مطالعات نشانه‌شناسی بی‌تردید از مطالعهٔ چگونگی کارکرد نظام نشانه‌ای زبان و همچنین ادبیات به مثابهٔ شاخه‌ای از هنر رسانهٔ آن زبان است آغاز می‌شود، زیرا زبان پیچیده‌ترین و فراگیرترین نظام نشانه‌ای است که به واقع امکان پدید آمدن دیگر نظامات نشانه‌ای در جامعهٔ جهانی انسانی را به وجود آورده است. همهٔ نظامات نشانه‌ای انسانی، از جمله همه شاخه‌های هنر از ساختار ناظر بر کارکرد دستگاه زبان‌مند پیروی می‌کنند و به عبارتی «زبانی»اند. این ذهن زبان انسان است که امکان انباشت رمزواره‌ای تجربهٔ حاصل از مواجههٔ او با جهان و از جمله امکان تحقق هنر را پدید آورده است. مقالهٔ حاضر بحثی است در مبانی نظری نشانه‌شناسی که عموماً به چگونگی کارکرد «زبان» در حکم نظامی دلالت‌گر، و چگونگی بسط آن در ادبیات می‌پردازد و می‌تواند مبانی نظری لازم برای ورود به بحث نشانه‌شناسی هنر را فراهم آورد.

درآمدی بر نشانه‌شناسی

فرزان سجودی

مقدمه

زبان‌شناسی و به‌خصوص آموزش‌های زبان‌شناس سوییسی، فردیناند دو سوسور، تأثیر به‌سزایی بر نظریهٔ ادبی در قرن بیستم داشته است. سوسور معتقد بود که زبان‌شناسی باید از بررسیِ در زمانیِ زبان، یعنی بررسی چگونگی تحولات تاریخی زبان فراتر رود و به بررسیِ همزمانی بپردازد؛ یعنی زبان را در حکم نظامی تلقی کند که در یک سطح زمانی عمل می‌کند. او زبان را به دو سطح زبان (langue) یعنی آن نظام زیرساختی که ناظر بر کاربرد زبان است و گفتار (parole) یعنی زبان آن‌گونه که در واقع و در عمل به کار گرفته می‌شود، تقسیم کرد. بنیاد ساختار زبان آن است که کلمات نشانه‌هایی اختیاری‌اند؛ یعنی تقریباً کلیهٔ این نشانه‌ها بر مبنای نوعی قرارداد تعیین می‌شوند. پس معنا حاصل ارجاع کلمه به جهان خارج، و یا به افکار یا مفاهیمی نیست که در جهان خارج از زبان وجود دارند، بلکه حاصل تمایز بین خود نشانه‌های زبانی است. تأکید سوسور بر زبان در حکم یک نظام دلالت، همزمان بود با تحولاتی در نقد صورتگرایانه (فرمالیستی) و افکار و آموزش‌های سوسور بر طرفداران رویکرد صورتگرایی در ادبیات تأثیر در خور توجهی داشته است.

رومن یاکوبسن که از چهره‌های شاخص نحلهٔ صورتگرایی روس و همچنین ساختگرایی پراگ بود، بر مبنای دستاوردهای زبان‌شناسی ساختگرا، نظریه‌ای ادبی ارایه داد. او بر این باور است که تفاوت بین

شعر و غیرشعر، مسأله‌ای است زبانی و بنابراین می‌توان آن را با اتکا بر دانش زبان‌شناسی تبیین کرد. تمایز بین شعر و غیرشعر، یا به عبارت دیگر نقش شعری و دیگر نقش‌های زبان، در این واقعیت نهفته است که در شعر کانون توجه خود پیام، یعنی صورت زبان است و نه عواملی چون موضوع یا مخاطب. شعرشناسی یاکوبسن بر این اصل مهم زبان‌شناسی سوسوری استوار است که دو نوع رابطهٔ اساسی بر نظام زبان حاکم است: یکی رابطهٔ همنشینی یا زنجیری (syntagmatic) که رابطهٔ خطی بین عناصر زبان است و دیگری رابطهٔ متداعی یا جانشینی که روی محور عمودی کار می‌کند و روابط تمایزی بین واژگان هم‌نوع را می‌آفرینند. تعریف معروف اما بسیار موجزی که یاکوبسن از نقش شعری زبان به دست داده است، ریشه در همین تمایز اساسی بین دو محور همنشینی و جانشینی دارد. او می‌گوید: «نقش شعری اصل هم‌ارزی (equivalence) را از محور جانشینی (انتخاب) به محور همنشینی (ترکیب) فرا می‌افکند.» (یاکوبسن، ۱۹۶۰، ص ۱۲۳) یعنی رابطهٔ بین کلمات یک قطعه شعر، رابطه‌ای غیرخطی و تمایزی است؛ گویی همهٔ آن‌ها روی یک محور (صفحهٔ) زمانی قرار دارند. ساختگرایی به عنوان یک جنبش همه جانبهٔ فکری، نخست در فرانسه سربرافراشت. کلود لوی استروس، مردم‌شناس فرانسوی اصول زبان‌شناسی ساختگرای سوسوری را در مطالعهٔ پدیده‌هایی چون اساطیر، آیین‌ها، روابط خویشاوندی، عادات و مقررات غذا خوردن و غیره به کار بست. او این حوزه‌ها را در حکم نظام‌های دلالت تلقی کرد و بنابراین الگوی سوسور در بررسی زبان را برای مطالعهٔ این نظام‌ها به کار بست؛ بدین معنا که توجه خود را به موضوعات تجربی و یا کارکردی معطوف نساخت، بلکه اسطوره یا آیین را مجموعه‌ای از روابط و نظامی ساختاری تلقی کرد؛ نظامی که در آن، معنا از تمایز بین عناصر دلالت‌گر حاصل می‌شود و نه از ارجاع آن‌ها به واقعیت‌های جهان خارج. کاربرد زبان در حکم الگویی برای فهم آن جنبه‌هایی از واقعیت که اساس و ماهیتی غیرزبانی دارند، به شکل‌گیری ساختگرایی در دههٔ ۱۹۶۰ انجامید. ساختگرایی در برابر شیوه‌های اثبات‌گرایانه (positivistic) و تجربه‌گرایانه (empirical)ی تحلیل و بررسی پدیده‌ها قد برافراشت.

به نظر می‌رسد ادبیات در حکم نظامی نشانه‌شناختی، بیش از همه مستعد رویکردی ساختگرایانه است، زیرا مادهٔ خام ادبیات زبان است و ادبیات در زبان تجلی می‌یابد. بنابراین در نقد ساختگرایانهٔ ادبیات تأکید بر نظام قراردادهایی است که ادبیات را ممکن کرده است و به مؤلف، شرایط تاریخی پیدایش اثر و در نهایت به معنا یا ارجاع اهمیت چندانی داده نمی‌شود. همان‌طور که زبان از دیدگاهی سوسوری، نظامی دلالت‌گر است که در آن روابط بین عناصر سازندهٔ نظام تعیین‌کننده است، ادبیات نیز مجموعه‌ای نظام‌یافته از قواعد و رمزگان است که به آن، در حکم یک نظام نشانه‌شناختی متمایز، امکان دلالت می‌دهد.

نظریه‌پردازان ساختگرا، متون ادبی را همچون گفتار دانسته‌اند که باید در ارتباط با نظام دلالت‌گر زیرساختی ادبیات یا زبان ادبیات درک شوند. بنابراین ساختگرایان با دانشی سر و کار پیدا می‌کنند به نام شعرشناسی (poetics) که در واقع به بررسی زبان ادبیات یا آن مجموعه نظام‌یافتهٔ قواعد و رمزگانی می‌پردازد که دستگاه دلالت‌گر ادبیات را پدید می‌آورند؛ و به عبارتی همان علم عمومی ادبیات است. پس برای ساختگرایان، آثار منفرد ادبی در حکم نمونه‌هایی از تجلی و تحقق ویژگی‌های کلی ادبیات‌اند. برای اینان، آثار ادبی فقط حکم نمونه‌هایی را دارد و به قول یاکوبسن «موضوع علم ادبیات، ادبیات نیست بلکه ادبیت (litrariness) است، یعنی آنچه باعث می‌شود کاری (گفتمانی) اثر (گفتمان) ادبی نامیده شود.» تودورف، گریما، ژرار ژنت و رولان بارت از جمله برجسته‌ترین منتقدان ساختگرایند. اما بارت به تدریج از موضع سرسخت ساختگرایانهٔ خود عدول کرد و رویکردی پساساختگرایانه را در پیش گرفت.

ساختگرایی بر مبنای این اصل سوسوری شکل گرفت که زبان در حکم یک نظام نشانه‌ها را باید به صورت همزمانی بررسی کرد، یعنی در یک مقطع زمانی منفرد به بررسی آن پرداخت. جنبهٔ در زمانی زبان، یعنی چگونگی تغییر و تحول آن در طول زمان، جایگاهی ثانویه داشت. در شیوهٔ تفکر پساساختگرایی، مسألهٔ زمان (temporality) دوباره

اهمیت می‌یابد.

آثار فیلسوف فرانسوی ژاک دریدا بیش‌ترین تأثیر را بر نظریهٔ ادبی پساساختگرا داشته است؛ گرچه نمی‌توان از تأثیر دانشمندانی چون ژاک لاکان که اساساً در زمینهٔ روان‌کاوی فعالیت کرده است و میشل فوکو که نظریه‌پرداز مسایل فرهنگی بوده است، چشم پوشید. دریدا بر کلام محوری (logocentrism) تفکر غربی تأکید می‌کند، یعنی بر آن که تصور می‌شود معنا مستقل از زبانی که حامل و رابط آن است، وجود دارد و بنابراین از بازی زبان تأثیر نمی‌پذیرد.دریدا موضع سوسور را می‌پذیرد که معنا، محصول روابط تمایزی بین مدلول‌هاست، اما او پا را فراتر می‌نهد مدعی می‌شود که بعد زمانی را نمی‌توان نادیده گرفت. او زبان را زنجیرهٔ بی‌پایانی از کلمات می‌داند، زنجیره‌ای که هیچ آغاز یا پایان فرازبانی ندارد. او بر این باور است که سوسور نتوانست خود را از شیوهٔ تفکر کلام محورانه رها کند، زیرا با قایل شدن جایگاهی برتر برای گفتار نسبت به نوشتار، نشان داده است که به اعتقاد او مدلول و دال می‌توانند در یک مقطع زمانی درکنش گفتار در هم ممزوج شوند. دریدا بر این شیوهٔ تفکر کلام محورانه می‌تازد و ادعا می‌کند که برای فهم چگونگی کارکرد زبان، نوشتار الگوی بهتری است. در نوشتار، دال پیوسته زاياست؛ به این ترتیب یک بعد زمانی در روند دلالت وارد می‌شود که بنیان هر نوع آمیزش و امتزاج بین دال و مدلول را بر می‌کند. نشانه‌های نوشتاری از نوعی استقلال نشانه‌شناختی بهره می‌برند که در آن گرچه معنا از طریق تمایز بین نشانه‌ها آفریده می‌شود (همان‌طور که سوسور نیز مطرح کرده است). ولی استقلال نشانه‌شناختی نوشتار ایجاب می‌کند که معنا پیوسته به تأخیر بیفتد، زیرا نوشتار در بی‌نهایت بافت‌های بالقوه که ممکن است در آینده تحقق بیابند معنا تولید می‌کند. به این ترتیب منش فکری دریدا بنیادهای تفکر کلام محورانه را سست می‌کند زیرا اعتقاد او بر این است که معنا هیچ‌گاه به طور کامل حضور ندارد و همیشه به تعویق می‌افتد. رولان بارت و جولیا کریستوا نیز از جمله دیگر نظریه‌پردازان برجستهٔ نحلهٔ پساساختگرایی‌اند.

فردیناند دوسوسور و زبان‌شناختی ساختگرا

سوسور در عین آنکه در مقام دانشمند، به مفهوم متأخر آن یعنی scientist واقعیت انکارناپذیر گفتار را بر نوشتار مقدم می‌دانست، بر این باور بود که کلیت نظام زبان را باید بر جمع کل پاره‌گفتارهای واقعی که در عالم واقع بر زبان رانده شده‌اند، مقدم دانست. این دیدگاه با این پیش‌فرض علوم طبیعی که تنها واقعیت‌های قطعی مادی را می‌توان به عنوان شواهدی در خور توجه منظور کرد، در تناقض است. اما به هر رو، سوسور نیز به صراحت اظهار داشته است که برای توجیه زبان به مفهوم langue یعنی نظامی دلالت‌گر و حامل اطلاعات واقعیت‌های قطعی فیزیکی کفایت نمی‌کند. (هارلند، ص ۱۲).

سوسور برای روشن شدن دیدگاه خود در مورد دو سطح زبان و گفتار از قیاس با بازی شطرنج کمک می‌گیرد. در نگاه اول به نظر می‌رسد که برای مطالعهٔ بازی باید به کل حرکاتی که تاکنون در جهان واقع بازی شده‌اند، متکی بود و از این داده‌های عینی بهره گرفت. اما نمی‌توان شطرنج را بازی دانست مگر آنکه این نکته درک شود که هر حرکت واقعی در شطرنج از مجموعهٔ بزرگ‌تری از حرکات ممکن انتخاب می‌شود. برای آنکه بتوان شطرنج را به درستی مطالعه کرد، باید بر نظام همزمان اصول تعیین‌کنندهٔ حرکات نظر انداخت، نظام همزمانی‌ای که بی‌تردید در هر لحظه از بازی در پس هر حرکت قرار دارد. این نظام بر حرکات واقعی مقدم است؛ دست‌کم از آن جهت که شطرنج باز قبل از آنکه بتواند مشغول بازی شود باید این نظام را درونی کرده باشد.

زبان هم همین‌طور است. نظام زبان بر هر پاره گرفتار واقعی مقدم است ـ دست‌کم از آن‌جا که گویشور زبان قبل از آنکه بتواند شروع به سخن گفتن کند، باید این نظام را درونی کرده باشد. گویشوری که فقط قادر به گفتن کلماتی است که عملاً به زبان می‌آورد، نمی‌تواند زبان را در حکم نظامی دلالت‌گر و حامل اطلاعات به کار گیرد و پاره گفتار او کم و بیش ماهیت صدای پرندگان را خواهد داشت. پس برای آنکه توجیه درستی از زبان ارایه دهیم، باید نظام همزمان زبان را به درستی درک کنیم؛ یعنی آن نظام زبانی که بی‌تردید در هر لحظه از گفتار، در پس هر کلمه قرار دارد.

البته نه تنها گویشور، بلکه شنونده نیز باید نظام زبان را از قبل درونی کرده باشد. زبان باید همیشه مشترک باشد و در نهایت، کلیت یک جامعه باید در آن اشتراک داشته باشد. سوسور می‌گوید: «زبان جنبهٔ اجتماعی گفتار است و در ورای فرد قرار دارد؛ و فرد هیچ گاه نمی‌تواند خود به تنهایی آن را بیافریند یا دگرگون کند. زبان به موجب نوعی قرارداد وجود دارد که به امضای همهٔ اعضای جامعه رسیده است.» ویژگی خاص این قرارداد آن است که هیچ کس قبل از امضای آن فرصت و امکان ارزیابی‌اش را پیدا نمی‌کند. فرد قبل از آنکه بتواند مستقل از دیگران بیاندیشد، زبان را کسب می‌کند؛ در واقع شرط آنکه فرد بتواند برای خود (مستقل از دیگران) بیاندیشد، کسب زبان است.

فرد می‌تواند برخی از دانش‌هایی را که جامعه آشکارا به او می‌آموزد، نپذیرد؛ می‌تواند بعضی باورهایی را که جامعه به اجبار به او تحمیل می‌کند، کنار بگذارد؛ اما در همه حال کلمات و معانی را که مجرای انتقال این دانش‌ها و باورها به اویند از قبل پذیرفته است.

در بحث فوق از نظام همزمان زبان سخن گفتیم. در این جا لازم است اشاره‌ای هر چند کوتاه داشته باشیم به تمایزی که سوسور بین بررسی در زمانی (diachronic) و بررسی همزمانی (synchronic) زبان قایل می‌شود. تأکید سوسور بر اهمیت مطالعهٔ همزمانی زبان در تقابل با بررسی در زمانی آن بسیار مهم و جدی است، زیرا به قول جیمسن آنچه سوسور را متمایز می‌کند تأکید او بر این واقعیت است که زبان در حکم یک نظام کلی در هر لحظه کامل است، بی‌آنکه تغییری که حتی لحظه‌ای پیش در زبان روی داده است از این جهت (یعنی از جهت کامل بودن زبان به مثابهٔ نظامی همزمان) تأثیری داشته باشد. (جیمسن، ص ۵). هر زبان جدا از تاریخ خود دارای یک کلیت موجود و معتبر است.

مفهوم زبان تقریباً به طور اجتناب‌ناپذیر به مفهومی می‌انجامد که سوسور آن را ارزش نامیده است و برخی از نویسندگانی که بعد از سوسور در این زمینه مطلب نوشته‌اند، از این مفهوم تحت عنوان تمایز (differentiaion) نیز نام برده‌اند. اگر زبان در حکم یک نظام دلالت‌گر به انتخاب یک واحد زبانی از مجموعهٔ واحدهای زبانی ممکن بستگی داشته باشد، آنگاه زبان در حکم نظام دلالت‌گر نه به خصوصیات قطعی و ویژهٔ آنچه بر زبان رانده می‌شود، بلکه بر تمایزی صوری بین آنچه بیان شده است و آنچه بیان نشده است وابسته خواهد بود. هارلند با طرح مثال خوبی می‌کوشد موضوع را روشن کند. او می‌نویسد: «...جمله‌ای که به صدای بلند بیان شده و یا به خط خوش نوشته شده است، نسبت به جمله‌ای که آرام بر زبان رانده شده باشد (البته تا حدی که شنیده شود) و یا به خطی بد نوشته شده باشد (البته در حدی که خوانا باشد) بار اطلاعاتی بیش‌تری ندارد. در امر دلالت حفظ ساختار یکسان روابط صوری است که اهمیت دارد. مهم آن است که 'آ'بد خط همان رابطه‌ای را با 'ب' بدخط دارد که 'آ'خوش خط با 'ب' خوش خط دارد و 'آ' یی که با صدای بلند یا آرام گفته شده باشد با 'ب' بلند یا آرام. هم‌ارزی بین نشانه‌ها و آواهای مختلف که می‌توانند معرف 'آ' باشند وابسته به شباهت فیزیکی ساده نیست بلکه وابسته به هم‌ارزی موقعیتی است که این نشانه‌ها در نظام‌های مربوط دارند.» (هارلند، صص ۱۴ و ۱۳).

باز هم قیاس با بازی شطرنج می‌تواند مفید باشد. بدیهی است که جنس صفحهٔ شطرنج و مهره‌های آن تأثیری بر نفس بازی ندارند. برای مثال دو نفر را در نظر بگیرید که از راه دور و به صورت مکاتبه‌ای با هم شطرنج بازی می‌کنند. یکی ممکن است روی صفحه‌ای بزرگ و با مهره‌های چوبی بازی کند و دیگری ممکن است از یک شطرنج سفری با مهره‌های پلاستیکی استفاده کند. هر دو نفر با استفاده از نشانه‌های معیار حرکات خود را یادداشت می‌کنند، e4 به e5 و غیره. با این همه تا جایی که نفس بازی شطرنج مطرح است هیچ تفاوتی بین این دو وجود ندارد. حتی ممکن است دو نفر که می‌خواهند رو در رو بازی کنند به جای یک مهرهٔ گم‌شده، برای مثال یک پیاده، از در بطری نوشابه یا هر چیز دیگری استفاده کنند و با هم قرار بگذارند که شئ مورد توافق مثلاً پیاده است. تا وقتی که طرفین بازی بر این قرارداد باقی‌اند آن شیء در واقع نقش پیاده را بازی می‌کند. به شطرنج به عنوان یک بازی نگریستن یعنی آنکه صفحه و مهره را صوری در نظر آوریم، جنسیت آن‌ها را کنار بگذاریم و مفهومی انتزاعی از شطرنج را منظور کنیم.

این بحث ما را به تمایز دوگانهٔ دیگری که سوسور مطرح می‌کند یعنی تمایز بین صورت و جوهر هدایت می‌کند. سوسور بر این باور است که هرگاه صورت‌آوایی و فکر با هم تلفیق می‌شوند یک صورت حاصل می‌شود و نه جوهر. یعنی همان‌طور که مثال بالا به روشن شدن مطلب کمک می‌کند، نشانهٔ زبانی، صورت است و نه جوهر و قراردادی و دلبخواهی است و نه طبیعی.

از صورت آوایی و فکر و تلفیق آن‌ها و شکل‌گیری نشانهٔ زبانی سخن گفته شد. این جا تمایز دوگانهٔ دیگری در دستگاه فکری سوسور مطرح می‌شود و آن تمایز بین دال (signifiant یا signifier) و مدلول (signifie یا signified) است. دال‌ها نشانه‌های قابل رؤیت و صداهای قابل شنیدن‌اند. اما با دیدنی‌ها و شنیدنی‌های معمولی که دلالت‌کننده نیستند، در یک سطح قرار ندارند. این‌که ما می‌توانیم عبارتی را که به آرامی بیان شده است در میان انبوهی از صداهای غیردلالت‌کننده تشخیص دهیم خود نشانه‌ای بر وجود این اختلاف سطح است. عبارتی که می‌شنویم الگوی صوری آواهایی است که در مقوله‌های متفاوت از هم متمایز شده‌اند (هارلند، ص ۱۴). سوسور می‌گوید: «مؤلفهٔ مهم کلمه تنها آوا نیست بلکه تمایزهای آوایی است که کلمه‌ای را از کلمهٔ دیگر متمایز می‌کند.»

اصل تمایز دربارهٔ مدلول‌ها نیز به همین اندازه مصداق دارد. مدلول‌ها مفهوم‌اند، اما نه بدان معنا که ما معمولاً مفاهیم را در نظر می‌گیریم. شیوهٔ تفکر سوسور دربارهٔ مفاهیم هیچ ارتباطی با پندارها یا بازتاب‌ها یا هر نوع چیز ذهنی دیگر ندارد. مفاهیم کاملاً متمایزند و نه بر مبنای مضمون ایجابی‌شان، بلکه به گونه‌ای سلبی و بر مبنای روابطشان با دیگر اجزای نظام تعریف می‌شوند. دقیق‌ترین مشخصهٔ آن‌ها آن چیزی است که دیگر اجزای نظام فاقد آن‌اند. هارلند می‌گوید مفاهیم مثل سوراخ‌های یک تورند: مرزهایشان آن‌ها را مشخص می‌کند اما به خودی خود تهی‌اند. (هارلند، ص ۱۵).

صحبت از نشانه‌های زبانی شد و گفته شد که این نشانه‌های زبانی قراردادی‌اند و در یک نظام تمایزی و در یک شبکهٔ ارتباطی با یکدیگر مفهوم می‌یابند و نه از طریق ارجاع به جهان خارج. سوسور با طرح یک تمایز دوگانهٔ دیگر می‌کوشد تصویری از این شبکهٔ ارتباطی و نظام تمایزی زبان به دست بدهد. این تمایز دوگانه، تمایز بین محور همنشینی و یا زنجیری و محور جانشینی یا متداعی است. هاوکز (۱۹۷۷) دربارهٔ این دو سطح کارکرد نظام زبان، تعبیری به این شرح ارایه می‌دهد: «گفته شده است که منش (mode) زبان اساساً از نوع حرکتی متوالی در زمان است. از این پیش‌فرض چنین نتیجه می‌شود که هر واژه دارای یک ارتباط خطی یا افقی با واژگانی است که قبل از آن قرار دارند و یا بعد از آن می‌آیند؛ و واژه تا حد زیادی قابلیت معنادهی خود را از این الگو می‌گیرد. در جمله‌ای مانند: «آن پسر آن دختر را دوست دارد.» با ادای هر واژه و قرار گرفتن آن در موقعیتی نسبت به واژهٔ پیشین، معنا خود می‌نماید و تا ادای آخرین واژه هنوز ناقص باقی می‌ماند. این ویژگی همان است که جنبهٔ همنشینی و یا زنجیری زبان نامیده شده است و همین نوع ارتباط بین نشانه‌های زبانی را می‌توان جنبهٔ در زمانی زبان نیز تلقی کرد زیرا به هر رو با گذر زمان در ارتباط است.» (هاوکز، صص ۲۶ و ۲۷)

اما هر واژه روابطی نیز با دیگر واژه‌های زبان دارد که در آن لحظه از زمان بیان (یا نوشته) نشده‌اند، اما امکان بیان (یا نوشتن) آن‌ها وجود داشته است. چنین واژه‌ای با دیگر واژه‌هایی که خود از میان آن‌ها انتخاب شده است رابطه‌ای متداعی دارد. این واژگان دیگر، که سوسور می‌گوید «بخشی از انبارهٔ درونی هستند که زبان هر گویشور را پدید می‌آورد» ممکن است با هم‌مترادف یا متضاد باشند و یا نسبت به هم رابطهٔ معنایی دیگری داشته باشند و یا از یک مقولهٔ دستوری باشند. برای مثال در جمله‌ای که از هاوکز نقل شد به جای فعل دوست داشتن ممکن بود فعل بوسیدن و یا کشتن و یا... واقع شود. این واژگان با هم رابطه‌ای عمودی دارند، یعنی روی یک محور عمودی و یا به عبارتی محور جانشینی عمل می‌کنند و آن‌گونه که سوسور می‌گوید جنبهٔ متداعی واژه و همچنین بخشی از رابطهٔ همزمانی آن با کل ساختار زبان روی این محور شکل می‌گیرد.

سرانجام با اشاره به طرح علم فرضی نشانه‌شناسی از سوی سوسور این بخش را به پایان می‌بریم. سوسور علمی را

پیش‌بینی کرد «که به بررسی و مطالعهٔ زندگی نشانه‌ها در درون جامعه می‌پردازد» و نام آن علم را نشانه‌شناسی (semiology) گذاشت. او معتقد بود که «زبان‌شناسی فقط بخشی از این علم عمومی است» و وظیفهٔ آن «یافتن آن چیزی است که در دل انبوه داده‌های نشانه‌شناختی از زبان نظام ویژه‌ای پدید می‌آورد.» اگر بخواهیم ماهیت واقعی زبان را کشف کنیم باید به مشترکات بین زبان و دیگر نظامات نشانه‌شناختی پی ببریم. از دیدگاه سوسور «زبان نسبت به همهٔ دیگر نظام‌های دلالت پیچیده‌تر و جهانی‌تر است و به همین رو زبان‌شناسی می‌تواند برای دیگر شاخه‌های نشانه‌شناسی نقش الگوی اصلی را ایفا کند.» در عمل نیز با شکل‌گیری جنبش فکری ساختگرایی در ابعاد گستردهٔ آن چنین شد و دانشمندان و اندیشمندانی چون لوی استروس، لاکان، آلتوسر، رولان بارت و ... کوشیدند الگوی مطالعات ساختگرایانهٔ زبان را در دیگر نظام‌های نشانه‌شناختی به کار گیرند و تصویری از ساختار و روابط تمایزی دیگر نظامات نشانه‌شناختی به دست دهند.

صورتگرایان روس

صورتگرایی روس به مکتبی اطلاق می‌شود که در آستانهٔ دههٔ ۱۹۲۰ در روسیه شکوفا شد و در ۱۹۳۰ به دلایل سیاسی حاکم بر شوروی آن ایام ممنوع اعلام شد. چهره‌های برجستهٔ این مکتب، زبان‌شناسان و ادیبانی بودند، چون بوریس آیخن باوم، ویکتور اشکلوفسکی، رومن یاکوبسن، بوریس توماسیفسکی و یوری تینیانوف و دو مرکز عمدهٔ آن عبارت بودند از «محفل زبان‌شناسی مسکو» (که در ۱۹۱۵ پایه‌گذاری شد) و اعضای آن را عمدتاً زبان‌شناسان تشکیل می‌دادند و «انجمن پژوهش‌های زبان ادبی» که در سال ۱۹۱۶ در پتروگراد بنا نهاده شد و اعضای آن را ادیبان تشکیل می‌دادند. حروف اول عنوان این انجمن در زبان روسی واژهٔ اختصاری اوپویاز (OPOYAZ) را می‌سازد، عنوانی که به کل جنبش صورتگرایی اطلاق شد.

صورتگرایی ابتدا برمبانی نمادگرایی شکل گرفت و نمادگرا صورت را ابزار مرئی ارتباط می‌دانند؛ ابزاری مستقل و خودپو که می‌تواند با توسل به شیوه‌های فراکلامی چون وزن و تداعی و القا زبان را در ورای کارکرد معمول و روزمره‌اش «بسط دهد». بدین ترتیب، چگونگی کارکرد زبان ادبی یا به عبارتی فنون و صناعات زبانی که در ادبیات به کار می‌روند و آن را از زبان «روزمره» متمایز می‌کنند، در کانون توجه صورتگرایان قرار گرفت. اما همان‌طور که آیخن باوم نوشته است صورتگرایان «وارد جنگ علیه نمادگرایان شدند تا بر نظریهٔ ادبی آنان غلبه کنند و بررسی ادبیات را از بندهای فلسفی ذهنی آنان و نظریات زیبایی‌شناسی‌شان رها کنند و آن را به سوی بررسی علمی واقعیت‌ها هدایت کنند.» (هاوکز، ص ۶۰).

صورتگرایی نامی است که مخالفان این مکتب بدان دادند؛ ولی به هر رو توجه خاص آنان به «واقعیت‌های عینی» *(objective facts)* آنها را واداشت تا شیوهٔ نگرش خود را به ادبیات «رویکرد ساختواژی» *(morphological approach)* بنامند.

همان‌طور که این عبارت نشان می‌دهد، صورتگرایان و زبان‌شناسان ساختگرا، مشترکات نظری بسیاری داشتند. بعدها مردم‌شناسان ساختگرا نیز در همین مسیر گام برداشتند. صورتگرایان اساساً به ساختار ادبیات می‌پرداختند: به تشخیص، تفکیک و توصیف عینی ویژگی منحصر به فرد ادبیات و کاربرد ابزارهای «واجی» (phonemic) در اثر ادبی و نه محتوای «آوایی» (phonetic) آن، «پیام آن»، «خاستگاه» آن، «تاریخچه‌اش» یا زمینه‌های اجتماعی، زندگی‌نامه‌ای و یا روان‌شناختی‌اش. به اعتقاد آنان هنر مستقل است؛ پدیده‌ای همیشگی و خودپوست؛ نظامی است بسته و قائم به ذات. به بیان اشکلوفسکی «هنر همیشه مستقل از زندگی عمل کرده است و رنگش هیچ‌گاه بازتاب رنگ پرچم برافراشته بر برج و باروی شهر نبوده است.» (ارلیش، ص ۷۷).

براساس اصل کلی و آشکارا ساختگرایانهٔ اشکلوفسکی دال بر آن که «صورت‌های هنر را فقط با توسل به قوانین هنر می‌توان تبیین کرد» (هاوکز، ص ۶۱) این حوزه از مطالعات ادبی با «چونی» ادبیات، یعنی با ماهیت متمایز ادبیات به عنوان شاخه‌ای از هنر سر و کار دارد و نه با «چیستی»اش.

بدین ترتیب بدیهی است که این خصیصه‌های متمایز

ساختاری را باید در خود اثر یافت و نه در پدیدآورنده‌اش؛ شعر را باید کاوید و نه دنیای شاعر را. این کاربرد متمایز زبان است که شعر را پدید می‌آورد و نـه مـوضوع یـا مـضمون خاصی که در اثر تجسم یافته است. صورتگرایان بر این نکته پا می‌فشارند که واژگان شعر را می‌سازند و نه مـوضوعات شاعرانه.

پس منتقد صورتگرا توجه خود را مـعطوف صـورت‌هایی زبانی می‌کند که بدون عملکرد آن‌ها ادبیات وجود خارجی نمی‌یابد و تصویرهای شاعرانـه *(poetic images)* بـرای او جایگاهی ثانوی می‌یابند. صورتگرا «بررسی قوانین تـولید ادبی» را مدنظر دارد، پس در تحلیل او از آثار ادبی چگونگی کاربرد تصاویر شاعرانه اهمیت دارد و نه صرف وجود آن‌ها. اشکلوفسکی با حمله به نمادگرایان می‌گوید: «تـصویرهای شعری (ایماژها) سرمایه‌ای فرسوده و دستمالی شده‌اند که از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شوند و مشخصهٔ هیچ چیزی نیستند. همهٔ کار مکتب‌های شـعری عـبارت بـوده است از انباشت‌ها و فراگردهای تازه‌ای برای در اختیار گرفتن و جلوه دادن مواد سخن و آن بیش‌تر عبارت است از به کـار بـردن ایماژها تا خلق آن‌ها.» (نیوا، ص ۲۰) اشکلوفسکی تصاویر شاعرانه، الگوهای آوایی، قافیه، وزن و دیگر ابزارهای ناب ادبـی را در خـدمت یک هـدف مـی‌دانـد کـه هـمان «غریب‌نمایی» (ostranenie) یا بـه عـبارتی آشـنایی‌زدایـی *(defamiliarization)* است. به اعـتقاد اشکـلوفسکی، نـقش اصلی هنر شاعری، مقابله با فرایند خوگیری است که حاصل روزمرگی است. ما درواقع دنیایی را که در آن زندگی می‌کنیم دیگـر نـمی‌بینیم و نسبت بـه خـصیصه‌های مـتمایز آن بـی‌تفاوتیم. هـدف شـعر وارونـه کـردن ایـن رونـد است؛ آشنایی‌زدایی از آن چیزی است که بسیار با آن آشناییم؛ تغییر شکل خلاقانهٔ امور عـادی و در نـتیجه خـلق‌پنداری نـو و دنیایی کودکانه و عاری از دل‌مردگی‌های ناشی از روزمرگی در ماست. شاعر می‌خواهد درک معمول ما از «واقعیت» را بازسازی کند تا ما بتوانیم دنیا را ببینیم نـه آن کـه بـهت‌زده وجودش را تصدیق کنیم. تا بـتوانـیم واقـعیت «تـازه‌ای» را جایگزین واقعیتی کنیم کـه بـه ارث بـرده‌ایـم و بـدان خـو گرفته‌ایم.

آشنایی‌زدایی یا «غریب‌نمایی» مـرکز تـوجه صـورتگرایـی است و بیش‌تر نوشته‌های صورتگرایان در بررسی آثار ادبی، درواقع تحلیلی است از شرایط و ابزارهای متفاوتی که به این آشنایی‌زدایی تحقق می‌بخشند. بی‌تردید، این‌ها ابزارهـایی ساختاری خواهند بود که شرایط تمایز زبان ادبی را از دیگر منش‌ها و شیوه‌های ارتباط زبانی فراهم می‌آورد. زبان ادبی در قیاس با «زبان متداول» نه تنها آشنایی‌زدایـی مـی‌کند و «غریب» می‌نماید، بلکه خود غریب و ناآشناست.

چگونگی این برجسته‌سازی زبان یعنی عوامل پدیدآورندهٔ «ادبیت» پایه و اساس ادبیات را به وجود می‌آورد و هدفی بنیادی است که همهٔ عناصر ادبـیات بـرای حـصول بـه آن سامان می‌یابند و استانده‌ای است که ادبیات با آن سنجیده می‌شود.

اگر از این دیدگاه به شعر بنگریم باید بپذیریم کـه گـفتمان شعری در بنیاد به لحاظ شیوهٔ عملکردش با هر نوع گفتمان دیگر متفاوت است. در حقیقت شعر کنش گـفتمانی را بـه درجاتی بالاتر از گفتمان زبان متداول می‌برد. شـعر هـدفی عـملی و یـا شـناختی را دنبال نـمی‌کند و در پـی انـتقال اطلاعات و یا صورت‌بندی دانش و آگاهی در ورای خـود نیست. زبان شعری تعمداً خودآگاه است. شعر خـود را در حکم «رسانه‌ای» تثبیت می‌کند که در ورای «پـیامی» کـه در خود جای داده است قرار دارد. ویژگی خاص شعر آن است که توجه را نسبت به «خود» برمی‌انگیزد و به گونه‌ای نظام یافته، کیفیات زبانی خود را تشدید مـی‌کند. در نـتیجه، در شعر کلمات صرفاً ابـزارهـای انـتقال افکـار نـیستند، بـلکه نهاده‌هایی عینی، مستقل و قائم به ذات‌اند (در بخش مربوط به پساساختگرایان خواهیم دید که این انـدیشه چگـونه در افکار دریدا و پیروانش قوام می‌یابد و به یک منش فکری و فلسفی نظام‌یافته بدل می‌شود.) حال اگر از واژگان سوسور استفاده کنیم، واژگان شعر دیگر «دال» نیستند بلکه خود به «مدلول» بدل شـده‌انـد (هـاوکز، ص ۶۴) و ایـن دگـرگونی ساختاری حـاصل ابـزارهـای شـعری چـون وزن، قـافیه و غیره‌اند که در خدمت آشنایی‌زدایی قرار دارند. (می‌بینید که این‌جا هنوز از آن دسته از ابزارهای آشنایی‌زدایی که بر درونهٔ زبان عمل می‌کنند، یعنی آنچه سیلان نشانه‌ها نامیده شـده

است، سخنی در میان نیست.) یاکوبسن در این زمینه می‌گوید:

خصیصهٔ ممیزهٔ شعر در این واقعیت نهفته است که واژه به منزلهٔ یک واژه درک می‌شود و نه نمایندهٔ چیزی که به آن ارجاع شده است یا فوران احساس. واژگان، آرایش آن‌ها، معنایشان و صورت بیرونی و درونیشان اهمیت و ارزش خاص خود را کسب می‌کند. (ارلیش، ص ۱۸۳).

در بخش بعد خواهیم دید که این گفتهٔ یاکوبسن برآمد طبیعی و جزیی جدایی‌ناپذیر از نظریهٔ زبانی اوست.

به هر رو صورتگرایان بعدها پی بردند که معنای متداولی را که کلمات با خود دارند، هیچ‌گاه نمی‌توان از واژگان جداکرد؛ چرا که درواقع هیچ واژه‌ای یک معنای ساده ندارد. معنای واژهٔ «الف»، صرفاً «الف ۱»، «الف۲» و یا «الف ۳» نیست و ظرفیت معنایی «الف» بسیار گسترده‌تر از این است و از بافت یا کاربرد خاص واژه ناشی می‌شود. هیچ کلمه‌ای هیچ‌گاه صرفاً نمایندهٔ یک مدلول نیست. در حقیقت تعامل معنا ابعاد بسیار پیچیده‌ای دارد و زبان شعری به پیچیدگی‌های آن می‌افزاید. شعر واژه را از معنایش جدا نمی‌سازد، بلکه به بیان بهتر، معنا را تکثیر می‌کند. تکثیری که غالباً گیج‌کننده است. با این دید نیز شعرکنش زبانی متداول را به درجات بالاتری ارتقا می‌دهد. وقتی واژه از مدلول معمول خود رها شد، بالقوه امکان ارجاع آزادانه به طیف گسترده‌ای از مدلول‌های دیگر را می‌یابد. پس درواقع می‌توان گفت که ابهام خصیصهٔ برجستهٔ کاربرد زبان در شعر است و بر مبنای این استدلال تغییر نقش ساختاری آن از دال به مدلول توجیه می‌شود.(توجه خواننده را جلب می‌کنم به بحث دریداکه با استدلالی کم‌وبیش مشابه به نتیجه‌ای کاملاً متفاوت دست می‌یابد و به جای آن که واژه را در این نقش مدلول بداند اساساً به نفی مدلول و به جاودانگی دال و فرایند دلالت می‌رسد.)

اگر در نهایت بپذیریم که از دید صورتگرایان همهٔ عناصر موجود در یک اثر هنری در درجهٔ نخست حضور دارند تا «بدان اثر هنری هستی بخشند یا به عبارتی به آن شکل دهند» آن‌گاه باید بپذیریم که در کار نقد، انقلابی شده است و تحولی بنیادی در نگرش ما نسبت به ویژگی‌های آثار هنری به وجود آمده است؛ چراکه به قول جیمسن «نگرش معمول نسبت به آثار هنری به عنوان آنچه محتوا دارد کنار گذاشته می‌شود و جای آن مفهوم را تفوق کامل صورت می‌گیرد.» ادبیات از این دیدگاه نهادی است مستقل و قائم به ذات و نه دریچه‌ای برای درک نهادهای دیگر. محتوا تابع صورت است و نه چیزی تفکیک‌پذیر از آن. یعنی به عبارتی اثر ادبی فقط به نظر می‌رسد که معنا (محتوا) دارد اما در حقیقت «اثر فقط از هستی یافتن خود، از ساختار خود سخن می‌گوید.» (هاوکز، صص ۶۷ ـ ۶۶).

این بحث چندان دور از واقعیت نیست و تشابه آشکار آن با دیدگاه سوسور نسبت به زبان، یعنی ساختاری مستقل و خودکفا موید نکتهٔ اصلی است.

نکتهٔ دیگری که مطرح است درجهٔ آشنایی و آشنایی‌زدایی است. سخن گفتن از آشنایی‌زدایی یعنی پذیرش وجود چیزی آشنا که به یقین پیش‌فرض و شرط لازمهٔ آشنایی‌زدایی است. اگر اثر ادبی در کلیت خود به آشنایی‌زدایی بپردازد، غیاب هنجاری آشنا، به فقدان تمایز می‌انجامد و این عملی نیست. اثر ادبی فقط می‌تواند بر پس‌زمینه‌ای آشنا از هستی‌یافتن خود به مثابهٔ چیزی متمایز سخن بگوید. بدیهی است که آنچه زمانی آشنایی‌زدایی محسوب می‌شده است، خود در اثر تکرار به فرایندی آشنا بدل خواهد شد. « به اعتقاد اشکلوفسکی صناعات ادبی به طور مداوم فرسوده می‌شوند و به صورت اتوماتیک (خودکار) درمی‌آیند.» (نیوا،ص ۲۱). پس می‌توان نسبت به تاریخ ادبیات و پیدایش صورت‌ها و سبک‌های تازه نیز رویکردی صورتگرایانه داشت. صورت‌ها و سبک‌های جدید پدید می‌آیند چراکه صورت‌ها و سبک‌های قدیم دیگر به فرایندهایی آشنا بدل شده‌اند و در نتیجه ارزش‌های ادبی‌شان رنگ باخته است. این خودبخشی از فرایند غریب‌نمایی و یا آشنایی‌زدایی است: هرگاه «ناآشنا» آشنا شد و جزیی از آنچه به آن خو گرفته‌ایم، باید آن را با ناآشنای تازه‌ای جایگزین کرد. امروزه دیگر تشبیه چشم یار به نرگس، به زبان کیفیت شعری نمی‌دهد. این استعاره‌ای آشناست. شاید بتوان از دل این بحث به معیارهایی برای ارزش گذاری اثر ادبی نیز دست یافت که موضوع بحث ما نیست.

در همین ارتباط، اشکلوفسکی این بحث را مطرح می‌کند که ادبیات برای آن که خود را بازسازی کند و جان تازه‌ای در خود بدمد هراز چندگاه در مرزهای خود تجدید نظر می‌کند و عناصر، درونمایه‌ها و ابزارهایی را که تا آن روز نسبت به «جریان اصلی» جانبی محسوب می‌شدند به درون می‌پذیرد. به عبارت دیگر آنچه ادبیات را در هر دوره تعریف می‌کند، نقش ساختاری آن است، یعنی «تقابل» آن با آنچه در آن دوره ادبیات نیست. (هاوکز،ص ۷۲).

این برداشت از ادبیات، آن را نوعی زبان می‌داند؛ ساختاری مستقل، دارای انسجام درونی، که خود راتنظیم می‌کند؛ حدود خود را مشخص می‌کند و دربارهٔ خود قضاوت می‌کند. نقد صورتگرایانه حول چنین اندیشه‌ای و در ارتباط تنگاتنگ با زبان‌شناسی ساختگرا و مردم‌شناسی ساختگرا شکل گرفته است. هر اثر ادبی در ارتباط با آن نظام ساختاری ادبیات که به پیروی از واژگان سوسور آن را زبان نامیدیم، مانند گفتار عمل می‌کند. این دو رابطه‌ای دو سویه دارند؛ هر یک روشنگر دیگری است. قواعد و اصول ساختاری ادبیات نیز چون قواعد بازی شطرنج عمل می‌کنند. اثر ادبی به هر راهی که برود در نهایت در «قید» این قواعد است. قبلاً به قیاس بازی شطرنج با زبان اشاره کردیم و گفتیم که این هر دو ساختارهایی مستقل‌اند. اصول حرکت اسب در بازی شطرنج هیچ ارتباطی با هیچ نوع «واقعیت» بیرون از بازی ندارد و نیازمند هیچ نوع تصدیق بیرونی نیست. بنابراین حرکت اسب در بازی شطرنج نماد مناسبی است برای شیوهٔ تفکر صورتگرایان: رابطهٔ قوانین، نه با واقعیت، بلکه با«خودبازی». شاید بی‌ربط نیست که یکی از کتاب‌های اشکلوفسکی *حرکت اسب* نام گرفته است.

مکتب پراگ

پیشگفتار

فضای سیاسی حاکم بر روسیه در دههٔ ۱۹۳۰ و مخالفت آشکار حکومت شوروی با جنبش صورتگرایی، عرصه را بر دست‌اندرکاران محافل مسکو و پترزبورگ تنگ کرد. در نتیجه برخی از فعالان این انجمن‌ها از روسیه خارج شدند. از جمله رومن یاکوبسن (۱۹۸۲ ـ ۱۸۹۶) که در سال ۱۹۲۰ روسیه را به مقصد پراگ ترک کرد.

حلقهٔ زبان‌شناسی پراگ در سال ۱۹۲۶ به همت رومن یاکوبسن و تنی چند از زبان‌شناسان چک تشکیل شد. این محفل نقش مهمی در روند حرکت ساختگرایی اروپایی (و به خصوص ساختگرایی فرانسه) در دوران پس از جنگ دوم جهانی و همچنین زبان‌شناسی انگلیسی ـ امریکایی داشت (برادفورد، ص ۲). یاکوبسن در طول زندگی طولانی و پربارش خدمات ارزنده‌ای به زبان‌شناسی و ادبیات و در واقع (با نقشی که در به حرکت در آوردن جنبش فکری ساختگرایی در اروپا داشته است) به کل اندیشهٔ بشری کرده است.

یاکوبسن به همراه هم‌میهنش نیکلای تروبتسکوی نظریه‌ای در واج‌شناسی ارایه دادند که گرچه بارها در آن تجدید نظر و بازبینی شد، ولی به دلیل طرح دیدگاه جهانی مشخصه‌های آوایی همچنان بنیادی‌ترین و مهم‌ترین نظریهٔ واج‌شناسی این قرن تلقی می‌شود (برادفورد، ص ۳). زبان آموزی کودک و زبان‌پریشی نیز از حوزه‌هایی است که یاکوبسن به طور گسترده به آن‌ها پرداخته و دستاوردهای مهم و ارزشمندی به همراه داشته است. سرانجام این‌که یاکوبسن در زمینهٔ ادبیات، نظریه‌ای جامع ارایه داده است که موضوع بحث ماست و به تفصیل در ادامهٔ مطلب به آن خواهیم پرداخت.

دو قطب استعاره و مجاز

رویکرد یاکوبسن به شعر، رویکردی زبان‌شناختی و از دید یاکوبسن شعرشناسی یا فن شعر (poetics) بخشی از زبان‌شناسی است. وی در مقالهٔ «زبان‌شناسی و شعرشناسی»اش به صراحت می‌گوید:

> *شعرشناسی* با مسایل ساختار کلام سر و کار دارد، همان طور که در بررسی نقاشی، ساختار تصویر مورد توجه است. از آن‌جا که زبان‌شناسی علم جهانی ساختار کلام است، *شعرشناسی* را می‌توان جزء جدایی ناپذیر *زبان‌شناسی* تلقی کرد... (یاکوبسن، ص ۱۱۹).

بی‌تردید یکی از مهم‌ترین علایق یاکوبسن، در مقام یک صورتگرا، آن است که تصویری از نقش شعری زبان به دست بدهد؛ اما او این مهم را زیر چتری گسترده‌تر، یعنی در

چارچوب یک نظریهٔ زبانی فراگیر به دست می‌دهد. دو مفهوم عمومی «قطب‌ها» و «هم‌ارزی» به‌خصوص در تبیین نقش شعری زبان اهمیت ویژه‌ای دارند. (هاوکز. ص ۷۶).
مفهوم قطب‌ها در نظریهٔ زبانی یاکوبسن از سطوح متداعی (associative) و هم‌نشینی سوسور گرفته شده است و حتی در آن سطح با مفهوم تقابل‌های دوقطبی مطابقت دارد.
برای درک نظر یاکوبسن دربارهٔ زبان و ادبیات به مثابهٔ نظام‌های نشانه‌ای مستقل و در عین‌حال وابسته، درک تقابل دو قطبی بین استعاره و مجاز ضروری است. با ذکر چند مثال و شرحی ساده این بحث را آغاز می‌کنیم:
وقتی جمله‌ای ـ یعنی پایه‌ای‌ترین واحد ساختاری هر کنش کلامی یا گفتار ـ را می‌سازیم هم از قواعد و اصول زنجیرهٔ همنشینی یا به عبارتی قواعد دستوری بهره می‌گیریم و هم از محور جانشینی (paradigmatic) که بسیار انعطاف‌پذیرتر است. به مثال زیر توجه کنید:
۱. *برادرم تند می‌دود.*
در نمونهٔ ۱، زنجیرهٔ همنشینی تشکیل شده است از فعل اصلی دویدن، یک گروه اسمی *برادرم* و یک قید تند. می‌توانیم با حفظ ساختار زنجیرهٔ همنشینی و با انتخاب‌های دیگر از محور جانشینی همین پیام را به شکلی دیگر نیز بیان کنیم. برای مثال:
۲. *آن* پسر *با* سرعت می‌دود.
به جای قید تند از قید *باسرعت* استفاده کردیم و جای گروه اسمی *برادرم* را به *آن* پسر داده‌ایم. یعنی درواقع با انتخابی متفاوت از محور جانشینی، همان پیام را به گونه‌ای دیگر بیان کرده‌ایم. یاکوبسن قطب جانشینی را قطب ساختار استعاره می‌داند، ابزاری زبانی که عموماً در ردهٔ صناعات ادبی یا به طور مشخص‌تر صناعات شعری طبقه‌بندی شده است (برادفورد، ص ۱۰). حال این سؤال مطرح می‌شود که مرز بین کاربرد «هنجار» قطب جانشینی و کاربرد استعاری آن کجاست؟ به مثال ۳ توجه کنید:
۳.*برادرم پرواز می‌کند.*
در مثال ۳ با نمونه‌ای از کاربرد استعارهٔ زبان سروکار داریم. اگر چه قواعد زنجیرهٔ همنشینی را رعایت کرده‌ایم (چون پروازکردن که بر محور جانشینی به جای دویدن آمده است، نیز فعل است) اما دست به انتخابی غیر منتظره از انبارهٔ واژگان جانشین زده‌ایم. انسان پرواز نمی‌کند، اما چون پرواز پرندگان و هواپیما تداعی‌کنندهٔ سرعت است، با دادن خصیصهٔ پرواز به انسان، کوشیدیم آن را به پرنده تشبیه کنیم. یعنی آن‌که دویدن برادرم یادآور پرواز پرنده است.
حال اجازه بدهید به بررسی رابطهٔ بین بُعد استعاری قطب جانشینی و بُعد مجازی قطب مقابل یعنی همنشینی بپردازیم. در بررسی‌های سنتی مجاز را گونه‌ای از استعاره دانسته‌اند. مجاز را کاربرد جزء به کل *(synecdoche)* یا برعکس نیز برشمرده‌اند. یاکوبسن به بازتعریف مجاز نمی‌پردازد بلکه آن را از سطح یک صنعت ادبی به مقوله‌ای فراگیر و همگانی، یا به عبارتی «نیمهٔ دیگر» کل طرح، ساخت و سامان زبان ارتقا می‌دهد: همهٔ جملات زبان بر محوری بین قطب‌های مجازی و استعاری قرار دارند. (برادفورد، ص ۱۰).
جملهٔ ۴ نمونهٔ کاربرد مجاز در همان مثال خودمان است:
۴. *پاهایش* خوب می‌دوند.
این جا جزیی به جای کل به کار رفته است (*پاهایش* به جای *برادرم*). در نظر اول ممکن است این نیز کاربردی استعاری جلوه کند، اما درواقع فقط یکی از عناصر ساختار معنایی اولیه حذف شده است. نوع رابطهٔ *پاهایش* با *برادرم* رابطه‌ای استعاری و مبتنی بر تشابه نیست بلکه رابطه‌ای است مبتنی بر مجاورت و همنشینی. زیرا درواقع دارای ساخت‌های همنشین *پاهای برادرم*، *برادرم پا دارد* و مشابه آن است. از طرفی در این مورد خاص خود باقی ماندن ضمیر متصل یش که ماندهٔ *برادرم* است، نشانگر رابطهٔ خطی بین این دو جزء است. درحالی که کاربرد استعاری *پرواز می‌کند* به جای تند می‌دود فقط بیانگر نوعی رابطهٔ تشابه و جانشینی است و به نظر می‌رسد نمی‌توان رابطه‌ای خطی و همنشینی بین آن‌ها متصور شد.
دیوید لاج در شرحی که بر مقالهٔ «دو جنبهٔ زبان و دو نوع آسیب زبان پریشی» (لاج، ترجمه پاینده، ص ۵۲) نوشته است، در تعریف مجاز می‌نویسد: «مجاز (صناعتی که از خصلت، ویژگی فرعی، علت یا معلول چیزی که مورد نظر است نام می‌برد تا خود آن چیز) و صناعت دیگری که

بلافاصله در ذهن تداعی می‌شود، یعنی مجاز جزء به کل و یا کل به جزء، متعلق به محور ترکیبی [همنشینی] زبان است.» سپس برای روشن کردن بحث مثال ساده‌ای می‌آورد: «*صد پارو امواج را شخم زد*. پارو مجاز جزء به کل است و معرف قایق و شخم زد بیان استعاری است ناشی از تشابه بین حرکت پارو و حرکت خیش.»

تمایزی که یاکوبسن بین قطب‌های استعاری و مجازی قایل می‌شود ابزاری کاوشی (heuristic) است که به تحلیل‌گر کمک می‌کند عناصر ساختاری و کارکردی (functional) زبان را از هم متمایز کرده و طبقه‌بندی کند (برادفورد، ص ۱۱).

کار یاکوبسن در زمینهٔ استعاره و مجاز رابطه‌ای تنگاتنگ و تفکیک‌ناپذیر با مطالعات او در زمینهٔ زبان پریشی دارد. حاصل این مطالعات که عموماً در دههٔ پنجاه صورت گرفته است، در مقاله‌ای تحت عنوان «قطب‌های استعاری و مجازی در زبان پریشی» خلاصه شده است. نقل بندی از این مقاله که شاید در حکم خلاصه‌ای از آن نیز باشد، به روشن شدن مطلب کمک می‌کند و بیانگر چگونگی عملکرد دو محور عمودی (جانشینی) و افقی (همنشینی) که به ترتیب پدیدآورندهٔ استعاره و مجازند (و از دید یاکوبسن ساختار اساسی زبان را تشکیل می‌دهند) و ارتباطشان با زبان پریشی است:

> معمولاً رشد کلام به دو شیوهٔ معنایی مختلف انجام می‌گیرد: شخص ممکن است در اثر شباهت و یا به واسطهٔ مجاورت از موضوعی به موضوع دیگر برسد. شیوهٔ استعاری، بهترین نام برای نوع اول و شیوهٔ مجازی، مناسب‌ترین اصطلاح برای نوع دوم است. کلام در استعاره و مجاز به فشرده‌ترین شکل بیانی خود دست می‌یابد. در فرد زبان پریش یکی از این دو فرایند یا محدود شده و یا به کلی از بین رفته است. از این رو بررسی زبان پریشی به ویژه برای زبان شناسی روشن‌گر است.(یاکوبسن، ترجمه اخوت، ص ۶۲)

در اختلال مجاورت *(contiguity disorder)* عملکرد زنجیرهٔ همنشینی دچار اشکال می‌شود و توان ترکیب واحدهای زبانی از بین می‌رود و جملات نادستوری تولید می‌شود (فالر، راجر و دیگران، ص ۸)، یعنی جملات تک کلمه‌ای، ساده و کودکانه. در این گونه موارد، گفتار بیمار محدود به محور جانشینی است و ماهیت استعاری دارد. اما در بیمارانی که دچار «اختلال مشابهت» هستند، زنجیرهٔ همنشینی به درستی عمل می‌کند؛ جملات تولید شده به لحاظ دستوری خوش ساخت‌اند ولی با اختلال در محور جانشینی و در شناخت مشابهت‌ها، زبان حالت مجازی به خود می‌گیرد. یاکوبسن مثال زیر را به عنوان نمونه‌ای از غلبهٔ قطب مجازی در فرد دچار اختلال مشابهت ذکر می‌کند:

> وقتی نتوانست کلمهٔ سیاه را به خاطر بیاورد آن را این گونه توصیف کرد: *آنچه به مرده مربوط می‌شود*.این گونه مجازها درواقع قرافکنی از زنجیرهٔ همنشینی به محور جانشینی و انتخاب است: نشانه‌ای (مثلاً چنگال) که معمولاً و به عادت با نشانه‌ای دیگر (برای مثال کارد) همراه است به جای آن نشانه به کار می‌رود.(براد فورد، ص ۱۶).

به نظر می‌رسد شاعر، به خصوص شاعر نوگرا را بتوان با فرد دچار زبان‌پریشی از نوع «اختلال مجاورت» قیاس کرد. (براد فورد، ص ۱۶) به نمونهٔ زیر توجه کنید:

۵. سطری
شطری
شعری
نجوایی یا فریادی گلودر
که به گوشی برسد یا نرسد
و مخاطبی بشنود یا نشنود
و کسی دریابد یا نه
...

(احمد شاملو، ص ۲۸۰)

مشاهده می‌کنید که تا سطر چهارم گروهی واژه و عبارت که همه با هم نوعی رابطهٔ جانشینی دارند ردیف شده‌اند؛ سطرهای شش، هفت و گروه دیگری از عبارات‌اند که باز نسبت به هم رابطه‌ای از نوع تشابه و جانشینی دارند. یعنی به عبارتی قطب استعاری بر قطب مجاز قالب است و این کلمات سرانجام شکل جمله‌ای در قالب زنجیره‌ای همنشین را نمی‌گیرند.

تلقی شاعر به عنوان «انسان آشفته» تلقی تازه‌ای نیست. آنچه

یاکوبسن را متمایز می‌کند این است که از دید یاکوبسن، شاعر تعادل بین زنجیره‌های همنشینی و جانشینی را تعمدی و آگاهانه بر هم می‌زند (براد فورد، ص ۱۸).

وی در مقالهٔ «زبان‌شناسی و شعرشناسی» آورده است که «نقش شعری اصل هم ارزی را از محور جانشینی به محور همنشینی فرا می‌افکند.» و سپس ادامه می‌دهد: «هم‌ارزی به ابزاری برای ایجاد نوعی توالی واژگان بدل می‌شود. در شعر، هجایی با هجایی دیگر در همان زنجیره، هم‌ارز می‌شود؛ فرض براین است که تکیهٔ واژه‌ها با هم برابرند و نبود تکیه نیز روالی هم‌ارز را طی می‌کند...» (یاکوبسن،۱۲۴ ـ ۱۲۳). به نظر می‌رسد که این فرافکنی هم‌ارزی از محور جانشینی به محور همنشینی فقط ابزار پدیدآورندهٔ وزن نیست (در شرح خود یاکوبسن، همان‌طور که مشاهده می‌کنید، فقط هم‌ارزی نظم آفرین آمده است؛ درواقع او فقط توازن را در نظر دارد) بلکه اصولاً کاربرد زبان استعاری در شعر ناشی از فرافکنی تشابه و هم‌ارزی از محور جانشینی یعنی قطب استعاره بر محور همنشینی است. به مثال (۶) توجه کنید:

(۶) *میان دو دست تمنایم رو ییدی،*
در من تراو یدی.
(سپهری، ص ۱۳۶)

در این نمونه وجود شناسهٔ ی نشان می‌دهد که فاعل جمله، تو است. شاعر در روی محور جانشینی *گیاه* را به جای تو نشانده است. آنگاه با فرافکنی هم‌ارزی (این جا هم‌ارزی *گیاه* و تو) از محور جانشینی بر محور همنشینی عبارت *رو ییدی* حاصل شده است. یعنی با همنشینی تو (که این‌جا به شکل شناسهٔ ی تحقق یافته است) در کنار فعل رو ییدن استعاره شکل می‌گیرد و تشابه تو و *گیاه* از محور جانشینی به محور همنشینی منتقل می‌شود.

یاکوبسن درسال ۱۹۶۳ در مقاله‌ای تحت عنوان «طبقه‌بندی زبان‌شناختی اختلالات زبان پریشی» تمایز بین اختلال مشابهت و اختلال مجاورت را به طبقه‌بندی اختلالات رمزگردانی (encoding) و رمزگشایی (decoding) بسط داد «براد فورد، ص ۱۹). به بیان ساده رمزگردان همان گوینده یا سخنور و رمزگشا، شنونده است. برادفورد می‌گوید: «الگوی یاکوبسنی رابطهٔ تشابه ـ مجاورت و یا رمزگردانی ـ رمزگشایی بسیار پیچیده است و گیج‌کننده.» (برادفورد، ص ۱۹). اما به هر رو، او می‌کوشد تا تصویری موجز از آنچه تصور می‌رود مورد نظر یاکوبسن است، ارایه دهد. در این‌جا تعبیر برادفورد از یاکوبسن نقل خواهد شد تا مقدمات لازم برای ورود به بحث توجیه گونه‌های ادبی در چارچوب نظریهٔ یاکوبسن فراهم شود.

در میان بیماران زبان پریش و در میان مردم عادی، تفاوت اصلی بین رمزگردان و رمزگشا، از ترتیب برخورد آن‌ها با دو محور زبان ناشی می‌شود. برای رمزگردان محور جانشینی (که رمز نیز نامیده می‌شود) نخستین واحد ساختمانی است (که یاکوبسن آن را پیشینه (antecedent) نامیده است و در پی آن ترکیب و تلفیق واحدهای انتخاب شده در امتداد زنجیرهٔ همنشینی روی می‌دهد. اما رمزگشا، نخست با زنجیرهٔ ترکیبی یا همنشینی و سازه‌های انتخاب شده در آن روبه رو می‌شود. پس برای رمزگشا محور همنشینی پیشینه است و انتخاب پیامد (consequent) و یا به واقع هدف غایی فرایند رمزگشایی است. در انواع مختلف اختلال‌های زبان‌پریشی پیامد مختل می‌شود و پیشینه سالم باقی می‌ماند. بنابراین در زبان‌پریشی در رمزگردانی، ترکیب (همنشینی) و در زبان پریشی در رمزگشایی انتخاب (جانشینی) دچار اختلال می‌شود. یاکوبسن از این الگو برای شرح تمایز بین گونه(genre)های ادبیات و به خصوص شعر تغزلی و شعر حماسی بهره گرفته است. (برادفورد، ص ۱۹)

می‌دانیم که صنعت اصلی در شعر تغزلی استعاره و در شعر حماسی مجاز است. شاعر غزل‌سرا می‌کوشد تا خود را در مقام گوینده عرضه کند درحالی که شاعر حماسه سرا نقش شنونده‌ای را بازی می‌کند که آنچه را سینه به سینه به او نقل شده است، بازگو می‌کند (نیوتن،ص ۲۰، به نقل از مجموعهٔ آثار یاکوبسن، جلد دوم، ص ۲۹۷).

یاکوبسن در مقالهٔ «قطب‌های استعاری و مجازی در زبان‌پریشی» (یاکوبسن، ص ۴۱) مجاز را «شالوده و جهت دهندهٔ گرایش به اصطلاح رئالیستی در ادبیات» نیز می‌داند. او می‌گوید: «نویسندهٔ رئالیست با استفاده از روابط مجاورت، از طرح داستان به فضای داستان و از شخصیت‌ها

به موقعیت مکانی و زمانی گریز می‌زند. چنین نویسنده‌ای به جزییاتی علاقه‌مند است که از نوع مجاز جزء به کل می‌باشند.» (یاکوبسن، ص ۴۱). و سپس به توجه هنرمندانهٔ تولستوی به جزییات (و به خصوص کیف دستی) در صحنهٔ خودکشی *آناکارنینا* اشاره می‌کند (برادفورد، ص ۲۰).

پس می‌توان گفت طبق الگوی یاکوبسن شاعر (و به خصوص شاعر غزل‌سرا، چرا که غزل خودارجاع‌ترین صورت از صورت‌های ادبی است) رمزگردان است، رمزگردانی که اساساً با محور جانشینی (استعاره) سر و کار دارد. البته بی‌تردید می‌توان گفت که هر زبان، و به خصوص نویسندگان نثر داستانی نیز در مقام رمزگردان عمل می‌کنند؛ اما تفاوت اینان با شاعر در آن است که کانون توجه شاعر خود رمز (محور عمودی) است و نه پیام یا محتوا (محورافقی). (برادفورد، ص ۲۰)

نقش‌های زبان

هدف اصلی یاکوبسن عبارت بود از ارایهٔ چارچوبی روش‌شناسی که بتوان ویژگی‌های ذاتی متن شعری و غیرشعری را با توسل به آن تبیین کرد. (برادفورد، ص ۸۴) بنابراین در مقالهٔ اساسی خود تحت عنوان «زبان‌شناسی و شعرشناسی» قبل از آن که وارد بحث نقش شعری زبان شود، می‌کوشد تصویری از نقش‌های مختلف زبان ارایه دهد و جایگاه نقش شعری را در ارتباطش با نقش‌های دیگر تبیین کند. وی می‌نویسد:

> زبان را باید در همهٔ نقش‌های مختلفش بررسی کرد. قبل از آن که وارد بحث در باب نقش شعری زبان شویم باید تعریفی از جایگاه این نقش در کنار دیگر نقش‌های زبان ارایه دهیم. برای ارایهٔ تصویری از این نقش‌ها لازم است نخست به بررسی عوامل تشکیل‌دهندهٔ هر رویداد کلامی یا به عبارتی هر کنش ارتباط کلامی بپردازیم (یاکوبسن،ص ۱۲۰).

به نظر یاکوبسن هر کنش کلامی از شش مؤلفه تشکیل شده است. نمودار ۱ نشانگر جایگاه این شش مولفه است:

موضوع
پیام
مخاطب ----------گوینده
مجرای ارتباطی
رمز

نمودار ۱

هر کنش ارتباطی از یک پیام (message) تشکیل شده است که *گوینده‌ای* (addresser) انتقال آن را به *مخاطبی (addressee)* مورد نظر دارد. اما این فرایند در واقع پیچیده‌تر از این است. برای انتقال پیام وجود یک مجرای ارتباطی *(contact)* بین گوینده و مخاطب ضروری است. پیام باید در قالب یک رمز صورت‌بندی شده باشد. و پیام باید دارای موضوعی *(contat)* باشد که برای هر دو طرف کنش ارتباطی یعنی گوینده و مخاطب قابل درک باشد و در واقع به پیام «معنابدهد» (یاکوبسن، ص ۱۲۰).

به نظر می‌رسد نکتهٔ اصلی نظریهٔ ارتباطی یاکوبسن این است که «پیام» نمی‌تواند به تنهایی تامین‌کنندهٔ تمام «معنای» کنش ارتباطی باشد و بخش قابل‌توجهی از ماحصل ارتباط ناشی از عوامل دیگری چون موضوع، رمز و مجرای ارتباط است. یاکوبسن این شش عامل را تعیین‌کنندهٔ نقش‌های شش‌گانهٔ زبان می‌داند. نمودار ۲ نشانگر این نقش‌های شش‌گانه است:

	ارجاعی	
	شعری	
ترغیبی	همدلی	عاطفی
	فرازبانی	

نمودار ۲

نقش ارجاعی

هرگاه جهت‌گیری پیام به سوی موضوع پیام (یا مصداق، آن گونه که خود یاکوبسن (ص ۱۲۱) می‌گوید) باشد، پیام دارای نقش ارجاعی است و همهٔ پیام‌هایی که اطلاعاتی عینی دربارهٔ بافتی ورای خود به دست می‌دهند، یعنی همهٔ جملات اخباری، دارای نقش ارجاعی‌اند. برای مثال جملهٔ *تا اصفهان ۴۵۰ کیلومتر راه است* جمله‌ای است دارای نقش ارجاعی که درستی و نادرستی آن را می‌توان از طریق محیط تعیین کرد. یعنی به عبارتی این‌گونه جملات به مصادیقی در

بافت غیر زبانی ارجاع می‌کنند.

نقش عاطفی

اگر پیام، بیانگر نگرش گوینده در باب آن چیزی باشد که از آن سخن گفته می‌شود (یاکوبسن، ص ۱۲۱) نقش عاطفی زبان غالب است؛ یعنی در این نقش جهت‌گیری پیام به سوی گوینده است. پیام می‌خواهد تأثیر عاطفی به خصوصی به وجود آورد چه درست باشد و چه نادرست (یاکوبسن، ص ۱۲۱)؛ یعنی به عبارت دیگر چه گوینده حقیقتاً چنان احساسی داشته باشد و یا آن که وانمود کند که چنین احساسی دارد(صفوی، ص ۳۲). یاکوبسن معتقد است که نقش عاطفی به طور ناب در حروف ندا تظاهر می‌کند (یاکوبسن، ص ۱۲۱) و عباراتی چون *خدای من*، *ای‌وای* و یا اصواتی چون نچ، نچ دارای نقش عاطفی‌اند.

نقش ترغیبی

اگر جهت پیام به سوی مخاطب باشد، نقش ترغیبی در آن غالب است. به اعتقاد یاکوبسن جملات امری و ساخت‌های ندایی دارای بار ترغیبی‌اند. تفاوت اصلی نقش ارجاعی و ترغیبی، یا به عبارتی، تفاوت میان جملات اخباری و امری در آن است که درستی یا نادرستی گروه دوم را نمی‌توان سنجید (یاکوبسن، ص ۱۲۱). درستی یا نادرستی جملهٔ *او کتاب می‌خواند* می‌تواند با این سوال که *آیا او کتاب می‌خواند*؟ سنجیده شود؛ ولی در مورد جملهٔ امری *کتاب بخوان* نمی‌توان از چنین آزمونی برای تعیین درستی یا نادرستی آن استفاده کرد.

نقش همدلی

پیام‌هایی هستند که نقش اصلی‌شان عبارت است از ایجاد ارتباط، تداوم آن و یا قطع ارتباط، حصول اطمینان از برقراری مجرای ارتباط و یا جلب توجه مخاطب و اطمینان از این‌که او همچنان به گفته‌هایش توجه دارد (یاکوبسن، ص ۱۲۲). این نقش را نقش همدلی نامیده‌اند و در آن توجه پیام به سوی مجرای ارتباط است. برای نمونه می‌توان عباراتی چون گوش می‌کنی که؟، جونم *برات* بگه و مشابه آن را به عنوان مثال مطرح کرد.

نقش فرازبانی

در نقش فرازبانی جهت‌گیری پیام به سوی رمز است و درواقع آن سطحی از زبان است که دربارهٔ روابط درونی عناصر خود زبان سخن می‌گوید. در فرهنگ‌های توصیفی از این نقش از زبان بهره گرفته می‌شود (صفوی، ص ۳۳). اما آن گونه که یاکوبسن می‌گوید این نقش زبان صرفاً ابزاری عملی در خدمت زبان‌شناسان و منطق‌دانان نیست، بلکه در زبان روزمرهٔ ما نیز نقش مهمی بازی می‌کند. هرگاه گوینده و یا مخاطب بخواهند از مشترک بودن رمزی که به آن سخن می‌گویند اطمینان بیابند، از نقش فرازبانی زبان بهره می‌جویند. برای مثال جمله‌ای مانند *دانشجو یعنی کسی که در دانشگاه درس می‌خواند* نمونه‌ای از کاربرد زبان در نقش فرازبانی است.

نقش شعری

در نقش شعری جهت‌گیری پیام به سوی خود پیام است. کالر به درستی متذکر می‌شود که منظور یاکوبسن از پیام محتوای گزاره‌ای (propositional content) نیست (چیزی که در نقش ارجاعی زبان غالب است) بلکه خود پاره گفتار، یعنی صورت زبانی آن است (کالر، ص ۵۶). یاکوبسن دربارهٔ نقش شعری می‌نویسد:

> این نقش را نمی‌توان بدون توجه به مسایل کلی زبان به طرز ثمربخشی بررسی کرد؛ و از سوی دیگر لازمهٔ مطالعهٔ زبان، بررسی همه جانبهٔ نقش شعری آن است. هر تلاشی برای کاهش حوزهٔ عمل نقش شعری به شعر و یا محدود کردن شعر به نقش شعری ساده‌انگاری موهومی بیش نیست (یاکوبسن، ص ۱۲۲).

به این ترتیب می‌بینیم که نمی‌توان خط مرزی قاطعی میان نقش شعری و دیگر نقش‌های زبان کشید. درواقع به قول خود یاکوبسن، در شعر نقش شعری نقش غالب است، اما تنها نقش درگیر نیست و زبان‌شناس در بررسی شعر نباید خود را به بررسی نقش شعری محدود کند. در شعر حماسی که بر سوم شخص متمرکز است، نقش ارجاعی، و در غزل که

بر اول شخص متمرکز است، نقش عاطفی در کنار نقش شعری که نقش غالب است حضوری بسیار قوی دارند (یاکوبسن، صص ۱۲۳ ـ ۱۲۲).

دیدیم که نقش ششم زبان، نقش شعری یا آن‌گونه که مارتینه می‌گوید «نقش زیبایی آفرینی» (صفوی، ص ۳۴) در صورت کلام تجلی می‌یابد و نه فقط در «معنا» و یا «محتوای» کلمات تشکیل دهندهٔ آن. توجه به صورت در قالب این نقش زبان، به زبان‌شناسان مکتب پراگ امکان داد تا عناصر ارزشمند تعالیم اوپویاز را نجات دهند و صورتگرایی را به آنچه ارلیش «همکاری نزدیک زبان‌شناسی و شعرشناسی» نامیده است ارتقا بخشند (هاوکز، ص ۷۵).

نظریهٔ برجسته‌سازی

در تداوم اندیشه‌های صورتگرایان روس و نظریات یاکوبسن، هاورانک و موکارفسکی، زبان‌شناسان چک، نظریهٔ برجسته‌سازی (Foregrounding) را مطرح کردند. نظریهٔ برجسته‌سازی را شاید بتوان گفت نسخهٔ قوام یافتهٔ آشنایی‌زدایی یا غریب‌نمایی است (آن‌گونه که اشکلوفسکی مطرح می‌کرد) که در سایهٔ آموزش‌های مکتب پراگ شکل گرفته است. اینان دو فرایند زبانی را از یکدیگر باز می‌شناختند و بر این دو فرایند نام‌های خودکاری (automatization) و برجسته‌سازی نهاده بودند (صفوی، ص ۳۵). هاورانک معتقد است که فرایند خودکاری همان کاربرد معمول زبان است به قصد انتقال موضوعی، بی‌آن‌که شیوهٔ بیان جلب نظر کند و مورد توجه اصلی قرار گیرد. بدیهی است که برجسته‌سازی در مقابل فرایند خودکاری قرار می‌گیرد و به کارگیری زبان است به گونه‌ای که شیوهٔ بیان و یا صورت زبان جلب نظر کند (صفوی، ص ۳۶). واژهٔ Foregrounding را نخست گارودین در برابر واژهٔ چکی aktualisace به کار برد، واژه‌ای که کاربرد آن در میان ساختگرایان مکتب پراگ و به‌خصوص موکارفسکی رواج داشت. موکارفسکی می‌گوید: «زبان در نقش شعری از بیش‌ترین میزان برجسته‌سازی برخوردار است.» (موکارفسکی، زبان معیار و زبان شعر). برجسته‌سازی ممکن است به شیوه‌های متفاوت تحقق یابد که هنجارگریزی (devitation) و یا کاربرد ساختارهای غیر دستوری از آن جمله‌اند. اما از دیدگاه یاکوبسن روش اصلی برجسته‌سازی کاربرد زبان موزون است (کالر، ص ۵۶).

شایان توجه است هر چند نخست ساختگرایان مکتب پراگ این مفهوم را در این قالب پروراندند، ولی طرح مسالهٔ برجسته‌سازی قدمت تاریخی بیش‌تری دارد. همان‌طور که گفته شد اشکلوفسکی و دیگر صورتگرایان روس چنین مفهومی را در قالب آشنایی‌زدایی و غریب‌نمایی مطرح کرده‌بودند. افزون براین در گذشته‌های دورتر نیز ارسطو در بوطیقا بر این واقعیت تاکید می‌کند که متن ادبی براساس قواعد خاصی ساخته می‌شود؛ و در این فرایند ابزارهای هنجارگریزی و توازن (parallelism) نقش مهمی بازی می‌کنند. برای مثال در فصل ۲۲ می‌گوید که زبان اثر ادبی باید «برجسته» باشد؛ و این برجستگی از طریق کاربرد واژگان نامانوس، استعاره و عبارات غریب و یا صورت‌های طویل حاصل می‌شود(اشر، ص ۱۲۷۳).

گریما ومعناشناسی ساختگرا

گریما از جمله اندیشمندان سنت پساسوسوری - *(Post Saussurean)* است (لاینز، ص ۳۳۱) که اساساً در حوزهٔ معناشناسی فعالیت کرده و کوشیده است اصولی را که تروبتسکوی در واج‌شناسی مطرح کرد، یعنی مشخصه‌های تمایزدهنده و مسالهٔ دو ارزشی بودن این مشخصه‌ها را به حوزه معناشناسی بسط دهد (لاینز، ص ۳۱۸). او از جمله بارزترین متفکران نسخهٔ اروپایی «تحلیل مولفه‌ای» در معناشناسی است. حاصل این تلاش گریما کتابی است تحت عنوان *معناشناسی ساختگرا* (۱۹۶۶) که بازتاب مبانی اندیشه اوست.

گریما اساساً می‌کوشد ساختار روایت را براساس یک الگوی تثبیت شدهٔ زبان‌شناختی توصیف کند که از نظریات سوسور دربارهٔ وجود سطح زیربنایی و انتزاعی زبان langue که مولد گفتار parole است برگرفته است. اندیشه‌های سوسور و یاکوبسن دربارهٔ نقش دلالت‌گرانهٔ بنیادی تقابل‌های دو شقی نیز در شکل دادن به افکار گریما اهمیت بسیار داشته‌اند. (هاوکز، ص ۸۸).

همان‌طور که مشخصه‌های تمایزدهنده دستگاه واجی *(phonemic structure)* زبان را به وجود می‌آورند و تجلی آواهای مختلف را در سطح آوایی *(phonetic representation)* موجب می‌شوند، مفاهیم بنیادی معنا نیز از طریق تقابلی که بین مشخصه‌های تمایزدهندهٔ معنایی، یا واحدهای کمینهٔ معنایی و یا *sems* احساس می‌شوند، برما وانموده می‌شوند. براین اساس برای مثال، شب در تقابلی که با روز دارد، برای ما معنا پیدا می‌کند. در مفاهیمی چون مونث: مذکر، عمودی: افقی، انسان: حیوان نیز همین الگوی دو شقی تقابلی است که عمل می‌کند. مبنای آنچه را لوی استروس «منطق اجتماعی» *(socio - logic)* ذهن انسان نامیده است آرایش تقابلی‌ای از این نوع تشکیل می‌دهد. این «منطق اجتماعی ذهن انسان» است که برداشت انسان از طبیعت را سامان می‌دهد و مبنای تصویری است که ما از جهان خارج داریم (هاوکز، ص ۸۸).

گریما ساختگراست زیرا بر رابطهٔ میان عناصر اصرار دارد تا خود عناصر و دستگاه تحلیل معنایی او به این اصل اساسی ساختگرایی پایبند است که «هر مفهوم یا عبارت ایستای قائم به ذات را در قالب تقابل دو شقی‌ای که زمینهٔ ساختاری آن است و مبنای قابلیت ادراک آن را به وجود می‌آورد بیان کنید» (جیمس، ص ۱۶۴). گریما درک تقابل‌ها را زیربنای آن چیزی می‌داند که او «ساختار بنیادی دلالت (معنا)» نامیده است. نظریه‌های او در معناشناسی بر پایهٔ همین دیدگاه شکل گرفته است. گریما می‌نویسد: «ما قادریم تمایزها را درک کنیم و به خاطر همین قدرت درک تمایزهاست که جهان در برابر ما و در راستای مقاصد ما «شکل می‌گیرد». (گریما، ۱۹۶۴، ص ۱۹) ساختار بنیادی دلالت شکل یک دستگاه متناظر (homology) چهار عضوی را دارد (A:B:-A:-B) این دستگاه متناظر نه تنها در زبان بلکه در هر نظام نشانه‌شناسی دیگری عمل می‌کند. از آن‌جا که معنا دو نشانه‌ای *(diacritical)* است معنا وابسته به نظام تقابلی است، و این دستگاه چهار عضوی هر مدخل را هم به متقابلش و هم به نفی‌اش مرتبط می‌کند (زیبا: زشت: نازیبا، نازشت) (کالر، ص ۹۲). پس درواقع A رابطهٔ تقابلی دارد با B و A- با B - بنابراین ساختار بنیادی دلالت عبارت است از تشخیص و تمایز بین دو وجه یک مدخل: متقابل آن و منفی آن. B متقابل A است و B- متقابل A- و از طرف دیگر A- منفی A است و B- منفی B است.

این ساختارها چنان جوهر و توان ژرف و تعیین‌کننده‌ای دارند که سرانجام به عناصر زبان ما، نحو آن و تجربه‌هایی شکل می‌دهند که این زبان در قالب روایت تولید می‌کند. اساس نظریه گریما رابطه‌ای تقابلی است میان سطح انتزاع (immanence) و سطح تجلی (manifestation)؛ میان نوعی نگاشت خصیصه‌های محتمل جهان در ذهن، مستقل از هر زبان به‌خصوص، و دسته‌بندی‌های عینی این خصیصه‌ها در قالب کلمات و جملات زبان (کالر، ص ۷۷). سطح انتزاع در برگیرندهٔ مشخصه‌های معنایی کمینه *(minima; semantic features)* و یا *sem* هاست که خود حاصل تقابل‌هایند (تقابل بین مذکر، مؤنث، پیر/ جوان، انسان/ حیوان و غیره). مدخل‌های واژگانی یا واژگان قاموسی هر زبان به خصوص ترکیبی است از این مشخصه‌های معنایی. (مقایسه کنید با مشخصه‌های واجی و تجلی آن‌ها در آواها). برای مثال کلمه پسر علاوه بر آن که دارای ترکیبی واجی است، به لحاظ معنایی از تلفیق مشخصه‌های معنایی کمینه [+ مذکر، + انسان و - بالغ] تشکیل شده است. (کالر، ص ۷۷). پس گریما نیز هم‌سوی با مفاهیم سوسوری زبان و گفتار، از طریق تقابل‌های دو شقی به نظامی دو سطحی دست می‌یابد؛ یکی سطح ژرف ساخت که دربرگیرندهٔ الگوی کنش *(modele actantiel)* است و زایاست و دیگری روساخت که از آن الگوی ژرف ساختی کنش منشا می‌گیرد. گریما الگوی دستگاه معناشناسی خود را بر کنش روایت و داستان گویی برمی‌تاباند و می‌کوشد آن را در نظام نشانه‌شناسی ادبیات محک بزند.

انسان حیوان ناطق است، بنابراین ساختارهای بنیادی زبانش به گونه‌ای گریزناپذیر بر ساختارهای بنیادی داستان‌هایش پرتو می‌افکنند و به آن‌ها شکل می‌دهند. گرچه داستان‌ها در روساخت به نظر متفاوت می‌رسند، بررسی ساختاری نشان می‌دهد که همه از دستور *(grammar)* یا به قول خود گریما از منظر بیان *(enonce - spectacle)* مشترکی منتج می‌شوند (هاوکز، ص ۸۹). گریما می‌نویسد: «محتوای کنش‌ها دایم

تغییر می‌کند، عوامل متفاوتی در کنش‌ها دخالت می‌کنند، اما منظر بیان همیشه یکی است، زیرا توزیع ثابت نقش‌ها، همیشگی بودن آن را تضمین می‌کند.» (گریما، ۱۹۶۴، ص ۱۷۳).

در روساخت، منظر بیان از طریق آکتانت‌های مختلفی تجلی می‌یابد که به آن عینیت می‌بخشند و در واقع، درحکم گفتارند برای زبان. به عبارتی باید گفت که این آکتانت‌ها (عوامل کنش) دارای جایگاهی واجی‌اند و نه آوایی و در سطح کارکرد عمل می‌کنند و نه محتوا. یعنی آن که یک آکتانت ممکن است دریک شخصیت به خصوص (که اصطلاحاً acteur نامیده شده است) تحقق یابد، یا آن که در عملکرد بیش از یک شخصیت، در نقش مشترکی که در ساختار تقابلی زیرساختی داستان دارند، وانموده شود. هاوکز این بحث را این گونه جمع‌بندی می‌کند که زیرساخت روایت آکتانت‌های خود را در سطحی ورای محتوای روساختی داستان تولید و تعریف می‌کند. (هاوکز، ص ۸۹) و سپس از جیمس چنین نقل می‌کند: «درنتیجه ممکن است شخصیتی در یک روایت معین، در حکم پوششی برای دو آکتانت نسبتاً مستقل عمل کند و یا دو شخصیت مجزا و مستقل از هم معرف یک آکتانت باشند.» (هاوکز، ص ۹۰، به نقل از جیمس، ص ۱۲۵).

منتقدان انگلیسی ـ امریکایی نیز با این شیوه بیگانه نیستند و با رویکردی موضوعی (thematic) به بررسی نمایشنامه‌های شکسپیر پرداخته‌اند. برای مثال در *شاه‌لیر*، دو شخصیت *(acteur)* کُردلیا و دلقک در حقیقت معرف یک مضمون‌اند (سادگی و معصومیت شهودی) و بنابراین در حکم یک آکتانت عمل می‌کنند. این‌که چطور خود لیر در نهایت اصول «ساده‌لوحی» آن‌ها، یعنی درواقع به وجود آورندهٔ مسیر اصلی داستان نمایش را می‌پذیرد، خود جنبهٔ دیگری از همین آکتانت است.

اما گریما به دنبال شرح آثار ادبی نیست. او می‌کوشد ماهیت دستوری راکه مولد آثار ادبی است، دریابد. او همان‌طور که دیدیم کار خود را با مفهوم بنیادی تقابل دو شقی که منش اصلی ادراک انسان است، آغاز می‌کند. هر زنجیرهٔ روایت با به کارگیری دو آکتانت که باید یا متقابل هم باشند و یا معکوس همدیگر، به این منش ادراکی عینیت می‌بخشد. همین رابطهٔ تقابل یا تضاد است که کنش‌های بنیادی گسست و پیوست، هجر و وصل، قهر و آشتی و غیره را خلق می‌کند. حرکت از یکی به دیگری، انتقال کیفیتی از آکتانتی به آکتانت دیگر جوهر روایت را تشکیل می‌دهد (هاوکز، ص ۹۰).

از دید گریما ساختار داستان در سطح انتزاعی تصویری است از ساختار بنیادی نحو (فاعل ـ فعل ـ مفعول)؛ ساختاری که با منش ادراک این حیوان ناطق تناسب دارد و انسان جهان را در چارچوب آن درک می‌کند.

بدین ترتیب هر زنجیره به مجموعه‌ای از عوامل کنشی (یا به گفتهٔ کالر گروه‌های اسمی) و گزاره‌ای که یا فعلی است و یا اسنادی (و یا به قول خود گریما پویا یا ایستاست) فروکاسته می‌شود. گزاره‌ها ممکن است یک وجه نما (modal) و یا عنصر قیدی مشابهی نیز داشته باشند. آکتانت‌ها (یا گروه‌های اسمی) یکی از شش نقش زیر را خواهند پذیرفت (کالر، ص ۸۲) که گریما آن‌ها را در قالب سه گروه از تقابل‌های دوتایی طبقه‌بندی کرده است؛ و برای او رابطهٔ ساختاری بین آن‌هاست که اهمیت دارد و نه هر یک از آن‌ها به طور منفرد.

۱. فاعل در برابر مفعول. رابطه‌ای که خالق داستان‌هایی است که در آن‌ها جستجو و یا خواسته‌ای درونمایهٔ اصلی را به وجود می‌آورد.

۲. فرستنده (destinateur) در برابر گیرنده(destinataire). این رابطه اساساً خالق داستان‌هایی است که در آن‌ها «ارتباط» محور اصلی است.

برای گریما این دو گروه جنبهٔ بنیادی دارند؛ اعم از این که در هم تلفیق شوند و داستانی را به وجود آورند که فقط دو شخصیت دارد، مثل داستان‌های پیش پاافتادهٔ عشقی، که ساختار زیر در مورد آن‌ها صدق می‌کند:

او (مرد)		فاعل و دریافت‌کننده
------	=	----------
او (زن)		مفعول و فرستنده

و یا آن که در ساختارهای روایی پیچیده‌تری که چهار شخصیت در آن‌ها دخیل‌اند درکنار هم قرار گیرند.

این دو گروه تحقق ساختار بنیادی دلالت (معنا)، یعنی

A:B:-A:-B هستند؛ ساختاری که اساس انسان بودن ماست (چراکه مبنای نظام ادراکی ما از جهان خارج است). بدین ترتیب این شرط گریما نیز تحقق یافته است که اگر بناست معنایی وجود داشته باشد، زنجیرهٔ روایت باید صورت یک کل دلالت‌گر را به خود بگیرد و «بنابراین باید در ساختار معنایی پایه سازمان داده شود.» (گریما، ۱۹۷۰، ص ۱۸۷).

۳. یاری دهنده *(adjuvant)* در برابر بازدارنده *(opposant)*. مقولهٔ سوم مقوله‌ای است کاملاً جانبی و کمکی که یاری‌دهنده یا بازدارندهٔ خواسته یا ارتباطی است که در دو مقوله دیگر مطرح است.

خلاصه این‌که گریما ساختار روایت را با ساختار زبان قیاس می‌کند. پا را از سطح جمله (یعنی قلمروی غایی زبان‌شناس) فراتر می‌نهد و به حوزهٔ گفتمان و به‌خصوص گفتمان ادبی وارد می‌شود و برای تدوین دستور روایت تلاش می‌کند. می‌کوشد الگوهای اساسی پیرنگ و طیف کامل قابلیت ترکیب‌پذیری آن‌ها را تبیین کند. به عبارت دیگر، در تلاش است آنچه را ساختگرایان ساخت‌وکار خلق داستان می‌نامند، یعنی توانش روایت *(competence of narrative)* که داستان‌ها در حکم کنش آن‌اند و یا به عبارتی زبان ادبیات را تدوین کند.

تودورف و دستور جهانی ادبیات

تودورف نیز همچون گریما به وجود سطحی ژرف ساختی، سطحی که در ورای آثار ادبی قرار دارد و ناظر بر خلق آن‌هاست، یعنی به وجود نوعی توانش ادبی باور دارد. در دیدگاه تودورف نیز این توانش ادبی متاثر از زبان است. در مقالهٔ «تعریف شعرشناسی» می‌نویسد:

> هدف شعرشناسی خود اثر ادبی نیست؛ شعرشناسی در پی ویژگی‌های آن گفتمان به‌خصوص، یعنی گفتمان ادبی است. بنابراین هر اثر ادبی فقط تجلی آن ساختار انتزاعی و کلی، یا به عبارتی، یکی از نمودهای محتمل آن است. این علم (شعرشناسی) با ادبیات، آن گونه که نمود عینی یافته است، سر و کار ندارد، بلکه سر و کارش با آن ویژگی انتزاعی است که منحصر به فرد بودن پدیدهٔ ادبیات و یا ادبیت را باعث می‌شود(تودورف، ص ۱۳۴)

در کتاب دستور *دکامرون* نیز به صراحت چنین آمده است:

> «بی‌تردید «دستوری جهانی» وجود دارد که زیربنای همهٔ زبان‌هاست. این دستور جهانی منشأ همهٔ جهانی‌هاست و حتی خود انسان را برای ما تعریف می‌کند.» (تودورف، ص ۱۵).

درحالی که وورف، ساپیر و دیگران با وجود طرح نظریهٔ جبر زبانی *(linguistic determinism)* یعنی این اندیشه که درک واقعیت، تصویر انسان از جهانی که در آن زندگی می‌کند، ساختاری زبانی است و این زبان انسان است که به تجربهٔ انسان از جهان شکل می‌دهد، همچنان بر نسبیت زبانی *(linguistic relativim)* پای می‌فشردند، براین باور که زبان‌ها با هم متفاوت‌اند و در نتیجه فرهنگ‌های مختلف تجارب متفاوتی از جهان خارج دارند، تودورف وجود یک بنیاد مشترک انسانی را عنوان می‌کند که از حدود زبان‌های خاص فراتر می‌رود و در نهایت در سطحی ژرف ساختی، در سطحی جهانی، نه تنها به همهٔ زبان‌ها، بلکه به همهٔ نظام‌های نشانه‌شناسی (از جمله ادبیات) شکل می‌دهد. (هاوکز، ص ۹۶).

تودورف در دستور *دکامرون* می‌نویسد:

> نه تنها همهٔ زبان‌ها، بلکه همهٔ نظام‌های نشانه‌شناسی بر اصول یک دستور مشترک منطبق‌اند. این دستور، جهانی است نه صرفاً از آن جهت که به همهٔ زبان‌های جهان شکل می‌دهد، بلکه از آن رو که با ساختار خود جهان مطابقت دارد. (تودورف، ص ۱۵).

البته در بین نوع انسان، زبان نظام اصلی دلالت و «دستور» آن دستوری تعیین‌کننده است و الگویی است برای دیگر نظام‌های نشانه‌شناسی؛ پس «بی‌تردید می‌توان رد پای صورت‌های انتزاعی زبان را در آن نظام‌های دیگر یافت.» (نقل از تودورف، هاوکز، ص ۹۶). بنابراین از آن‌جا که ادبیات صورتی از هنر است که از زبان برمی‌خیزد، مطالعهٔ ادبیات برای انسان، این حیوان ناطق از جایگاه ممتازی برخوردار است و به ما امکان می‌دهد در پرتو آن بر دانش خود از ویژگی زبان بیفزاییم. تودورف کوشیده است با توصیف «دستور» داستان‌های دکامرون اثر بوکاچیو این

نظریه را در بوته آزمایش بگذارد.

تودورف سه بعد برای روایت قایل می‌شود: بعد معنایی (محتوا)، بعد نحوی (ترکیب واحدهای مختلف ساختاری) و بعد کلامی (چگونگی بیان داستان در قالب کلمات و عبارات) (تودورف، ص ۱۸). همان‌طور که در فصل پیش دیدیم گریما توجه خود را معطوف معنا و نظام معناشناختی روایت می‌کند. تودورف برخلاف او به نحو می‌پردازد. او دو واحد بنیادی را در ساختار روایت از هم متمایز می‌کند که یکی گزاره *(proposition)* است و دیگری توالی *(sequence)*.

گزاره‌ها عناصر اصلی نحوند و تشکیل شده‌اند از کنش‌های کمینه *(irreducilble actions)* که واحدهای بنیادی روایت‌اند. برای مثال «x به y عشق می‌ورزد» یک گزاره است. گاه ممکن است مجموعه‌ای از گزاره‌های مرتبط به هم داشته باشیم. برای مثال «x تصمیم دارد خانه را ترک کند.» (هاوکز، ص ۹۷).

توالی مجموعه‌ای است از گزاره‌ها که می‌تواند داستانی کامل و مستقل را به وجود آورد. هر داستان ممکن است از چند توالی تشکیل شده باشد، ولی وجود دست‌کم یک توالی ضروری است.

واحدهای گزاره درواقع همان اجزای کلام‌اند و گزاره و توالی به ترتیب نقش جمله و بند را دارند که متن را می‌سازند. گفتیم براساس این نظریه واحدهای گزاره همان اجزای کلام‌اند، پس می‌توان شخصیت‌های روایت را در حکم اسم، خصلت‌هایشان را در حکم صفت و اعمالشان را در حکم فعل دانست. بنابراین می‌توان براساس الگوی قوانین نحو زبان به قوانین ناظر بر ساختار گزاره‌ها و توالی‌ها دست یافت.

بنابراین گزاره از ترکیب اسم (شخصیت) با صفت (خصایص شخصیت‌ها) و یا فعل (اعمال آن‌ها) به وجود می‌آید. (هاوکز، ص ۹۷).

تودورف در بررسی داستان‌های دکامرون و کوشش برای تدوین دستور روایت شخصیت‌ها را براساس تلفیقی از خصایص و اعمالشان تعریف می‌کند. (تودورف، صص ۳۰ ـ ۲۷). کل خصایص به سه گروه صفت فروکاسته می‌شود که عبارت‌اند از:

الف. حالات *(etats)*

ب. خصوصیات درونی *(proprietes)*

پ. شرایط بیرونی *(status)* (تودورف، صص ۳۴ ـ ۳۰)

به همین ترتیب کل اعمال و کنش‌های شخصیت‌ها نیز به سه گروه فعلی فروکاسته می‌شود که عبارت‌اند از:

الف. اصلاح و تغییر وضعیت

ب. خطا یا گناه کردن

پ. تنبیه کردن و یا به کیفر رساندن (تودورف، ص ۳۴)

سرانجام تودورف برای گزاره‌ها پنج حالت به شرح ذیل قایل می‌شود:

الف. حالت اخباری

ب. حالت الزامی

پ. حالت تمنایی

ت. حالت شرطی

ث. حالت اسنادی (تودورف، صص ۴۸ـ ۴۶)

آن گاه در سطحی بالاتر، یعنی در سطح ترکیب گزاره‌ها و شکل‌گیری توالی‌ها، رابطه‌ی بین گزاره‌ها را در سه گروه طبقه‌بندی می‌کند: (تودورف، صص ۲۰ ـ ۱۹ و ۶۰ ـ ۵۳)

الف. روابط زمانی که توالی سادهٔ زمان را می‌نماید.

ب. روابط منطقی که با علت و معلول سر و کار دارد.

پ. روابط مکانی

این روابط ساختار توالی‌ها را تعیین می‌کند که تودورف در نهایت آن‌ها را در دو گروه اصلی طبقه‌بندی کرده است.

الف. توصیفی. داستان‌هایی که اساساً به پرورش و ارایه شخصیت‌ها می‌پردازند.

ب. کیفری. داستان‌هایی که به قانون، شکستن قانون و به کیفر رساندن قانون‌شکنان مربوط می‌شود. (تودورف، صص ۶۴ ـ ۶۰).

بدیهی است که امکان ترکیب این طبقات در سطوح مختلف و خلق ساختارهای روایی پیچیده‌تر نیز وجود دارد.

هاوکز نظر ما را به این نکته جلب می‌کند که دستوری که تودورف ارایه می‌کند دستوری است در سطح نحو و ماهیت خنثای آن ناشی از عدم توجه به «محتوا»ست. او می‌گوید از این جهت «دستور» تودورف مشابه دستوری است که

زبان‌شناسان ساختگرا برای زبان نوشته‌اند. در این دستورها معنا مورد توجه بلافصل دستورنویس نیست (هاوکز، ص ۹۸). اما خود او در ادامهٔ مطلب برای این به اصطلاح نقیصه پاسخی می‌دهد:

این نظر که آثار ادبی در نهایت دربارهٔ زبان‌اند و رسانه‌شان همان پیامشان است، یکی از مهم‌ترین دستاورهای ساختگرایان است. دربارهٔ مبانی نظری این اندیشه در بررسی افکار یاکوبسن سخن گفته‌ایم. این نظریه دیدگاه پسارمانتیک را مبنی بر آن‌که صورت و محتوا یکی هستند اعتبار می‌بخشد، زیرا در این دیدگاه نیز اصل برآن است که صورت محتواست. (هاوکز، ص ۱۰۰).

همین دیدگاه است که به تودورف امکان می‌دهد که بگوید موضوع اثری چون هزار و یک شب خود عمل قصه‌گویی و خود روایت است. برای شخصیت‌های دخیل ـ و بدیهی است برای انسان (حیوان ناطق) در کلیت خود ـ «روایت برابر زندگی است و فقدان آن یعنی مرگ.» (تودورف، ص ۹۲).

پس تودورف نیز چون یاکوبسن سرانجام براین باور است که اثر ادبی خود ارجاع است، به خود باز می‌گردد و از خود می‌گوید. هاوکز از جیمسن چنین نقل می‌کند:

هر اثر، هر رمان، از درون بافت رویدادهای خود، داستان آفرینش خود را می‌گوید، تاریخ خود را می‌گوید... معنای اثر ادبی در آنچه دربارهٔ هستی خود می‌گوید نهفته است.(هاوکز، ص ۱۰۰).

در سطحی دیگر همین اندیشه به این نظر تودورف (و همچنین یاکوبسن) اعتبار می‌بخشد که مطالعه ادبیات در نهایت بر مطالعهٔ زبان پرتو می‌افکند.

رولان بارت

این مفهوم که ما تجربه‌مان از جهان را رمزگردانی می‌کنیم تا بتوانیم آن را تجربه کنیم، این که هیچ تجربهٔ بکر و نابی به مفهوم عام آن در برابر ما گشوده نیست، از افکار و آرای لوی استروس، ساپیر و وورف گرفته شده است.

پس ما خود ابداع‌کنندهٔ جهانی هستیم که در آن زندگی می‌کنیم. ما آنچه را که داده شده است، تغییر می‌دهیم و بازسازی می‌کنیم. حاصل آن است که هیچ‌یک از ما نمی‌تواند ادعا کند که به تجربه‌ای عینی، «ناب» و رمزگردانی نشده از جهان «واقعی» که وجودی جاودانه دارد دست یافته است. (هارلند، ۱۹۸۷، ص ۱۰۷).

طرح هرچند مختصر این مطالب، قبل از شروع بررسی افکار رولان بارت از این جهت ضروری بود که آثار رولان بارت درواقع حملهٔ همه جانبه‌ای است به پیش فرض معصومیت (یا به عبارتی بی‌غرضی)؛ یعنی مفهومی که بارت آن را یکی از مفاهیم تحریف شدهٔ ساخته و پرداختهٔ جامعهٔ بورژوازی مدرن می‌داند. با نگاهی به کتاب *نوشتار در درجهٔ صفر* (۱۹۵۳) موضوع روشن‌تر خواهد شد.

در این کتاب بارت به بررسی سبک نوشتاری کلاسیک فرانسه می‌پردازد. پدیده‌ای که در اواسط قرن هفدهم در سطح ملی شکل گرفت و در اواسط قرن نوزدهم دچار بحران شد. تا آن هنگام اصولاً تشخیص داده نمی‌شد که این نوع نوشتار در حقیقت یک سبک است، شیوهٔ به خصوصی از نوشتن است که در زمان و مکان به خصوصی شکل گرفته است. آنان که این گونه می‌نوشتند، احساس می‌کردند یا شاید دچار این تلقین شده بودند که این شیوهٔ نگارش اجتناب‌ناپذیر و تنها راه «درست» و «معقول» نوشتن است. به قول هاوکز «بازتاب معصوم و بی‌غرض واقعیت است که در سطحی جهانی، همه وقت و همه جا مناسب و در خوراست. درواقع به نظر می‌رسید که این شیوه اصلاً سبک نیست بلکه خود جوهر نوشتار است.» (ص ۱۰۷). بارت این را بخشی از نیرنگ عمومی بورژوازی می‌داند. بورژوازی همیشه کوشیده است همهٔ آحاد و جنبه‌های شیوهٔ زندگی مورد نظر خود را طبیعی، برحق، جهانی و اجتناب‌ناپذیر جلوه دهد. بورژوازی واقعیت را براساس پندار خود از آن شکل می‌دهد.

با آغاز فروپاشی شیوهٔ زندگی بورژوازی در اواسط قرن نوزدهم «هاوکز، ص ۱۰۸) سبک نوشتاری مربوط به آن نیز دچار بحران شد و نویسندگان در پی یافتن سبک‌های دیگر شدند و درواقع برای نخستین بار مفهومی تحت عنوان سبک مطرح شد. برخی نیز اساساً کوشیدند تا هر نوع سبکی

راکنار بگذارند و به اصطلاح بی‌هیچ سبک ویژه‌ای بنویسند. کامو و همینگوی از جمله کسانی بودند که به سمت «درجهٔ صفر» نوشتار، به سمت بی‌سبکی حرکت کردند، تردیدی نیست که بی‌سبکی، که درجه صفر تحقق‌پذیر نیست، زیرا بی‌درنگ خود به سبکی در خور توجه بدل می‌شود.

بنابراین فرض بنیادین بارت در مقام یک منتقد ساختگرا این است که نوشتار به هر رو دارای سبک است و «سبک سفید»، بی‌سبکی محال. بارت می‌نویسد: «نوشته به هیچ وجه ابزار ارتباط نیست، راه بازی نیست که از آن فقط قصد و نیت به سخن گفتن بگذرد.» (بارت، ص ۲۵) در بافت‌های معصوم و بی‌غرض نسبت به ایدئولوژی هیچ شیوهٔ سبکی فراتاریخی و جهانی از قبیل «دقت» و «وضوح» وجود ندارد. «در حقیقت، وضوح خصیصه‌ای است بلاغی و نه یکی از ویژگی‌های زبان به طور عام؛ ویژگی‌ای که امکان تحقق آن در همه وقت و همه جا باشد.» (بارت، ص ۶۴).

به اعتقاد بارت بورژوازی است که می‌کوشد وانمود کند چنین ویژگی‌هایی ذاتی زبان‌اند و از شرایط بیرونی و مناسبات اقتصادی و سیاسی تاثیر نگرفته‌اند. این خدعهٔ بورژوازی است که می‌کوشد کل تجربهٔ انسانی را متناسب با جهان‌بینی خاص خود شکل دهد، جهان‌بینی که کوشش می‌شود «طبیعی» و «عادی» و عین واقعیت تلقی شود. (بارت، صص ۶۷ ـ ۶۱).

براساس چنین دیدگاهی است که بارت در *اس / زد (S/Z)* دست به نقد رئالیسم می‌زند و دستگاه فکری خود او از دل این نقد نمودار می‌شود. بارت نشان می‌دهد که رئالیسم یک روش اجتماعی بازنمود است که به گونه‌ای محدود از چندگانگی *(plurality)* زبان بهره می‌گیرد. (کوارد والیس، ص ۴۶).

نخست باید گفت که رئالیسم بر محصول تأکید دارد و نه بر تولید. رئالیسم همانگونه تولید را واپس می‌زند که ساختکار بازار در جامعهٔ سرمایه‌داری رکود تولید را به همراه دارد. مهم نیست که محصول از کجا آمده است، چگونه ساخته شده است و توسط چه کسی و به چه هدفی. مهم فقط ارزش آن است در برابر ابزار عمومی مبادله، یعنی پول. به همین ترتیب مهم نیست که رئالیسم از طریق کاربرد به خصوص زبان و در یک روند پیچیده تولید شده است؛ مهم پندار است، داستان است، محتواست. ارزش گذاری ما مبتنی بر میزان انطباق آن با زندگی، صحت دید آن است. ما [آثار] آگاتاکریستی را به خاطر قدرت تولید زبانش نمی‌خوانیم، به خاطر داستانش می‌خوانیم، به خاطر برداشتی می‌خوانیم که از جهان واقعی به دست می‌آوریم. ما به فرایند تولید نگاه‌نمی‌کنیم، بلکه به محصول چشم دوخته‌ایم. به همین دلیل خواندن کتاب نامعمولی چون *اس / زد* تکانمان می‌دهد، زیرا *اس / زد* علیه شیوهٔ معمول خواندن متون رئالیستی برمی‌خیزد و به شیوهٔ خلق پندار، به شیوهٔ تولید می‌نگرد. در *اس / زد* رئالیسم حاصل تاثیر زبان تلقی می‌شود و نه زبان حاصل تاثیر رئالیسم. (کوارد و الیس، صص ۴۷ و ۴۶).

این سرکوب (یا شاید بهتر باشد بگوییم واپس زدن) تولید ناشی از آن است که در رئالیسم فلسفهٔ بنیادی زبان فلسفهٔ تولید نیست (دلالت ناشی از تولید مدلول از طریق کنش زنجیرهٔ دلالت‌گری نیست)، بلکه همسانی است: دال همسان با یک مدلول از پیش موجود تلقی می‌شود. به دال و مدلول به عنوان عواملی که در روند تولید به هم اتصال می‌یابند، نگریسته نمی‌شود؛ آن‌ها معادل هم تلقی می‌شوند، دال صرفاً معادلی است برای مفهومی از پیش موجود. گویی این کار زبان نیست که مفهوم را بنا نهد، بلکه زبان صرفاً ابزاری است برای بیان، برای ارتباط. این جا با نقل قولی از دریدا درواقع یادآور می‌شویم که افکار بارت به تدریج در موضعی پساساختگرایانه قرار می‌گیرد. «در این شیوهٔ تفکر نه تنها به نظر می‌رسد دال و مدلول یگانه می‌شوند و وحدت می‌یابند، بلکه گویی در این آشفتگی دال محو می‌شود و یا چنان شفاف می‌شود که به مفهوم اجازهٔ تجلی بلامنازع می‌دهد، انگار به هیچ‌چیز جز به حضور خود ارجاع نمی‌کرده است.» (دریدا، صص ۳۳ ـ ۳۲). برداشتی که در رئالیسم از زبان می‌شود نیز همین‌گونه است، گویی زبان معادل دنیای واقعی است. نوشتار هم کاری ندارد جز آن که برابر واقعیت باشد، واقعیت را تقلید کند و مبنای این تقلید آن است که زبان فقط رونوشت واقعیت است و واقعیت را در رسانه‌ای جا می‌دهد که وجودی انگلی دارد که زایده است، زیرا کلمه

همسان و معادل دنیای واقعی است. رئالیسم ماهیت دلبخواهی و قراردادی نشانه را از میان می‌برد و بدان جنبهٔ طبیعی می‌دهد.

بارت به جای این رویکرد فریبنده، برداشت دیگری از ادبیات ارایه می‌دهد. از دیدگاه بارت ادبیات فعالیتی قراردادی است. (جیمسن، ص ۱۵۴). در ادبیات رابطهٔ دال ـ مدلول به مفهوم سوسوری آن، تحت تاثیر نوع دیگری از دلالت است که با ماهیت خود رمز ارتباط دارد. «هاوکز، ص ۱۰۹). به عبارتی ادبیات ماهیتی دوگانه یا به قول حق‌شناس (۱۳۷۰، ص ۱۴) ماهیتی دو نظامه دارد. «هر اثر ادبی، در ورای «محتوای» قطعی‌اش، بر کلیت ادبیات نیز دلالت می‌کند... و خود را در حکم یک اثر ادبی بر ما می‌نماید.» (جیمسن، ص ۱۵۵). یعنی به ما اعلام می‌کند که ما در حضور ادبیت هستیم و به این ترتیب ما را «در یک فعالیت خاص اجتماعی و تاریخی که همان مصرف ادبیات است درگیر می‌کند.» (جیمسن، ص ۱۵۵).

این ادبیت ممکن است از طریق لحن *(tone)*، کاربرد واژگان به خصوص و یا ابزارهای سبکی خاص همچون کاربرد راوی سوم شخص یا فعل ماضی در رمان قرن نوزدهم تحقق پذیرد. (هاوکز، ص ۱۰۹).

بارت بین دو نوع نویسنده و دو نوع نوشته تمایز قایل می‌شود. او می‌گوید که ما به اشتباه، گرایش داریم نوشتن را نوعی ابزار، نوعی وسیله در خدمت هدفی پنهان، ابزار کنش و یا در نهایت «رختی» بر تن زبان بدانیم. بارت اشاره می‌کند که گرچه نوشتن می‌تواند در خدمت این هدف نیز باشد، ولی در طول سالیان نقش دیگری را نیز پذیرفته است. نویسندگانی هستند که دربارهٔ چیزهای دیگر می‌نویسند و برای آنان فعالیت نوشتن، یا بهتر بگوییم فعل نوشتن فعلی متعدی (گذرا) است و به چیزی ثالث می‌انجامد. اما نویسندگانی نیز هستند که برای آن‌ها فعل نوشتن فعلی لازم (ناگذرا) است. موضوع اصلی مورد نظر آن‌ها این نیست که ما را از دل نوشتار خود به دنیای ورای آن گذر دهند، بلکه می‌خواهند نوشته تولید کنند. این گروه دوم را بارت *ecrivain* می‌نامد که در متون انگلیسی آن را *author* ترجمه کرده‌اند؛ و ما صرفاً برای امکان تمایز بین گروه دوم و گروه اول (ونه به هیچ دلیل خاص دیگری که در خود این واژه نهفته باشد) از واژهٔ مولف استفاده می‌کنیم. گروه اول را بارت *ecrivant* نامیده است. انگلیسی زبان‌ها از کلمهٔ *writer* استفاده کرده‌اند و ما نیز «نویسنده» را برمی‌گزینیم. نویسنده برای هدفی نهان و در منش متعدی می‌نویسد و قصد دارد ما را از طریق نوشتهٔ خود به دنیایی آن سوتر هدایت کند؛ ولی برخلاف او مولف در حوزهٔ کار خود «چیزی ندارد به جز خود نوشتار.» دیدگاه بارت تا حدی به نظریات صورتگرایان روس نزدیک است، به‌خصوص به تمایزی که یاکوبسن بین نقش‌های «ارجاعی» و «شعری» زبان قایل می‌شود. به عبارتی، بارت کار نویسنده را در حوزهٔ نقش ارجاعی و کار مولف را در حوزهٔ نقش شعری می‌داند. مولف نمی‌خواهد ما را به ورای نوشته‌اش ببرد، بلکه می‌خواهد توجه ما را به خود فعالیتی تحت عنوان نوشتن جلب کند. از جهتی به نظر می‌آید که این نوعی همانگویی *(tautology)* است که در آن مادهٔ اولیه فراوردهٔ نهایی نیز هست، اما این روند نامولد نیست. بارت در نهایت رویکردی کاملاً صورتگرایانه اتخاذ می‌کند: نقاشان نقاشی می‌کنند، زیرا در واقع از ما می‌خواهند تا به چگونگی کاربرد رنگ‌ها، صورت و بافت کارشان نگاه کنیم، نه آن که از دل نقاشی‌شان ورای آن را ببینیم. در موسیقی نیز به همین ترتیب اصوات عرضه می‌شود و نه مباحثات یا رویدادها. (هاوکز، ص ۱۱۳). آن که می‌نویسد نیز نوشته‌اش را به منزلهٔ هنرش به ما عرضه می‌دارد. نوشته وسیله‌ای نیست در خدمت چیزی دیگر، بلکه در خود خاتمه می‌یابد.

مولفان به هر رو از واژه‌ها استفاده می‌کنند و بنابراین همان‌طور که یاکوبسن نیز اشاره کرده است، هنر آن‌ها از دال‌های بدون مدلول تشکیل می‌شود. پس برای ارزش‌گذاری کار مولفان باید توجه خود را به دال‌ها معطوف کنیم و تسلیم کاربرد طبیعی آن‌ها و حرکت به سمت مدلول‌هایی که این دال‌ها به آن‌ها اشاره می‌کنند نشویم. آثار مدرن، نوشته‌های پروست، جویس، بکت و ... از این منش زبان بهره گرفته‌اند. در این آثار، خود فعالیت نوشتن موضوع کار است، یعنی آثاری به وجود آمده است که نوعی خوانش خلاق را می‌طلبد. خواننده در جریان خواندن این نوع آثار،

گویی خود در فعالیت نوشتن حضور خلاق دارد. این آثار به واقع بارها و بارها، یعنی به عبارتی هر بار که خوانده می‌شوند، باز نوشته می‌شوند.

پس بارت نیز چون تودورف در نهایت خواننده مدار است. (برای اطلاعات تفصیلی در این مورد نگا: بارت، ۱۹۷۰). بر همین مبنا او سرانجام به طبقه‌بندی جدیدی از ادبیات دست می‌یابد. در *اس / زد* (۱۹۷۰) مطرح می‌کند که ادبیات را می‌توان به دو گروه تقسیم کرد؛ آن ادبیاتی که برای خواننده نقشی قایل می‌شود و خواننده در هنگام خواندن در باز آفرینی آن حضور فعال دارد؛ و آن ادبیاتی که خواننده در آن بیکاره و عاطل و باطل است و «فقط در همین حد آزاد است که متنی را بپذیرد و یا رد کند.» (بارت، ص ۴). این‌گونه متون، این نوع ادبیات خواننده را به نماد مستعد اما ناتوان دنیای سرمایه‌داری، به مصرف‌کننده‌ای خنثی بدل می‌کند.

ادبیات از نوع دوم راکه خواندنی است، صرفاً به این مفهوم که باید به آن تسلیم شد «خواندنی» *(lisible)* می‌نامد. در این نوع ادبیات گذر از دال به مدلول واضح است، از پیش تعیین شده است و اجباری است. اما ادبیات از نوع اول که ما را خودآگاهانه به خواندن فرا می‌خواند، که ما را فرا می‌خواند تا بدان بپیوندیم و از رابطهٔ متقابل و تعامل بین نوشتن و خواندن آگاه باشیم، و سرانجام به ما لذت مشارکت، لذت همراهی در کار نوشتن، لذت مولف بودن را می‌دهد، ادبیات«نوشتنی» *(scriptible)* نامیده است. در این نوع ادبیات (همان نوع ادبیاتی که توجه صورتگرایان روس را به خود جلب کرد)، دال‌ها دارای بازی آزادانه‌اند (نگا: دریدا و مفهوم نوشتار) و هیچ نوع ارجاع خودکار به مدلول‌ها نه ترغیب می‌شود و نه لازم است. (هاوکز، ص ۱۱۴).

درحالی که متون خواندنی ایستا هستند، «خود را می‌خوانند» و بنابراین دیدگاهی تثبیت شده از واقعیت و طرحی تثبیت شده از ارزش‌ها را جاودانه می‌کنند که در زمان انجماد یافته است و الگویی کهنه از جهان ارایه می‌دهند؛ متون نوشتنی از ما می‌خواهند تا به جوهر خود زبان بنگریم و نه از دل آن به جهان واقعی که مقدر شده است. بدین ترتیب این‌گونه متون ما را درگیر فعالیت خطرناک و در عین‌حال شعف‌آور آفرینش دنیای کنونی خودمان می‌کند.

درحالی که متون خواندنی بر پیش‌فرض‌های معصومیت و بی‌غرضی استوارند (که شرح آن‌ها رفت) و بین دال و مدلول رابطه‌ای تردید ناپذیر تلقی می‌کنند که به واسطهٔ آن پیش‌فرض‌ها تقویت می‌شود و سرانجام می‌گویند «دنیا این‌گونه است و همیشه همین‌طور خواهد بود» متون نوشتنی هیچ پیش‌فرضی ندارند، هیچ نوع گذر ساده‌ای از دال به مدلول را نمی‌پذیرند، بازی رمزگان را می‌پذیرند یا بهتر بگوییم، میدان بازی رمزگان‌اند. در متون خواندنی دال‌ها رژه می‌روند، در متون نوشتنی دال‌ها می‌رقصند. (هاوکز، ص ۱۱۴).

دریدا و مفهوم نوشتار

در پساساختگرایی نیز چون ساختگرایی نظریهٔ زبان مبنای حرکت است. جنبش پساساختگرایی با انتشار سه کتاب بسیار مهم دریدا یعنی *نوشتار و تمایز*، *گفتار و پدیده درباب گراماتولوژی* در سال ۱۹۶۷ آغاز شد و می‌توان گفت دریدا پیشگام جنبش پساساختگرایی بود و او را می‌توان برجسته‌ترین شخصیت یا به عبارتی بنیانگذار این شیوهٔ تفکر دانست.

نظریه‌ی زبانی پساساختگرا را دریدا با رد نظریهٔ هوسرل در باب پدیدارشناسی زبان بنا نهاد. بنابراین به نظر می‌رسد بهتر است بحث خود را با بررسی دیدگاه هوسرل شروع کنیم. بدین منظور خلاصه‌ای از آنچه ریچارد هارلند درکتاب خود تحت عنوان *ابرساختگرایی: فلسفهٔ ساختگرایی و پساساختگرایی* آورده است ارایه می‌شود.

هوسرل از دید یک فیلسوف من‌گرا *(philosopher - I)* به دنبال سطح حقیقی زبان است. او بین نشانه‌های انسانی و طبیعی خط تمایزی مطلق می‌کشد و زبان حقیقی را الزاماً و انحصاراً انسانی می‌داند. او در این دیدگاه تا آن‌جا پیش می‌رود که تداعی‌های کلمات در ذهن شنونده را در ارتباط با معنای زبانی فرعی و تصادفی تلقی می‌کند، زیرا پدیده‌های غیرکلامی طبیعی نیز ممکن است چنین تداعی‌هایی را در ذهن بیننده به وجود آورند. (همان‌طور که دود ما را وا می‌دارد تا به آتشی که دیده نمی‌شود، بیندیشیم). هوسرل «بیان» را زبان حقیقی می‌داند و «بیان» از دید او یعنی معنا آن

طور که مورد نظر و قصد گوینده است. «بیان» فقط زمانی وجود دارد که ذهنی فردی در زمان تولید گفتار به‌واقع در حال اندیشیدن باشد. دریدا، (ص ۳۳) دیدگاه هوسرل را این‌گونه بیان می‌کند: «بیان ... یعنی خودآگاهی تمام و کمال که ارادی باشد.» از دید هوسرل، معنا دیگر صرفاً معنای واژگان نیست، بلکه معنای مورد نظر کسی از معنای واژگان است.

این دیدگاه و گرایش به سوی «بیان»، به عنوان حقیقی‌ترین شکل زبان، هوسرل را به طور اجتناب‌ناپذیر به سوی صوت *(voice)* می‌کشاند. در گفتار رو در رو شنونده به راحتی می‌تواند کنش جان‌بخشی به خودآگاهی را که از او خواسته شده است، تصور کند و بدان جامهٔ عمل بپوشاند. در چنین شرایطی به نظر می‌رسد معنا به خوبی در پس واژگان مهار شده است، به خصوص اگر گوینده از موضع قدرت تعبیر خود را تحمیل کند: «نه، منظورم این بود که ...»؛ «نه درواقع می‌خواهم بگویم که ...» به نظر می‌رسد شفافیت هوا یعنی محیطی که دال‌های گفتاری لحظه‌ای را در آن طی می‌کنند، به‌واقع به شنونده امکان می‌دهد تا به طور مستقیم و بی‌واسطه درون ذهن گوینده را ببیند.

اما این نیز هوسرل را قانع نمی‌کند. چون درواقع بدون وجود کلمات ، بدون وجود دال‌ها، نمی‌توان پی برد که دیگری نیز چیزی در ذهن دارد. مشکلات نظریهٔ هوسرل در زمینهٔ رابطهٔ بین اذهان *(intersubjectivity)* کاملاً مشهود است. هوسرل در کاوشش برای یافتن زبان حقیقی سرانجام گفتار رو در رو را نیز در جایگاهی ثانوی قرار می‌دهد و اظهار می‌دارد که «بیان» در شکل ناب خود فقط درکاربرد درون ذهنی - *(intra - subjective)* یعنی در تکگویی درونی تجلی می‌یابد. تکگویی درونی از دید هوسرل جایگاهی متعالی دارد، زیرا روح آنچه می‌خواهد بگوید دیگر با پوشش مادی یک دال بیرونی مخدوش و محدود نمی‌شود. صدای درونی گفتار و دریافت را درست رو در روی هم قرار می‌دهد، یعنی در درون یک خودآگاه منفرد و کاملاً در مجاورت یکدیگر. هیچ محیط یا رسانه‌ای حتی هوا این دو را از هم جدا نمی‌کند. دریدا دیدگاه هوسرل را این‌گونه به تصویر می‌کشد: «کلماتِ من زنده‌اند، چرا که به نظر می‌رسد از من جدا نمی‌شوند: بیرون از وجود من، بیرون از نفس من و در فاصله‌ای مریی قرار نمی‌گیرند؛ تعلقشان به من از میان نمی‌رود و بدون هیچ واسطه‌ای در اختیار من‌اند.» (دریدا، ۱۹۷۳، ص ۷۶). صدای درونی بعد زمان دارد اما بعد مکان ندارد.

اما براساس برداشت او از تکگویی درونی، فرد از قبل همهٔ آنچه را می‌خواهد به خود بگوید، حتی قبل از شروع به گفتن، می‌داند. در حقیقت هوسرل زبان را به زایده‌ای بدل می‌کند که دیگر دلیلی برای تداوم آن وجود ندارد. پافشاری هوسرل بر این که زبان «حقیقی» الزاماً و انحصاراً انسانی است، به او این امکان را داده است تا نشانه‌های کلامی عینی را به طور کامل به نفع وجود افکار انسانی ذهنی کنار بگذارد. شاید برای یک فیلسوف منگرا این نتیجه قانع‌کننده باشد، اما از دید هر آن کس که بخواهد زبان را واقعیتی مهم و قائم به ذات بداند، این نتیجه بسیار نامطلوب است.

اما دریدا که از گروه دوم است کل زنجیره‌ی بحث هوسرل را وارونه می‌کند. از دیدگاه دریدا زبان حقیقی، زبان در انسانی‌ترین وجه خود نیست، بلکه زبان در «زبانی»ترین شکل خود، و زبان در خودکفاترین شکل خود است، حتی تا آن‌جا که مستقل از آحاد انسان باشد. دریدا بر «ساختار منحصر به فرد زبان که به آن امکان می‌دهد آن‌گاه که مفهوم از ادراک بی‌واسطه جدا شده است، کاملاً متکی به خود و قائم به ذات عمل کند» (دریدا، ۱۹۷۳، ص ۹۲) پا می‌فشارد. بدین ترتیب درحالی که هوسرل زبان را به طور کامل به سوی تکگویی درونی در حکم حد غایی صوت پیش می‌برد، دریدا کلیت زبان را به حد غایی متقابل یعنی نوشتار متمایل می‌کند.

نوشتار زبان در خودکفاترین شکل است، چراکه نوشتار زبان در مکانی‌ترین شکل خود است. نوشتار نه به گونه‌ای غیرمادی و در ذهن، نه گذرا و شفاف سوار بر امواج صوتی هوا، بلکه استوار و ماندگار، به شکل علامت‌هایی بر صفحهٔ کاغذ وجود دارد. چنین علامت‌هایی لازم نیست با حضور پدیدآورندهٔ خود جان بگیرند.

برعکس، پدیدآورندهٔ آن‌ها اساساً غایب است، یا حتی شاید درگذشته باشد:

برای آن که نوشته، نوشته باشد، باید همچنان «کنش»

داشته باشد و خوانا باشد، حتی اگر نویسندهٔ آن نوشته دیگر پاسخگوی آنچه نوشته است، نباشد... چه به گونه‌ای مشروط غایب باشد، یا آن که درگذشته باشد و یا آن‌که به طور کلی با قصد جاری خود، وفور معانی را حمایت نکند و پوشش ندهد. (دریدا، ۱۹۸۲، ص ۳۱۶).

نوشتار « یتیم است و از همان لحظهٔ تولد از حمایت پدر خود بی‌بهره می‌ماند.» (دریدا، ۱۹۸۲، ص ۳۱۶) از دیدگاه خواننده، مادیت نوشتار بر سر راه هر نوع ارتباط مستقیم با مقصود نویسنده قرار می‌گیرد.

درسمت نویسنده نیز وضعیتی مشابه وجود دارد. برای نویسنده، نوشتار در حکم مکانی برای ذخیرهٔ مفاهیم، برای به تعویق انداختن آن‌ها، برای خارج کردن آن‌ها از ذهن و نگه داشتنشان تا زمانی که فراخوانده شوند، عمل می‌کند. از زمان اختراع نوشتار، انسان‌ها دیگر نیازی به حفظ مفاهیم در برابر چشم درونی خود و یا به عبارتی نیازی به حاضر نگه داشتن آن‌ها در ذهن نداشته‌اند. نوشتار در نقش خود به عنوان کمک حافظه، گذر اندیشه و خروج آن از ذهن را نمایندگی می‌کند. دریدا می‌گوید: «نوشتار که یک یادافزار است و جایگزینی است برای حافظهٔ خوب، برای حافظهٔ خودانگیخته، دلالت بر فراموشی دارد...» (دریدا،۱۹۷۶، ص ۳۳) جریان لحظه به لحظهٔ افکار ذهنی، شتاب زندگی پدیداری در دل نشانه‌های بی‌جان و مادی نوشتار بر صفحهٔ کاغذ جان می‌بازد.

اما این سؤال همچنان باقی می‌ماند: دریدا اولویت نوشتار را در نظریهٔ زبانی خود چگونه توجیه می‌کند؟ برای اثبات اولویت گفتار می‌گویند که گفتار در تاریخ نوع بشر مقدم بر نوشتار بوده است. در مراحل رشد کودک نیز چنین است. با اتکا به همین بحث نوشتار بی‌تردید در جایگاهی ثانوی قرار می‌گیرد، روساختی که برروی شکل مبنا یعنی گفتار افزوده شده است. دریدا برای توجیه اولویت نوشتار شیوهٔ معمول نگرش به جهان را به کلی وارونه می‌کند.

یکی از استدلال‌هایی را که علیه اولویت نوشتار می‌شود به راحتی می‌توان رد کرد؛ این بحث که علامت‌های روی کاغذ صرفاً تجلی صداهای زبان گفتارند فقط در مورد زبان‌هایی معتبر است که دارای خط آوایی باشند، یعنی در زبان‌هایی که برای مثال حرف h صرفاً نمود صدای /h/ باشد. اما دریدا معتقد است که در مورد زبان‌هایی چون چینی و مصری که دارای خط‌های هیروگلیفی و اندیشه‌نگارند، صدق نمی‌کند. در این خط‌ها نشانه‌های نوشتاری بدون توسل به نشانه‌های گفتاری عمل دلالت را انجام می‌دهند و در واقع یک نظام دلالت‌گر مستقل‌اند. به لحاظ تاریخی نیز پیدایش خط‌های هیروگلیفی و اندیشه‌نگار مقدم بر پیدایش خط‌های آوایی بوده است. وقتی دریدا نوشتار را سطح «حقیقی» زبان می‌داند، درواقع قبل از همه اندیشه‌نگار و خط‌های تصویری را مورد نظر دارد.

اما هنوز نمی‌توان منکر آن شد که در تاریخ نوع بشر و همچنین در مراحل رشد کودک، گفتار بر نوشتار مقدم است. دریدا هم منکر این نکته نیست، بلکه او پیش‌فرض ما را که شکل اولیهٔ هر چیز «واقعی‌ترین» شکل آن نیز است، به کلی رد می‌کند. بدین معنا که دریدا جدایی بنیادی اولویت تاریخی از اولویت ادراکی را مطرح می‌کند. دریدا براین باور است که واقعیت نوشتار در پی واقعیت گفتار می‌آید، اما فکر گفتار وابسته به فکر نوشتار است، یا به عبارت دیگر نوشتار آن شرایط بنیادی و منطقی است که زبان همیشه سودای آن را در سر داشته است.

هارلند (۱۹۸۷)برای روشن کردن این موضع دریدا مثالی می‌آورد، بدین ترتیب که به قیاس با تاریخ «زبان» ریاضیات متوسل می‌شود. او می‌نویسد: «شاید انتظار داشته باشیم با پی گرفتن رد تحولات اخیر به سمت گذشته تا ایام نخستین، یعنی دورانی که عملیات حساب با استفاده از چوب و سنگ و مشابه آن انجام می‌شد، به واقعی‌ترین شکل ریاضیات دست یابیم. اما امروزه عملاً همهٔ آن شیوه‌ها کنار گذاشته شده‌اند. همه می‌دانیم که در شرایط دنیای واقعی عددِ منهای یک (۱-) جذر ندارد. فلاسفهٔ معاصر ریاضی، برای آن که مفاهیمی چون جذر عدد منهای یک امکان طرح بیابند، ریاضیات را به شکل نوعی بازی مطرح کرده‌اند که در آن، قواعد بازی بی‌آن که کارایی یا عدم کارایی‌شان در دنیای واقعی مطرح باشد، تدوین و رعایت می‌شوند. در واقع «حقیقی‌ترین» شکل ریاضیات در متاخرترین و

«غیرطبیعی‌ترین» و تکمیلی‌ترین شکل آن متجلی می‌شود. دریدا این وضعیت را تعمیم می‌دهد و به نگرش تازه‌ای نسبت به جهان دست می‌یابد. او دنیا را با دیدی مرکز گریز می‌بیند. در مقابل منطق معمول و پذیرفته شدهٔ منشاها او منطق نامعمول افزوده‌ها را پیش می‌کشد که بر آن اساس آنچه بعد افزوده شده است همیشه می‌تواند بر آنچه از قبل بوده است غالب شود. «ساختار عجیب افزوده ... در واکنشی تاخیری نمود می‌یابد.» (دریدا، ۱۹۷۳، ص ۸۹).

این منطق غیرمعمول تا حدی در تفکر ساختگرایان نیز دیده می‌شود. برای مثال ساختگرایان براین باورند که فرهنگ که بعد افزوده شده است و مفهومی متاخر است می‌تواند بر طبیعت که از ابتدا بوده است، برتری یابد. از این جهت، ساختگرایان حتی قبل از دریدا بین اولویت تاریخی و اولویت ادراکی تمایز قایل می‌شدند. اما به هر رو ساختگرایان تا این حد پیش نرفتند. اگرچه برتری طبیعت به فرهنگ را ردکردند، هنوز در اندیشه‌شان یک «آرمان» طبیعی هست که بر برداشتشان از فرهنگ و به‌ویژه برداشتشان از زبان تاثیر می‌گذارد. این‌گونه است که سوسور گفتار را به مثابهٔ اولین و «حقیقی‌ترین» سطح زبان می‌ستاید و زبان‌شناسان قبل از خود را برای آنچه که با توجه بسیار به نوشتار «غیرطبیعی» در مطالعات زبان‌شناختی بیراهه رفته‌اند نکوهش می‌کند. لوی استروس نیز این کهن‌ترین و «حقیقی‌ترین» سطح زبان را به خاطر نقشی که در پیوند پیشین‌ترین و «حقیقی‌ترین» شکل جامعه داشته است، بسیار ارج می‌نهد. هارلند، (ص ۱۳۱) می‌نویسد: «او نیز چون استادش روسو، به گونه‌ای نوستالژیک در آرزوی آن انسجام سازمند جامعهٔ نخستین است.» «جامعه‌ای که در خود حضوری بلافصل و بی‌تمایز دارد، جامعه‌ای گفتاری که همهٔ اعضای آن در صدارس یکدیگر قرار دارند.» (دریدا، ۱۹۷۶، ص ۱۳۶).

راه ساختگرایان اولیه و پساساختگرایان در این جا از هم جدا می‌شود. دریدا با نفی وجود مرکزی که همیشه همهٔ ساختار به آن فروکاسته می‌شده است، مرکزی که حضور پیوسته دارد و منشأ است (دریدا، ۱۹۷۲، ص ۱۴۹) و با نفی متافیزیک حضور، و با جداکردن برتری تاریخی از برتری ادراکی به راه خود که پساساختگرایی است، ادامه می‌دهد. از دیدگاه دریدا منطق افزوده‌ها دربارهٔ شیوهٔ تفکر ما در مورد خود زبان نیز صدق می‌کند؛ و همان‌طور که خواهیم دید به شیوهٔ تفکر ما در باب معنا در زبان نیز مربوط می‌شود.

همان‌گونه که قبلاً گفته شد، هوسرل بر معنای ذهنی که در پس معنای کلامی قرار دارد، پای می‌فشارد تا بدین ترتیب معنای کلامی را مهارکند. از دید او ذهن سخنور محلی است که می‌توان یک مرکز منفرد و بنیادی معنا را در آن یافت، مرکزی که از آغاز همان جا بوده است و تحت تحولات و تداعی‌های بعدی نیز ثابت باقی خواهد ماند. ذهن سخنور محلی است که می‌توان یک معنای استانده، آرمانی و قطعی را در آن یافت که در واقع همهٔ خوانش‌های بعدی با آرزوی نزدیکی به آن صورت می‌گیرد. پس همان‌طور که دیده می‌شود هوسرل مرکزگراست و به حضور پیوستهٔ معیار معنایی ثابت و تغییرناپذیری در پس هر کنش زبانی معتقد است.

از دید دریدا ماجرا کاملاً متفاوت است. آنچه در ذهن نویسنده است، هیچ برتری ویژه‌ای بر «معنای» واژگان او ندارد و نویسنده، «معنای» کلمات خود را فقط هنگام نوشتن آن‌ها کشف می‌کند. دریدا از سوی همهٔ نویسندگان اعتراف می‌کند که «برای من، دال بیانگر چیزی است بیش از آنچه معنای مورد نظر من است و معنای مورد نظر من فرمانبردار است و نه فرماندار.» (دریدا، ۱۹۷۸، ص ۱۷۸). به تعبیر هارلند، (ص ۱۳۲) نشانهٔ نوشتاری ارسال نمی‌شود بلکه فقط دریافت می‌شود. حتی نویسنده نیز خود فقط خواننده‌ای دیگر است.

حال ممکن است این بحث مطرح شود که خوانش دریدا از متون چیزی است شبیه خوانش منتقدان ادبی جدید در کشورهای آنگلوساکسن و به تعبیری همان تکثیر معناست. این شباهت چندان تعجب‌آور نیست، چراکه در بررسی ادبیات، منتقد با مسالهٔ غیبت نویسنده روبه‌روست؛ نه صرفاً از این جهت که نویسنده ممکن است قرن‌ها پیش درگذشته باشد، بلکه از این دید که معنای مورد نظر او ممکن است هیچ ارتباطی با واقعیت‌های زندگی‌اش نداشته باشد. این دیدگاه که معنای شعر از کلمات برمی‌خیزد و نه از اذهان

ناشی از همین تفکر است. منتقدان ادبی متاخر آنگلوساکسن نیز چون دریدا معنا را پراکنده در ابهامات یا در حالات متفاوت پارادکس و تنش می‌دانند (هارلند، ص ۱۳۳).

اما شیوهٔ خوانش دریدا به مراتب افراطی‌تر از منتقدان ادبی انگلیسی ـ امریکایی است. نظریه‌ای که در پس روش او قرار دارد از خود روش نیز افراطی‌تر است، زیرا به اعتقاد دریدا حرکت مرکزگریز هر کلمهٔ منفرد در نهایت در همهٔ کلمات دیگر سراسر زبان منتشر می‌شود.

یک تفاوت مهم فلسفی بین دریدا و منتقدان ادبی انگلیسی ـ امریکایی وجود دارد. چرا که وقتی منتقدان ادبی معنا را تکثیر می‌کنند، آن معانی هنوز به شیوه‌ای معمول و در حکم تصویرها و مضمون‌های ذهنی درک می‌شوند و به قول هارلند (۱۹۸۷) منتقدان معاصر آنگلوساکسن علاقهٔ ویژه‌ای به تصاویر ذهنی دارند. هارلند می‌نویسد: «در حقیقت منتقدان نشانه‌های نوشتاری را چون نشانه‌های طبیعی تلقی می‌کنند. نشانه‌های طبیعی در ذهن مولف وجود ندارند و معنای آن‌ها همان است که هر کس در هر بافتی ممکن است برداشت کند. (یعنی دود مریی می‌تواند نه تنها به معنای آتش نامریی برداشت شود، بلکه می‌تواند به معنای چوب تر، باد شمال، آماده کردن غذا و ... نیز باشد.) اما معنای نشانه‌های طبیعی در ذهنِ تاویل‌کننده، ذهن خواننده وجود دارد.» (هارلند، ص ۱۳۴).

اما دریدا با برداشتی کاملاً جدید و نامتعارف از معنا که هیچ ارتباطی با حرکت از علامت‌های روی کاغذ و رسیدن به مفاهیم و تصاویر ذهنی ندارد، در موضع فلسفی بسیار بنیادی‌تر و متفاوت‌تری قرار دارد. دریدا به این مساله دیرپای فلسفی یعنی مساله مدلول بیان نشدنی (یعنی آن که وقتی می‌کوشیم معنای کلمه‌ای را در ذهنمان بیابیم، هیچ‌گاه با یک مفهوم و یا تصویر ذهنی قطعی روبه‌رو نمی‌شویم، بلکه فقط با غیاب و تهی‌گونگی برخورد می‌کنیم) پاسخی ساده می‌دهد. پاسخ دریدا این است که اصلاً مدلولی وجود ندارد. مدلول، از دیدگاه دریدا صرفاً توهم یا خیال باطلی است که انسان ابداع کرده است، چرا که از رو در رویی با پیامدهای برداشتی ماتریالیستی از زبان در وحشت بوده است (هارلند، ص ۱۳۴).

دال‌ها، آنگونه که دریدا مطرح می‌کند، صرفاً نشانه‌های مادی خنثی بر کاغذ و چیزی در دنیای چیزها نیستند، دلالت‌کننده‌اند و به دور از خود، به دال‌های دیگر اشاره می‌کنند. در نظریهٔ زبانی دریدا، حرکت از دال به مدلول وجود ندارد، ولی به هر رو حرکتی وجود دارد که حرکت از دال به دالی دیگر است. درواقع روند دلالت چیزی جز دال‌های در حرکت نیست. این است شیوهٔ جدید و غیرعادی نگرش دریدا به معنا. نوشتار فقط به صورت دال‌های مستقل به لحاظ مکانی موجودیت می‌یابد، اما خود این دال‌های به لحاظ مکانی مستقل فقط به لحاظ وجود حرکتی مستقل از مکان که در درون آن‌ها جاری است موجودیت می‌یابند. (هارلند، ص ۱۳۵).

بدیهی است که این حرکت توقف‌ناپذیر است. در برداشت معمول از معنا، دال به دور از خود اشاره می‌کند، اما مدلول نه. مدلول به شکل فکر یا تصویری ذهنی در ذهن خواننده وجود دارد و معرف نقطهٔ پایانی است که معنا در آن‌جا متوقف می‌شود. اما در برداشت دریدا، یک دال به دال دیگر اشاره می‌کند، و آن دال دیگر نیز به نوبهٔ خود به دالی دیگر، و این زنجیره تا بی‌نهایت ادامه می‌یابد. دریدا می‌گوید:

> معنای معنا... استلزام بی‌پایان است؛ ارجاع بی‌پایان دالی به دال دیگر... نیروی آن نوعی ابهام ناب و بی‌پایان است که لحظه‌ای سکون به معنای مدلول نمی‌دهد، بلکه بی‌وقفه آن را در نظام خود درگیر می‌کند، به ترتیبی که در همه حال باز دلالت می‌کند و باز به تعویق می‌افتد. (دریدا، ۱۹۷۸، ص ۱۷۸).

دریدا این حالت را منش‌انتشار *(dissemination)* نامیده است. این جا دیگر امکان برداشت کامل از معنای مدلول آنگونه که مورد نظر منتقدان ادبی آنگلوساکسن است وجود ندارد، بلکه نوعی فقدان و ریزش بی‌پایان حاکم است. بدیهی است که منش انتشار با یک معنایی یا حالتی که مدلول در ذهن نویسنده دارای معانی منفرد است، تفاوت دارد، اما آن را باید با چند معنایی یا حالتی که مدلول معانی متعدد در ذهن خواننده دارد نیز متفاوت دانست. انتشار حالت عدم تحقق بی‌پایان معناست که در غیاب همهٔ مدلول‌ها وجود دارد. (هارلند، ص ۱۳۵).

در نظریات سوسور و یاکوبسن نیز نوعی مرکزگریزی وجود دارد، اما آن‌ها برای مقابله با این مرکزگریزی ابزاری در اختیار داشتند که دریدا آن را رها می‌کند. این ابزار چیزی نیست مگر قایل شدن به وجود یک نظام همزمان کلی. کلمات به خودی خود نمی‌توانند آرام بگیرند و ثابت بمانند، اما با تکیه بر کلمات دیگر می‌توان به آن‌ها سکون و ثبات بخشید؛ و این همان کاری است که در یک نظام همزمان کلی اتفاق می‌افتد. این نظام همزمان است چراکه فقط اگر کلمات به طور همزمان بر هم فشار بیاورند، در حالت تعادل قرار خواهد گرفت و کلی است، چرا که نظام فقط اگر فاقد خلاءهای درونی باشد (طوری که کلمات از جای خود نیفتند و فضای خالی اطراف آن‌ها نباشد) تعادل خود را حفظ خواهد کرد. برای حفظ حالت تعادل کامل، کلمات باید در درون یک فضای بسته، تنگ هم قرار داشته باشند.(هارلند، ص ۱۳۶).

دریدا مفهوم نظام همزمان کلی را (که در دستگاه فکری سوسور همان «زبان» است) رها می‌کند، زیرا او دیگر در پی حفظ این دیدگاه سنتی نیست که کلمه همیشه در یک جای ثابت از نظام قرار دارد. برای او این که « تمایزها یک بار برای همیشه در یک نظام بسته، در یک ساختار ایستا ثبت شده‌اند که عملیات همزمانی و لایه‌ای آن را به طور کامل فرا می‌گیرد» (دریدا، ۱۹۸۱، ص ۲۱) دیگر کاربردی ندارد. زبان در منش انتشار تا بی‌نهایت فاقد توازن و تعادل است. دیگر کلمات به طور همزمان بر یکدیگر فشار نمی‌آورند، بلکه به طور متوالی، و در یک زنجیرهٔ علی بر هم عمل می‌کنند، و هر یک دیگری را واژگون می‌کند. (هارلند، ص ۱۳۷) با طرح مثالی می‌کوشد موضوع را روشن کند. او می‌نویسد: «شاید بتوان با قیاسی دیگر موضوع را روشن‌تر کرد: «زبان» به مفهوم سوسوری آن مثل اختلاف ولتاژ ثابت بین دو قطب مثبت و منفی است، در حالی که زبان در منش انتشار مانند جریان الکتریسیته است که از قطبی به قطب دیگر جاری است، اختلاف ولتاژ را به وجود می‌آورد و از میان می‌برد.»

نظریهٔ زبانی دریدا همچنان مبتنی بر تمایز است، اما تمایزی که پیوسته به تعویق می‌افتد. دریدا برای بیان این مفهوم واژهٔ *differance* را قلب کرده است. (این واژه را در فارسی به صورت تمایوز و تفاوط نگاشته‌اند). این واژه درواقع دو معنای فعل *differer* را در زبان فرانسه نشان می‌دهد. دریدا واژهٔ ابداعی خود را این‌گونه توضیح می‌دهد: « از یک سو *differer* بیانگر ناهمانندی، یعنی تمایز، نابرابری یا ناهمسانی است؛ از سوی دیگر، این فعل به معنای به تعویق انداختن، فاصله انداختن و گذرا کردن است، یعنی موکول کردن آنچه در زمان حال تحقق نیافته است به بعد.» (دریدا، ۱۹۷۳، ص ۱۲۹) در این مفهوم دوم *differer* به فعل انگلیسی *to defer* (به تعویق انداختن) نزدیک می‌شود، و مانند فعل انگلیسی مفهوم کنش در زمان را به میان می‌کشد (هارلند، ص ۱۳۸). پس تمایز از دید دریدا در هر لحظه به وجود می‌آید و به تعویق می‌افتد و این روند تا بی‌نهایت ادامه می‌یابد.

برای دریدا و همچنین برای کل طیف ساختگرایان و پساساختگرایان، زبان دنیای انسان را می‌سازد و دنیای انسان کل کائنات را. بنابراین، در امتداد همان مسیری که زبان‌شناسی سوسوری را به نشانه‌شناسی همگانی رساند، دریدا نظریهٔ زبانی خود را گسترش می‌دهد و به فلسفه‌ای از جهان دست می‌یابد که در آن جهان همان زبان است (هارلند، ص ۱۴۱). آنچه در این بخش گفته شد، تصویری بود از کل دیدگاه فلسفی دریدا که به هر رو از نظریهٔ زبانی او تفکیک‌پذیر نیست. ممکن است به نظر بسیاری پذیرش این دیدگاه در کلیت خود و برای توجیه کل هستی بسیار غریب و نامعمول برسد. موضوع بحث ما نیز برخورد به دیدگاه دریدا از این زاویه نیست. آنچه برای ما مهم بوده و باعث شده است تا این صفحات را به شرح تفصیلی این دیدگاه اختصاص دهیم، تاثیری است که این نگرش بر روند مطالعات ادبی گذاشته است. برداشت دریدا از مفهوم نوشتار با آنچه یاکوبسن نقش شعری زبان نامیده است شباهت بسیار دارد (برادفورد، ص ۱۸۵). دست کم این را می‌توان بی‌هیچ تردید پذیرفت که این دستگاه فکری، رد متافیزیک حضور، اعتقاد به زنجیرهٔ بی‌پایان دلالت دالی به دالی دیگر و در نتیجه، در عین وجود تمایز تعویق معنا برای همیشه، در مورد متون ادبی صادق است. نفس هنر بودن ادبیات، در

ایجاد همین ابهام بی‌پایان است. تفاوت اساسی زبان ادبی با زبان معیار ارتباطات در همین است که زبان ادبیات پیوسته خود را به تعویق می‌اندازد و در برابر حضور یک معنای قطعی و همیشگی مقاومت می‌کند و شاید راز ماندگاریش در همین است. آیا به بیراهه رفتن نیست پندار وجود معنایی که چون دُر گرانباری در درون صندوقچه‌ای جایی نهفته است (که به نظر می‌آید این صندوقچه جز ذهن پدیدآورندهٔ اثر ادبی جای دیگری نمی‌تواند باشد). دست کم باید پذیرفت که زبان ادبیات پیوسته گرفتار نوعی بازی دال‌هاست و به بند هیچ معنایی کشیده نمی‌شود. این جاست که بُعد زمان عمل می‌کند و درواقع، نظام ادبیات را از یک نظام دلالت‌گر همزمان و کلی متمایز می‌کند. معنا در هر لحظه هست و آنگاه نیست. پدید آورندهٔ اثر نیز لحظه‌ای بعد به خوانندهٔ نوشتهٔ خود بدل می‌شود، چرا که آنچه او پدید آورده است درست در لحظهٔ جدایی از او حیات مستقل خود را آغاز کرده است.

بیش‌تر آنچه تا به امروز به عنوان کوشش برای بیان معنای آثار ادبی نوشته یا گفته شده است (در واقع نقد ادبی به مفهوم سنتی آن) در اصل تلاشی بوده است برای راه بستن بربازی بی‌پایان دال‌های زبان ادبی، تلاشی بوده است برای به بند کشیدن این نظام در یکی از تعبیرهایی که در هر لحظه ممکن است و جالب این‌که همهٔ چنین تفسیرگرانی تفسیر خود را همان معنای مورد نظر شاعر یا نویسنده می‌دانند و یک قدم هم عقب نمی‌نشینند. درواقع به بیان کالر (ص ۱۳۲) این نوع تعبیر «کوششی است برای حاضرکردن آنچه غایب است، برای بازگرداندن حضور اولیه‌ای که منشأ و حقیقت صورت مورد سوال است.» اما منتقد نیز در واقع خواننده است، منتهی خواننده‌ای که می‌کوشد در مقام مرجعی اقتدارگرا، خوانش خود را از متن، ذهن خود را به مثابهٔ عین «حقیقت»، به مثابهٔ ذهنی یکسان با ذهن پدیدآورندهٔ اثر به دیگران بقبولاند و راه را بر خوانش‌های دیگر، و بر بازی بی‌پایان نشانه‌ها ببندد. ❑

1 . Asher, RE & J.M.Y Simpson (eds). *The Encyclopedia of Language and Linguistics,* 10 Vols. Oxford, 1994.

2 . Barths, Roland. *Writing Degree Zero (Le Degree Zero de L'Ecriture*, Seuil, Paris, 1953); trns. Annette Lavers & Colin Smith Cape, London, 1967.

3 . - - - - - - - - - - - *S/Z* (Seuil, Paris, 1970), trans. Richard Miller, Cape, London 1975.

4 . Bradford, richard *Roman Jakobson, Life, Language, Art*, Routledge, London, 1994.

5 . Coward, Rosalind & John Ellis. *Language and materialism: Developments in Semiology and the Theory of the Subject,* London, 1977.

6 . Culler, J. *Structuralist Poetics*, Routledge, London, 1975.

7 . Derrida, Jacques. *Speech and Phenomena, and other essays on Husserl's Theory of Signs*, trans. David B. Allison, Northwestern University Press, Evanston, 1973.

8 . - - - - - - - - - - - *Positions* (Paris 1972), trans.Alan Bass, Univeristy of Chicago Press, Chicago, 1981.

9 . - - - - - - - - - - - *Margins of Philosophy,* trans. Alan Bass, University of Chicago Press, Chicago, 1982.

10 . - - - - - - - - - - - *Of Grammatology,*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak, John Hopkins University Press, Baltimore, 1976.

11 . - - - - - - - - - - - "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences" (1972) in Newton, K. M *Twentieth CenturyLiterary Theory*, Macmillan London 1988.

12 . - - - - - - - - - - - *Writing and Difference,* trans. Alan Bass, Routledge & Kegan Paul, London 1978.

13 . Erlich Victor. *Russian Formalism: History - Doctorine*, The Hague, Mouton 1955, Revised edn 1965.

14 . Greimas, A.J., *Semantique Structurale,* Larousse, Paris, 1966.

15 . - - - - - - - - - - - *Du Sens,* Seuil, Paris, 1970.

16 . Harland, Richard, *Superstructuralism; The Philosophy of Structuralism and Post- Structuralism*, Routledge, London, 1994.*Post-Structuralism*,Routledge, London. 1994.

17 . Harland, Richard, *Superstructuralism;* The philosophy of Structuralism and po

18 . Hawkes, Terence. *Structuralism and Semiotics* Routledge, London, 1992.

19 . Jakobson, Roman." Linguistics and Poetics", (1960) in Newton, K.M. *Twentieth - Century Literary Theory*, Macmillan, London, 1988.

20 . Jamson, Fredric. *The Prison - House of Language. Acritical Account of Structuralism and Russian Formalism* Princeton University Press, Princeton and London, 1972.

21 . Leech, G. N. *Alinguisisc Guide to English Poerty*, Longman, London, 1969.

22 . Lyons, J. Semantics, 2 Vols, Cambridge University Press, Cambridge, 1978.

23 . Mukarovsky, J. " Standard Language and Poetic Language" in Garvin, P. (ed) *Prague School Reader in Ethics, Literary Structure and Style.* Univ of Georgetown Press, Georgetown, 1932.

24 . Todorov, Tzvetan. *Grammaire du Decameron*, Mouton, The Hague, 1969.

25 . - - - - - - - - - - - " Definition of Poetice" (1981) in Newton, K. M. *Twentieth - Century Literary Theory*, Macmillan, London, 1988.

۲۶ ـ حق‌شناس، علی‌محمد: **مقالات ادبی، زبان‌شناختی**، نیلوفر، تهران، ۱۳۷۰

۲۷ ـ سپهری، سهراب: **هشت کتاب**، طهوری، تهران، ۱۳۵۶.

۲۸ ـ شاملو، احمد: **گزینهٔ اشعار**، مروارید، تهران، ۱۳۷۲.

۲۹ ـ صفوی، کورش: **از زبان‌شناسی به ادبیات**، جلد اول: نظم، چشمه، تهران، ۱۳۷۳.

۳۰ ـ فالر، راجر و دیگران: **زبان‌شناسی و نقد ادبی**، ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده، نی، تهران، ۱۳۶۹.

۳۱ ـ نیوا، ژرژ: **نظر اجمالی به فرمالیسم روس**، ترجمهٔ رضا سیدحسینی، فصلنامهٔ ارغنون، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، س ۱، ش ۴، تهران، ۱۳۷۳.

۳۲ ـ یاکوبسن، رومن: **دو قطب استعاره و مجاز**، (۱۹۵۶) ترجمهٔ احمد اخوت، کتاب شعر، مشعل، اصفهان، ۱۳۷۱.