خوانش شعرهای مولوی و امیلی دیکنسون از دیدگاه شالوده‌شکنی ژاک دریدا

دکتر فاضل اسدی امجد[1]

طیبه دیبا[2]

چکیده

جلال‌الدین مولوی، شاعر قرن هفتم هجری قمری، و امیلی دیکنسون، شاعر قرن نوزدهم میلادی، دو نویسنده‌ی برجسته در شرایط متفاوت زمانی و فرهنگی هستند که عقاید نزدیک بـــه هم دارند. در آثار این دو شـــاعر توانـــا، می‌توان نکات مشـــترکی از جمله تصاویر خیال، طبیعت، دیدگاه مذهبی، و مرگ یافت. اگرچه می‌توان تفاوت‌ها و تمایزهایی را در شـــعرهای آنان مشـــاهده کرد، اما هر دو شاعر با استفاده از تکنیک‌های متفاوت شعری از جمله استعاره کوشیده‌اند تا افکار و عقاید فلسفی خود را به نحو احسن بیان کنند.

در طول تاریخ دیدگاه‌های متفاوتی در مورد درســـتی تفسیر و تأویل شـــعرهای هر شاعر ارائه شده، اما ژاک دریدا، فیلسوف جنجال برانگیز قرن بیستم، بر این باور است که نمی‌توان معنای واحد و یکسانی برای شـــعرهای یک شـــاعر در نظر گرفت. در این مقاله کوشش شده اســـت مفهوم زبانی و فلسفه‌ی کلامی مولانا و امیلی دیکنسون در برخی از شـــعرهای آنان از منظر ســـاختارزدایی یا شالوده‌شـــکنی از جمله تقابل دوگانه، تفاوت و تعلیق معنایی و تکمله مورد بررســـی قرار گیرند. شـــعرهای امیلی دیکنسون و مولانا به رغم ظاهر ســـاده و منسجم، به واســـطه‌ی تمایز از سایر معانی ممکن که تعدادشـــان نامحدود است کسب معنا می‌کنند و چون معانی آنها در نشـــانه‌ی معنایی (دال) نیستند، تعبیر معنایی آنها حرکتی بی‌سرانجام است

۱- دانشیار دانشگاه تربیت معلم، تهران

۲- دانشجوی کارشناسی ارشد زبان انگلیسی، دانشگاه آزاد اسلامی (واحد کرج)

که هرگز نمی‌تواند به مدلول مطلقی برسد. در نتیجه، همه‌ی برداشت‌های مربوط به معنای مطلق یا «مدلول متعالی» در شعرهای آنان نادرست هستند و نمی‌توان یک معنای مشخص و تعریف‌شده‌ای برای شعرهای آنان در نظر گرفت.

کلیدواژه‌ها: تفاوت و تعلیق معنایی، تقابل دوگانه، تکمله، مدلول متعالی، دال

مقدمه

سخنرانی ژاک دریدا[1]، تحت عنوان «ساختار، نشانه و بازی گفتار در علوم انسانی» در سال ۱۹۶۶ در کنفرانس دانشگاه جان هاپکینز در بالتیمور آمریکا، سرآغاز حرکت انتقادی تازه‌ای در ایالات متحده بود که شالوده‌ی فرضیات فلسفه‌ی مابعدالطبیعه‌ی غربی را در هم ریخت که از زمان افلاطون استوار مانده بود. دریدا، تاریخ فلسفه را که بر پایه‌ی مدلول‌های متعالی[2] و مطلق است را «گرایش کلام‌محوری»[3] می‌نامد و با معرفی حرکت انتقادی جدید تحت عنوان «ساختارزدایی»[4]، محور معنایی را در هم می‌شکند.

ساختارزدایی

ژاک دریدا در کتاب نوشتار و تفاوت[5]، با ارائه‌ی خوانشی جدید تحت عنوان ساختارزدایی، زوال ساخت‌گرایی را اعلام می‌کند. وی بر این باور است که در مفهوم زبان، همه‌ی برداشت‌های مربوط به معنای مطلق یا «مدلول متعالی»نادرست هستند. همان گونه که در تحلیل ساختارزدایی معمول است، دریدا هر جمله‌ی مستقل را- به لحاظ معنایی- وابسته به رابطه‌ی آن با نظام کلی زبان می‌داند و از نظر وی، هر جمله صرفاً می‌تواند از راه تمایز با سایر معانی ممکن که تعدادشان نامحدود است کسب معنا کند (۷۲).

برای درک بهتر مفهوم ساختارزدایی، اشاره به دیدگاه‌های چندین نویسنده ضرورت دارد. نوریس[6] در کتاب ساختارزدایی، بر این باور است که «ساختارزدایی یک روش

1- Jacques Derrida
2- Transcendental signifier
3- Logocentrism
4- Deconstruction
5- Writing and Difference
6- Norris

اســـت، نظامی از مجموعه نظریات که ســـعی دارد تا جوهر اصلی خود را نفی کند و راهی به سوی نظامی از دیگر تأویل‌ها پیدا نماید» (۲). هان[1] در کتاب درباره‌ی دریدا[2]، اصول ساختارزدایی دریدایی را در چند عبارت زیر خلاصه می‌کند:

۱) می‌توان یک متن را به عنوان دنیای بزرگی در نظر گرفت که هیچ چیزی پشت مفاهیم کلمات وجود ندارد.

۲) مفاهیمـــی چون "بودن"، "هوشـــیاری"، "حضور"، و "خـــود"، عناصر مهمی در خوانش ساختارزدایی هستند.

۳) هیچ ردپایی از زندگی‌نامه و عقاید شخصی نویسنده را نمی‌توان در متن یافت.

۴) هـــر متن بـــر پایه‌ی اتحاد بین جمـــلات در یک متن و ارتبـــاط بین یک متن با متن‌های دیگر به وجود می‌آید.

۵) در نتیجه، می‌توان هر متن را در ارتباط با درونمایه‌ی متن تفسیر نمود.

با بررسی دیدگاه ژاک دریدا در کتاب نوشتار و تفاوت، می‌توان به این نتیجه رسید که ســـاختارزدایی یک نظریه با مجموعه‌ای از قوانین نیست، بلکه ســـاختارزدایی یک روش خوانش، حالتی از نوشتن و مهم‌تر از همه روشی از تفسیر یک متن است که با اصول ثابت سنت‌گرایان، دنیای خارج از متن، زبان و معنا مخالف است (۱۰۰).

همان‌طور که اشـــاره شد، سخنرانی دریدا تحت عنوان "ســـاختار، نشانه‌ها و بازی گفتار در علوم انسانی" در سال ۱۹۶۶، کندوکاو در برخی از نگرش‌های ساختارشکنی دربـــاره‌ی زبان اســـت. وی عقیـــده دارد که معنای کلمات از طریق تقابل آنها با ســـایر کلمات قابل شناسایی است و دستیابی به معنای غائی کلمه نیاز به تأمل خواننده دارد و همیشه به تعویق می‌افتد. در حقیقت، در این نظام معنایی، هر واژه ما را به واژه‌ی دیگر رهنمون می‌ســـازد. در گذشته، سنت‌گرایان می‌کوشیدند معنا را در زمان حال جستجو

1- Hahn

2- On Derrida

کنند و معتقد بودند که هر واژه، نمادی اســت و باید مرجعی داشته باشد، یعنی معنای آن در ارتباط با خارج از متن ایجاد می‌گردد. اما دریدا معتقد اســت که متن را باید به ماننــد یک جریــان پایان‌ناپذیر از مدلول‌ها در نظر گرفت کــه زنجیره‌ی نامحدودی از واژگان هستند که خارج از زبان، سرمنشــأ و هدفی ندارند. او برای اثبات این فرضیه، واژه‌ی "دیفرانــس" یــا مفهوم تقابل را تعریف می‌کند کــه در آن معنای لغات صرفاً به لغاتی دیگر اشــاره دارند، بدون آن‌که معنای خاصی را به اثبات برســانند ("ســاختار، نشانه‌ها" ۳).

روش دریدا این اســت که با دقت به متون مستقل می‌نگرد و معتقد اســت مادامی که خواندن یک متن بر پایه‌ی تقابل دوگانه[1] اســت، در نهایت هیچ معنای قاطعی برای خواننده‌ی ســاختارزدا وجود ندارد. در واقع، دریدا در کتاب درباره‌ی دستورشناسی[2]، تــا حد زیادی نگــرش خود را در مورد علائم و نشــانه‌ها بیان می‌کنــد و از نظریه‌ی زبان‌شــناختی سوســور[3] بهره می‌گیرد که عبارت از نظام هماهنگ نشــانه‌ها است. این نشــانه‌ها حاصل وحدت دال[4] یا نمود ملموس و مدلول یعنی مشــخصه هستند. ناگفته نماند که این نشانه‌ها قراردادی هستند، زیرا از لحاظ رابطه توصیف می‌شوند.

بنابرایــن، در پرتو نظریــه‌ی دریدا به این مفهوم خواهیم رســید که هر مدلولی در مقابل دال نیز واقع می‌شــود، پس ثابت نگه داشتن نشانه در هر واقعیت فرازبانی امری غیرممکن اســت و تشــخیص معنای نشــانه یا متن ممکن نیست مگر این‌که یک متن دیگر و یا مجموعه‌ای از مدلول‌های هم‌طراز تولید کنیم. پس، نشانه‌ها با یکدیگر کاملاً متفــاوت هستند و ماهیت این تمایز را می‌توان در متنی یافت که بر زنجیره‌ی بی‌پایان مدلول‌ها دلالت دارد. البته، با توجه به مفهوم متن می‌توان به وجود نشــانه و نیز عدم

1- Binary opposition
2- Of Grammatology
3- Saussure
4- Signifier

توافق بین هر واژه دست یافت و این دوگانگی معنایی واژه‌ها را می‌توان در نوشتار دنبال کرد (برسلر ۱۱۹).

دریدا از تقابل سنتی بین گفتار و نوشتار و نیز توجه به شیوه‌ی تقابل دال و مدلول به این نتیجه می‌رسد که نوشتار بر گفتار تقدم دارد. او با تعریف اصطلاح «گرایش کلام‌محوری» نشان می‌دهد که برتری گفتار بر نوشتار که سنت‌گرایان آن را «گرایش سخن‌محوری»[1] می‌نامند، یک رابطه‌ی ناپایدار است. در نتیجه، وی با بهره جستن از کلمه‌ی فرانسوی (Supleer)، به معنای جایگزین شدن، نشان می‌دهد که نوشتار نه فقط مکمل بلکه جایگزین گفتار است (نوشتار و تقابل ۴۵).

در مجموع، طبق نظریه‌ی اسکولز[2] در کتاب درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات[3]، دریدا برای نوشتار سه ویژگی قائل است:

الف) نشانه‌ی نوشتاری، علامتی است که در نبود گوینده و یا مخاطب خاص تکرار می‌شود.

ب) نشانه‌ی نوشتاری می‌تواند زمینه‌ی واقعی خود را از بین ببرد و خواننده بدون توجه به قصد نویسنده، رشته‌ای از نشانه‌ها را با توجه به بافت متن پیوند می‌زند و به تفسیر و تأویل متنی متفاوت از متن اصلی نویسنده دست می‌یابد.

ج) نشانه‌های نوشتاری که در زنجیره‌ی خاصی از نشانه‌ها قرار دارند، هر کدام می‌توانند ویژگی مستقلی از خود داشته باشند و به آن‌چه که ندارند یا مربوط نمی‌شوند ارجاع داده شوند. این خصوصیت باعث جدایی گفتار از نوشتار می‌شود. بدین ترتیب، نوشتار مسئولیت‌پذیری کافی ندارد، زیرا نشانه‌هایی که در خارج از متن قابل تکرار هستند نمی‌توانند محل وثوق باشند. دریدا نشان می‌دهد که در تأویل علائم شفاهی یا

1- Phonocentrism

2- Scholes

3- Structuralism in Literature

گفتار بایستی به وجود اَشــکال یکسان و ثابتی پی برد که وی آن را دال می‌نامد. پس می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که گفتار هم که همان نمود قابل تکرار است گونه‌ای از نوشتار باشد. (۷۷-۷۶)

باومن[1] در کتاب اشارت‌های پست‌مدرنیته[2]، از نظریه‌های زبانی دریدا به این نتیجه می‌رسد که اولاً، زبانی که متنی را به وجود می‌آورد از معانی متفاوتی برخوردار است. در حقیقــت، این زبان قابلیت باروری دارد و باعث تفسیرها و تأویل‌های مختلف متن می‌گــردد. ثانیاً، زبان در تفسیر خودش تابع شــرایط تقابل اســت، یعنی هر قدر زبان می‌کوشــد تا محدوده‌ی معنایی خاصی را به وجود آورد موفق نمی‌شــود، چون ذهن فعال خواننده مدلول‌هایی دور از ذهن را به میدان تفسیر می‌کشاند. بنابراین، متون ادبی را نمی‌توان در یک نظام معین دانش، ثابت نگه داشت تا دربرگیرنده‌ی معنای مطلق و قطعی باشند (۵۴).

اسباب و صور ابهام در غزل‌های مولوی

ترسیم شعر فارسی از جمله غزل بر سه رکن زبان ادبی، قالب‌های محدود و معین و از پیش معلوم، و «تک معنایی» از دیرباز ذهن شاعران را به خود مشغول کرده است. ولی رفتار تازه با زبان، در شعر کلاسیک فارسی تحت تأثیر تجربه‌های روحی و فردی و هیجان‌های شدید عاطفی در غزل‌های عارفانه رخ داد و توسط مولوی به کمال خود رسید. زبان در بسیاری از غزل‌های مولوی ابزار انتقال معنا نیست و وظیفه‌ی اصلی آن محدود به انتقال معنای معین و قابل فهم در شعر نیست. بدین سبب، هنگامی که او نه معنای زبان بلکه زبان معنا تولید می‌کند، گذشــته از شــکستن ساختار منطقی در زبان، رابطه‌ی دال و مدلولی زبان را نیز واژگون می‌سازد. در این حال، کلمات شعر نماینده‌ی

1- Bauman

2- Intimations of Postmodernity

مدلول‌ها نیستند بلکه خود مدلول‌ها هستند. بدین ترتیب، ما نمی‌توانیم از آنها بگذریم و به مدلولی در ماورای آنها برویم. در حقیقت، کلمات خود شـــیء هستند نه نشانه‌ی شیء. همان‌طور که ما با دیدن خود شیء نمی‌پرسیم معنای آن چیست، در بسیاری از غزل‌های مولوی نیز ســؤال بیهوده‌ای است که بپرسیم کلمه‌ها یا جمله‌ها به چه معنا یا مدلول اندیشه‌ایی دلالت دارند (پورنامداریان ۱۵۴).

بنابر آن‌چه بیان شـــد، در غزل عرفانی، بـــه خصوص غزل مولوی، می‌توان از منظر شالوده‌شـــکنی از جمله تقابل دوگانـــه، تفاوت و تعلیق معنایـــی[1]، و تکمله[2]، وظیفه و خصلت زبان شـــعری مولانا را مورد بررسی قرار داد. برای مثال، پورنامداریان، تفاوت «مـــن» بی‌کرانه‌ی مولوی را در مقایسه با "من" آگاه و تجربی به مانند گردون و دریای عمیـــق می‌خواند. تقابل میان این «مـــن بی‌کرانه» یا «فرامن» که در عین حال هم حق و هم شـــمس، هم عشق و هم معشوق است، با «من» آگاه و تجربی در مقام عاشق سبب ابهام‌های گوناگونی در غزل‌های مولوی می‌گردد (همان ۱۷۳).

البته، می‌توان شعرهای مولوی را به ساختارهای روایتی مشخصی تقلیل داد. اساس این عقیده آن اســـت که تمام گفته‌ها و نوشـــته‌های او قادرنـــد مجموعه‌ی نامحدودی از گفته‌هـــا را تولید کنند؛ به همین دلیل، بخشـــی از شـــعرهای مولوی نتیجه‌ی بحران عواطـــف و هیجان‌های روحی وی هستند که در این حالت اندیشـــه‌ای بر پدید آمدن آنها دلالت ندارد و آنها همانند رقص و ســـماع و موســـیقی به نظر می‌رســـند. حالت غلبه‌ی هیجانات عاطفی که بسیاری از غزل‌های مولوی مولود آن است، سبب می‌شود نقـــش عقل و آگاهی تجربی کم‌رنگ شـــود و اندوخته‌های ضمیر نـــاآگاه به عرصه‌ی آگاهی هجوم بیاورند و حادثه‌ای از ازدحام عواطف و معانی در ذهن برپا شود که هر کدام برانگیزنده‌ی دیگری اســـت که ظهور آن در زبان جز با شـــکستن قید و بندهای

1- Diffe'rance
2- Supplement

قانون‌مندی زبان و محو ارتباطات دلالتی میان دال و مدلول ممکن نیست. در واقع، او خود را در لحظه‌های سرودن شعر از اقتدار قانون‌مندی‌های زبان آزاد می‌سازد که این همان تفاوت و تعلیق معنایی در شعرهای مولوی است (فاطمی ۲۵۷).

در بعضی از غزل‌ها، مولوی در حین گفتن، خود را خاموش می‌خواند که از جمله تناقض‌هایی است که گذشته از ابهام معنایی شعر، خود سبب ابهام دیگری در شعر می‌شود. از یک طرف، آن‌که سخن می‌گوید ادعای خاموشی می‌کند و از طرف دیگر، گاهی زمینه‌ی عمومی و معنایی غزل به گونه‌ای است که نسبت دادن آن به شخص سخنگو ناممکن است. ترکیب متناقض‌نمای "گویای خاموش" یا "خاموش گویا" در غزل‌های بسیاری حضور پنهان یا آشکار دارد که می‌توان از آن به عنوان تقابل دوگانه در شعرهای مولوی نام برد. بیت زیر مثالی از این نمونه است.

دل با دل دوست در حنین باشد　　گویای خموش این چنین باشد

(مولوی ۱۹۴)

پورنامداریان در کتاب سایه‌ی آفتاب، این‌گونه بیان می‌کند:

مایه‌ی اصلی تناقض را می‌توان بدین گونه حل کرد که گوینده‌ی حقیقی این سخنان "من" آگاه و تجربی زمان بیداری و هوشیاری نیست، بلکه آن "من بی‌کرانه‌ی" درونی یا آن "فرامن" است که با حق و شمس یکی است. اما این "فرامن" یا حق یا شمس با زبان "من" آگاه از زبان اول شخص گاه درباره‌ی "او" (مولوی یا هر کس دیگر) سخن می‌گوید و گاه از خود. بنابراین، غزل‌های مولوی به جای مولوی سخن می‌گویند که به ظاهر مولوی سخن می‌گوید و مخاطب حق یا فرامن یا دیگران هستند. بعضی غزل‌ها که زمینه‌ی معنایی ادبیات از زبان اول شخص نقل می‌شود، از گونه‌ای هستند که نمی‌توان آن را به "من" یعنی شاعر نسبت داد که به ظاهر گوینده‌ی شعر نیز هم هست. زیرا، هیچ سابقه‌ی تجربی وجود ندارد که بر اساس آن، شاعر در مقام

عاشق چنان سخنانی درباره‌ی خود بگوید. در نتیجه، خواننده نمی‌تواند سخنانی را که مولوی به ظاهر درباره‌ی "من" می‌گوید با افق تجربه‌های خود مطابقت دهد. (۱۷۴)

به عنوان مثال، در بیت:

این نفس مطمئنه‌ی خموشی، غذای اوست
وین نفس ناطقه سوی گفتار می‌رود (۵۵۴)

ترکیب متناقض‌نمای "گویای خاموش" یا "خاموش گویا" که مایه‌ی پنهان و آشکار بسیاری از غزل‌های مولانا است، مولود دوگانگی بنیاد هستی انسان است که هم فرشته و هم حیوان، هم جسم و هم روح، هم عبد و هم رب، هم "من" و هم "فرامن" است (پورنامداریان ۱۷۵).

یا تناقض‌های منطقی زیر که به ظاهر در سخن مولوی نمود پیدا می‌کنند،

نفی آن یک چیز و اثباتش رواست چون جهت شد مختلف نسبت دوتاست
مَارمیّت اِذَرمیّت نسبت است نفی و اثباتست و هر دو مثبت است
(۵۵۴)

امکان تجربه‌های روحانی عارفانه را موجب می‌شوند و پیداست که این جملات غالباً متناقض‌نما برای ما معنا ندارند، چون مدلول آنها را نمی‌توانیم دریابیم. بار دیگر در ابیات زیر، این جمله‌های بدون مدلول به جای آن‌که "من" را به ما بشناسانند، او را بیگانه و ناآشنا می‌کنند.

آه چه بی‌رنگ و بی‌نشان که منم کی بینم مرا چنان که منم
گفتی اسرار در میان آور کو میان اندرین میان که منم
کی شود این روان من ساکن این چنین ساکن روان که منم
بحر من غرقه گشت هم در خویش بوالعجب بحر بی‌کران که منم
این جهان و آن جهان مرا مطلب کین دو گم شد در آن جهان که منم

فارغ از سودم و زیـــان چـو عدم　　طـرفه بی‌سـود و بی‌زیان که منم
گفتم: ای جان تو عین مایی گفت:　　عین چه بود در این عیان که منم
گفتم: آنی بگفت: هـای خـموش　　در زبان نـامدســت آن کـه منم
گفتم: انــدر زبـان چو در نــامد　　اینـت گویـای بـــی‌زبان که منم
می‌شـدم در فنـــا چو مـه بی‌پای　　اینـت بی‌پـــای پا دوان که مـنم
بانـگ آمــد چـــه می‌دوی بنـگر　　در چـنین ظاهـر نهـــان که منم
شمـــس تبـــریز را چـو دیدم من　　نادره بـحر و گنج و کان که منم

(۴۹۶)

در این غزل، تا بیت ششـــم "مــن" حال خود را وصف می‌کند که نشـــانه‌ی تقابل دوگانه در این شعراســت. چنان‌که دیده می‌شــود، این وصف‌ها درباره‌ی "من" تجربی انسان، وصف‌هایی غریب و ناآشــنا هستند و با تجربه‌های عادی و مشترک همخوانی ندارنــد. همنشــینی عجیب و ناآشــنای واژگان از تجربه‌هایی خبــر می‌دهند که چون مصداقی برای آن نمی‌شناســیم پس معنای آن را به آسانی درک نمی‌کنیم. "من در این بیت‌ها بی‌رنگ و بی‌نشان است، خود را چنان که هست نمی‌بیند و در میانی قرار دارد که میان در آن نیست، ساکنی است که روان است، بوالعجب بحر بی‌کرانه‌ای است که در خودش غرق شده، نه در این جهان است و نه در آن جهان، چون هر دو جهان در جهان او گم شده است و نه به سود می‌اندیشد و نه به زیان" (دشتی ۳۰۵).

یکی از علل تناقض‌های موجود در زبان عرفانی، ناشی از گفتن چیزی است که نه در اندیشه می‌آید و نه در گفت. دکتر فاطمی در کتاب تصویرگری در غزلیات شمس، این‌گونه بیان می‌کند:

آنچه در اندیشــه نمی‌گنجد، بنابراین امــکان گفتن آن نیست و اگر در زبان درآید، زبــان را از زبان بودن به معنای متعارف خود تهی می‌کند یعنی رویاگونه و هذیان‌گونه

نمایـــان می‌شـــود و این بدان معنا اســـت کـــه واژگان زبان به چیزی غیـــر از آن‌چه در زبـــان به معنای متعارف آن دلالـــت دارند، دلالت می‌کنند یا تبدیـــل به دال‌های بدون مدلولـــی می‌شـــوند که به چیز خاصی دلالت نمی‌کنند. بنابرایـــن، وقتی مولوی و دیگر عارفـــان علی‌رغم گفته‌ی خود معارفی را که امکان گفتن ندارند، بیان می‌کنند در واقع می‌بایســـت زبان را در این گفته‌ها، به معنای متعـــارف تلقی نکنند. چنین زبانی، زبانی نیست که مبتنی بر نظام اولیه‌ی نشـــانه‌ی شـــناختی زبان و مبتنی بر دال و مدلول باشد. نشـــانه‌های زبانی در زبان به معنای دال‌هایـــی هستند که بر مدلول‌های معین و ثابت و قـــراردادی دلالت دارند. وقتی ظرف حضور، نامحسوس و غیب می‌شـــود به دال‌های بدون مدلول بدل می‌شود و از خصلت نشانه بودن بیرون می‌آید. (۱۴۷)

این زبان نمادین در غزل‌های عرفانی اســـت که مجموعه‌ای از اضداد و ترکیبی از تناقض‌ها را در برمی‌گیرد که مجموعه‌ی "گویای خاموش" یا "خاموش گویا" را پدید می‌آورد. زیرا از یک طرف، کلمه در منطق زبان بر مدلول معین یا چیزی دلالت می‌کند و از طـــرف دیگر، در مقام رمز بر آن مدلول یا چیز معین در متن غزل دلالت نمی‌کند، پس کلمه فاقد نشـــانه‌هایی اســـت که بتوان آن را به مدلول ثانوی ربط داد. کلمه‌ای که رمز می‌شـــود، دیگر در مقام رمز نشـــانه نیست، یک دال تهی است که تصمیم خواننده آن را بدل به یک دال پرنشانه می‌کند؛ به همین دلیل است که زبان رمزی دارای معانی متعددی است که با تأویل خواننده مطابقت پیدا می‌کند (همان، ۱۵۲).

به عنوان مثال در نمونه‌های زیر، این زبان رمزی به وضوح مشاهده می‌شود،

در کف عشق است مهار همه — اُشـــتر مـــستیم هـــمه زیـــر بار
گاه چـــو شـــیری متمثل شود — تا برمد خلق ازو چون شکـــار
گاه چـــو آبی متـــشکل شود — خلق رود تشنه بدو جان سپار

(۲۹۲)

به طوری که سعیدپور در کتاب به خاموشی نقطه‌ها در مورد زبان رمزی به این نکته اشاره می‌کند که:

معنای شعر با معانی تجربی آمیخته شده که شخصیت و خصلت واقعی خود را در مقام معنای معقول از دست داده است و در این مقام دیگر یک نشانه‌ی زبانی نیست که مدلول معین دارد. به همین سبب، حوزه‌ی معنایی محدود و شناخته‌ی خود را از حوزه‌ی نشانه‌ی شناختی مبتنی بر دال و مدلول نیز از دست داده است و شخصیتی رمزگونه پیدا می‌کند. اما این رمزگونه‌گی بدین معنا نیست که کلمه تهی از معنای خود باشد، بلکه این امر سبب می‌شود که کلمه فراتراز متن پیش رود. ابهام در اینجا ناشی از خروج کلمه از محدوده‌ی معنایی خویش است وبه سبب این خروج، وجود هیجانات در سایه‌ی عقل باعث یکی شدن معنا و عاطفه می‌گردد و این امر سبب می‌شود که امر محسوس به کلی از خود تهی شود، به طوری که یک شیء محسوس تبدیل به امری غیر محسوس شود. (۱۴۷)

یا در بیت:

بحر من غرقه گشت هم در خویش　　بوالعجب بحر بی‌کران که منم

(۵۷۷)

ما با نوعی غریب از همنشینی کلمات مواجه می‌شویم که به جای آن‌که به کمک یکدیگر معنا و تجربه‌ای را بیان کنند، هر کدام دیگری را از معنا تهی می‌کنند. کلمات هر کدام به تنهایی برای ما معنا دارند، اما در ارتباط با یکدیگر معنای خود را از دست می‌دهند و در نتیجه محتاج تأویل می‌شوند. در تأویل، کلمات باید از معنای حقیقی خود یعنی مدلول قراردادی خود در زبان به گونه‌ای تجاوز کنند و منحرف شوند تا بتوانند در همنشینی با یکدیگر تجربه‌ای آشنا یا مفهومی قابل درک پیدا کنند. عناصر و مفاهیم این بیت از واقعیت حقیقی خویش خارج شده است و ما را با تفسیری تازه و

بیگانه با کلمات مواجه می‌سازد که برای درک آن ناگزیریم مدلول قراردادی و آشنای آنها را در زبان نادیده بگیریم و کلمات را با مدلول‌های تازه پیوند دهیم تا بتوانیم در ارتباط با هم و در راستای ذهنیت خود ما از این کلمات به معنای جدید آنان دست یابیم، زیرا این امر سبب می‌گردد که زبان از اقتدار خود بر نشانه‌های قراردادی با مدلول معین خارج شود و متن را برای ما تأویل کند. از همین جاست که هر تأویلی از این گونه شعرهای مولوی، معنایی است که خواننده به اقتضای ذهنیت خود به آن می‌دهد و آشنایی هر چه بیشتر خواننده با بخشی از ذهنیت مولوی می‌تواند تأویل او را آسان‌تر کند (پورنامداریان ۲۰۷).

خلاصه‌ی کلام این است که هویت ناب شعرهای مولوی در ساختارشکنی در هم فرو می‌ریزد و خصلتی ناتمام می‌یابد. بنابراین، هویت شعرهای مولوی تنها با انکار عامیانه‌ی ابهام و مستثنا نمودن تفاوت‌ها می‌تواند به دست آید. اما این انکارها و جداسازی‌ها از هویت درمی‌آمیزند و از کامل شدن آن جلوگیری می‌نمایند و در نتیجه، اغلب تهدیدی بر واژگون‌سازی هویت حقیقی در شعرها هستند (دشتی ۸۹).

امیلی دیکنسون، پیشگام شعر مدرن

امیلی دیکنسون[1]، نامی آشنا در محافل ادبی ایران است. مطالبی درباره‌ی او و سبک و شیوه‌ی هنری‌اش در مقایسه با ابعاد عظیم شعر او و تأثیر چشمگیرش بر شعر مدرن چاپ شده است.

برای شناخت او باید به قلمروهای باطن، زوایای پنهان روح، و چشم‌اندازهای درون او راه یافت تا بتوان نوآوری‌های دیکنسون را درباره‌ی وزن، قافیه، ابهام و تصویرسازی به طور کامل شناخت. هنگامی که دیکنسون از عشق، مرگ، طبیعت، خدا، و جاودانگی سخن می‌گوید که از تجربیات باطنی و از سفرش به درون ژرفای

1- Emily Dickinson

زندگی به دست آمده است، می‌توان عمق رنج و نومیدی را که نشانی از بینش متعالی و سرزندگی اوست، در قالب طنز در شعرهایش دریافت نمود. این هنر اوست که می‌تواند اجزای جهان را و ارتباط بین آنها را معنادار کند. امیلی دیکنسون هر پدیده‌ای را در قفس شکل به بند می‌کشد و در قالب شعر می‌ریزد. طبق نظریه‌ی دریدا، شعر دیکنسون را می‌توان سرشار از معنا دانست که چهره‌ی جهان را در متن روابط موارد ناهمگون نگاه می‌دارد، سپس تجربه‌ی خود را از جهان در قالب شعر می‌ریزد تا به حقیقت تبدیلش کند. بسیاری از سروده‌های دیکنسون، همانند قطعات "مراسم تدفینی احساس کردم در مغزم"، "وزوز مگسی شنیدم وقتی می‌مردم"، تکان‌دهنده و پر از ابهام و نقیضه‌گویی هستند (موحد ۱۷).

می‌توان این گونه تعبیر کرد که دیکنسون برای نمایان ساختن حقیقت وجود[1]، دست به تجربه‌ی محدودیت زندگی می‌زند که همان مرگ است. دیکنسون این‌گونه بیان می‌کند که «می‌توان واقعیت ماندگار حیات را در سایه‌ی مرگ که عین محدودیت است؛ روشن ساخت». در حقیقت، با درک محدودیت هستی، روح به بیداری و هوشیاری می‌رسد (سعیدپور ۱۸-۱۶).

همان‌طور که اشاره شد، امیلی دیکنسون بسیار از مرگ، طبیعت، و به خصوص خدا، و جاودانگی در شعرهای خود نام برده است. اگرچه او هرگز ریشه‌های سنتی و کاتولیکی را در شعرهای خود عنوان نکرده، ولی مستقیماً با بحران خلأ ارزش‌ها روبرو بوده است. او بر نشان دادن قلمرو معنوی و الهی خود در شعرهایی تلاش نموده که زیربنای آنها دنیای تجربیات روزمره است.

از بهشت دیدار نکرده‌ام
از جایش، اما چنان یقین دارم
که گویی نقشه‌اش را دیده‌ام (سعیدپور ۱۰۲)

1- Authenticity

پس، این‌گونه می‌توان نتیجه گرفت که ادغام اندیشـــه‌ی شـــاعر با تصاویر شخصی ســـبب شده اســـت که دیکنسون از شـــیوه‌های شـــعرهای متافیزیک‌ها دوری جوید و گسست اندیشـــه و احساس را در تمامی شـــعرهای خود اتخاذ نماید. به عنوان مثال، امیلی دیکنسون در شعر،«مراســـم تدفینی احساس کردم در مغزم»، کوشـــیده است که سکوت و آرامش قبر را مهم‌ترین موضوع این شعر جلوه دهد که نشانگر وجود زندگی بعد از مرگ و تجمع دوستان و آشنایان خود در دنیای دیگر است (مارتین ۱۰۳).

از طرف دیگر، کمرون[1] نشـــان می‌دهد که دیکنسون در این شـــعر با از دست دادن هوشـــیاری و بیداری خـــود می‌تواند حیات ازلی و ابدی را تجربـــه کند. البته، می‌توان تناقض را کاملاً در خط اول و آخر شـــعر درک کرد. به طوری که دیکنسون در مصرع اول، مراســـم تدفین را با گروه عزادارانی نمایان می‌ســـازد که در حال تدارک مراســـم خاکسپاری، تکاپو و هوشیاری کامل هستند و این موضوع در تناقض با خط آخر است که همه چیز را برای خواننده دگرگون می‌کند. البته، او ســـعی دارد که خواننده به این نتیجه واقف گردد که این عزاداران دوستانی هستند که مرگ، درد و رنج را در این دنیا تجربه می‌کنند و فرد مرده با مرگ و با از دست دادن هوشیاری خود زندگی حقیقی را تجربـــه می‌کند. امیلی دیکنسون تناقض بین دنیای درونی خود از مرگ را در مقابل آن چیزی قرار می‌دهد که دیگران از مفهوم مرگ در ذهن دارند (۵۲-۵۰).

لاچمن[2]، موضوع آشـــنازدایی[3] را در این شـــعر بیان می‌کند کـــه دیکنسون مراحل فکری و ذهنی خود را به مراحل فیزیکی و احساسی خود انتقال می‌دهد و تناقض بین حرکات فیزیکی عزاداران را که تابوت حمل می‌کنند و در حال جنب و جوش فراوان هستند را در مقابل مرگ تدریجی راوی نشـــان می‌دهد. راوی در خط آخر شـــعر، «من فرو افتادم، پایین و پایین‌تر»، مرگ واقعی را تجربه می‌کند، هوشـــیاری خود را به طور

1- Cameron
2- Lachman
3- Defamiliarization

کامل از دست می‌دهد و به آرامش کامل می‌رسد. بدین ترتیب، عزادارانی که در ظاهر در حال جنب وجوش هستند، در حقیقت حامل مرگ در دنیای مادی هستند زیرا آنان به بینش زندگی حقیقی دست نیافته‌اند و راوی در مصرع آخر با مرگ ظاهری، به آرامش و زندگی حقیقی دست می‌یابد (۸۳-۸۲).

آن‌گاه چوب‌بست عقل در هم شکست
من فرو افتادم، پایین و پایین‌تر
در هر فرود به جهانی برخوردم
و آن‌گاه دانستم پایان گرفت (۹۶)

دیکنسون بار دیگر در شعر «وزوز مگسی شنیدم، وقتی می‌مردم»، تناقض بین راوی رو به مرگ و جنب و جوش مردم زنده‌ی در حال تدارک مراسم تدفین را نشان می‌دهد. به طوری که راوی با توصیف مرگ، زندگی واقعی را تجربه می‌کند و مردم زنده که گمان می‌کنند در دنیای مادی زندگی سرخوشی دارند، غافل از زندگی حقیقی بعد از این جهان هستند. بعضی از سنت‌گرایان بر این باور هستند که مرگ باعث آرامش درونی انسان می‌شود، ولی دیکنسون با نمایش وزوز یک مگس در فضای اتاق خلاف این نظریه را بیان می‌کند و نشان می‌دهد که مگس با داشتن نقش «مَلِک»[1]، آرامش بعد از مرگ را به تمسخر گرفته است (مارتین ۱۵۳).

در شعر زیر:

همه چشم در راه آن واپسین وهله
وقتی که مَلِک را در اتاق، گواه شوند (۹۴)

گیلبرت[2]، «مَلِک» را برابر با مرگ می‌داند، کسی که حکمرانی زندگی ابدی را پس از این دنیا به عهده دارد. شاید "مَلِک"، خدا باشد که با اعلام مرگ، پیام شادی و آرامش را به همراه دارد (۶۰-۴۵۹).

1- King
2- Gilbert

مارکوس[1] در کتاب امیلی دیکنسون: گزیده‌ی شـــعرهای امیلی دیکنسون[2]، در شعر «مـــن هیچ کسم! تو کیستی؟»، به تناقض بین زندگی فردی و اجتماعی اشـــاره می‌کند؛ اگرچه شاعر خود را هیچ کس معرفی می‌کند، ولی او کاملاً تنها نیست زیرا او در این بیت به عنوان یک جفت معرفی می‌گردد که بیانگر تقابل دوگانه در این شعر است.

من هیچ کسم! تو کیستی؟
تو هم آیا هیچ کسی؟
پس ما یک جفتیم (۱۰۰)

در دنباله‌ی شـــعر، دیکنسون کسانی را تمسخر می‌کند کـــه فکر می‌کنند در جامعه دارای شـــأن و منزلـــت بالایی هستند، ولی آنان را ماننـــد قورباغه‌ای می‌داند که در بین مردم فقط غورغور می‌کنند؛ پس برای این‌که کسی باشی باید در بین مردم کسی نباشی (مارکوس ۶۳).

چه ملال‌آور است کسی بودن!
چه شرم‌آور است هم‌چون غوکان
نام خود را سراسر بهاران
به منجلابی ستایش‌گر گفتن! (۱۰۰)

می‌توان در شـــعرهای دیکنسون نشـــانه‌های فراوانی از ســـاختارزدایی یافت که به صـــورت نهفته وجود دارند، خاصه در آنجـــا که با عناصر طبیعت انس می‌گیرند. برای مثال، در قطعه‌ی «زود به راه افتادم»، مشاهده می‌شود که گوینده‌ی آن، از گزند دریا به شهر خشک پناه می‌برد. برای درک این گزند دریا، ابتدا باید به خوش‌یُمنی شهر خشک باور داشـــته باشد که این تناقض‌گویی‌ها گاه سبب تکمیل و درک کامل شعر می‌شوند. البتـــه، دیکنسون در این شـــعر تفاوت بین طبیعت برای خود را بـــا طبیعت دلفریب و

1- Marcus
2- Emily Dickinson: Selected Poems

الهام‌بخش رمانتیک‌ها و تعالی‌گراها[1] نمایان می‌کند (همان ۱۸).

تا آن‌که به شهر خشک رسیدیم
جایی که در آن کسی را نمی‌شناختیم
پس به تعظیمی و هیبتی در نگاه
دریا عقب نشست (۱۷۴)

قدرت کلام امیلی در نثر او نیز همچون شعرش پیداست و به قول «رابرت لینسکات»[2] منتقد و ویراستار دیکنسون، "او جانمایه‌ی تجربیات خود را در تعابیری متمرکز می‌کند که هم‌چون گلوله، در ذهن رسوخ می‌کند، با بداعتی کم‌نظیر در شعر مدرن جهان". در حقیقت، نامه‌های امیلی پر از عطوفت و درک عمیق نسبت به دیگران است. با همین نامه‌ها بود که او ارتباطی انسانی با دوستان خود در زمان رنج و مصیبت برقرار می‌کرد، چنان‌که در شعرش می‌گوید:

دور مشمار آن‌چه را که می‌توان به دست آورد
هر چند غروب در میان ما فاصله اندازد
نزدیک مشمار آن‌چه را که همجوار توست
اما دورتر از خورشید است (۲۶)

بنابراین، این شعر بیانگر تناقض‌ها و حقایق پیچیده‌ی هستی و تجارب ازلی- ابدی انسان است (همان ۲۶).

شباهت‌های دو شاعر

به دلیل وجود صور خیال در شعرهای امیلی دیکنسون و مولانا، می‌توان شباهت‌های بسیاری را از جهات مختلف در شعرهای آنان مشاهده نمود. از جمله، آن دو علاوه

1- Transcendentalists
2- Robert Linscot

بر استفاده از مفاهیم انتزاعی هم‌چون طبیعت، مرگ، جاودانگی، و عشق از واژه‌هایی با معانی چندگانه نیز استفاده نموده‌اند که سبب تفاسیر گوناگونی در شعرهای آنان گردیده است.

با استفاده از مفاهیم و آهنگ متمایز صدا در ابیات، می‌توان شگفتی خوانندگان را برانگیخت، به طوری که در شعرهای مولانا معنای بسیاری از کلمه‌ها را می‌توان بنا به مایه‌ی آهنگین غزل حدس زد. آهنگ غزل‌های مولانا ناشی از تداوم احوال عاطفی خود اوست؛ در حالی که در شعرهای دیکنسون می‌توان آهنگ متمایز صدا را در قالب اشیای اطراف حس کرد که یک نمونه از آن در "وزوز مگسی شنیدم، وقتی می‌مردم" دیده می‌شود که صدای شاعر در نقش بازیگری است که احساسات قلبی و درونی شاعر را نسبت به مرگ ابراز می‌دارد.

زیبایی‌شناسی در شعرهای دیکنسون و مولانا از دیگر بحث‌هایی است که می‌توان به عنوان فلسفه‌ای متعالی مورد بررسی قرار گیرد، به گونه‌ای که طنز، ایهام، کنایه، و استعاره را می‌توان جزیی از زیباشناسی شعرهای آنان دانست. دیکنسون در شعرهای استعاری خود خطاب به آقا، جناب، یا استاد و مولانا نیز به «من بی‌کرانه» و «فراحق» اشاره نموده که در عین حال هم حق، هم شمس، هم عشق و هم معشوق است. من یا خطابه‌ها در شعرهای این دو شاعر، ابهاماتی برای خوانندگان ایجاد کرده است که ناگفته نماند این خطابه‌ها، نمایانگر عشق مولانا به شمس تبریزی و حق؛ و علاقه‌ی دیکنسون به عشق‌های ازلی و ابدی هستند.

از دیگر شباهت‌ها در شعرهای این دو شاعر می‌توان به شعرهای مرگ اشاره کرد که انعکاس شیفتگی زندگی این دو است که مولانا مرگ را وسیله‌ای برای رسیدن به حق تعالی و دیکنسون مرگ را وسیله‌ای برای رسیدن به معشوق خود در دنیای جاودانگی می‌داند که در پس این زندگی دنیوی است. البته، شعرهای مذهبی که

انعکاس دل‌مشغولی‌های دیکنسون با عیسی مسیح است، نشانگر بُعد مذهبی دیکنسون نیستند؛ زیرا او فردی مذهبی نبوده است و ریشه‌های سنت‌گرایانه‌ی مذهبی را نمی‌توان در شـــعرهای وی پیدا نمود. در شـــعرهای مذهبی، دیکنسون ارزش و مرتبه‌ی دوستان خود را برابر با شـــخصیت حضرت عیسی مسیح نشـــان می‌دهد، همان‌گونه که مولانا با اشـــاره به کلمه‌ی «حق»، عمق عشـــق و علاقه‌ی خود را به معشوق که همان شمس تبریزی است، نشان می‌دهد.

دیکنســـون و مولانـــا روح و درون انسان را هم‌چون فضایـــی ملموس می‌دانند که بیشـــتر زندگـــی خود را در چنین فضایی می‌گذرانند. آنهـــا اغلب «عرصه‌ی روح» را با خیال‌پردازی‌های طبیعی می‌آرایند و گاه با خیال‌پردازی‌های خود به تیره‌تر و تاریک‌تر نمودن آن می‌پردازند تا بتوانند با تناقض‌گویی‌های خود، معانی متعددی را برای تفسیر شعرهای خود برای خواننده‌ی هر دوره‌ی زمانی ایجاد نمایند.

در پایان، باید اشـــاره کرد که هر دو شاعر با بیان توصیف‌های بیرونی و مشاهدات تجربی خود از جهان به مقوله‌ی باطن و حالت‌های درونی در خود دست یافته‌اند.

نتیجه‌گیری

با بررسی مقایسه‌ای مجموعه شعرهای مولانا و امیلی دیکنسون از دیدگاه نظریه‌ی ســـاختارزدایی و شالوده‌شـــکنی می‌توان به این موارد پی برد که اولاً، آنان حالت‌های درونی خود را با استفاده از تناقض‌گویی بیان کرده‌اند. ثانیاً، استفاده از کلماتی که دارای معانی متعددی هستند، ســـبب شده است که خواننده نتواند به معنای واحد و یکسانی از آنان دست یابد.

بنا به نظریه‌ی ساختارشـــکنی ژاک دریدا، تمام اســـتعاره‌ها، تناقض‌گویی‌ها موجب تعویق معنای شـــعر می‌گردند. به عنوان مثال، در خلال شـــعرهای مولانا و دیکنسون،

جمـــلات و عباراتی یافت می‌شـــود کـــه از حیث قدرت و جذابیـــت، به کلمات قصار می‌مانند، جملاتی که بیانگر تناقض‌ها و حقایق ابدی هستند. بدین سبب، تمامی تفاسیر از شـــعرهای دیکنسون و مولانا در هر زمان، البته در محدوده‌ی متن شعر، مورد توجه هستند.

اســـتفاده از مفاهیم تجربی در شعرهای امیلی دیکنسون و هم‌چنین تجربیات خارج از محدوده‌ی عقلی خواننده به وســـیله‌ی مولانا از دیگر مواردی هستند که می‌توان از آن به عنوان توســـعه‌ی آشـــنازدایی بنا به نظریه‌ی ژاک دریدا اشـــاره کرد. هدف از این آشـــنازدایی، کارگیری مدلول‌هایی اســـت که بار دیگر با ذهن فعـــال خواننده به میدان تفسیر کشانده شده‌اند. زبان فلسفی مولانا و زبان تجربی دیکنسون را می‌توان از اجزای آشنازدایی به حساب آورد.

مرگ نویسنده و شـــکست متافیزیک که درک عقلانی واقعیت در دنیای شعر مولانا و امیلی دیکنسون است را می‌توان با مشاهده‌ی مباحث ضد و نقیض و بی‌راه کشاندن منطق محوری- هر چیزی که شـــاعر در ذهن دارد بایستی بدون کم و کاست از طرف خواننده پذیرفته شود- را به عنوان آخرین نتیجه‌گیری مورد نظر قرار داد.

منابع فارسی

اسکولز، رابرت. درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات. ترجمه‌ی فرزانه طاهری. چاپ اول. تهران: آگه، ۱۳۷۹.

باومن، زیگمونت. اشارات پست‌مدرنیته. ترجمه‌ی حسن چاوشیان. چاپ اول. تهران: ققنوس، ۱۳۸۴.

پورنامداریان، تقی. در سایه‌ی آفتاب. چاپ اول. تهران: نشر سخن، ۱۳۸۰.

دشتی، علی. سیری در دیوان شمس. چاپ دوم. تهران: جاویدان، ۱۳۷۵.

سعیدپور، سعید. به خاموشی نقطه‌ها. چاپ چهارم. تهران: مروارید، ۱۳۷۹.

فاطمی، حسین. تصویرگری در غزلیات شمس. چاپ دوم. تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۵.

موحد، ضیاء. شعر و شناخت. چاپ دوم. تهران: مروارید، ۱۳۷۸.

مولوی، جلال‌الدین محمدبن محمدبن. کلیات شمس تبریزی. ویرایش بدیع‌الزمان فروزانفر. چاپ اول. تهران: نغمه، ۱۳۷۷.

منابع انگلیسی

Bressler, Charles E. Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice. 4th ed. New York: Prentice Hall, 2007.

Cameron, Sharon. “Representation, Death, and the Problem of Boundary in Emily Dickinson”. American Women Poets. Ed. Harold Bloom. London: Chelsea House Publisher Philadelphia, 2002.

Derrida, Jacques. Of Grammatology. Trans. G. C. Spivak, Baltimore. London: Johns Hopkins University Press, 1976.

Derrida, Jacques. Writing and Difference. Trans. A. Bass. London: Routledge and Kegan Paul, 1978.

Derrida, Jacques. “Structure, Sign and Play in the discourse of the human sciences”. Modern Criticism and Theory. Ed. David Lodge. New York: Longman, 2000.

Gilbert, Sandra M. “Dare You See a Soul at the White Heart?: Thought on a Little Home –Keeping Person.” A Companion to Emily Dickinson. Ed. Martha Nell Smith and Mary Leofflholz. New York: Black Well Publishing, 2008.

Hahn, Stephan. On Derrida. London: William Paterson University, 2002.

Lauchman, Lilach. “Time-Space and Audience in Dickinson’s Vacuity Scenes”. The Emily Dickinson Journal, Vol. XII, No.1. http//www.Jstor,org/stable/3202029. 24.08.(2009). 09:12.

Marcus, Mordecai. Cliffs notes on Emily Dickinson: Selected Poems. New York: Hungry Minds, 1982.

Martin, Wendy. ed. The Cambridge Companion to Emily Dickinson. London: Cambridge University Press, 2002.

Norris, Christopher. Deconstruction, Theory and Practice. USA: Routledge, 2005.