» (Crawford, 1984, 209).

شکلوفسکی نیز معتقد است که «هدف یک اثر هنری خلق احساسات به شیوه‌ای است که درک می‌شود، نه به آن شکلی که قبلاً شناخته شده است.»(Shklovsky, 1917, 12). این گرایش، مسیر را برای مفاهیم جدیدی هموار خواهد کرد که با تأخیر متولد می‌شوند. این مفاهیم جدید با مفاهیم قدیمی تفاوت دارند (تفاوت داشتن) پس خواننده یا ناظر به چالش می‌افتد تا این مفاهیم را درک کند؛ او در این مسیر موفق می‌شود و پس از مجالی به درک مفاهیم جدید نائل می‌آید. از این حیث آشنایی‌زدایی و «تفاوط»[4] در یک راستا قرار دارند. با توجّه به مباحث بالا، جان کیتس[5] از «تفاوط» در اشعارش بهره جسته است. از این رو، پژوهش حاضر بر آن است تا نشان دهد که او چگونه از این کارکرد ویژه در اشعارش استفاده کرده است. بلک برن[6] با در نظر گرفتن این ملاحظات می‌گوید: «نهضت دریدا هم به مباحث سوسور[7]– با تأکید بر معنا– به عنوان عملکرد تفاوت و تضاد در شبکهٔ اصطلاحات و هم به تعویق انداختن نامتناهی یک موضوع نهایی، برتر و ثابت گرایش دارد، و اینها به معنای روابط فرازبانشناسی در دنیاست» (Blackburn, 2005: 100).

1. Victor Shklovsky
2. Jacques Derrida
3. Crawford
4. Différance
5. John Keats
6. Blackburn
7. Saussere

فلسفهٔ کیتس با در کنار هم قرار دادن عقاید و کلمات متفاوت و نامتناجس تجلی پیدا می‌کند، تا خواننده به چالش کشیده شود. او از این نظر، همانند هایدگر[1] عمل می‌کند. هایدگر بر آن بود تا به درک آن چیزی نائل آید که خودش آن را *seinsfrage* یا «پرسش در مورد هستی و وجود» می‌نامید؛ یعنی بررسی آنچه که وجود دارد و در هستی دیگر موجودات نیز سهیم است. پرسش در مورد وجود، این سؤال را به وجود می‌آورد که چطور موجودات به وجود می‌آیند یا وجود پیدا می‌کنند. این پرسش در اصطلاح «حضور»، و «حاضر بودن»[2] نهفته است. اگر موجودی وجود داشته باشد، برای ما هم وجود دارد، این هستی چگونه به وجود می‌آید؟ به نظر می‌رسد که کار هایدگر مسألهٔ غیرممکنی است که به تکرار برمی‌گردد یا به زمانی مربوط می‌شود که او به بررسی استعاره‌های شعری می‌پردازد. بدین جهت بایسته است که به زبان هم- هر چند کوتاه- اشاره‌ای کرد. هایدگر به خاطر نوشته‌های عمدتاً «انباشته، پیچیده و پنهان، غیرقابل نفوذ، مبهم و مرموز، پیچ در پیچ [مازوار]، تکراری و کذب‌نما معروف است.» (Heidegger, 1991, 30). هایدگر در پی چگونگی «وجود» است؛ برای همین سؤالاتی در مورد خصلت «بودن» مطرح می‌کند. خود هایدگر هم به پوچی و تکرار رسید و در این مورد صحبت کرد که «زبان چگونه زبان می‌شود». هایدگر به طور تعمدی به جایی فراتر از بحث‌های فلسفی و عقلانی گام نهاد؛ چون او سعی داشت تا در مورد طبیعت حقیقی بودن به خودی خود سخن به میان آورد- شیوه‌ای بی‌جواب از منطق سنتی و شیوه‌های قراردادی مشاهدهٔ دنیا. به نظر می‌رسد که «تفاوط» در زبان، همان راهکاری است که بیشتر از بحث‌های پدیدارشناسانهٔ هایدگر در مورد تفاوت، و به تعویق افتادن نشأت می‌گیرد. اصل و اساس این مفاهیم محتمل بودن حضور بود. مفهوم تفاوت در اینجا به بودن به عنوان حضور و بودن به عنوان حاضر برمی‌گردد که شرایطی به وجود می‌آورد که طی آن دو جزء در یک زمان با هم یکی می‌شوند، و در زمانی دیگر جدا می‌گردند. به عبارت دیگر آن‌ها با از هم جدا شدن، با هم یکی می‌شوند و حضور پیدا می‌کنند. مسألهٔ احتمالی بودن مفهوم حضور در اشعار کیتس نهفته است؛ از این روی، او بر آن است تا از روش‌ها و شیوه‌های سنتی و قراردادی مشاهده روی گرداند تا به درکی متفاوت و نو از دنیا برسد- که درکش به سادگی روی نمی‌دهد.

فکر کردن در مورد وجود، به عنوان حضور یا حاضر وارد زبان شد و به عنوان تفکر در مورد دنیا و اشیاء به حساب آمد و با هم ترکیب شد. خود هایدگر نیز بر هر دو مفهوم تأکید

1. Heidegger
2. Being" & "Existance"

دارد؛ از نظر او تفاوت، آستانهٔ تفکیک است، ولی باعث حضور آن مفهوم می‌شود.

دریدا نیز می‌گوید: «این نکته مشخص نیست که آیا نشانه خارج از حیطهٔ مفهوم و معنا قرار دارد یا خیر، ولی حیطه‌های بدون مرکز و کمال وجود پیدا می‌کنند.» (Derrida, 1978, 53). این شرایط باعث تداوم نشانه می‌شود و حضورش بدان معناست که بر سر آبی روان بنگریم، ولی موج و چین و شکن آب و غلیان و حباب‌های رود مانع دید ما خواهند شد. در نهایت می‌توان گفت که این شرایط باعث به جریان افتادن زبان و نوشتار می‌شود. مقصود دریدا این است که ما بایستی از کلی‌گرایی اجتناب کنیم و بپذیریم که هر مفهوم کلی، موقتی است. بنابراین ابهام در کلیت و ثبات، عدم ثباتی را می‌آفریند که بستر مناسب «تفاوط» است؛ زیرا هر ثباتی که به وجود می‌آید، ضرورت دارد؛ چون باعث می‌شود جانب دیگر به کار بیفتد. در واقع «نوعی تولد دیگرمعنایی و انعطاف‌پذیری متمایل به علوم انسانی، اجتماعی، سیاسی، مذهبی، جنسی و قومی پدیدار می‌شود- که از فروریختگی هویت اصلی معنی سرچشمه می‌گیرد.» (Derrida, 2003, 4). از دیگرسو، در این نوع واسازی و خوانش پایان‌ناپذیر و تمام‌نشدنی از آثار کیتز، عناصر ادراک‌پریشی همزمانی با توجّه به آرمان‌سازی و محدودیت تقابلهای موجود در طبیعت و هنر شعر، از گنجایش منفی (*negative capability*) کیتز نشأت می‌گیرد. (Mishara, 2011:49) در این شرایط اگر زبان کاملاً ثابت باشد، و واژگان معنی خالص یا ثابتی داشته باشند، واژگان عادی و طبیعی نخواهند بود و انعطاف‌پذیری خود را از دست خواهند داد و در حیطه‌های مختلفی به کار خواهند آمد. این عملکرد قابل انعطاف معنا، مبحث اصلی «تفاوط» در اشعار کیتس است.

بحث

چنان که می‌دانیم، هر واقعه‌ای که مشخص و تعریف می‌شود، ساختاری دارد که همیشه خنثی باقی می‌ماند و یا کاهش می‌یابد؛ چون برای آن مرکزی قایل شده‌ایم یا به نقطهٔ حضور و منشأ ثابتی اشاره دارد که به خودی خود وجود ندارد و همیشه به خارج از حیطهٔ خود برمی‌گردد.

جانشین(جایگزین) هیچ وقت مانند چیزی که قبلش بوده است، نمی‌شود؛ بنابراین ضرورت دارد که بگوییم هیچ مرکزی وجود ندارد و این مرکز هیچ‌گونه مرکز توجه طبیعی ندارد. از این رو، مفهوم علامت و رابطهٔ بین علامت و آن چیزی که مشخص می‌شود، یک جریان مداوم است که باعث سیال شدن موضوع مشخّص‌شده گردد؛ بنابراین زنجیره‌ای از

دال‌ها (signifiers) به وجود می‌آید و هیچ چیز مشخّص نمی‌شود. از این پس دریدا، منظور دسوسور از «تفاوط» را بدین گونه بیان کرد که «هیچ علامتی شبیه علامت دیگر نیست و هیچ چیز علامت به حساب نمی‌آید ... در حقیقت خود آن، علامتی برای چیز دیگری می‌شود. این تفاوت، یکی از نیروهای هر علامت به حساب می‌آید. نیروی دیگر هر علامت، قدرت به تأخیر افتادن است.» (Bell, 1968, 8).

دریدا تأکید دارد که توهم و ابهام متافیزیک در این است که معنا، مفهومی است که در مدلول استعلایی (transcendental signified) به آن رجوع شده است تا فی‌البداهه درک شود و این حضور فی‌البداههٔ واقعیت، فرازبانشناسی را می‌طلبد. معنا خارج از زبان، واژه، درون اشیا، افکار، ذهن، عقاید یا تصورات ذهنی حضور ندارد؛ بلکه عملکرد نظام علائم در خود زبان است. علامت به عنوان سازه‌ای به حساب می‌آید که ساختارش به جایگاه ثابتی اشاره دارد تا آزادی‌اش محدود شود و حضورش مغشوش نگردد. حضور هر جزء همیشه در حال مشخص شدن است و مرجع جانشین شده در نظام تفاوت‌ها و حرکات زنجیره‌ای مفهوم پیدا می‌کند؛ بنابراین، حضور و غیبت همیشه با هم بازی می‌کنند. اشتراوس[1] با تکرار آن‌ها، به این نتیجه رسیده است «که آن‌ها به سمت حضور یا منشأ غیبت یا عدم وجود گرایش دارند. این موضوع ساختاری منفی، غم‌انگیز و حسرت‌باره به حساب می‌آید.» (Strauss, 1963,: 57). با این حال، دریدا زبان را به تجربه‌ای مبدل می‌کند که علائمش عاری از مدلول (signified) هستند.

بیشتر کسانی که با افکار غربی دریدا مواجه شده‌اند، در تلاشند تا به دوگانگی کاربرد متافیزیک غربی حضور سخن در نوشتار برسند. دریدا در ادامه می‌گوید: «افکار غربی بر اساس تضادهای سلسله‌مند سازماندهی شده‌اند، و یک اصطلاح از لحاظ کیفی موقّتی است و بر دیگری ترجیح دارد.» (Derrida, 1982 A: 84). از نظر دریدا، این تفاوت به برتری و تسریع فلسفهٔ حضور بر تفاوط اشاره دارد و بر تعویق انداختن دلالت می‌کند. تفاوت یکی از دو نیروی هر علامت است و نیروی دیگر قدرت به تعویق انداختن است. بنابراین، عبارت مشهور شکسپیر در هملت «بودن یا نبودن، مسأله این است»، معنایی را نشان می‌دهد که به حضور دلالت دارد؛ حضوری که وجود ندارد و بایستی کشف شود. از این حیث نیمی از علامت به چیزی تعلّق دارد که وجود ندارد و نیمی دیگر به چیزی که آنجا نیست. این دو نیرو در هر

1. Levi- Strauss

علامتی وجود دارند. پس هیچ علامتی کامل نیست و در شرایط تعلیقی قرار دارد که به معنای عدم کفایت علامت است.

با توجه به مفاهیم بالا، بعضی از اشعار کیتس واجد نمونه‌های بسیاری از فن «تفاوط» دریدا هستند؛ از آن جمله می‌توان به «قصیده‌ای برای بلبل[1]» اشاره کرد. وقتی که کیتس در تاریکی صدای او را می‌شنود، به یاد موارد بسیاری می‌افتد که در زندگی آرزوی مرگ کرده است تا شاید او را از این بار رنج و غم برهاند. وی در این شعر بیش از پیش آرزوی مرگ کرده است. او دوست دارد بمیرد؛ بنابراین می‌گوید: «در نیمه شبی، همه چیز بدون درد پایان می‌پذیرد». در این شعر، صدای بلبل، نغمه‌ای خلسه‌آور دارد و او را به مرگ دعوت می‌کند. کینز[2] می‌گوید: «در گذشته او بسیار مجذوب مرگ شده بود تا مشکلاتش به پایان برسد و آرامش و راحتی برایش به ارمغان آید.»(Keynes, 1946, 86).

کیتس با این ذهنیت است که می‌گوید:

> بارها گوش داده‌ام،
> و با مرگی آسان در نیمه راه عشقی بوده‌ام،
> و او را با نغمه‌ای آهنگین و ملایم فراخوانده‌ام،
> تا نفس آرام مرا در هوا بپراکند؛
> حال بیش از پیش نفسم مملوّ از مرگ است؛
> در این خلسه هنوز هم می‌خوانی،
> گوش‌هایم دیگر تهی شده‌اند (Keats,1958, 67).

در سطر دوم، کیتس مرگ را انسانی می‌پندارد که عاشقش شده است. سطر چهارم و پنجم نیز دارای مجاز است؛ چون نفس و دم در ازای روح و جان قرار گرفته‌اند و این نشان می‌دهد که مرگ نزدیک است. در سطرهای بعدی نفس مملوّ از مرگ شده است؛ این مرگ، ورود به دنیای جدیدی را نشان می‌دهد. کیتس در این اشعار مرگ خودش را تداعی می‌کند، ولی نمی‌گوید «من دوست دارم بمیرم»، بلکه می‌گوید «گوش‌هایم دیگر تهی شده‌اند»؛ این عبارت مجاز دارد، چون گوش در ازای روحی قرار گرفته است که هیچ چیز را حس نمی‌کند. کیتس در اینجا دست به آشنایی‌زدایی زده است و برخلاف باور همگان- که مرگ را زشت و

1. Ode to Nightingale
2. Keynes

کریه می‌پندارند و از آن هراس دارند- به مرگ جان بخشیده و حتی عاشقش شده است. او به این شکل آشنایی‌زدایی کرده و مفهوم جدید و درخور تأمّلی از مرگ آفریده است که به عبارتی «تفاوط» نیز به حساب می‌آید.

با توجه به نظریات دسوسور از مفهوم تفاوت داشتن، عقیده به مرگ مفهومی است که شبیه زندگی نیست و در حقیقت زندگی به حساب نمی‌آید؛ پس می‌تواند موضوع دیگری باشد. قدرت تفاوت داشتن یکی از قدرت‌های هر علامتی است و قدرت دیگر، توانایی به تعویق افتادن است. در اینجا، مرگ به عنوان ساختاری به حساب می‌آید که جایگاه ثابتی دارد. حضور زندگی همیشه در هر حال دلالت کردن (signifying) است؛ مرگ در نظام تفاوت جانشین زندگی می‌شود و این بازی حضور یکی و عدم حضور دیگری است.

در حالت دیگر، شعری که به شکلی هنرمندانه سروده شده است، درکی را می‌آفریند که منع شده است و به آرامی تجلّی می‌یابد. در نتیجهٔ این تعلّل، شیئی که در عالم فضا و مکان درک می‌شود، تداوم می‌یابد؛ در نهایت، زبان شعری ارضا می‌شود. این تعلل و درنگ، موضوع اصلی «تفاوط» است که به درک بی تعصب و جدید شاعر بازمی‌گردد.

شعر دیگر کیتس که می‌توان به آن پرداخت، شعر «قصیده‌ای برای پاییز[1]» است، در این شعر پاییز به زن خرمن‌چین تشبیه شده، و کیتس از خواننده می‌خواهد تا مفاهیم ادبی را عینی کند.

پاییز فصل غبار، و شیرینی و بارورشدن میوه‌ها،
دوست دیرین خورشیدی است که به کمال رسیده است؛
و با او طرحی می‌افکند که چه‌سان تاک‌ها را
ـ که به گرد بام زرّین کاهگلی می‌پیچندـ سنگین‌بار کند و برکت دهد؛
و درختان خزه گرفتهٔ خانهٔ روستایی را از [سنگینی بارِ] سیب، خمیده سازد،
و میوه‌ها را تا هسته برساند؛
و کدوها را بزرگ و پوستهٔ فندق‌ها را با مغزی شیرین پر کند؛
و برای زنبوران عسل، غنچه‌های فراوان به بار آورد،
تا آنها گمان برند که روزهای گرم هیچگاه پایان نمی‌پذیرند؛
هر چند، کندوهای عسل را در تابستان لبریز ساخته‌اند (Keats,1958: 48).

1. To Autumn

بر خلاف باور همگان در باب غم‌انگیز بودن پاییز، کیتس پاییز را شاد توصیف می‌کند و عقاید معمول در مورد پاییز را نفی می‌کند. خود کیتس در خارج از تصویری قرار دارد که خلق کرده است. اثری از بیان مستقیم عواطف او در این شعر وجود ندارد. در عوض او بی‌آن‌که احساساتش را به طور مستقیم بیان کند، اشیایی را توصیف می‌کند که احساسات خواننده را به غلیان می‌آورد. از این حیث می‌توان گفت که او آشنایی زدایی کرده و به مفهومی متفاوت دست یافته است. وقتی خواننده با تصویری که کیتس خلق کرده است، مواجه می‌شود، می‌فهمد که شاعر بی‌طرف است؛ یعنی اینکه شاعر در هیچ جا به طور مستقیم از خود و احساساتش سخن به میان نیاورده است. از این نظر، اشعار او شبیه به اشعار یونانیان باستان است.

پاییز به عنوان فصلی با آب و هوای ملایم و معتدل توصیف شده است که میوه‌ها در آن کاملاً می‌رسند. در سطر بعد کیتس خورشید و پاییز را دو دوست می‌پندارد که با همکاری هم باعث می‌شوند میوه‌ها برسند. او از آرایهٔ تشخیص استفاده می‌کند و به نوعی بیان می‌کند که طبیعت همیشه دستخوش تغییر است و این (تغییر مداوم) قانون طبیعت است. از این حیث، ویل رایت معتقد است که «فصول کهن‌الگو هستند و چرخهٔ زمان را نشان می‌دهند و این به نوعی آهنگ مرموز چرخهٔ جاودانهٔ طبیعت است.»(Wheel wright, 1962, 14). در سطر بعد، عبارت «تاک‌هایی که به گرد بام زرّین کاهگلی می‌پیچند»، درختان انگور پربار را به تصویر می‌کشد. این تصویر در درختان خزه گرفتهٔ خانهٔ روستایی که از سنگینی بار سیب خمیده است، نمود پیدا می‌کند. در حقیقت شاعر با استفاده از عناصر طبیعت، پاییز را به تصویر می‌کشد و به این ترتیب آشنایی‌زدایی می‌کند. در جای دیگر کیتس از سبزیجات مخصوص پاییز سخن به میان می‌آورد و می‌گوید: «کدوها را بزرگ و پوستهٔ فندق‌ها را با مغزی شیرین پر کند.» گل‌های خاصی هم در فصل پاییز شکوفا می‌شوند. زنبورها شهد این گل‌ها را می‌مکند تا عسل بسازند. در این قسمت، کیتس با استفاده از عناصر طبیعت، دوباره پاییز را به تصویر می‌کشد. همان‌طور که مشخّص است، به غیر از عنوان شعر، در هیچ جای متن سرودهٔ او اسمی از پاییز (*Autumn*) به میان نیامده است؛ بنابراین می‌توان گفت که او در این‌جا نیز از آشنایی‌زدایی سود جُسته و به مفهومی متفاوت دست یافته است. مقصود این است که به شیوهٔ معمول به توصیف پاییز نپرداخته، بلکه شیوه‌ای متفاوت خلق کرده است تا خوانندهٔ نکته‌سنج را به تأمّل وادارد تا از خود بپرسد که علّت این تفاوت چیست؟ نتیجهٔ این تعلل و درنگ، خلق مفهومی جدید است که «تفاوط» را می‌آفریند.

در جای دیگر شعر که بسیار مشهور است، کیتس پاییز را زنی می‌پندارد که کارهای مربوط به این فصل را انجام می‌دهد. او می‌گوید:

کیست که تو را در میان قلمروت ندیده باشد؟
هر انسانی که به دامن طبیعت گام نهد، می‌تواند
تو را در انبار غله‌ات بیابد که بی توجّه نشسته‌ای
ـ در حالی‌که باد پریشان، موهای نرم تو را افشان کرده است.
بدان هنگام که چنگک تو، در میان شیارهایی که تا نیمه دور شده است،
دسته‌های چیدهٔ علف‌ها و گل‌های به هم پیچیده را کنار می‌زند،
تو را می‌یابد که با عطر خشخاش‌ها به خواب شیرین فرو رفته‌ای؛
و گاهی به‌سان خوشه‌چینان، سر گرانبار خود را بر خوشه فرود می‌آوری
و گامهای خود را با تأمّل بسیار بر فراز جویبار می‌نهی؛
و گاه چون افشره‌گیر، ساعت‌ها با نگاهی صبور به تماشای آخرین قطرات
[عصارهٔ] سیب می‌نشینی. (Keats,1958,26)

پاییز همه جا را فرا گرفته است. مردم مشغول برداشت محصول هستند. در این بخش، کیتس توصیفش را تصویری می‌کند و بدان جان می‌بخشد. او مردمی را توصیف می‌کند که مشغول برداشت خوشه‌های گندم و دانه کردن آن‌ها هستند. او باغدارانی را به تصویر می‌کشد که شیرهٔ میوه‌ها را می‌گیرند تا آن‌ها را برای زمستان ذخیره کنند. او این کارها را نه به مردم بلکه به پاییز نسبت می‌دهد؛ گویی این پاییز است که تمام این کارها را انجام می‌دهد. کیتس به جای اینکه بگوید مردم در پاییز این کارها را انجام می‌دهند، پاییز را انسانی می‌پندارد که در جایی مشغول دانه‌کردن خوشه‌های گندم است و در جایی دیگر روی علف‌ها خوابیده است؛ یا در جایی خوشه چینی می‌کند و یا صبورانه چکه‌چکهٔ شیره‌های میوه‌ها را در چرخشت می‌نگرد. کیتس در این اشعار به دیدی متفاوت رسیده است، پس او از فنّ «تفاوط» بهره جسته است.

در حقیقت کیتس خواننده را دعوت می‌کند که اگر می‌خواهید پاییز را- آن‌گونه که هست- لمس کنید، به طبیعت بروید و این تصاویر را ببینید. سیرولت معتقد است که «کیتس در این قسمت از کهن الگوی مادر طبیعت بهره جسته است.»(Cirlot, 1955, 16). این مشخصه در صبر، سخت‌کوشی، قدرت، گرما، تغذیه، حفاظت، و پروردن نهفته است. در بخش دیگری از همین شعر، کیتس تصویر دیگری می‌آفریند. او می‌گوید:

کجایند نغمه‌های بهاری، آه کجایند؟
به آنها میندیش، تو نیز از سرود و آهنگ خویش خالی نیستی.
زمانی‌که ابرهای تیره و غبارآلود، آخرین روزهای آرام و گذران را
شکوفا می‌سازند،
و با رنگ گلگون، کشتزارهای دور شدهٔ ناهموار را
دست‌مالی می‌کنند،
آنگاه پشه‌ها با همسرایی سوگوارانه‌ای
در میان بیدستان کنار رودخانه، ناله سر می‌دهند؛
و همچون باد آرامی که کم و زیاد می‌شود
بالا و پایین می‌روند (Keats,1958:24).

در اینجا شاعر بر این باور است که طبیعت فقط در فصل بهار زیبا نیست، بلکه پاییز هم زیبایی‌های خاص خودش را دارد و چیزی از بهار کم ندارد. زمینِ سرخِ باران‌خورده، ابرهای تیره، و کشتزارهایی که با باران دست‌مالی شده‌اند، همه و همه زیبایی‌های خودشان را دارند. شاعر حتی از صدای پشه‌ها یاد می‌کند و آن را همسرایی سوگوارانه می‌پندارد. این یادکرد او به نوعی بیانگر این است که تصویری که خلق کرده بی صدا نیست؛ پس از نام آوا استفاده می‌کند تا اذعان کند که طبیعت در پاییز پرجنبش و پرتکاپوست. از این روی است که برادلی[1] می‌گوید: «یکی از مشخصات کیتس، تصویرپردازی نمایشی است که بین واقعیت و رؤیا در غلیان است؛ این تصاویر نوعی واکنش برای بیان شادی‌ها و افسردگی‌های حال و گذشته به حساب می‌آیند.»(Bradley, 1909, 214).

حرکت و جنبش حتی در پشه‌هایی هم که با باد بالا و پایین می‌روند، وجود دارد. بدین ترتیب، می‌توان اذعان داشت که شاعر در اینجا هم یادآور تفاوت حرکت پشه‌هاست یا حتّی سرایش سوگوارانهٔ آنها؛ چرا علی رغم این تصویر شاد، پشه‌ها سوگوارانه می‌سرایند؟ شاعر در اینجا یادآوری می‌کند که پاییز همیشگی نیست و زمستان در راه است و این زیبایی‌ها بزودی به زمستان می‌پیوندد. وی در جایی دیگر می‌گوید:

و بره‌های فربه در کوهپایه‌ها فریاد می‌کشند
ملخ‌ها می‌خوانند

1. Bradley

با آوایی دو چندان آرام
مرغ سینه سرخ، از حصار باغ چهچهه می‌زند
و پرستوهای مهاجر در آسمان نغمه می‌سرایند.(Keats,1958:23)

در این قسمت توانایی کیتس در واژه سازی نمود دارد. کلماتی مثل *(hilly-bourn)* که به معنای تپه‌هایی است که سراسر دشت را فرا گرفته اند و ملخ‌هایی که آخرین آوازهای خود را می‌خوانند. در حقیقت کیتس باز هم به نوعی بیان می‌کند که آخرین روزهای پاییز است و از «تفاوط» بهره می‌جوید؛ زیرا عنوان نمی‌کند که پاییز رو به پایان است، بلکه در عوض می‌گوید: ملخ‌ها آرام تر می‌خوانند، یا پشه‌ها سوگوارانه می‌سرایند؛ این‌ها خواننده‌ای دقیق را می‌طلبد که در جای جای شعر تأمّل کند و این نکات را دریابد. کیتس در این قسمت عنوان می‌کند که همه چیز در طبیعت دستخوش تغییر است و بعد از هر پختگی، مرگ و نابودی فرا می‌رسد.

شعر دیگر کیتس که موضوع بحث ماست، اندیمیون[1] نام دارد. در این شعر الهه‌ای به خواب اندیمیون می‌آید و وقتی از خواب بیدار می‌شود، در دنیای واقعی به دنبال او می‌گردد. وارد[2] معتقد است که اندیمیون بعد از دیدن الهه در خواب، با مشکلات بسیاری مواجه می‌شود. او سرانجام در عالم واقع، یک بانوی هندی را می‌بیند که در سوگ عشق از دست رفته‌اش می‌گرید. عاشق او می‌شود و الهه را فراموش می‌کند؛ ولی سرانجام در آخر شعر متوجه می‌شود الهه‌ای را که در خواب دیده است، همان بانوی هندی است(Ward, 1963, 142).

به نظر می‌رسد نوعی تعویق حضور واقعیت در این شعر وجود دارد؛ حالتی که نیستی و هستی یکی می‌شوند و ناموجود، موجود می‌شود. همین امر پرسش‌های بسیاری برای خواننده به وجود می‌آورد؛ از جمله این که آیا الهه‌ای که به خواب اندیمیون آمد، همان بانوی هندی است که به سوگ عشقش نشسته یا خیر؟ یا این پرسش که آیا این دو کاملاً جدای از هم قرار دارند؟ این پرسش‌ها و پرسش‌هایی همانند آنها، سلسله سؤال‌های متفاوتی را برمی‌انگیزند که خواننده را بر آن می‌دارد تا در این باب بیندیشد و تعلّل کند تا به حقیقت برسد.

حقیقت چیست؟ با توجه به فلسفهٔ یونگ[3] هر انسانی نهانزادی دارد که واجد جنسیتی متفاوت است؛ به عنوان مثال نهانزاد یک مرد، «آنیما» و نهانزاد یک زن «آنیموس» نامیده می‌شود. آنیما، کهن الگو یا اسطوره‌ای است که از ناخوداگاه جمعی نشأت می‌گیرد. یونگ

1. Endymion
2. Aileen Ward
3. C.G. Jung

می‌گوید: «ناخوداگاه جمعی بیان می‌کند که روان قابل درک نیست و من این روان را *Psychoid* می‌نامم (Jung, 1998: 436). از این رو، آنیما، جاودانه و ماندگار است، و این نشان می‌دهد که انسان از مدّتها پیش به دنبال جاودانه شدن بوده است. شعرایی مثل کیتس هم به دنبال جاودانگی هستند. به همین دلیل این آرزویشان را در قالب سروده‌هایشان بیان می‌کنند؛ مثلاً کیتس داستان اندیمیون را توصیف می‌کند که به دنبال الههٔ رؤیاهایش است. به عبارت دیگر، می‌توان گفت که الههٔ رؤیاها و بانوی هندی شعر اندیمیون، همان آنیمای کیتس است. او به این شکل میل به جاودانه شدن را در قالب جستجوی الههٔ رؤیاها بیان می‌کند. کیتس در قسمتی از شعر اندیمیون می‌گوید:

در خلوتی غوطه می‌خورم
جایی که صدای هیچ انسان فانی‌ای نمی‌آمد
حال، اگر عشقی زمینی این قدرت را داشته باشد
تا انسان فانی را جاودانه کند، و جاه طلبی را
از حافظه‌اش بزداید
خرده تلاشی کرده است و به شهرتی می‌رسد؛
و کسی که بر مرکب مراد نشسته است،
عشقی جاودانه دارد، و خودش هم جاودانه می‌شود (Keats,1958: 94).

کیتس با نابودی وجود و هویت خود و تجلی آن در معشوق خیالی از دنیای مادی می‌رهد، و با پیوستن به موجودی جاودانه، جاودانه می‌شود. همان‌طور که می‌بینیم، در هیچ جای شعر اسمی از آنیما نیامده است؛ در نتیجه می‌توان گفت که کیتس در این شعر از «تفاوط» بهره جسته است و این کارکرد ویژه، در جستجوی شاعر برای حلّ تفاوت شادی‌های دنیوی و شعف جاودانهٔ اخروی نهفته است.

از این رو، می‌توان گفت که جستجوی اندیمیون، جستجوی روح شاعرانه به خاطر ارتباط با موجودی روحانی (آنیما) است. تفاوتهای بانوی هندی و الهه ـ و یکی شدن آن دو ـ دالّ بر هارمونی زیبایی‌های حقیقی این دنیا و زیبایی‌های ایده‌آل اخروی است. کیتس غزل‌های خویش را در دهان بانوی هندی می‌گذارد تا از این طریق داستانش را بیان کند. در جای دیگر کیتس از آرایهٔ تشخیص استفاده می‌کند و بانوی هندی را که در سوگ عشقش نشسته است، غم خطاب می‌کند تا به شعرش زیبایی بیشتری ببخشد. وی می‌گوید:

ای غم، بیا!
ای غم شیرین!
مانند کودک خودم به تو شیر می‌دهم!
با فکر این که مرا ترک خواهی کرد
تو را گول می‌زنم،
امّا اکنون، بیشتر از هر واژه‌ای دوستت می‌دارم (Keats,1958, 81).

کیتس با آشنایی‌زدایی، غم را کودکی می‌پندارد و از تضاد بهره می‌جوید. او غم را «غم شیرین» خطاب می‌کند تا دو حسّ متفاوت را با هم درآمیزد. از این روست که دریدا می‌گوید: «به علت اینکه همیشه قانونی در جهت نیل به مفهومی روشن وجود دارد، همیشه موردی هست که از این قانون می‌گریزد و آن‌گاه در زیر مجموعهٔ تقابل دوگانه قرار می‌گیرد.» (Derrida, 1982 B: 123). این تضاد، همان اضمحلال متافیزیکی یک علامت در جهت نیل به علامت مقابل است. بنابراین، می‌توان گفت که در بیشتر اشعار کیتس «تفاوط» وجود دارد. به عنوان مثال، شعر «قصیده‌ای در باب بلبل» بر اساس تضادهای بین یک بلبل جاودانه (که با نغمه نمادین می‌شود)، و انسان فانی سروده شده است. افزون بر این، در سرودهٔ نام‌برده، تضاد بین شادی پرنده، و رنج و محنت‌های انسان فانی نیز دیده می‌شود. کیتس اذعان می‌کند که زیبایی و عشق همه و همه گذرا هستند و با این باور است که می‌سراید:

ای پرندهٔ جاودانه؛ تو برای مرگ متولّد نشده‌ای!
در اینجا انسانها می‌نشینند و آه و نالهٔ یکدیگر را می‌شنوند؛
افلیج پیر و غمگین دوران زندگی با بی‌حرکتی سفید می‌کنند،
در اینجا جوانی رنگ می‌بازد و رخت بر می‌بندد و مرگ را فرا می‌خواند (Keats,1958, 26).

مای هد[1] در مورد این شعر می‌گوید: «تمامی قسمت‌های این شعر بازتاب‌دهندهٔ تضادها و دوگانگی‌های موجود در دنیاست که می‌تواند شامل دنیای محسوسات و هیجان (دنیای واقعی) و از طرف دیگر دنیای تصوّرات، خیال‌ها و رؤیاها باشد؛ پس هر دوی اینها ما را به سمت جاودانگی هدایت می‌کنند.» (Mayhead, 1967, 681).

1. May head

در قسمت‌های دیگر همین شعر باز هم نمونه‌های دیگری از این دوگانگی وجود دارد: «حال بیش از پیش نفسم مملو از مرگ است.» این عبارت به نوعی نابودی و زوال و ورود به دنیای جدیدتری را رقم می‌زند. بیشتر دوگانگی‌های شعر کیتس به تنش‌های بین مرگ و زندگی برمی‌گردد؛ مثلاً در جایی دیگر می‌گوید: «آیا بیدار شوم یا بخوابم؟»؛ همهٔ اینها نمونه‌هایی از اتحاد تضادهاست؛ از این رو، می‌توان گفت که کیتس در اینجا هم از فنّ «تفاوط» بهره جسته است. این ادعا حتی در شعر «قصیده‌ای در باب گلدان یونانی[1]» کاملاً به اثبات می‌رسد؛ آنجا که می‌گوید:

نغمه‌های شنیدنی شیرینند، ولی نغمه‌های ناشنیده
شیرین‌ترند؛ بنابراین، ای نی زیبا و ملایم، بنواز؛
نه برای گوش فانی انسان، بلکه برای تصوّرات و روح درونی انسان،
پس بدون نغمه برای روح مقدّس انسانی بنواز!
ای زوج نغمه‌خوان که زیر درخت آرمیده‌اید،
از خواندن باز نمی‌مانید، و این درختان نیز هیچ‌گاه لخت و عریان نخواهند شد؛
ای عاشق جسور هیچ‌گاه نمی‌توانی معشوقت را ببوسی؛
اگرچه نزدیک وصالی، لیک غم مخور، معشوقت هیچ‌گاه پیر نخواهد شد!
و تو همیشه به او عشق خواهی ورزید، و او هم جوان و زیبا خواهد ماند!
(Keats,1958:44)

این اشعار پرسش‌هایی را به ذهن خواننده متبادر می‌کند؛ مثلاً این که «چگونه نغمه‌های ناشنیدنی شیرین‌تر می‌شوند؟» یا این که «اصلاً چگونه موسیقی ناشنیدنی می‌شود؟» و یا «چطور شاخه‌های جوان و شاد با پاییز برگ‌ریز مواجه نخواهند شد؟» و «چگونه تصاویر روی گلدان برای همیشه جوان خواهند ماند؟»، «چرا عاشق جسور هرگز نمی‌تواند معشوقش را ببوسد؟» و سرانجام این پرسش که «چرا به هدفش نزدیک هم نمی‌شود؟» تمامی این قسمت‌ها مفاهیم متفاوتی را در ذهن خواننده خلق می‌کنند و این خود، یکی از اجزاء فنّ «تفاوط» به حساب می‌آید. جزء دیگر این فن در تعلّل و درنگی است که بر تصاویر روی گلدان حاکم است؛ مثلاً عاشقی که در بوسیدن معشوقش درنگ می‌کند!

1. Ode on Grecian Urn

در مثالی دیگر از این شعر، آن‌جا که می‌گوید: «نغمه‌های شنیدنی شیرینند، ولی نغمه‌های ناشنیده/ شیرین‌ترند؛ بنابراین، ای نی زیبا و ملایم، بنواز» ترکیب مهجور مقایسه و مقابله در آن، نمایانگر معنای واژگانی این ابیات نیست. در اینجا کیتز به «ملایمت» اشاره نمی‌کند، بلکه به «خاموشی» و چیزی ملایم‌تر از معنای «ملایمت» اشاره دارد؛ در حقیقت، گویای صفتی برتر و مقایسه‌ای فراتر است و همین به فنّ «تفاوط» برمی‌گردد. (Brown, 2015, 465). شاعر در انتهای شعر نیز با برجسته سازی تنش در بافت زبانی، دست به ایجاد فنّ «تفاوط» می‌زند. به عقیده‌ی استار(Starr, 2015, 54) «ابزاری مانند تکرار فعل، استفاده از لغات تک‌هجایی، موازنه، هم‌ترازی، بی‌چون و چراسازی مبتدیانه، و پایان‌بندی کنایی»- که نمونه‌هایی از دیگرسانی مقطع در شعر محسوب می‌شوند- نمودی از فن «تفاوط» هستند.

نتیجه‌گیری

با وجود انبوهی از تفاسیر و نقدهایی که بر ادبیات سایه گسترانیده، دریدا مفهومی متفاوت آفریده است. وی خواننده را دعوت می‌کند تا آزادانه در درک و تشخیص مفاهیم بکوشد تا به مفهومی دست یابد. این همان بازی آزادانهٔ زبان است که بر متافیزیک حضور اشاره دارد. مفهومی که با آشنایی‌زدایی جای خود را به مفهوم دیگری می‌دهد، منجر به ایجاد مفهوم جدیدی می‌شود؛ پس می‌توان گفت که آشنایی‌زدایی زمینه‌ای نو برای خلق مفاهیم متفاوت و جدید ایجاد می‌کند. این تفاوت‌ها، «تفاوط» را می‌آفرینند و خواننده را وامی‌دارند تا تأمّل کند؛ پس خواننده آن‌قدر درنگ می‌کند تا به درک مفهوم نو و متفاوت نائل شود. بدین شکل اثر ادبی از دست خالقش رها شده و آزادانه ره می‌پیماید تا درکی شگرف را برای خوانندگان بیافریند و این درک شگرف یگانه نیست و به دیدگاه‌های خوانندگان مختلف بستگی دارد. بنابراین آثار ادبی خواننده محور می‌شوند و به خالق اثر ادبی به دیدهٔ بی توجّهی نگاه می‌شود و مرده می‌نماید (نظریهٔ مرگ مؤلف، رولان بارت) و این قضیه برای شاعر رومانتیکی چون کیتس شگفت می‌نماید؛ زیرا مادامی که شاعران هم دورهٔ او بیشتر به توصیف سادهٔ طبیعت می‌پرداختند، وی در اشعارش چنین دیدگاه‌های پسانوگرایانه‌ای را پیش روی خوانندگان قرار داده است. این امر بیانگر تفاوت عمدهٔ او با دیگران در نوع نگاه او به هستی و پیرامون است و همین نشان می‌دهد که کیتس چقدر فراتر از عصر خویش می‌اندیشیده است. بنابراین نگارندگان کوشیده‌اند تا در جستار نشان دهند که او چگونه توانسته است اشعاری پیشروتر از اندیشهٔ رایج عصر خود و متفاوت‌تر از سروده‌های همعصرانش بسراید و

دیدگاه‌های نوینی بیافریند؛ دیدگاه‌هایی که بیشتر ویژگی‌های پسانوگرایی و نظریه‌های منتقـدانی همچون ویکتور شکلوفسکی و ژاک دریدا را داراست تا صرفاً توصیفات طبیعت‌گرایانهٔ شاعران رومانتیک را.

منابع

Bell, James. (1968) *The Elementary Structures of kinship*, trans. John Von Sturmer, and Rodney Needham,Boston: Beacon Press.

Blackburn, Simon. (2005) *The Oxford Dictionary of Philosophy*, 2nd Edition London, Oxford University Press.

Bradley, A.C.(1909) *Keats's Character and Personality As Reflected in His Letters*. Oxford Lectures on Poetry, London: Macmillan.

Brown, Marshall.(2015) The Force of Form. *Modern Language Association*, Vol 107(3): 465-481.

Cirlot, Jane Earle. (1955). *A Dictionary of symbols*, trans. Jack Sage, New York: Philosophical Library.

Crawford, Lawrence. (2008). *Victor Shklovsky: Difference in Defamiliarization*, Comparative Literature 36 (1984): 209-19. JSTOR. 24. Februry.

Derrida, Jacques. (1978). *Writing and Difference*, trans. Allan Bass. London.

---. (1982 A) *Margins of philosophy*, trans. Allan Bass. Chicago.

---. (1982 B) *Psyche*: Inventions De L'autre. Paris.

Heidegger, Martin. (1991). *The Fundamental Concepts of Metaphysics*. Trans. Nicholas Walker. Indiana, Indiana university Press.

Jung, Carl Gustav. (1998) *The Struture and Dynamics of the Psyche*. London: Harcourt Press.

Keats, J.(1958) *John Keats: From The Letters of John Keats*.ed.by Hyder Edward Rollins,London: Harward University Press.

Keynes, George. (1946) *Vision of the last Judgement in Poetry and Prose*. London: Peter Lang Publishing.

Levi Struss, Claude. (1963) *The Elementary Structures of kinship.* Trans. James Harle Bell, John Richard von Sturmer, and Rodney Needham. Boston: Beacon Press.

Levi Struss, Claude. (1963) *Structural Anthropology*. Trans. Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf. New York: Basic Books.

Mayhead, Richard. (1967) *John Keats*. London: Cambridge University Press.

Mishara, P.(2011) A deconstructive stylistic reading of Keats' Ode on a Grecian Urn. *3L: The Southeast Asian Journal of English Language Studies*, Vol 17(2): 49 -58.

Royle, Nicholas.(2003) *Jacques Derrida*. London & New York: Routledge (Taylor & Francis Group)

Shklovsky, Victor. (1917) "Art as Technique", Vikipedia.

Starr, G. Gabrielle.(2015) Poetic Subjects and Grecian Urn: Close Reading and the Tools of Cognitive Science. *Modern Philology*, Vol 105(1): 48-61.

Ward, Aileen. (1963) *John Keats's: The Making of a Poet.* London: Secker and Wardburg.

Wheel wright, James. (1962) *Metaphor and Reality*. India, Bloomingo: India University.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی