فصلنامهٔ مطالعات زبان و ترجمه (دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی)، علمی ـ پژوهشی، شمارهٔ اول، بهار ۱۳۹٤

بررسی هرمنوتیک[1] اشلایر ماخر[2] در اشعار جان کیتس[3]

ناصر ملکی (دانشیار زبان وادبیات انگلیسی دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران، نویسنده مسئول)
n.maleki@razi.ac.ir
مریم نویدی (دانشجوی دکتری زبان وادبیات انگلیسی دانشگاه تهران، تهران، ایران)
Navidi.m@ut.ac.ir

چکیده

فردریش اشلایر ماخر، نخستین پژوهشگری بود که نظریه عام تفسیر را مطرح نمود. ازنظر او هرمنوتیک بر اساس دو شاخص موازنه و تنزیل استوار است، موازنه به قیاس مفاهیم و کلمات می‌پردازد و تنزیل به معنای تجسم جسمانی هر چیز در عالم مکان می‌باشد. در حقیقت، تنزیل تجسم عینی آن چیزی است که در عالم معنا تجلی دارد. در هردو مفهوم نوعی نونگری به مفاهیم و تعینات گذشته مشهود است. به‌عبارت‌دیگر، این شیوه‌های جدید نگریستن به عالم طبیعت و اشیاء راه را برای مشاهدات و دریافت‌های تازه‌ای هموار می‌سازد که اگرچه به‌سرعت تحقق نمی‌یابند، لیک خوانندگان را بر آن می‌دارد تا با تأمل بیشتر در مفاهیم جدید به درک بهتر آن‌ها نائل آیند. از این حیث، درنگ و تعلل در درک مفاهیم جدید از ویژگی‌های اصلی نظریه تفاوط ژاک دریدا به‌حساب می‌آید. لذا این مقاله می‌کوشد تا نشان دهد هرمنوتیک ، کنش کلامی و تفاوط به چه شیوه‌هایی با یکدیگر ارتباط دارند و چگونه در اشعار کیتس نمایان شده‌اند؟

کلیدواژه‌ها: کیتس، تفاوط، تضاد، بودن، وجود داشتن.

مقدمه

فردریش اشلایر ماخر، اولین پژوهشگری بود که درصدد ساختن نظریه عام تفسیر برآمد، او معتقد بود که هرمنوتیک به دو شکل وجود دارد: یکی هرمنوتیک دستوری که به زبان و معناشناسی خود متن می‌پردازد و دیگری هرمنوتیک فنی که از زبان فراتر می‌رود و ذهنیت

1 Hermeneutics
2 Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher
3 John Keats

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۱۱/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۸/۸

نویسنده را بررسی می‌کند، او در آثار بعدی‌اش تأکید را بر هرمنوتیک فنی یا منش پیش‌گویانه هرمنوتیکی می‌گذارد. (فردریش اشلایر ماخر،۱۹۷۷:۳٦).

همان‌طور که گفته شد هرمنوتیک با تفسیر زبان، کنش یا دستاوردهای انسانی سروکار دارد و از این لحاظ با علم زبانشناسی و کنش کلام[1] نیز در ارتباط است، زیرا کلام چه به هنگام تولید و چه به هنگام بیان و چه پس از ارائه شدن کنش‌هایی را در مخاطب به وجود می‌آورد تا پیام نهفته در کلام یا متن است را آشکار سازد . این‌گونه به نظر می‌رسد که این دیدگاه پسا نو گرا در اشعار کیتس، شاعر انگلیسی رمانتیک قرن ۱۹ نمود دارد؛ لذا این مقاله بر آن است تا به بررسی ارتباط بین هرمنوتیک و نظریه تفاوط ژاک دریدا در اشعار جان کیتس برآید ونشان دهد که هرمنوتیک، کنش کلامی و تفاوط به چه شیوه‌هایی با یکدیگر ارتباط دارند و چگونه در اشعار کیتس نمایان شده‌اند؟

۲. پیشینه تحقیق

ازآنجاکه زبان با تجربه عرفانی همراه بوده است، «سخن عرفانی نیز از عناصر زبانی شکل گرفته و ما جز یک راه برای درک ادعاهای آن نداریم و آن آگاهی زبانی است» (احمدی، ۱۳۸٦: ٦۸). این آگاهی زبانی در علم هرمنوتیک[2] نمایان می‌شود. همان‌طور که وجود انسان شامل جسم و روح یا صورت و معنی اوست، وجود کلام یا کلمه یا سخن نیز شامل لفظ و معنی یا صورت و معنی آن است (محمدی، ۱۳۸۷: ۳۳).

در اینجا شایسته است متذکر شویم که وقتی گفته‌ای بر زبان جاری می‌شود یا نوشته‌ای روی چیزی درج می‌شود، به‌طور همزمان سه کنش مرتبط با هم انجام می‌پذیرند که به شرح زیر می‌باشند:

الف- کنش بیانی[3] که به‌مثابه کنش بنیادی هر پاره‌گفتار است، همان تولید عبارت به لحاظ واژگانی، ترتیب واژگانی، نحوی و آوایی (جرج یول، ٤۸:۲۰۰۰)

1 Speech act
2 Hermeneutics
3 Lectionary act

ب- گوینده با بیان هر پاره‌گفتار یا جمله علاوه بر کنش بیانی، معمولاً هدف و منظور و قصد خاصی را دنبال می‌کند که غالباً با کنش بیانی منطبق نیست و فراتر از صورت زبان‌شناختی است؛ در واقع پیام نهفته در متن است که متن، تنها سر نخ و نقطه آغاز بینی برای رسیدن به آن معنای منظور شناختی است. به چنین کنش کلامی، کنش منظور شناختی یا کاربردی شناختی[1] می‌گویند (همان).

ج- علاوه بر مقصد و منظور مورد نظر گوینده یا نویسنده، کنش سومی نیز وجود دارد که کنش تأثیری[2] است. در این نوع کنش گفتار، تولیدکننده متن علاوه بر دو کنش بالا به دنبال راهبردهای بلاغی یا دستوری یا روان‌شناختی و غیره است تا بتواند به شکلی کلام مورد نظر را بیان کند که بر مخاطب تأثیر بگذارد؛ یعنی بیشترین تأثیرگذاری را داشته باشد (همان) این کنش همان است که فرکلاف از آن به‌عنوان بلک یا ژانر چگونگی بیان یاد می‌کند. (فرکلاف، ۲۰۱۰: ۷۵)

این‌گونه به نظر می‌رسد که کنش کلامی با نظریه تفاوط ژاک دریدا قابل قیاس است، این نظریه به دو معنای کلمه فرانسوی Différance 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 به‌سرعت آن را درک نکند (برسلر، ۲۰۰۷: ۱۲۵). از این حیث شکلوفسکی نیز معتقد است که "آشنایی‌زدایی هم به معنای تفاوت داشتن است و هم به تعویق انداختن، چون استفاده از این تکنیک منجر به تغییر مفاهیم قبلی یک فرد شده و درک مفاهیم جدید هم با تأخیر رخ می‌دهد" (۱۹۱۷:۲۰۹). بنابراین خواننده مجبور می‌شود تا در مورد مفهوم جدید به شکل متفاوتی بیندیشد. این گرایش، مسیر را برای مفاهیم جدیدی هموار خواهد کرد که با تأخیر متولّد می‌شوند. این مفاهیم جدید با مفاهیم قدیمی متفاوت هستند، درنتیجه در فرایند و تلاش جهت درک این تفاوت‌ها 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

1 Illocutionary act
2 Perloctionary act

جدید نائل می‌آید، از این حیث آشنایی‌زدایی، کنش کلامی و تفاوط در یک راستا قرار می‌گیرند. ازاین‌رو این تحقیق بر آن است تا نشان دهد که جان کیتس چگونه از این فنون در اشعارش استفاده کرده است. با توجه به این مباحث بلک برن می‌گوید:

نهضت دریدا هم به مباحث سوسر با تأکید بر معنا، به‌عنوان عملکرد تفاوت و تضاد در شبکه اصطلاحات و هم به تعویق انداختن نامتناهی یک موضوع نهایی، برتر و ثابت گرایش دارد، و این‌ها به معنای روابط فراـ زبانشناسی در دنیاست. (۲۰۰۵ :۱۰۰)

فلسفه کیتس قرار دادن عقاید و کلمات متفاوت و نامتجانس در کنار هم تجلی پیدا می‌کند، تا خواننده به چالش کشیده شود، او از این حیث مانند هایدگر عمل می‌کند، هایدگر بر آن بود تا به درک آن چیزی نائل آید که او آن را sein sfrage، 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 نهفته است. اگر موجودی وجود داشته باشد، برای ما هم وجود دارد، این هستی چگونه به وجود می‌آید؟ به نظر می‌رسد که کار هایدگر مسئله‌ای غیرممکن است که به تکرار برمی‌گردد، یا زمانی که او به بررسی استعاره‌های شعری می‌پردازد، که در این حیث به زبان هم اشاره‌ای کرد.

دیدگاه اشلایر ماخر (۱۸۳٤–۱۷٦۸) در قبال تفکرات مربوط به هرمنوتیک طوری است که گوئی همه جریان‌های قبلی اسلاف در او جمع می‌شود و از او در طرف مختلف و شیوه‌های متفاوت اخلاف امتداد پیدا می‌کند. بدین ترتیب، هم اصحاب جریان‌های هرمنوتیک مبتنی بر فقه اللّغه و تاریخ قرن نوزدهم و هم اصحاب هرمنوتیک فلسفی قرن بیستم، مرهون تفکرات او هستند(ریخته گران،۱۳۷۸: ۷٤) تصویری از اشلایر ماخر به دست داده که او را طرفدار نظریه هم احساس شدن[1] با مؤلف یک اثر نشان می‌دهد. بدین بیان که مفسر در تفسیر می‌کوشد تا از وجهه علم‌النفس و شناخت روان، احساسات صاحب اثر را در خود زنده کند و به این شیوه به شخصیت خلاقه او راه یابد. (همان)

1 empathy

دریدا به این نکته اشاره می‌کند، " که آیا علامت خارج از حیطه مفهوم و معنا قرار دارد یا خیر، . . . ولی حیطه‌های بدون مرکز و کمال وجود پیدا می‌کنند"(۱۹۹۱: ۳۵)، مفهوم دریدا این است که ما بایستی از کلی‌گرایی اجتناب کرده، 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 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 این تحقیق است.

۳. بحث و بررسی

این‌گونه به نظر می‌رسد که کیتس با استفاده از ساختارها و الگوهای آشنای تجارب پیشین خود به فهم، تفسیر تعابیر جدیدی رسیده است و رایج‌ترین اصطلاح برای این‌گونه الگوها انگاره ذهنی یا طرحواره ذهنی یا انگاره‌های ذهنی است. این انگاره‌های ذهنی که به‌صورت ثابت و یا پویا در ذهن وجود دارند، نوعی انگاره معرفتی هستند که از پیش در ذهن انسان وجود دارند. تفکر اشلایر ماخر در باب هرمنوتیک، بخشی از نهضت رمانتیک اولیه بود که از ۱۷۹۵ تا ۱۸۱۰، کل حیات عقلانی اروپای مرکزی را با تغییرات اساسی روبرو ساخت. مباحث مربوط به زیبایی‌شناسی و شعر و شاعری که فیلسوفانی چون فیخته و شلینگ و یا منتقدینی چون فردریش شلگل [1] و اوگوست ویلهلم شلگل [2] و شاعرانی چون نوالیس [3] و تیک [4] و واکن‌رادر [5] فراهم آوردند، ابواب جدیدی را به روی تفکر هرمنوتیک گشود و تکالیف جدیدی نیز برای آن ایجاد کرد. (ریخته گران،۱۳۷۸: ۷۸)

1 Fredrich Schlegel
2 August Wilhelm Schlegel
3 Novalis
4 Tieck
5 Wachenroder

دریدا نیز تأکید دارد که اصل رؤیا و ابهامات متافیزیک در این است که خود معنا مفهومی است که در مدلول استعلایی به آن رجوع شده، تا فی‌البداهه درک شود، و این حضور فی‌البداهه واقعیت فرا زبانشناسی را می‌طلبد. معنای هر چیز خارج از زبان، واژه، درون اشیاء، افکار، ذهن، عقاید یا تصورات ذهنی نیست، بلکه در عملکرد سیستم علائم در خود زبان است. علامت به‌عنوان ساختاری به‌حساب می‌آید که ساختارش به جایگاه ثابتی اشاره دارد تا آزادی‌اش محدود شده، و حضورش مغشوش نگردد. حضور هر جزء همیشه در حال مشخص شدن است، و مرجع جانشین شده در سیستم تفاوت‌ها و حرکات زنجیره‌ای مفهوم پیدا می‌کند. بنابراین، حضور و غیبت همیشه با هم بازی می‌کنند، با تکرار آن‌ها، اشتروس[1] به این نتیجه رسیده "که آن‌ها به سمت حضور، یا منشأ غیبت، یا عدم وجود گرایش دارند، این موضوع ساختاری منفی، غم‌انگیز، و حسرت بارگی به‌حساب می‌آید" (۱۹٦۸ : ۵۷). بااین‌حال، دریدا زبان را به تجربه‌ای مبدل می‌کند که علائمش عاری از مدلول هستند. ازنظر دریدا، این تفاوت به برتری تسریع حضور بر تفاوت، تعویق و حضور دلالت دارد.

پیش‌ازاین، انقلاب کپرنیکی[2] کانت (مقایسه انقلاب کانت در فلسفه با انقلاب نجومی کپرنیکی که گفته بود زمین مرکز جهان نیست) در حوزه تفکر، کاربرد جدید و متفاوتی برای اصطلاح تفهّم فراهم آورده بود. در کتاب نقد عقل محض، تفهّم[3] قوه‌ای بود که فکر و تجربه بر آن قیام داشت و فعل فهمیدن[4]، که در همه تفکرات و تجارب وجود داشت، جلوه‌ای[5] از عقلانیت آدمی تلقّی شده بود. فیخته با رسوخ در این نظریه کانتی در کتاب تعلیمات علم[6] کوشید تا کل نظام معرفت بشری را از صرف فعالیت خود ذهن استنتاج کند. اشلایرماخر با متابعت از فیخته کوشید تا هرمنوتیک را بر مبنای «تفهّم»[7] استوار سازد. از آن زمان به بعد این معنا رکن اصلی مباحث در حوزه هرمنوتیک بوده است. در نظر اشلایرماخر تفهّم دیگر صرف

1 Struss
3 Copernican
3 Verstand
4 Verstehen
5 Expression
6 Doctrine of Science
7 Uunderstanding

رمزگشایی و پرده‌برگیری از معنایی مفروض و یا گشودن راه دستیابی به فهم کامل از طریق رفع موانع و دشواری‌ها نبود، بلکه بیش از هر چیز شرایطی را که امکان تفهّم و رسیدن به تفسیر در گرو آن بود، روشن می‌کرد. اشلایرماخر در برابر قولی که پیش از او در حوزه هرمنوتیک مطرح شده بود، یعنی قول به اینکه خواننده، مادام که با تناقض و یا قطعات بی‌معنی مواجه نشده، مطلب را درست فهمیده است، موقعیت کاملاً متفاوتی اختیار کرد.(ریخته گران،۱۳۷۸: ۸۰)

با توجه به مفاهیم فوق‌الذکر، بعضی از اشعار کیتس واجد نمونه‌های بسیاری از فن هرمنوتیک می‌باشد از این جمله می‌توان به "نغمه‌ای برای بلبل" اشاره کرد. در این شعر زمانی که کیتس در تاریکی صدای مرگ را می‌شنود، به یاد روزهای ~~زیادی~~ می افتد که در زندگی آرزوی مرگ کرده تا او را از این بار رنج و غم برهاند، او در این شعر بیش‌ازپیش آرزوی مرگ کرده است، دوست دارد بمیرد، بنابراین می‌گوید "در نیمه‌شبی همه‌چیز بدون درد پایان می‌پذیرد"(۱۹٤٦ : ۸٦). در این شعر صدای بلبل نغمه‌ای خلسه‌آور دارد و او را به مرگ دعوت می‌کند. کینز می‌گوید "در گذشته او بسیار مجذوب مرگ شده بود تا مشکلاتش به پایان برسد، و آرامش و راحتی برایش به ارمغان آید" (همان). بنابراین کیتس در شعرش با عنوان "بصیرتی از روز قیامت به شعر و نثر"[1] می‌گوید:

بسیار شنیده‌ام
و مرگی راحت را در نیمه راه عشق پیموده‌ام
و او را با نغمه‌ای آهنگین و ملایم فراخوانده‌ام
تا نفس آرام مرا در هوا بپراکند
حال بیش‌ازپیش نفسم مملو از مرگ است
در این خلسه هنوز هم می‌خوانی
گوش‌هایم دیگر پوچ شده‌اند (کیتز، ۸۷)

2 *Vision of the last Judgment in Poetry and Prose*

در خط دوم، شاعر مرگ را در خیال انسانی می‌انگارد که عاشقش گشته ، خط سوم و چهارم نیز مجاز دارد، چون نفس و دم در ازای روح و جان قرارگرفته، و این نشان می‌دهد که مرگ نزدیک است. در قسمت بعدی شهر نفس آدمی سرشار از مرگ شده، این مرگ، ورود به حیات تازه‌ای را نشان می‌دهد. در حقیقت شاعر در این ابیات مرگ خودش را تداعی می‌کند، و می‌گوید" گوش‌هایم دیگر پوچ شده‌اند" در اینجا شاعر از صنعت مجاورت[1] بهره می‌گیرد ، چون گوش در ازای روحی قرارگرفته است که هیچ‌چیز را حس نمی‌کند، در اینجا کیتس آشنایی‌زدایی کرده است، و برخلاف باور همگان که مرگ را ترسناک و پلید می‌پندارند و از آن هراس دارند به مرگ جان بخشیده و حتی عاشقش شده است، او به این شکل آشنایی‌زدایی کرده و مفهوم جدیدی از مرگ آفریده است که درخور تأمل و تعبیر است پس به‌نوعی از هرمنوتیک نیز استفاده کرده است.

می‌توانیم بگوییم که نظریه اشلایرماخر درباره تأویل (هرمنوتیک) بر نوعی معرفت‌شناسی محتاطانه در این شعر نمود دارد. هرگونه معرفت در امر فردی، همواره بی‌انتهاست، بنابراین نه‌تنها تصوّر اینکه بتوان در معرفت راجع به انسان همه‌چیز را به اثبات رسانید، تصوّری واهی است؛ به‌راحتی هم ممکن است به مدد این روش اقامه شود، که هیچ‌گاه قطعی نخواهد بود. تا وقتی که تأویل (هرمنوتیک) از راه مقایسه و مقابله عمل می‌کند، فهم، پیوسته به‌صورت حدس و گمان باقی خواهد ماند.

یکی از ویژگی‌های بارز جان کیتس به‌عنوان شاعر حساسیت او نسبت به موضوع زیبایی است، او اصول زیبایی را سر آغاز همه چیز می‌پندارد. او زیبایی را به خاطر زیبایی می‌ستاید، بدون در نظر گرفتن مقاصد اخلاقی که دیگر شاعران به آن می‌اندیشیدند، برای همین است که می‌گوید «هر چیز زیبایی شادی شعف دارد که همیشگی است» و در پایان «قصیده‌ای در باب گلدان یونانی»[2]، او عنوان می‌کند که زیبایی با حقیقت عجین است و سعی می‌کند تا این مدح و ستایش را منطقی نشان دهد، او از زیبایی به هیجان می‌آید و در سازمانی زیباشناسانه به دنبال

1 Metonymy
2 Ode to the Grecian Urn

ظرافت و قدرتی است که باعث سرایش شعر در او می‌شود و حساسیت او، قدرتی جادویی به او می‌دهد که باعث می‌شود خواننده نیز در شادی او سهیم شود. خلوص رنگ‌هایی که او به کار می‌برد، ما را به یاد نقاشان می‌اندازد. اشعار او غنای خاصی دارد که پر از تازگی و انرژی می‌باشد، او لغات کهنه را احیا می‌کند تا لغات جدید را سکه بزند و روش‌های جدیدی بیافریند. شعر ایندمیون[1] او هزار توی ازگل‌هاست که مقصد خاصی ندارد. نامه‌های او مملو است از حس همدردی[2] گوشه‌نشینی، غلیان زندگی و بصیرت واضح او از جنبه‌های تاریک زندگی که نمودی است از واقعیت. در اینجا شاید بتوان گفت که فقط سرایش شعر می‌تواند به دردهای شاعر التیام ببخشد چون آن‌ها را در آسایش می‌سراید و امیدوار است که بتواند لختی بیارامد و با روحی سالم به این اشعار جانی بدهد.

در «قصیده‌ای در باب روان»[3]، روح به شکل الهه‌ای نمود پیدا می‌کند که قبل از زمان افلاطون زیسته است، او کسی است که آفرویت[4] به او حسادت می‌کند، بخاطر اینکه به یکتایی زیبایی او پی می‌برد وفرزند ونوس[5] الهه‌ای زیبایی یعنی کیوپید[6] عاشق روان می‌شود او را به دره‌ای زیبا می‌برد، و با وی پیمان ~~وی~~ بندد که فقط باید کیوپید را در تاریکی مشاهده کند. در نهایت، برای اینکه کیوپید را ببیند، روان با کنجکاوی شمعی روشن می‌کند و کیوپید، الهه عشق را که در خواب است می‌بیند اما انقریب قطره‌ای از شمع بر شانه کوپید می‌افتد و باعث خشم او در بیداری و شکستن پیمان آن دو می‌شود. پس از آن روان توسط آفرودیت اسیر می‌شود و برای تنبیه او را مجبور به انجام کارهای سخت می‌کند که روان آن آزمایش‌ها را با کمک پرندگان و مورچه‌ها انجام می‌دهد و این وضعیت باعث می‌شود که قلب آفرودیت با او مهربان شود و روان را ببخشد و اجازه دهد که او با کیوپید ازدواج کند و حاصل این ازدواج باعث جاودانگی روان می‌شود. این داستان تلخ در اسطوره شناسی نماد پاکسازی روح انسان از

1 Endymion
2 Sympathy
4 Ode To Psyche
5 Aphorit
6 Venus
7 Cupid

هیجان‌ها، دردها و رنج‌ها است اما در فرجام باعث شادی و جاودانگی روان می‌شود. در حقیقت جان کیتس میل پنهان خود را برای جاودانگی در قالب ازدواج کیوپید و روان نشان می‌دهد که باعث جاودانگی آن‌ها می‌شود. میل به جاودانگی در شعر دیگر او با عنوان "قصیده‌ای برای بلبل" نمود دارد، شعر «قصیده‌ای برای بلبل» موضوع جالبی دارد و در این شعر زیبا کیتز سعی کرده تا به تفاوت واقعیت و خیال بپردازد و درد و شادی را تداعی کند. از طرفی «قصیده‌ای در باب خیال»[1] به درک زیبایی و زودگذر بودن آن می‌پردازد، زیبایی که مثل شادی، شعف گذر است (هر کدام از اشعار جان کیتس خصلت‌های متفاوت و مجزایی دارند.) او در این شعر به ویژگی‌های ارزشمندی از بلبل می‌پردازد که بدون از دست دادن واقعیت حال حاضر ثابت هستند. شعر با بی حسی و خلسه شاعر شروع می‌شود و در نهایت روندی تاریخی را سیر می‌کند، تا به دنیای بی‌زبان اساطیر بپیوندد، دنیای که به کهن الگوها و اساطیر زمان افلاطون برمی‌گردد. این شعر، سند و تجربه‌ای خیالی است از سفر ادراک و تشخیص حقایق. خلقت یک پرنده به‌عنوان نمادی گسترده با تداعی‌هایی همراه است و شعر در محیطی مبهم به تحقق می‌پیوندد. پرنده رها از غم‌ها آواز می‌سراید و تخلیل شاعر را به چالش می‌کشد که ابتدای سرایش شعر است، این وضعیت تداعی‌های بسیاری می‌آفریند. عبارت "آوازهای گلو" در شعر به خلسه دو دنیای بدوی، مدینه فاضله اشاره دارد که مملو از حقیقت است و «میل به گرمای جنوب» به شاعران قرون وسطی و کلاسیک مرتبط است که به شاعر امکان می‌دهد که به دنیای پرنده در جنگل‌ها بر گردد و با او یکی شود، آنقدر که دیگر نمی‌خواهد با دانش محدود انسان مواجه شود و به دنیای خیال می‌پیوندد، برای همین است که شاعر به پرنده می‌گوید، «دور شو! دور شو! من به سمت تو پرواز می‌کنم.»(۱۵۳)

این خیال با غم، بیماری، گذشت عمر و در نهایت مرگ سروکار دارد، بار این غم شاعر را بر آن می‌دارد تا خود را به «بالهای ناپیدای شعر» بسپارد.

در دنیای سایه و روشن شعر، کنترل جریان تداعی‌هایی میسر می‌شود که به پرنده مرتبط است، فرایندی که به شبیه‌سازی خیال بستگی دارد و شعر سرانجام به مرگ منتهی می‌شود و

1 Ode to Fancy

دنیای خیالی و گذرای پرنده را القا می‌کند و سرانجام می‌گوید «ای پرنده! تو برای مرگ به دنیا نیامده‌ای و هیچ نسل گرسنه‌ای تو را تهدید نمی‌کند» (۱۵٤). در اینجا پرنده بجای اتحاد دنیای زمینی و دنیای خیالی، فاصله بین این دو را نشان می‌دهد و پرنده به‌عنوان یک نماد جدای از دنیای شعر نیست که شایان تأمل است. این بازی تداعی شدن‌ها پرنده را به دنیای واقعیت سوق می‌دهد و به او ارزش و هویت می‌بخشد و پرنده نمادی از دستیابی‌ها و موفقیت‌ها و محدودیت‌ها می‌شود، تشخیص این وضعیت فی‌البداهه بروز نمی‌کند و در او نهان است. یکی شدن شاعر با پرنده و خیال او به‌آرامی و به‌تدریج می‌انجامد و این صدا توسط همگان قابل شنیدن است، چه پادشاه و چه گدا و باز هم در آینده شنیده خواهد شد. تنوع تجارب باعث گسترش خیال می‌شود و نشان می‌دهد که دنیای بدون آگاهی همیشه جاودانه می‌ماند.

در "قصیده پاییز" شاعر می‌گوید:

کدامین است که تو را در قلمروات طبیعت ندیده باشد؟
هر انسانی که در جستجوی تو پا به طبیعت گذارد،
شاید تو را در انبار غله‌ات بیابد که بی‌توجه به اطراف نشسته‌ای
و باد پریشان، موهای نرم تو را افشان کرده است.
بدان هنگام که چنگک تو، در میان شیارهایی که تا نیمه درو شده است
دسته‌های چیده شده، علف‌ها و گل‌های به‌هم‌پیچیده را کنار می‌زند،
تو را می‌یابد که در آرامش کامل آرمیده‌ای
و با عطر خشخاش‌ها~~ـ~~به خواب شیرین فرورفته‌ای.
و گاهی بسان خوشه‌چینان، سر گرانبار خود را
سخت بر فراز جویبار می‌نهی
و ساعت‌ها، طبیعت را که چون چرخشت
آخرین شیره‌ها را چکه چکه فرو می‌ریزد
با نگاهی صبورانه تماشا می‌کنی (کیتز،٦٨)

خزان چادر رنگینش را گسترده است و انسان‌ها حاصل دست رنج خویش را از طبیعت می‌ستانند. در این قسمت شاعر شرح‌حال طبیعت را به توصیف می‌کشد و جانی تازه و فعال به آن بخشیده است، او به وصف انسان‌هایی می‌پردازد که دانه‌های گندم را از بند خوشه‌ها رهایی می‌دهند، یا آن‌هایی که شهد میوه‌ها را می‌گیرند تا آن‌ها را برای روزهای سرد ذخیره کنند، او این اعمال را نه به انسان‌ها بلکه به پاییز خطاب می‌کند، که پاییز است که تمام این کارها را انجام می‌دهد، و به جای اینکه بگوید مردم در پاییز این کارها را انجام می‌دهند، پاییز را انسانی می‌پندارد که در جایی مشغول دانه کردن خوشه‌های گندم است و در جای دیگر روی علف‌ها خوابیده است، یا در جایی خوشه‌چینی می‌کند، و یا صبورانه چکه چکه شهد میوه‌ها را می‌نگرد، کیتس در این اشعار به دیدی متفاوت رسیده است که نظریه ماخر را نشان می‌دهد. در حقیقت کیتس خواننده را دعوت می‌کند که اگر می‌خواهید پاییز را لمس کنید به طبیعت بروید و این تصاویر را ببینید. گویی کیتس خواننده را مانند بچه‌ای می‌پندارد که اگر می‌خواهد مادر گمشده خود را پیدا کند، باید به دامن طبیعت رفته و از کهن‌الگوی این مادر بهره بجوید

شعر دیگر کیتس که جای بحث دارد اندیمیون[1] می‌باشد، در این شعر الهه‌ای به خواب اندیمیون آمده و وقتی‌که بیدار می‌شود در دنیای واقعی به دنبال او می‌گردد، کیتس در شعر بسیار زیبا می‌گوید:

پایانی برای زیبایی‌اش نیست و همیشه ستودنی باقی می‌ماند،
پر از رؤیاهای شیرین و سالم که همیشه در حال نفس کشیدن است.
هر غمی بندی گلگون دارد که ما را به خاک می‌چسباند،
خاکی ناسالم از روزهای غمگین و راه‌های همیشه تاریک،
ولی زیبایی، ما را از تاریکی‌ها می‌رهاند.
داستان و آهنگ موسیقی ایندیمیون
باعث وجود من شده، هر صحنه دلپذیرش در نظرت جلوه یافته

1 Endymion

مثل دیوارهای سبز دره‌ها،
بنابراین ازاین‌پس پستی‌های شهر در نظرم جلوه ندارند،
برای اینکه من در معرض رنگ تازگی قرار دارم،
و رنگ جوانی بر جنگل‌های قدیمی و نی‌زارها نشسته است
و تو در کاخ جاودانه‌ات اقامت داشتی
کاخی که سایه‌های وسیعی داشت و
نجواهای جاودانگی، شکفتن، تولد، حیات و مرگ گل‌های ناپیدا
در آرامشی مطلق نمو داشت. (کیتز، ۷٦)

یکی از ویژگی‌های بارز جان کیتس به‌عنوان شاعر، حساسیت او نسبت به زیبایی است، او همه‌چیز را در اصول زیبایی‌ها می‌پندارد. او زیبایی را به خاطر زیبایی می‌ستاید، بدون در نظر گرفتن مقاصد اخلاقی که دیگر شاعران در پی آن بوده‌اند.

در این شعر دلنشین آمده است که اندیمیون بعد از دیدن الهه در خواب، با مشکلات بسیاری مواجه می‌شود، و سرانجام در عالم واقع، یک بانوی شرقی را می‌بیند که در سوگ عشق از دست رفته‌اش می‌گرید، عاشق او می‌شود، و الهه را فراموش می‌کند، ولی سرانجام در آخر شعر متوجّه می‌شود که الهه‌ای که در خواب دیده است همان بانوی شرقی است (همان).

در این شعر واقعیت به شکلی به تعویق انداخته شده است که در آن هستی و نیستی در هم آمیخته و نابود می‌شود و پرسشی را برمی‌انگیزد که آیا بانویی که به خواب اندیمیون آمد همان بانوی شرقی است که به سوگ عشقش نشسته یا خیر، یا اینکه این دو کاملاً جدای از هم قرار دارند و پرسش‌هایی از این قبیل را برمی‌انگیزد که خواننده را به ژرف‌اندیشی وا می‌دارد.

باور یونگ بر این است که هر انسانی نهانزادی دارد با واجد جنسیتی متفاوت، نهانزاد یک مرد آنیما، و نهانزاد یک زن آنیموس نامیده می‌شود. آنیما، کهن‌الگو یا اسطوره‌ای است که از ناخودآگاه جمعی نشأت می‌گیرد. یونگ عنوان می‌کند، "ناخودآگاه جمعی بیان آن است که روان قابل درک نیست و من این روان را سایکود[1] می‌نامم"(۱۹۹۸ : ٤۳٦). ازاین‌رو، آنیما،

1 Psychic

جاودانه و ماندگار است، و این نشان می‌دهد که انسان از مدت‌ها پیش به دنبال جاودانه شدن بوده است. شعرایی مثل کیتس هم به دنبال جاودانگی هستند، به همین دلیل این آرزو را در قالب شعری بیان می‌کنند، مثلاً کیتس داستان اندیمیون را توصیف می‌کند که به دنبال الهه رؤیاهایش است، به‌عبارت‌دیگر می‌توان گفت که الهه رؤیاها و بانوی شرقی شعر اندیمیون همان آنیمای کیتس است، و او به این شیوه میل به جاودانه شدن را در قالب جستجوی الهه رؤیاها بیان می‌کند، به‌عنوان‌مثال کیتس در بخشی از شعر اندیمیون چنین می‌گوید:

جایی خلوت که صدای هیچ انسان فانی نمی‌آمد
حال، اگر عشقی زمینی این قدرت را داشته باشد
تا انسان فانی را جاودانه کند، و جاه‌طلبی 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 (۷۷).

کیتس نیستی خویش را در هستی معشوق خیالی تجلی می‌دهد، و با موجودی جاودانه، جاودانه می‌شود. ازاین‌رو می‌بینیم در هیچ جای شعر اسمی از آنیما نیامده، درنتیجه می‌توان گفت که شاعر در این شعر از کنش کلامی بهره جسته و این امر خواننده را به تعمق وا می‌دارد که قصد و هدف ادبیات پویا است.

پس می‌شود گفت که کنکاش اندیمیون، کنکاش روح شاعرانه به خاطر ارتباط با موجودی روحانی (آنیما) است، و تفاوت‌های بانوی شرقی و الهه، و یکی شدن آن دو، دال بر هارمونی زیبایی‌های حقیقی این دنیا و زیبایی‌های ایده آل است. کیتس غزل‌های خویش را در دهان بانوی شرقی می‌گذارد تا از این طریق داستانش را بیان کند. در جای دیگر کیتس از صنعت تشخیص استفاده می‌کند، و بانوی شرقی را که در سوگ عشقش نشسته است، غم خطاب می‌کند، تا به اشعارش زیبایی بیشتری القا کند، پس می‌گوید:

ای اندوه دل‌فریب و شیرین!
چون کودکی تو را شیر می‌دهم:

بر آنم که مرا رها خواهی کرد
پس تو را با فریب نگه می‌دارم ،
آه اکنون، بیش از هر واژه‌ای دوستت دارم (همان).

شاعر با غرابت سازی اندوه را کودکی می‌انگارد و از تضاد بهره می‌جوید، او اندوه را به شکلی تناقض نما "غم شیرین" خطاب می‌کند تا دو حس متفاوت را در هم آمیزد. این دو سویگی فروپاشی متافیزیکی یک نشانه در جهت نیل به نشانه مقابل است. ازاین‌رو می‌شود گفت که در بیشتر اشعار کیتس کنش کلامی وجود دارد، به‌عنوان‌مثال "نغمه‌ای در باب بلبل" بر اساس تضادهای بین یک بلبل جاودانه (که با نغمه نمادین می‌شود)، و انسان فانی قرار دارد. به‌علاوه، در این شعر تضاد بین شادی پرنده، و رنج و محنت‌های انسان فانی نیز دیده می‌شود، سپس اذعان می‌کند که زیبایی و عشق همه و همه گذرا هستند پس می‌گوید:

ای پرنده شاد ناپدید شو در دوردست‌ها، دور و از دیده پنهان و فراموش شو،
در میان برگ‌های سبز جنگل، ای پرنده سرزنده و خوشحال،
تو هرگز خستگی‌ها و سرگشتگی‌های انسان‌ها را تجربه نکرده‌ای،
ای پرنده جاودانه؛ تو برای مرگ متولد نشده‌ای!
در اینجا انسان‌ها می‌نشینند و آه و ناله 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
و سرانجام جوانی کم کم رخت بر می‌بندد و مرگ فرا می‌رسد (۸۷).

پاره‌های دیگر این شعر حاکی از این دوگانگی است: "حال بیش‌ازپیش 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 جای دیگر می‌گوید "آیا بیدار شوم یا بخوابم؟" همه این‌ها نمونه‌هایی از یکی شدن تضادهاست، پس می‌توان گفت که کیتس در اینجا هم از فن کنش کلامی بهره جسته است، حتی در شعر

"نغمه‌ای در مورد گلدان یونانی[1]" این اصل کاملاً مشهود است، در بخشی از این شعر همیشه سبز و پر از شور زندگی شاعر می‌گوید:

نغمه‌های شنیدنی شیرین‌اند، ولی نغمه‌های ناشنیدنی
شیرین‌ترند؛ بنابراین، ای نی بنواز؛
نه برای گوش سر، بلکه برای آنچه که عزیزتر است،
پس بدون نغمه برای روح مقدس بنواز:
ای جوانانی که زیر درختید نمی‌توانید
از خواندن باز بمانید، و این درختان نیز هیچ وقت لخت و عریان نخواهند شد؛
آن عاشق جسور هیچ وقت نمی‌تواند معشوقش را ببوسد
یا حتی به هدفش نزدیک شود، پس شکوه نکن؛
او هیچ وقت پیر نمی‌شود، و تو هم همچنان مشتاق باقی خواهی ماند،
و همیشه عشق خواهی ورزید، و او هم جوان و زیبا خواهد ماند!
مانند درختانی که هیچ‌وقت خزانشان شروع نمی‌شود و
همیشه سرسبز و شاد و سرحال در حال سر کردن بهار هستند (۷۹-۱۷۸).

شعر مذکور بستر مناسبی را برای بروز پرسش‌هایی آماده می‌سازد: چگونه نغمه‌های ناشیدنی شیرین‌تر می‌شوند؟ و اینکه چگونه موسیقی را نمی‌توان شنید؟ چطور شاخه‌های یک درخت با پاییز برگ ریز مواجه نخواهند شد؟ چگونه تصاویر روی گلدان برای همیشه جوان خواهند ماند؟ چرا عاشق جسور نمی‌تواند به وصال معشوقش برسد؟ چرا نمی‌تواند بر لبان معشوقش بوسه بزند ؟ چرا برای همیشه عشقشان پا بر جاست؟ و چرا بهار شعر همیشه سبز است؟ تمامی این قسمت‌ها مفاهیم متفاوتی را در ذهن خواننده خلق می‌کند، که یکی از اجزاء فنون کنش کلامی و تفاوط به‌حساب می‌آید، جزء دیگر این فنون در تعلل و درنگی است که بر تصاویر روی گلدان حاکم است. مثلاً عاشقی که در بوسیدن معشوقش درنگ می‌کند. در تشبیهات کیتس، همیشه عمق احساس و خبردادن از چیزی ژرف‌تر از سطح و پوست به چشم

1 Ode on Grecian Urn

می‌خورد و دید خاص او نسبت به اشیاء سبب شده است که روابط شگفتی بین اشیاء و امور بیابد، روابطی که از چشم دیگران معمولاً پنهان است. در این خصوص بدوی طبانه می‌گوید: شاعر کسی است که به جوهر و ذات اشیاء پی ببرد نه کسی که آن‌ها را برشمرد و اشکال و رنگ‌ها و تعدادش را تعیین کند. فضیلت شاعر در این نیست که بگوید این شیئی به چه چیز مانند است بلکه برتری او در این است که بگوید این شیئی چیست و از درون آن و از ارتباطش با زندگی سخن بگوید (بدوی طبانه، ۱۹٦۷: ٦۹).

شلایرماخر نیز عقیده راسخ داشت که تفکّر فرد و در حقیقت کلّ وجود او اساساً از طریق زبان معیّن می‌شود و در زبان است که او فهمی از خودش و جهان به دست می‌آورد. شلایرماخر تنها در مواجهه با تناقضی مستقیم با موضوع نظام‌مند و بزرگ از این بصیرت، به زبان طرح خودش رسید. و این نقطه شروع تازه و پرثمری بود که در تفکّر اوّلیه او به وجود آمد.

٤. نتیجه‌گیری

شلایرماخر وظیفه خودش را در وساطت میان درونی بودن فلسفه نظری استعلایی و بیرونی بودن علم تجربی و تحصّلی می‌یابد. پیش‌فرض او آن بود که میان ذات درونی و ایده‌آل و نمود بیرونی تفاوتی وجود دارد. لذا متن نمی‌توانست تجلّی مستقیم عمل ذهنی درونی انگاشته شود بلکه چیزی محسوب می‌شد که تسلیم مقتضیات تجربی زبان می‌شود و خواننده را دعوت می‌کند تا آزادانه در درک و تشخیص مفاهیم بکوشد، تا به مفهومی جدید و متفاوت دست یابد و این همان بازی آزادانه زبان است که بر متافیزیک حضور اشاره دارد و مفهومی که با آشنایی‌زدایی جای خود را به مفهوم دیگری می‌دهد، و منجر به ایجاد مفهوم جدیدی می‌شود. پس می‌توان گفت که آشنایی‌زدایی زمینه‌ای را برای خلق مفاهیم متفاوت و جدید می‌آفریند، و این تفاوت‌ها، "تفاوط" می‌آفرینند و خواننده را وا می‌دارند تا تأمل کند، پس درنگ می‌کند تا به درک مفهوم نو و متفاوت نائل شود. مقصود علم هرمنوتیک بازسازی عمل ذهنی مؤلف

است. امّا این فرض تردیدپذیر است، زیرا متن فقط با رجوع به نوعی عمل ذهنی درونیِ مبهم درک نمی‌شود بلکه با رجوع به موضوع و دستمایه‌ای که به آن متن بازمی‌گردد فهمیده می‌شود.

کتابنامه

احمدی، بابک. (۱۳۸٦). چهار گزارش در تذکره الاولیا عطار، چاپ سوم. تهران: نشر مرکز.

ریخته گران، محمد رضا. (۱۳۷۸). هرمنوتیک: اصول و مبانی علم تفسیر. تهران: نشر وزارت ارشاد.

محمدی آسیابادی، علی. (۱۳۸۷). هرمنوتیک و نماد پردازی در غزلیات شمس. تهران: نشر سخن.

Badavi, T. (1967). Elm Al Bayan, 2th Edition Egypt: Maktab Al Najva.

Bressler, Charles E. (2007). Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice,4th edition New Jersey: Pearson Prentice Hall.

Blackburn, Simon. (2005). The Oxford Dictionary of Philosophy, 2th Edition London: OUP.

Derrida (1991) Margins of philosophy, trans. Allan Bass. Chicago.

Fairclough, N. (2010). The Discourse of New Labour: Critical Discourse Analysis in M. Wetherell and et al (eds.) Discourse as Data: A Guide for Analysis: London: Sage

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

Keynes, G. (1946). Vision of the last Judgment in Poetry and Prose. London: Peter Lang Publishing.

Strauss, C. (1963). Structural Anthropology. Trans. Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf. New York: Basic Books.

Shklovskij, V. (1917). Art as Technique, Wikipedia.

Schleiermacher, F. (1977). Hermeneutic (Ed) H. Kimmerle Heidlberg: Car Winter. Hermeneutics: The Hand Witten Manuscriots. (Ed.) H. Kimmerle.

Yule, George. (2000). Pragmatics, 5th Edition. London: Oxford University Press.

Jung, C.G. (1998). The Structure and Dynamics of the Psyche. London: Harcourt Press.