نظریهٔ آرایهٔ ادبی

ژان کوئن
م. کاشیگر

Jean Cohen, *Théorie de la figure*
in *Sémantique de la poésie*, Editions du Seuil,
pp. 84-127, Paris, 1979.

در اثری که در روزگارِ خود کتابِ مرجع بود، شارْل سِرویس فیلسوف می‌نوشت: «طرحِ وجودِ نوعی توازی میانِ منطق و دستورِ زبان بی‌مورد است. قانون‌مندیِ زبان، قانون‌مندیِ اندیشیدن نیست و قایل‌شدنِ هرگونه ارتباطی میانِ آن‌ها بیهوده است»(۱).

این سخنِ نادرستِ سروس، گودالی را میانِ منطق و زبان‌شناسی کَند، اما سرانجامی به‌جز سرانجامِ سایرِ سخن‌های جزم‌اندیشانه نیافت و با حرکتِ توأمانِ اهلِ منطق و اهلِ زبان، این گودال کم‌کم پر شد.

زبان‌شناسی، دریافتِ غریزیِ دبستانِ پوْرْروآیال از وجودِ دو سطح در زبان را بازیافت و با تشخیصِ سطحِ رویین و آشکارِ زبان از سطحِ زیرین و ژرفِ آن، گامی کارآمد برداشت: نخست، دستورِ گشتاری در صددِ آن برآمد شکل‌های نحویِ به‌ظاهر متفاوت را به یک ژرف‌ساختارِ یگانه فروکاهد، و سپس تجزیهٔ مؤلفه‌ای آمریکایی‌ها و تجزیهٔ ساختاریِ فرانسوی‌ها کوشید همین فروکاهش را در موردِ معناها به کاربندد. اگر تلاش برای تطبیقِ شکل‌های رویینِ سخن با سامانه‌های منطقی کاری عبث بود، در موردِ ژرف‌ساختارهای زبان چنین نیست، خاصه اگر تحول‌های اخیرِ خودِ منطق را نیز در این تطبیق دخالت دهیم.

واقعیت آن است که مناسبت‌های میانِ منطق و زبان در دو مرحله تحول یافته است: در مرحلهٔ نخست که مرحلهٔ تجزیه‌های ارسطوست، منطق چیزی به‌جز تجزیهٔ نطق نبود و در چنین تعریفی، وجودِ توازی میان منطق و دستورِ زبان، یک فرضِ از پیشاپیش به‌شمار می‌رفت. در مرحلهٔ بعدی که مرحلهٔ بوُل و مورْگان بود، این توازی شکست و از منطق خواسته شد به‌عنوانِ زبانی مصنوعی به خدمتِ رفع آن چیزهایی درآید که کاستی‌های زبانِ طبیعی شمرده می‌شد، یعنی ابهام و حشو و فقدانِ قوام و... نتیجه، پیدایشِ منطق یا زبان‌شناسیِ

جدیدی بود که یکسر به دستِ ریاضی‌دانان و برای خدمت به ریاضیات ساخته شده بود و به کارِ آن چیزی نمی‌آمد که آن را «منطقِ عملیاتیِ طبیعی» نام داده‌اند. بدین‌سان، علمِ منطق فقط به الزام‌های حاکم بر شکل‌بندی و حکم‌بندی پرداخت و هدفِ اولیهٔ خود را از یاد برد، یعنی ایجادِ یک زبانِ آرمانی را که بتواند هنجارِ هر سخنِ منسجم باشد. برای نمونه، تبیینِ سامانهٔ حقیقتاً کارآی ($\bar{P}vQ$ از ایجاب، یعنی از کلیدِ عملیاتِ فکری ما، به این صورت است که نادرست، موجبِ درست شده است. ذهنی که منطق را «هنرِ اندیشیدن» و رهنمونِ هوش در جستجوی حقیقت می‌داند، از چنین نتیجه‌گیری‌ای برمی‌آشوبد. از همین‌رو نیز با عیان‌شدنِ تدریجیِ وجودِ میزانی از همریختی میانِ قاعده‌های عملیاتِ واقعیِ تفکر و ژرف‌ساختارهای زبان[۲]، تلاش برای وضعِ یک منطقِ «بازتابی» که بتواند این قاعده‌ها را توضیح دهد، هم ژان پیاژه و شاگردانِ او و هم رؤبر بْلانْشه را طبعاً به بازگشت به سرچشمه‌های اولیهٔ منطق واداشت. اما نکتهٔ جالب‌تر برای این نوشته که فقط دربارهٔ معناشناسی است، پژوهش‌های بلانشهٔ منطق‌شناس دربارهٔ «ساختارِ هوش» و گْرِماسِ زبان‌شناس دربارهٔ «ساختارِ بنیادیِ دلالت» است و رسیدن دو پژوهشگر به همان سازمان‌دهیِ ششگوش برای این دو ساختار[۳]. همسوییِ این دو پژوهشِ مستقل زاییدهٔ منطقی‌شدنِ معناشناسی و معنایی‌شدنِ منطق است و این دو علم را به نقطهٔ فرضیِ تلاقی‌شان نزدیک می‌کند. هم‌چنان که پیاژه شرح می‌دهد، فرایندِ طولانیِ ایجادِ تعادل، تفکرِ انسان را از دورانِ کودکیِ هوش به پختگیِ آن می‌رساند. شکلِ نهاییِ این فرایند، واقعیتِ عملِ هوش است و در نقطهٔ فرضیِ تلاقیِ منطقی‌شدنِ معناشناسی و معنایی‌شدنِ منطق، منطق به مثابهٔ شکلِ محتوای واقعیتِ عملِ هوش و معناشناسی به منزلهٔ محتوای شکلِ این واقعیت تجلی خواهند کرد.

بنابراین، هم‌چنان که می‌بینیم، فکرِ وجودِ یک هنجارِ زبانی که روزگاری موردِ اعتراض شدید بود، امروزه نه‌تنها بی‌پایه و اساس نیست که حتی شالودهٔ محکمی نیز یافته است. این شالوده در زبان نیست ــ زبانِ رایج ــ تا بسته به سطحِ گفتار تغییر کند. این شالوده در مجموعهٔ محدود و تغییرناپذیری از قاعده‌های عملیاتی است. در جای دیگری، ویژگیِ بجای شعریت را فاصله‌گیری از هنجار دانسته‌ام و وقتی هنجار را در این مجموعهٔ محدود و تغییرناپذیرِ قاعده‌های عملیاتی بجوییم، فاصله‌گیری به منزلهٔ نقضِ سامان‌مندِ هنجار معنا می‌شود. از آن‌جا نیز که فاصله‌گیری از هنجارِ زبان همان فاصله‌گیری از هنجارِ منطق می‌نماید، از لحاظِ نظری می‌توان این فرضیه را پیش کشید که امکانِ ساختِ یک الگوی منطقی ودستیابی به نوعی قاعده‌های عملیاتی یا آلگوریتم برای آرایه‌های زبانِ شعر بعید نیست و حتی می‌شود به شمارشِ این آرایه‌ها بر مبنای این آلگوریتم‌ها در مرحله‌های بعدی امید داشت.

هدف این نوشته نیز آن است که بتواند سرآغازی برای به‌فعل‌درآمدنِ این فرضیه باشد. از همین‌رو نیز ــ چون فقط یک سرآغاز است ــ طبعاً هم ابتدایی خواهد بود و هم هنوز مسائل را ساده خواهد کرد. اما خواهم کوشید این ساده‌کردن به شکلی باشد که از ضرورتِ پالایشِ بیش‌تر تجزیه‌های بعدی بگوید. گذشته از این، فقط آن آرایه‌هایی را بررسی خواهیم کرد که در سطحِ معنا مطرح‌اند ــ شاید به این دلیلِ ساده که این سطح، مؤثرترین سطحِ شعر است. اما باید یک روز بتوان برای منطقِ بازتابی، الگوی وسیع‌تری پرداخت که آرایه‌های واجی یا نحوی مانند قافیه و وارونه‌سازی را نیز دربرگیرد. در چنین روزی، خواهیم توانست گذشته از شکل‌بندیِ اندیشه به انتقال آن نیز بپردازیم، یعنی به ارتباط‌ها.

اصلِ اساسیِ منطق و هنجاری که هم بر زبان حاکم است و هم بر فَرازبان، اصلِ تناقض است که همراه‌شدنِ یک حکم و نفیِ آن، یعنی P و نه P یا $P.\bar{P}$ را ممنوع می‌کند.

در زبان، شکلِ قانونیِ یک حکم به صورتِ فاعل، فعل ربط و وصف است: S است P. اصلِ تناقض مانع از تشکیلِ یک حکمِ مولکولی از دو حکمِ اتمیِ هماهنگِ «مشابهِ» مثبت و منفی به صورتِ «S است P و S نیست P» می‌شود.

هنوز مسائلی را که با نظریه‌های لِوی‌ـبُرُول در اصلِ تناقض ایجاد شد به خاطر داریم. لوی‌ـبرول می‌گفت فکری که اصلِ تناقض را در قانونِ مشارکتِ خود دخالت ندهد، «بدوی» و «پیش‌ازمنطقی» است. اما واقعیت این است که برای آن فرداز قبیلهٔ بورورو که می‌گوید «بورورو، اورورو (طوطی) است»، تناقض در طوطی‌نبودنِ بوروروهاست و نه در طوطی‌بودنِ آن‌ها. هم‌چنان‌که پیاژه می‌نویسد: «در تفکرِ واقعیِ یک آدمِ واقعی، مشکل درست از لحظه‌ای آغاز می‌شود که منطق صراحتاً مشخص نکرده باشد آیا B موجبِ A می‌شود یا نه، و این آدم از خودش بپرسد آیا می‌شود همزمان هم مدعیِ A شد و هم مدعیِ B: آیا سخن‌گفتن از کوهی با ارتفاعِ ۱۰۰۰ متر تناقض‌گویی است یا نه؟ آیا می‌شود هم کمونیست بود و هم میهنِ خود را دوست داشت؟»[۴]. ازهمین‌رو آن‌چه سبب می‌شود یک حکم را متناقض بدانیم یا نه، تبیین‌مان از عبارت‌های موجود در حکم است ـ تبیین در گسترده‌ترین معنا، یعنی با دخالت‌دادنِ همهٔ معناهایی که پسزمینهٔ حکم ایجاب می‌کند. بنابراین آن‌چه عملاً در کار است، نه خودِ اصلِ تناقض که کاربست‌های زبانیِ این اصل است. در این نوشته نیز می‌خواهیم نشان دهیم مجموعهٔ آرایه‌های معنایی، اصلِ اساسیِ تناقض را نقض می‌کنند و تفاوت‌های میان آن‌ها در شدت و ضعف یا درجهٔ نقضِ اصلِ تناقض است که از رهگذرِ شکلِ نحوی و محتوای واژگانی تجلی می‌یابد. اما برای درجه‌بندیِ شدت و ضعفِ نقضِ اصلِ تناقض، نخست باید مفهومِ تناقض را پالایش‌یافته‌تر کنیم و به جای آن از تقابل‌های بجاتری بهره گیریم مانندِ تقابلِ میانِ عبارت‌های بی‌طرف و قطبی، تقابلِ میانِ کیفیت و کمیت، تقابلِ میان آن‌چه حکم وضع می‌کند و آن‌چه پیش‌فرضِ حکم است.

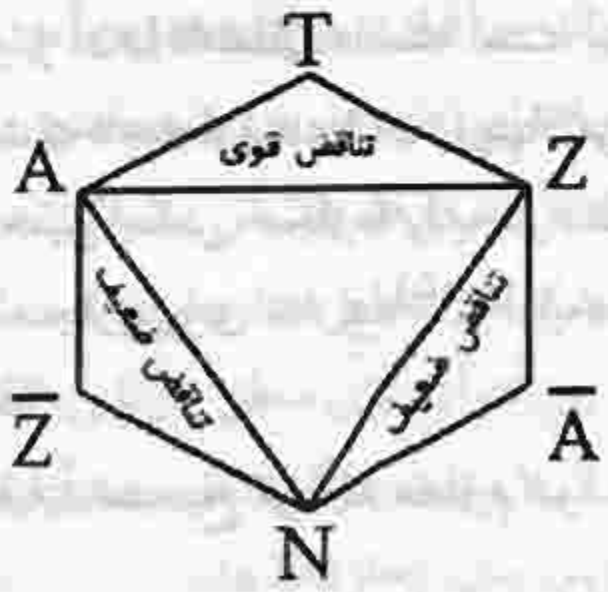
برای آن‌که بتوانیم انحراف از اصلِ تناقض را درجه‌بندی کنیم و به‌جای بدیلِ ساده‌گرایانهٔ همه یا هیچ، از مقیاسی درجه‌بندی‌شده بهره گیریم، باید به سراغِ مفهومِ تازه و باطل‌نمایی به اسمِ «درجهٔ منطق‌مندی» برویم. درجهٔ منطق‌مندی ــ که با مفهومِ پیشنهادیِ چامْسْکی به اسمِ «درجهٔ دستورمندی» موازی است ــ هنوز به ما این امکان را نمی‌دهد ــ و بر این نکته پای می‌فشرم ــ که همهٔ آرایه‌ها را بر اساسِ یک نظمِ یگانهٔ پلکانی مرتبه‌بندی کنیم، اما اجازه می‌دهد آن‌ها را از لحاظِ درجهٔ «منطق‌ستیزی»شان از هم تمیز دهیم. بدین‌سان، آن آرایه‌هایی که آشکارا نامنطقی‌اند و بلاغتِ کلاسیک نیز آن‌ها نامنطقی دانسته است، بیش‌ترین درجهٔ منطق‌ستیزی و آن‌هایی که منطق‌ستیزی‌شان آن‌قدر خفیف است که ناهنجارمندی‌شان را پنهان می‌کند، پایین‌ترین درجهٔ منطق ستیزی را خواهند داشت. تُزْوِتان تُودُورُوف، بر همین اساس، مجازها را به دو دسته تقسیم می‌کند: «آن‌هایی که از لحاظِ زبان، هنجارستیزند و آن‌هایی که هیچ هنجارستیزی ندارند»[۵] و آرایه‌هایی مانند قیاس و تنسیق و طباق را در ردهٔ مجازهای ناهنجارستیز جای می‌دهد.

یک خطا را فقط وقتی می‌توان حقیقتاً تصحیح کرد که معلوم شود چگونه خطا توانسته است به‌رغمِ

نادرست‌بودن، درست جلوه کند. خطای تودوروف وقتی تصحیح خواهد شد که با درجه‌بندیِ منطق‌ستیزی نشان دهیم تنسیق یا طباق نیز در حقیقت هنجارستیزند، اما درجهٔ هنجارستیزی‌شان آن‌قدر کم است که اگر تجزیه به اندازهٔ کافی «پالایش‌یافته» نباشد، هنجارمند می‌نمایند(۶).

در زبان، دو نوع نفی وجود دارد: نفیِ دستوری و نفیِ واژگانی. اهلِ منطق فقط نفیِ دستوری را می‌شناسند. اگر نخواهیم به ژرف‌ساختارها توجه کنیم و از شکل‌های سطحیِ زبان فراتر برویم، «باورکردنی است» یک حکمِ تأییدی است، درست مانندِ «باورناکردنی است». اما قلمروِ چنین حکمی ازپیش‌تعیین شده و تا به آخر معلوم است. واژه‌نامه‌ها، «نادرست» را به‌عنوانِ «آن چه درست نیست» تعریف می‌کنند. بنابراین، مناسبتِ میانِ «باورکردنی» و «باورناکردنی»، یعنی تناقض، میانِ دو عبارتِ «درست» و «نادرست»، در تقابلِ درست/نادرست نیز برقرار است. اما قلمروِ ازپیش‌تعیین‌شدهٔ حکم به‌درستی یا به‌نادرستی معلوم نیست. این وضع، وضع همهٔ جانشین‌های دوبخشی است که بشود یک بخشِ آن‌ها را نفیِ صرف و سادهٔ بخشِ دیگرشان دانست: «زشت/زیبا»، «خوب/بد»،...

اما کافی است به سراغِ جانشین‌های سه‌بخشی مانند «پیش‌از/همزمان‌با/پس‌از» یا «سیاه/خاکستری/سفید» یا «بزرگ/متوسط/کوچک» برویم تا وضع عوض شود و هم‌ارزیِ میانِ نفیِ دستوری و نفیِ واژگانی از میان برود: هم‌ارزِ نفیِ دستوریِ حکمِ «X بزرگ نیست»، یک ناهمپیوند است: «X کوچک است یا متوسط». نیازی به یادآوری نیست که منطقِ کلاسیک نیز میان نفی‌یی که پیش از کمیت‌نما می‌آمد و نفی‌یی که پس از کمیت‌نما می‌آمد، تفاوت می‌گذاشت: omnis non vs non omnis [همه‌نه نیست نه‌همه]. راستی هم که از این دو نفی، یکی نیرومندتر است: یکی، نفیِ مستند است به‌طورِ عام و دیگری فقط نفیِ عام‌بودنِ مسند است. بنابراین نفی و ــ به تبعِ آن ــ تناقض، درجهٔ قوی و ضعیف دارد: «کوچک»، نفیِ قویِ «بزرگ» است، و «متوسط»، نفیِ ضعیفِ هم «کوچک» و هم «بزرگ» است. از همین‌رو «کوچک» و «بزرگ» را که عبارت‌های غایی یا متضادند، «قطب» می‌نامیم و بر «متوسط»، نامِ عبارتِ «بی‌طرف» [ne-uter] را می‌گذاریم. نکتهٔ شایان توجه این است که اگرچه جانشین‌های واژگانی غالباً فاقدِ عبارت بی‌طرف‌اند، اما این عبارت را همواره می‌توان با بهره‌گیری از نفیِ دستوریِ مضاعفِ «نه... و نه...» نشان داد. با نفیِ عبارتِ بی‌طرف نیز به عبارت ناهمپیوندِ (AvZ) یا «مختلط» می‌رسیم و بدین‌سان، شش‌گوشِ بلانشه به‌دست می‌آید که در آن، A و Z نمایانگرِ عبارت‌های قطبی‌اند، N عبارتِ بی‌طرف را نشان می‌دهد و T علامتِ عبارتِ مختلط است:



بر پایهٔ این الگو که نمایانگرِ شکل‌های ضعیف و قویِ تناقض است، می‌توان ــ هم‌چنان که خواهیم دید ــ ساختارِ منطقیِ چندین آرایهٔ مهم را جداسازی و شکل‌بندی کرد. همهٔ آرایه‌ها از همپیوندشدنِ دو عبارت از این شش عبارت که بنابر تعریف ناهمپیوندند، پدید می‌آیند.

از تناقضِ ساده آغاز کنیم: S است $A.\bar{A}$. آرایه‌یی به این شکل نه در بلاغت رده‌بندی شده است و نه در شعرِ کلاسیک دیده می‌شود ــ دست‌کم تا آن‌جا که من می‌دانم. با وجودِ این، می‌توان سرآغازِ معمولِ قصه‌های مایورکی را نمونه‌یی از این آرایه دانست: Aixo era no era [یکی بود و یکی نبود]. باید بتوان نمونه‌های دیگری از این دست را نیز به‌سادگی در شعرِ روزگارمان یافت[۷].

از آن‌جا که مناسبتِ میانِ تناقضِ ($A.\bar{A}$) و دو نفیِ قویِ ($A.Z$) و ضعیفِ ($A.N$) از نوعِ اندراج است، می‌توان، از پیشاپیش، وجودِ دو آرایه را نتیجه گرفت: هر فرمول، نمایشگرِ یک آرایه است.

فرمولِ اول، یعنی درجهٔ بالای تناقض و همپیوندیِ دو عبارتِ قطبی A و Z، فرمولِ منطقیِ آرایهٔ تضادوطباق است. «تاریک‌روشناییِ» کوُرْنی، معروف‌ترین نمونهٔ این آرایه است که هم آشنای بلاغیان است و هم شعرِ همهٔ روزگارها بر حضورش صحهٔ وسیع می‌گذارد. در تعریفِ مؤریه، تضادوطباق عبارت است از «نوعی طباق که در آن، دو کلمهٔ متناقض که ظاهراً یکی از آن‌ها منطقاً دافع دیگری است، متصل می‌شوند»[۸]. فوُنْتانیه نیز تعریفی مشابه ارائه می‌دهد، اما در زیرِ عنوانِ «باطل‌نمایی»: «صنعتی زبانی که از رهگذرِ آن، اندیشه‌ها یا کلمه‌هایی که معمولاً با یکدیگر در تناقض و تقابل‌اند به هم نزدیک و با هم ترکیب می‌شوند»[۹]. ناگفته نماند که عبارتِ تضادوطباق بر عبارتِ باطل‌نمایی ارجح است: oxymore برساختهٔ دو کلمهٔ یونانیِ oxus (تیز) و moros (کند) است و از همین‌رو خودِ عبارت، نخستین تحققِ آرایهٔ تضادوطباق و نمونه‌یی از انگیزه‌مندیِ نشانه‌هاست. بنابراین لازم می‌دانم پیش از تلاش برای یافتنِ تبیینِ محکم‌تری برای اصطلاحِ تضادوطباق، بر خودِ اصطلاح درود بفرستم.

نکتهٔ اول این‌که برای تعریفِ تضادوطباق، هم مؤریه از عبارت «تناقض» بهره می‌گیرد و هم فونتانیه، حال آن‌که عبارتِ «تضاد» بجاتر است. در نمونهٔ نوعیِ تضادوطباق، با یک جانشینِ دوبخشی روبه‌روییم (روشن/تاریک) و از همین‌رو معلوم نمی‌شود مناسبتِ موجود، تضاد است یا تناقض. اما این ابهام در تضادوطباقِ مضاعفِ زِرار دوُ بِزوال از میان می‌رود و آن‌چه در تقابلِ سه‌بخشیِ شب سیاه خواهد بود و سفید می‌بینیم، تضاد است. نکتهٔ دوم نیز آن‌که عبارت‌هایی مانند «متصل شدن» و «به‌هم‌نزدیک و باهم‌ترکیب‌شدن» هم گنگ‌اند و هم نامناسب. هم‌چنان که دیدیم، آن‌چه تضادوطباق را می‌سازد همپیوندی است، حال آن‌که طباق ــ هم‌چنان که خواهیم دید ــ نتیجهٔ نزدیک‌شدن است.

$S = A.Z$ فرمولِ ژرف‌ساختارِ منطقیِ تضادوطباق است. شکل‌های تحققِ نحوی و واژگانیِ این ژرف‌ساختار می‌توانند تا بی‌نهایت متنوع باشد. اما با وجودِ این می‌شود تجزیه را پالایش‌یافته‌تر کرد و منطق را به نحو گره زد.

به دو عبارتِ زیر توجه کنید:

a) تاریک‌روشنایی فرومی‌افتد از ستاره‌ها (کورنی)،

b) چشمانت... از روز روشن‌تر، از شب سیاه‌ترند (پوشکین).

در عبارتِ a، تناقض از عبارتِ b قوی‌تر است؛ در b، تناقض فقط متوجهِ مسندبندی است حال‌آن‌که در a، تناقض به خودِ فاعل هم می‌رسد. با موشکافیِ بیش‌تر و توجه به نوعِ هماهنگی، حتی می‌توان به انواعِ فرعی‌تری ازآرایه‌ها نیز رسید. چنین است که در همانندِ پادشاهِ سرزمینی بارانی‌ام، ثروت‌مند اما ناتوان، جوان و با وجودِ این بسیار کهن‌سال، نتیجهٔ کاربردِ همپیوندهای رقیب، تضعیفِ تناقض از رهگذرِ تأکید بر آن است.

نکتهٔ دیگر این‌که فرمولِ منطقی-نحویِ «تاریک‌روشنایی» را در «سکوتِ پرصدای رودها» (خْوانادِلاکْروس) نیز بازمی‌یابیم. البته محتوای دو جمله متفاوت و حتی وارونه است ــ یکی دیداری و دیگری شنیداری است و توزیعِ عبارت‌های مثبت و منفی میانِ اسم و صفت وارونه است. اما به‌رغمِ همهٔ این تفاوت‌ها، هر دو جمله ساختارِ یکسانی دارند و یکسانیِ این دو فرمول که برساختهٔ دو مؤلفِ متفاوت از دو روزگار و دو زبانِ گوناگون‌اند، به خودیِ خود وجودِ آرایه را به‌عنوانِ «شکلی» مجازی که بر فرازِ تجلی‌هایش در زبان شناور است، اثبات می‌کند.

اما نباید شکل و جلوه‌های مستعملِ شکل را یکی دانست: جلوه‌های مستعمل شکل یا «آرایه‌های مستعمل» فقط کلیشه‌یی‌شدنِ پاره‌ای از سرمایه گذاری‌های واژگانیِ ساختار است. می‌توان از هم‌اکنون به نمونه‌هایی از این کلیشه‌ها اشاره کرد:

- تضادوطباق: ترش و شیرین
- طباق: کج‌دار و مریز
- اغراق: خرزور
- اثبات‌بانفی: گرم نیست.

منظور دوْمارْسه از «آرایه‌هایی که تولیدِ روزانه‌شان در بازار بیش از تولید فرهنگستان در یک عمر است»، همین‌آرایه‌های مستعمل است. اگرچه الگوهای صوریِ «آرایه‌های ابداعی» را نیز طبعاً ژرف‌ساختارِ زبان به‌نوعی ازپیش‌تعیین می‌کند، اما تحقق‌های زبانی و محتواهای خاص آرایه‌های ابداعی، برعکسِ آرایه‌های مستعمل، فقط می‌توانند آفریدهٔ شاعر باشند. همین امر، حتّ تکثیر [کپی رایتِ] آرایه‌های ابداعی را به شاعر می‌دهد، حقی که تنها ضامنِ بقای وحدت و بنابراین کارآییِ شعریِ آرایه‌های ابداعی است.

اینک بپردازیم به تناقضِ ضعیفِ (A.N). اگرچه تصورِ یک نیم‌تناقض در بدوِ امر باطل‌نماست، اما نیم‌تناقض را عقلِ سلیم در زمرهٔ بدیهیات می‌شمرد. ناگفته پیداست تناقضِ میانِ آن‌که می‌گوید S سفید است و آن‌که می‌گوید S خاکستری است، از تناقضِ میانِ آن‌که می‌گوید S سفید است و آن‌که می‌گوید S سیاه است، کم‌تر است. در سیاست نیز هرگاه محورِ بحاثر را محورِ دو قطبیِ راست/چپ بدانیم، ناچار تقابلِ چپ و راست را با یکدیگر به‌مراتب قوی‌تر از تقابلی خواهیم دانست که میانه با چپ یا با راست دارد. اما یک نگاه دیگر هم این است که بگوییم هم چپ و هم راست، «افراطی»اند و در افراط به یکدیگر می‌رسند. چنین نگاهی، همان تلقیِ بدیع ارسطو از اخلاق است که با واژگون‌کردنِ دورنما، اوجِ تفاوت را، در بطنِ نظامِ جانشینی، برای «وسط» قایل می‌شود. هم‌چنان که خواهیم دید، این تلقیِ ژرف، قابلیتِ آن را نیز دارد که از عرصهٔ اخلاق به عرصهٔ زیبایی بیاید. اما عجالتاً از سیاست به شعر برگردیم. شکلِ ضعیفِ تناقض به‌اندازهٔ تضادوطباق رواج ندارد، اما باز می‌توان نمونه‌هایی از آن را یافت: از غروب‌های سفیدِ مالارْمه (در مقابلِ شبِ سفید) و نورِ پریده‌رنگِ بوْدْلِر (در مقابل

نورِ سیاه) گرفته تا تاریک‌روشنایی، خورشیدِ سیاه، رنگ‌پریده همچونِ شبِ نروال و دیرین‌گونه‌یی که در سطرِ آخرِ ظلماتِ بودلر بازمی‌یابیم:

گاه می‌درخشد، قد و تن می‌گسترانَد
شبحی از لطافت و جلال.
چون می‌رسد به رفعتِ کاملِ خود
بازمی‌شناسم مهمانِ زیبارویم را
از منشِ رؤیاوارِ شرقی‌اش:
اوست! سیاه اما نورانی.

پُربسامدترین آرایهٔ شعرِ نو، آرایه‌یی است که آن را، در ساختارِ زبانِ شعری، «نابجاییِ مسند» نامیده‌ام[۱۰]. اما پیش از این بحث، باید به یک متغیرِ دیگرِ الگوی منطقی بپردازیم: بسته به این‌که هنجارستیز، آن چیزی است که گزاره وضع می‌کند یا آن چیزی است که گزاره پیش‌فرض می‌کند، وضع متفاوت است.

برای نمونه، آسمان مرده است (مالارمه) یقیناً هنجارستیز است، اما هنجار ستیزی‌یی که در برخورد اول، تناقض نمی‌نماید: مرگ، نفی زندگی است و نه آسمان. از همین‌رو قبلاً تصور می‌کردم آن‌چه این فاصله‌گیری را تبعیض‌آمیز می‌کند، حسِ زبانی است. اما واقعیت این است که می‌شود قضیه را با استناد به تمیزی بررسی کرد که گرماس میانِ تک‌معناها می‌گذارد: فرق هست میانِ تک‌معناهای «هسته‌یی» و تک‌معناهای «پسزمینه‌یی» یا رده‌معناها[۱۱]. این درست است که هر واژه‌ای را می‌توان به تک‌معناهایی تجزیه کرد که واژه به دلیلِ حضور در سخن، آن‌ها را وضع می‌کند. اما حضورِ یک واژه در یک سخن، سامانهٔ دیگری را نیز به کار می‌اندازد که عبارت است از سازگاری یا ناسازگاریِ نحوی: «مرگ»، وجودِ یک فاعلِ «جاندار» را ضروری می‌کند حال‌آن‌که «آسمان»، فرض بر وجودِ یک وصفِ «بی‌جان» دارد. در نتیجه، با سرایتِ تقابلِ جاندار/بی‌جان به سرتاسرِ همنشینِ آسمان مرده است، این تقابل به‌منزلهٔ تک‌معنایی فراخ‌تر از خودِ واژه به کار می‌افتد. از همین‌رو نیز می‌توان «مرگ» و «آسمان» را نه به خاطرِ آن‌چه وضع می‌کنند و بل به سببِ آن‌چه پیش‌فرض می‌کنند، متناقض دانست. اگر پیش‌فرضیت را با ↓ نشان دهیم، فرمولِ شکلِ قانونیِ آرایهٔ نابجایی از این قرار خواهد بود:

S	است	P
↓	↓	(یا خیلی ساده‌تر: $SA.\bar{A}\leftarrow$)
A	$\bar{A}$	

بدین‌سان برمی‌گردیم به همان آرایهٔ اولِ تناقض با این تفاوت که این بار، ناسازگاری اوریب یا در حاشیه است، هنجارستیزی را تضعیف می‌کند و درجهٔ منطق‌مندیِ پایین‌تری به آن می‌دهد.

اما در دلِ همین آرایهٔ تناقضِ اوریب نیز درجهٔ تناقض، بسته به کمّی یا کیفی‌بودن تک‌معنای نابجا فرق می‌کند. اما پیش از آغازِ این بحثِ جدید، باید ساختارِ دیگری را مطرح کنیم، ساختاری که آن را به دلیلِ تفاوتش با ساختارِ تقابل ــ یعنی تنها ساختاری که تاکنون به کار برده‌ایم ــ «ساختارِ نسق‌بند» می‌نامیم.

وظیفهٔ صفت‌ها و موصوف‌های انتزاعیِ وابسته به صفت‌ها معمولاً بیانِ کیفیت است. از همین‌رو و از آن‌جا که هدفِ اصلیِ هر حکمی وصفِ کیفیِ فاعل است، دستورهای زبان عموماً مسندبندی و کیفیت‌بندی یا

توصیفِ کیفی را یکی دانسته‌اند.

تجلیِ واژگانیِ کیفیت معمولاً به شکلِ جفت و برساخته از عبارت‌های متقابل است، آن هم عبارت‌هایی که قوی‌ترین ضدیت را با هم دارند و عبارت‌های غایی‌اند. هم‌چنان که می‌دانیم، واژه‌نامه‌ها نیز برای تبیینِ هر یک از این عبارت‌ها، عبارتِ ضد یا متضادِ آن را معلوم می‌کنند. اما واقعیت آن است که می‌توان، در دلِ همین تقابل‌های بیشینه، به کیفیت‌بندیِ درجه‌بندی‌شده دست زد. پیش از این، میدانِ مسندبندی را با طرحِ عبارتِ بی‌طرف بالایش یافته‌تر کردیم. اما مشکلِ عبارتِ بی‌طرف این است که تعبیرِ آن هم به کیفیتِ متوسط یا معتدل ممکن است و هم به فقدانِ کیفیت. از همین‌رو نیز عبارتِ بی‌طرف غالباً غایب است و انجامِ وظیفه‌اش به عهدهٔ سکوت گذاشته می‌شود: گفتنِ این‌که یک نفر نه خوب است و نه بد، به این می‌ماند که از اظهارِ نظر راجع به اخلاقِ او خودداری کنیم.

اما واقعیت این است که قانونی که بر تغییراتِ اغلبِ کیفیت‌ها حکومت می‌کند، قانون همه یا هیچ نیست و در فاصلهٔ میانِ دو غایت، برای انبوهی از حالت‌های بینابینی جا هست. عبارتِ بی‌طرفِ میانِ گرم و سرد، معتدل است. اما این نقطهٔ پایان نیست. عملیات تکرارپذیرند و میانِ معتدل و سرد، خنک را داریم و میان معتدل و گرم، ولرم را داریم. نه تنها می‌توان این عملیات را تا درجه‌بندیِ ریاضیِ دماها ادامه داد که حتی می‌شود از دو عبارتِ قطبی هم فراتر رفت و به عبارت‌های غایی‌تری مانند داغ و یخ رسید. در جانشینِ سیاسیِ این امر نیز چپِ افراطی و راستِ افراطی، چپ و راستِ سنتی را پشتِ سر می‌گذارند. از سوی دیگر نیز این را می‌دانیم که زبانِ روزمره به سوءاستفاده از عبارت‌های فراغایی گرایش دارد. آزمایش‌های اخیر نیز نشان داده است یکی از سرشت‌نماهای بیمارانِ شکیزوفرن این است که در بیانِ یک کیفیت، عبارتِ فراغایی را به عنوانِ عبارتِ مقابلِ عبارتِ غایی برمی‌گزینند[۱۲]. عده‌ای این‌گونه عبارت‌پردازی را اغراق نامیده‌اند، حال‌آن‌که اگر عبارتِ به کار برده شده، برای فاعلِ توصیف‌شده مناسب و بجا باشد، اغراقی نشده است: داغ یا یخ، به خودیِ خود، کیفیتِ بعیدی برای جسم‌ها نیست. آن‌گاه اغراق شده است که کاربردِ عبارتِ غایی برای بیانِ کیفیتِ فاعل مناسب نباشد. مثالِ دومارسه برای اغراق، «از باد تندتر رفتن» است. این مثال مناسب است: سرعتِ حرکتِ طبیعیِ انسان از سرعتِ باد خیلی کم‌تر است. اما کافی است هواپیما جانشینِ انسان شود، دیگر اغراقی در کار نخواهد بود. در مثالِ دومارسه، سرعتِ ایجابیِ فاعلِ واقعی ــ یعنی «حرکتِ انسان» ــ با سرعتِ باد ناسازگار است. اما همین ناسازگاری نیز درجه‌های گوناگون دارد.

اگر A را سرعتِ انسان و A^+ را سرعتِ بالاتر از سرعتِ انسان بگیریم، داریم:

S	است	P
↓		↓ (یا← A^+ ،SA)
A		A^+

حالا اگر سرعتِ کم‌تر از A را با A^- نشان دهیم، دیسهٔ $A.A^-$ را خواهیم داشت که نمادِ آرایهٔ عکسِ اغراق، یعنی آرایهٔ اثبات‌بانفی است.

نکتهٔ شایان توجه این‌که اثبات‌بانفی همیشه با اغراق متقارن نیست و از همین‌رو ارزشِ خاصی دارد. در مثال‌های دومارسه از اثبات‌بانفی می‌بینیم یک منفی جای یک مثبت را نمی‌گیرد، بل یک نفیِ دستوری به‌جای

یک تأییدِ واژگانی می‌نشیند. مثالِ بجا در این مورد، برو، کینه‌یی از تو ندارم است که نفیِ «کینه‌نداشتن» را جانشینِ عبارتِ «دوست‌داشتن» می‌کند. داریم:

S	است	$\bar{Z}$
↓		↓
A		AvN

در این مثال، ناسازگاری میانِ یک پیش‌فرض (A) و نیمی از پیش‌فرضِ دوم (N) است. «کینه‌نداشتن» هم می‌تواند مساویِ دوست‌داشتن (A) باشد و هم مساویِ بی‌تفاوت‌بودن (N). از آن‌جا نیز که اشارهٔ پسزمینه به «دوست‌داشتن» است، تناقض فقط میانِ پسزمینه (A) و بخشی از متن (N) است. بنابراین، با درجه‌یی از تناقضی روبروییم که از درجهٔ تناقضِ اغراق یا اثبات‌بانفیِ نسق‌بند ضعیف‌تر است.

در مقابل، در استعارهٔ تهکمیه یا تهکم که مسند را عبارتی قرار می‌دهد که درست عبارتِ قطبیِ مقابلِ حکمِ پسزمینه است، هنجارستیزی بیش‌تر می‌شود:

S	است	P
↓		↓
A		Z

هم‌چنان که می‌بینیم، این ساختار همان ساختارِ تضادوطباق است، اما با یک تفاوت و آن این‌که پیش‌فرضیت عموماً جانشینِ وضعیت می‌شود و در نتیجه، هنجارستیزی کاهش می‌یابد[۱۳].

نکتهٔ جالب این است که فونتانیه، استعاره‌ی تهکمیه را گفتنِ «خلاف آن چیزی که فکر می‌کنیم» می‌داند. اگر این تعریف را کلمه به کلمه بپذیریم، استعاره‌ی تهکمیه در شمارِ «آرایه‌های فکری» است، حال آن‌که خودِ فونتانیه آن را آرایهٔ زبانی می‌داند. اشکالِ کار در این است که ارجاع به فکرِ گویندهٔ سخن همواره از دیدگاهِ زبان‌شناسی نابجا بوده است و باید ردهٔ «آرایه‌های فکری» را از عرصهٔ بلاغت حذف کرد ــ هم‌چنان که خواستِ بالی است[۱۴]. در واقع، آرایهٔ استعاره‌ی تهکمیه این نیست که خلافِ آن چیزی را بگوییم که فکر می‌کنیم. استعاره‌ی تهکمیه، آن است که لحن یا مانندسازیِ چهره یا بدن، خلافِ آن چیزی را بگوید که پسزمینه یا متنِ «فَرامقطعی» (مارْتینه) می‌گوید. وقتی گزاره‌ای مانندِ «X نابغه است» استعاره‌ی تهکمیه خواهد بود که همزمان خلافِ آن را نیز بگوییم، مثلاً با لبخند: در این صورت، کارکردِ نشانه‌یی لبخند، ارجاع به ساختارِ S است $A.\bar{A}$، و بدین‌سان، نفیِ تأییدیهٔ متن خواهد بود.

حال بپردازیم به «تنسیق» که بنابر تعریف عبارت است از «نظمی که در آن، مابعد همیشه گویای اندکی بیش‌تر یا اندکی کم‌تر از ماقبل است» (فونتانیه). برای نمونه، «برو، بدو، بپر و بگیر انتقام‌مان را» (کورنی) یا «بروید، بدوید، بپرید به هر آن‌جا که شما را فرامی‌خواند شرف» (بوآلو). در این دو نمونه، سه فعل را می‌توان سه درجهٔ سرعت دانست، سه درجهٔ سواربرهم. اما بیاییم و ببینیم هماهنگیِ این فعل‌ها با هم چگونه است. دو امکان وجود دارد: اول این‌که مناسبتِ میان فعل‌ها، توالیِ زمانی است؛ دوم نیز آن‌که این مناسبت، تقارنِ زمانی است. توالی، هنجارمند می‌نماید و اصلاً منطق‌ستیز نیست: اول برد، بعد بدو و سرانجام بپر. اما تقارن، هنجارستیز است و ایجادِ ناسازگاری می‌کند ــ آن هم ناسازگاریِ کمّی: برد، و در همان آن، هم بدو و هم بپر. هر کس طبعاً

می‌تواند تفسیرِ خودش را از این دو داشته باشد، اما پاسخ از نظرِ من روشن است و همان پاسخِ همهٔ بدیل‌سازی‌های متن‌های ادبی است. تنسیقِ هنجارمند در همه جا هست: یک نمونهٔ چنین تنسیقی، منحنیِ رشد اقتصادی است. آن‌چه در تنسیقِ هنجارمند می‌بینیم، زمان‌های متوالی است. اما تنسیقِ هنجارستیز را فقط در شعر می‌بینیم، زیرا هنجارستیزی، ویژگی‌نمای کاربردِ شعریِ تنسیق است.

اینک می‌پردازم به پیچیده‌ترین و از همین‌رو جالب‌ترینِ آرایه‌ها ــ جالب‌ترین از لحاظِ تجزیهٔ پالایش‌یافته‌تری که می‌طلبد. منظور، طباق است که راجع به آن، خیلی مفصل‌تر از بقیهٔ آرایه‌ها صحبت خواهم کرد. اما اگرچه مسئلهٔ وحدتِ ضدها ظاهراً به‌ناگزیر به بحث‌های فلسفی-متافیزیکی می‌کشد، واردِ این‌گونه بحث‌ها نخواهم شد.

برای خوانندهٔ فرانسوی‌زبان، طباق با نامِ ویکتُور اوگُو گره خورده است: راسنی هم که اوگو این آرایه را هم در آثار و هم ــ به اعتبار واپسین خطِ شعری که سروده است ــ در زندگیِ خود فراوان به کار می‌برد: «هم‌چنان جنگِ روز است و شب». اما طباق مختصِ ویکتور اوگو نیست و آن را در شعرِ همهٔ شاعران بازمی‌یابیم، حتی در شعرِ راسین ــ همان شعری که لائارْپ آن را به دلیلِ بی‌پیرایگی‌اش، آن‌همه می‌ستود. هم بلاغیان و هم واژه‌نامه‌ها، طباق را «نزدیک‌سازیِ عبارت‌های متقابل» می‌دانند. مثالِ موریه برای طباق، این شعر گُوتیه است: «آسمان سیاه است، زمین سفید است». اما ــ هم‌چنان که می‌بینیم ــ در این شعر هیچ تناقضی نیست: دو مسندِ متقابل، به دو فاعلِ متفاوت تعلق دارند: S1 است A و S2 است Z.

اما مثالِ دومارسه برای طباق، اندکی شگفت‌انگیز و برآشوبنده است و از هنجارستیزی می‌گوید: «مشقت می‌کشیم و دشنام شنیده برکت می‌طلبیم و مظلوم گردیده صبر می‌کنیم. چون افترا بر ما می‌زنند نصیحت می‌کنیم» (پولس، قرنطیان، باب چهارم، آیهٔ ۱۲). مثالِ فونتانیه برای طباق، هنجارستیزی را بارزتر می‌کند: «وقتی من یک پارچه آتشم، این برودت‌تان از چیست؟» البته در این جا نیز با دو فاعلِ متفاوت روبروییم: یکی اپوُلبت است و دیگری آریسی. اما این دو عاشقِ یکدیگرند و حکمِ قاعده این است یا باید این باشد که عشق‌شان دوطرفه است. گزاره از تقابلِ زوجِ عاشق و بنابراین از یک تناقضِ روانی خبر می‌دهد.

در واقع، از دیدگاه منطقی-معنایی ــ یعنی تنها دیدگاهِ بجا ــ طباق نیز تناقض است، ولی تناقض با درجهٔ ضعیف. اما، برای آشکارشدنِ تناقض، باید مسند را رها کنیم و این بار، فعل ربط را به محکِ الگوی تقابلیِ سه‌بخشی بسنجیم.

منطق فقط با یک فعلِ ربط سروکار دارد: بودن که وصف را به منزلهٔ مسندِ کلِ فاعل طرح می‌کند: «بودن» به کل اشاره دارد و نه به جزء، برخوردِ «بودن» با فاعل، برخوردِ کلان و جامع با یک کلِ تقسیم‌ناپذیر است: S است P یا S نیست P، بدونِ هیچ حالتِ بینابینی. راسنی هم که مسئله این است: «بودن یا نبودن». آن‌چه فعلِ ربطِ «بودن» در آن درگیر است، یک تقابلِ دوعبارتی است و آن‌چه در دلِ این تقابل درگیر است، مسئله «بودن یا نبودن» است. و این همان زوجِ باستانی «همان» و «دیگری» است که فلسفه را از همان سپیده‌دم دوپاره کرد.

اما زبان فقط با «بودن» سروکار ندارد و یک فعلِ ربطِ دیگر را نیز می‌شناسد: «داشتن». معنای رایجِ امروزیِ «داشتن»، از مناسبتِ مالکیت خبر می‌دهد. اما این معنای رایج از معنای ژرف‌تری مشتق می‌شود، معنایی که در

آن، «داشتن»، «بودنِ» جزئی است. میاستِ ارسطو می‌نویسد: «شیءِ به تملک درآمده به مانندِ جزء است در ازای کل». راستی هم که «داشتن» مستلزم تجزیه‌شدنِ فاعل به جزءهاست، جزءهایی که مسند فقط به یکی از آن‌ها ربط دارد. معنای «سوسن صورتِ قشنگی دارد» این است که یکی از جزءهای سوسن، یعنی صورتِ او، قشنگ «است». بی‌گمان، الگوی نحویِ کاربردِ «داشتن» و «بودن» یکسان نیست: «داشتن»، فعلِ متعدی است و به یک اسم به‌عنوانِ مفعول نیازمند است. جملهٔ «سوسن صورت قشنگی دارد» را می‌توان به دو جمله تجزیه کرد:

«سوسن صورت دارد»

«این صورت قشنگ است»

که در آن، «داشتن» فقط به مناسبتِ کل با جزء اشاره می‌کند. اما آن‌چه از رهگذرِ این میانجیگری محقق می‌شود، یک مسندبندیِ جزئی است. از همین‌رو می‌توان، در مقابلِ فعلِ ربطِ نویِ «بودن»، از فعلِ ربطِ ضعیفِ «داشتن» سخن گفت. آن‌ها را با C و c نشان خواهیم داد:

S است P C S = P

S دارد P c S = P

آن‌چه موجب می‌شود فعل‌های ربط را بتوان به‌سادگی جانشین هم کرد، همین وضعیتِ بینابینی است. برای یک فرانسوی، گفتنِ [avoir un rhume داشتنِ سرماخوردگی] و [être enrhumé سرماخورده‌بودن] علی‌السویه است و [avoir faim داشتنِ گرسنگیِ] فرانسوی را انگلیسی به to be hungry [گرسنه‌بودن] ترجمه می‌کند. شاعر نیز به همین شیوه از یک فعلِ ربط به فعلِ ربطِ دیگر می‌پرد و بی‌واسطه از طباق به تضادوطباق می‌رسد. مانندِ ویکتور اوگو در نظاره‌ها:

آری، تیره‌بختیِ جبران‌ناپذیرم
این است که از دو عنصر برگرفته‌ام
این است که در خودِ تیره‌روزم دارم
گِل و کیهان را
...
هم آسمانم و هم قبرم.

و بدین‌سان، آن‌چه از خویشاوندیِ دو آرایهٔ متمایز خبر می‌دهد، فقط درجهٔ فعل ربط است و نوع انتساب تقابلِ خوب/بد به فاعل: در بارِ اول، با دارم (فعلِ ربطِ ضعیف) و در بارِ دوم، با ام (فعلِ ربطِ قوی) است.

همین تفاوتِ میانِ دو فعلِ ربط، به مسئلهٔ چامسکی نیز پاسخ می‌دهد: نتیجهٔ گزاره‌ای مانندِ «این مرد بلندقد و باریک اندام است»، این است «مرد بلندقد است»، اما نتیجهٔ گزاره‌ای مانندِ «این پرچم سفید و سیاه است» این نیست که «پرچم سفید است»[۱۵]. اُ. دوکرُو سه پاسخ پیشنهاد می‌کند: «آیا مسئله تشابه است و وجود دو و در زبانِ فرانسوی؟ آیا دو گزاره، ساختمان‌های دستوریِ متفاوتی دارند و تجزیهٔ نحوی از این تفاوت خبر خواهد داد؟ آیا باید سفید و آبی را صفتِ رنگی دانست و مقوله‌یی به نام 'صفت‌های رنگی' را نیز واردِ زبانِ فرانسوی کرد؟»[۱۶]. اما کافی است به تفاوتِ میانِ دو فعلِ ربط توجه کنیم تا مسئله راهِ حلِ بهتری پیدا کند. از آن‌رو نمی‌شود از پرچمِ سیاه و سفید نتیجه گرفت پرچم سفید است که چنین فرمولی نه به معنای سفیدبودنِ کلِ پرچم

که فقط به معنای سفیدیِ جزئی از آن است. کاربردِ «است» این گزاره را به یک آرایه بدل می‌کند، آرایه‌یی که می‌توان آن را به‌نوعی کاتاکْرِز[۱۷] یک فعلِ ربطِ ضعیفِ ناموجود در زبانِ فرانسوی دانست، فعلی که جانشینِ آن، فعلِ «داشتن» در ساختمانی مانندِ «این پرچم یک جزء سفید دارد» است. از همین‌رو، گزاره که در اصل طباق است و دو مسندِ متقابل را به دو جزءِ متفاوتِ همان فاعل نسبت می‌دهد، شکلِ تضادوطباق را یافته است.

بنابر این، طباق، یعنی S c A.Z، شکلِ ضعیفِ تضادوطباق، یعنی S C A.Z است.

شاید گفته شود در گزارهٔ «پرچمِ سیاه و سفید»، هیچ‌گونه تناقضی از هیچ درجه‌یی نیست. برای پاسخ به این ایراد که جنبهٔ بسیار عام دارد، باید از بحث‌مان دور شویم، به عرصهٔ تجریدیِ نازیان‌شناختی برویم و به تفاوتِ دیدگاه‌های هستی‌شناختی و پدیدارشناختی توجه کنیم.

در سطحِ هست‌ها، کلیت‌های افزوده (یا مکانیکی) و کلیت‌های آلی یک‌سان نیستند: کلیت‌های نخست، یکای کاذب‌اند و از این لحاظ، در مقابلِ کلیت‌های دوم قرار می‌گیرند که یکایِ حقیقی‌اند. توصیفِ تقابل‌وارِ کیفیتِ کلیت‌های افزوده، هنجارگریز نیست و پرچم نیز یک کلیتِ افزوده است. بروفق این گفتهٔ لایْبنیتْس که آن‌چه موجبِ یک هست می‌شود، این است که یک هست است، حتی می‌توان گفت پرچم درغایت یک هست نیست. اما در سرِ دیگر زنجیره، یعنی در سطحِ کلیت‌های آلیِ حقیقی مانندِ انسان، تناقض‌های زنده هنجارگریزند. زنی با سرِ یک ایزدبانو و بدنِ یک دیو، چه مضحک باشد و چه هولناک، مسلماً هنجارگریز است. موجودی با سیرتِ فرشته و پیکرِ دیو نیز چنین است، مانندِ «دیوِ» قصهٔ عامیانهٔ دیو و دلبر که آن را هم ژان کوکتو در روایتی با همین نامِ طباقی بازساخته است و هم ویکتور اوگو در شخصیتِ کازیمودوِ در رمانِ نوتردامِ پاریس.

حال برگردیم به عرصهٔ پدیدارشناسی، زیرا اگر این گفتهٔ آ. مارتینه را بپذیریم که «حرف‌زدن، منتقل‌کردنِ تجربه است»، پدیدارشناسی تنها عرصهٔ بجای زبان‌شناسی است. راستی هم که تجربه‌یی که در زبان تجزیه می‌شود و با سخنِ عادی به بیان درمی‌آید، چیزی به‌جز تجربهٔ آن چیزی نیست که آن را «جهان» می‌نامیم. و جهان چیست به‌جز شبکه‌یی از ظواهر که هم پایدارند و هم مشترک؟ در سطحِ پدیدارشناختی، تقابلِ میانِ یکای حقیقی و یکای کاذب از بین می‌رود و هم‌چنان‌که نظریهٔ گِشتالت آشکار کرده است، جای خود را به دوگانگیِ پدیدارشناختیِ شکلِ قوی و شکلِ ضعیف می‌دهد.

آن‌چه شکل‌های قوی یا «شکل‌های خوب» را می‌سازد، همسوییِ عامل‌های گوناگونی است که میدانِ دریافت را سازماندهی می‌کنند، یعنی در درجهٔ نخست، دو عاملِ همجواری و شباهت. عنصرهای همجوارتر و شبیه‌ترِ میدانِ دریافت، یکاهای قوی را می‌سازند. هرچه همجواری و شباهت کم‌تر شود، یگانگیِ شکل کم‌تر است و شکل، به یکاهای مجزا تقسیم می‌شود. حال بیاییم و حالتی را تصور کنیم که در آن، همجواری، بیشینه است و شباهت، کمینه است. چنین حالتی، هم‌ارزِ پدیداریِ طباق است: شکلی نیم‌متناقض که عامل‌های سازمان‌دهندهٔ آن با هم در جدال‌اند، و شکلی که همزمان هم یک شکل است و هم چند شکل. این شکل، همان شکلِ جفتِ طباقیِ آدمِ گندهٔ چاق و آدمِ ریزهٔ لاغر است که سینما، در آغازِ کارِ خود، از توان‌مندی‌های مضحکه‌آفرین آن بهره‌ها گرفت. این شکل، همان شکلِ «آسمان سیاه است، زمین سفید است» گوتیه است.

موریه می‌گوید آن‌چه در «آسمان سیاه است، زمین سفید است» می‌بینیم، زیاده‌روی است. حرفِ موریه طبعاً درست است و آسمان، بی‌گمان، در اصل خاکستری است، اما شعرِ گوتیه برساخته از طباقِ ناشی از

همپیوندشدنِ دو اغراق است. هم‌چنان‌که پاسکال نیز می‌گوید، زیاده‌روی همیشه از تصنع خبر می‌دهد وگرنه کم‌تر پیش می‌آید طبیعتی که سخن توصیف می‌کند، خودش طباقی باشد. چنین حرفی به این معنا نیست که طبیعت با تناقض ناآشناست. هم‌چنان‌که دیدیم، سازمان‌یابی همهٔ صفت‌های کیفی به شکلِ جفت‌های متضاد است. اما نکته این‌جاست که طبیعت، متضادها را از هم جدا می‌کند و مانع از گذارهای ناگهانی می‌شود، چه در فضا و چه در زمان: نه بی‌رهگذر که از ره‌گذرِ سال‌های پختگی است که از جوانی به پیری می‌رسیم، و در میانِ منطقه‌های گرمسیر و سردسیر نیز منطقه‌های معتدل جای گرفته‌اند. در گروه‌های اجتماعی نیز وضع به همین منوال است و هرگاه به این گروه‌ها به عنوان یکاهای برساخته از تجمعِ یکاهای نسبتاً همگن دقیق شویم، می‌بینیم در میانِ قشرهای خیلی بالا و خیلی پایین، قشرهای میانی نه تنها وجود دارند که حتی در اکثریتِ کامل‌اند. معنای منحنیِ گاوس نیز به‌جز این نیست: گرایشِ عامِ طبیعت به «میانه‌روی» یا «بی‌طرفی» است. طبیعت به نثر است، نه به شعر. شعر، شدّت است. شعر، فرآمدهٔ قطب‌شدنِ مدلول و حذف عبارتِ بی‌طرف در زبان است. ریشهٔ آن‌چه برای کیرْکِگوُر، آشتی‌ناپذیریِ اخلاق و زیبایی بود، نیز در همین است: خِرَد از هر غایتی گریزان است، حال آن‌که شعر در جستجوی غایت‌هاست. شعر، شدّت را می‌طلبد. آرایه‌های گوناگونی نیز که تجزیه کردیم، همه ابزارهای زبان برای فرآوریِ این شدت است.

بر عکسِ طباق، گزاره‌ای از نوع S c A.N هنجارمند است. این گزاره، یک عبارتِ قطبی را از رهگذرِ یک فعلِ ربطِ ضعیف به عبارتِ بی‌طرف پیوند می‌زند. هنجارمند است چون وحدت را در کثرت نشان می‌دهد، و تنها شکلِ وحدت که می‌توان آن را به‌تجربه دریافت، وحدت در کثرت است، وگرنه وحدتِ مطلق را فقط می‌توان انتزاع کرد. از همین‌رو، شکل‌های هنجارمندِ گزاره‌ها دو تاست و کاربردِ هر کدام از این دو شکل، در قلمروِ متفاوتی از بیان‌پذیری است: یکی شکلِ انتزاعیِ مفهومیِ S C A و دیگری شکلِ مشخصِ تجربیِ S c A.N. شکلِ S c A.N شکلِ گزاره‌هایی است مانندِ «زنی با صورتِ زیبا و اندام متوسط» یا «زنی با جسمِ زیبا و جانِ کم‌مایه»، یعنی گزاره‌هایی که نظیرشان را در زبانِ معمولِ محاوره کم‌تر می‌بینیم. در چنین شکلی، تناقض از رمق افتاده است و حتی اگر بخواهیم تفاوت‌ها را نیز رده‌بندی کنیم ــ به عدمِ‌تناقض محض رسیده است. میانه‌یی که ارسطو آن را فضیلت می‌داند، ضدِارزشِ شعر است. از همین‌رو نیز اگر درام را شعریتِ روایت بدانیم، باید به ویکتور اوگو حق بدهیم که طباق را شالودهٔ درام قرار داد.

اما طباق فقط در خاستگاهِ درام و در آغازِ آن است. در پایانِ درام فقط عبارتِ قطبی می‌ماند، عبارتِ تنها و مطلقِ قطبی. درام، وحدتِ ضدها نیست. درام، حذفِ تناقض از رهگذرِ دگرگونی یا نابودیِ یکی از عبارت‌های طباق‌ساز است. در دیو و دلبر، با دگرگونیِ ــ سحرآمیزِ ــ عبارتِ منفی، آشتی‌ناپذیری رفع می‌شود و ماجرا، پایانِ خوش می‌یابد: نتیجهٔ عشقِ دلبرِ زیبارو به دیوِ زشت‌رو، زیباشدنِ دیو و محوِ زشتی اوست. در نوتردامِ پاریس نیز وارونهٔ داستان روی می‌دهد و عبارتِ مثبت نابود می‌شود: داستان با تصویرِ دو اسکلت در آغوشِ یکدیگر به پایان می‌رسد، و این تصویر که بازگویندهٔ مرگِ جسمِ زیبای زن و مرگ جانِ زیبای مرد است، نمادِ یگانگیِ این جفتِ عاشق است.

فشردهٔ شکل‌بندیِ آرایه‌هایی که بررسی کردیم، به شرح زیر است:

تناقض S C A.Ā

تضادوطباق	S C A.Z
طباق	S c A.Z
نابجایی	S → A.$\bar{A}$
تهکم	S → A.Z
اغراق	S → A.A^{+}
اثبات‌بانفی	S → A.A^{-}

این آرایه‌ها فقط زیرمجموعهٔ بسیار محدودی از مجموعهٔ آرایه‌های کلاسیک‌اند. اما نادرست نخواهد بود اگر بسیاری از آرایه‌های دیگر را روایت‌های دیگری از همین آرایه‌ها در زیرِ نام‌هایی دیگر بدانیم. هم‌چنان که دیدیم، «تنسیق» فقط شکلی از اغراق است. بسیاری دیگر از آرایه‌ها نیز فقط شکل‌های دیگری از نابجایی‌اند. دومارسه، پاسخِ اوُراسِ پیر را نمونه‌یی از «اندیشهٔ بیان‌شدهٔ فاقدِ آرایه»[۱۸] می‌دانست. اما اگرچه باطل نماست، این پاسخ یک نابجایی است. منظور، عبارتِ بمیرد است. در این مورد، فونتانیه با دومارسه مخالف است و می‌گوید آن‌چه با آن روبروییم، حذف‌به‌قرینه است و اوراس در حقیقت می‌گوید: توقع داشتم بمیرد. اما واقعیت آن است که فقط با حذف‌به‌قرینه روبرو نیستیم: گزارهٔ بمیرد را اوراس در پاسخ به پرسشِ توقع داشتید تنها در مقابل سه نفر چه کند؟ می‌گوید. آن‌چه می‌بینیم، نابجایی است: «مردن»، «کنش» نیست. رده‌معناهای دو عبارتِ «کردن» و «مردن» متقابل‌اند: اولی از مقولهٔ کنشگری و دومی از مقولهٔ ناکنشگری است. تناقض در پیش‌فرض است و چنین تناقضی از نابجایی خبر می‌دهد با این تفاوتِ دستوری که در این موردِ خاص، نابجایی میانِ فعل و مکملِ فعل است. شکلِ هنجارمند این می‌بود که اوراس بگوید کشته‌شود. آن‌چه میانِ بمیرد و کشته‌شود تفاوت می‌گذارد، طبعاً گوهرِ محتواییِ یکسانِ آن‌ها نیست. شکلِ آن‌هاست. از قضا، سطحی نیز که شعریت در آن بجاست، همین سطحِ صوریِ معناها یا ــ به تعبیرِ پل والری ــ «شکلِ معنا» است.

دومارسه نمونهٔ دیگری نیز از عبارتِ فاقدِ آرایه می‌دهد: «در یکی دیگر از تراژدی‌های کورنی، پُروزیاس به موردی اشاره می‌کند و می‌گوید تصمیم دارد در آن موردِ خاص هم پدر باشد و هم شوهر. نیکوُمِد به او می‌گوید: 'نه این باشید، نه آن.' پروزیاس: 'پس چه باشم؟' نیکومد: 'شاه.' در این‌جا هیچ آرایه‌یی نیست و با این وجود، این کلمه که فقط یک کلمه است، زیباست»[۱۹]. زیبا؟ حرفی نیست. اما چطور هیچ آرایه‌یی نیست؟ مگر دومارسه کور است؟ مگر نمی‌بیند که پیش‌فرضِ پاسخِ نیکومد این است که واژه‌های «شاه» از یک‌سو و «شوهر» و «پدر» از دیگرسو با هم ناسازگارند، حال‌آن‌که چنین ناسازگاری‌یی وجود ندارد؟ آن‌چه در این‌جا می‌بینیم به‌نوعی وارونهٔ هم‌چنان تناقض‌ماندهٔ تناقض است. آن‌چه می‌بینیم باز یک آرایه است، اما آرایه‌یی که به‌جای آن‌که عبارت‌هایی ناهمپیوند را همپیوند کند، عبارت‌هایی همپیوند را ناهمپیوند می‌کند. این آرایه بدیع است و از همین‌رو در خورِ آن است که نامی خاص خود داشته باشد، اما با این همه، ژرف‌ساختارِ همین آرایه نیز به الگوی منطق‌ستیزیِ پیشنهادی‌مان وفادار است.

فاصله گیری‌هایی که در این‌جا بررسی کردیم همه از مناسبت‌های میان عبارت‌های سخن پدید آمده‌اند. این فاصله گیری‌ها در ردهٔ آرایه‌های گزاره جای می‌گیرند، اما مجموعهٔ آرایه‌های موجود یا ممکنِ سخن فقط به این

چند آرایه محدود نمی‌شود. پیش از این، در همین نوشته، از منطقِ ارتباط و انتقالِ اندیشه یاد کردم و از این‌که سرانجام باید روزی به این مبحث هم پرداخت. اگرچه نه امروز چنین روزی است و نه این مقاله جای پرداختن به این موضوع، اما دوست دارم به غنای این عرصهٔ هنوز سیاحت‌نشدهٔ بلاغت اشاره‌هایی بکنم.

بیاییم و این آرایهٔ ــ مستعمل ــ را در نظر آوریم که می‌گوید قصدم، بردنِ اسمِ افراد نیست، اما داریوش بود. چنین آرایه‌یی آشکارا متناقض است: گوینده هم می‌گوید قصدش بردنِ اسم نیست و هم اسم را می‌گوید. اما قلمروِ بازیِ تناقض در فاصلهٔ دو سطحِ متفاوت است: از یک‌سو، شیء–زبان، یعنی «داریوش»، و از دیگرسو، فرازبان، یعنی «قصدم، بردنِ اسمِ افراد نیست» که از گزاره به پرداختِ گزاره ارجاع می‌دهد. همین سازوکار را ــ البته به شکلی ظریف‌تر ــ در صنعتِ ظاهراً معصومانهٔ «تصحیح» نیز می‌بینیم. تصحیح، «آرایه‌یی است که در آن، آن‌چه پیش‌تر عامداً ادعا شده بودن، نفی می‌شود»[۲۰]. برای نمونه، کارِ درستی کرد، اما نه، کارش اصلاً درست نبود. اما نکته‌یی هست و آن این‌که هنجارستیزیِ تصحیح نه در سخنِ گفتاری که در سخنِ نوشتاری است: در سخنِ گفتاری، عبارتِ درست به‌شکلی هنجارمند و زنجیری جانشینِ عبارتِ نادرست می‌شود، حال آن‌که در سخنِ نوشتاری، پرداختِ گزاره با خودِ گزاره در تناقض است: پرداختِ گزاره از این می‌گوید که یک عبارت حذف، و عبارتِ دیگری جانشین آن شده است، اما خودِ گزاره هر دو عبارت را نشان می‌دهد بی‌آن‌که یکی را جانشینِ دیگری کرده باشد.

آن‌چه در کارِ فونتانیه باطل‌نماست این است که فاصله‌گیری را گاه گزشزد می‌کند و گاه ناگفته می‌گذارد. فونتانیه چیزی از هنجارگریزیِ «تصحیح» نمی‌گوید، اما هنجارستیزیِ «پرسش» را شرح می‌دهد و بر آن تأکید می‌کند: «نباید این نوع پرسش را با پرسش به معنای دقیقِ کلمه اشتباه گرفت که عبارت است از پرسیدن به منظورِ آموختن یا کسب اطمینان از یک امر»[۲۱]. پرسشِ نوعِ اول از آن‌رو یک آرایه است که پرسش‌کننده ظاهراً پاسخ را می‌داند و قصدش از طرحِ پرسش‌وارِ موضوع، در حقیقت، تأیید آن است. از همین‌رو، این شکل از پرسش را باید ــ به تعبیرِ ژان ژِنت در مقدمه‌اش بر آرایه‌های سخن ــ «پرسشِ کاذب» دانست. اما آیا نمی‌توان هنجارِ ارتباطیِ حاکم بر سخنِ پرسشی را شرح داد و شکل‌بندی کرد؟ بیاییم و دانایی را S، نادانی را $\bar{S}$، فرستنده را E و گیرنده را R بنامیم. در پرسش، علی‌القاعده، فرستنده نمی‌داند و گیرنده می‌داند. در تصریح، قاعده واژگون است و پیش‌فرض بر این است که فرستنده می‌داند و گیرنده نمی‌داند. بنابراین داریم:

تصریح: $E(S) + R(\bar{S})$

پرسش: $E(\bar{S}) + R(S)$

یک حسابِ سرانگشتی نشان می‌دهد تعدادِ آرایه‌های ممکن برای پرسش دو تاست: فرضِ یک آرایه این است که E می‌داند، فرض آرایهٔ دیگر این است که E نمی‌داند. تصریح نیز به‌قرینه دو آرایه دارد و آرایهٔ دومِ تصریح ــ این فرض که R می‌داند ــ دربرگیرندهٔ همهٔ آرایه‌های حشو است: تکرار، زایده،... اما بهتر آن است که بحثِ راجع به رمزهای ارتباط را با همین چند ملاحظه پایان دهم که کشفِ این رمزها با آیندگان خواهد بود.

به الگوی‌مان برگردیم. پیش‌فرضِ این الگو این است که کارآییِ ارتباط، دست‌کم به‌میزانِ تأمینِ چرخشِ اطلاعات باشد ــ «اطلاعات» به مفهومی که این کلمه در نظریهٔ اطلاعات دارد. آن‌چه ارتباطِ شعری از آن فاصله می‌گیرد، همین الگوست. وظیفهٔ ارتباطیِ شعر، تأمینِ چرخشِ اطلاعات نیست. از همین‌رو و از آن‌جا که هر

وظیفه‌یی مستلزم وجودِ یک ساختارِ معین است، شعر نوعی ساختارشکنی است. اما آن‌چه شعر آن را می‌شکند، فقط یک ساختارِ معینِ مربوط به یک وظیفهٔ خاص است وگرنه شعری که وظیفه‌اش شعربودن است، هنجارستیز نیست و هنجارهای خاص خودش را و ــ اگر چنین سخنی درست باشد ــ منطقِ خاص خودش را دارد، منطقی که قاعده‌های آن هنوز کشف نشده‌اند. اما بازیافتِ مفهوم‌مندی ــ که هنجارستیزی از سخن گرفته است ــ موضوعِ شعرشناسی دیگری است که این بار، شعرشناسی‌یی اثباتی خواهد بود.

بلاغتِ کلاسیک، مبحثِ مجازشناسی را برای همین امر پدید آورد، اما خاستگاهِ این علم را بر یک خطای قدیمی و اساسی در موردِ ماهیتِ مجازها قرار داد: بلاغتِ کلاسیک، مجازها و نامجازها را یک یکای دوگانه دانست بی‌آن‌که متوجه شود این یکای دوگانه همگن نیست و بر مفصل‌بندیِ عمودیِ دو محورِ متقابلِ زبان تکیه دارد. شخصاً، در فصلِ آخرِ ساختارِ زبانِ شعر، سعی کرده‌ام این خطای دید را تصحیح کنم، اما من نیز اشتباه کردم و تصحیح‌هایم را بر نظریهٔ دوگانگیِ مدلول بنا کردم، حال آن‌که این نظریه به مبحثِ مجازها و نامجازها ربطی ندارد. از همین‌رو، برای آن‌که انسجامِ درونیِ نظریهٔ آرایه بتواند کامل باشد، باید بررسیِ مجازها را از سر گرفت، اما این بار به‌طورِ مستقل. از همین‌رو اینک سعی خواهم کرد تا طرحی از اصولِ اساسی این بررسی را ارائه دهم.

بلاغتِ کبیر و بلاغیانِ بزرگ فرانسهٔ سده‌های کلاسیک، مانندِ دومارسه و فونتانیه، بیش از هر چیز به بیان دل‌بسته بودند و منظورشان از بیان [لوُکوسیوُ] همان چیزی بود که سوُسور آن را دیرتر «گفتار» نامید و گرایشِ امروز آن را «سخن» می‌نامد. آرزوی فونتانیه این بود که روزی بتواند دو کتابِ اساسیِ خود، یعنی کتاب‌دستیِ درسیِ مطالعهٔ مجازها (۱۸۲۱) و رسالهٔ عام آرایه‌های نامجازِ سخن (۱۸۲۷) را در یک مجلدِ واحد به‌نام آرایه‌های سخن نشر دهد(۲۲).

هدفِ این نوشته نیز بازگشت به تفکیکِ ــ به یک‌اندازه اساسی و سنتیِ ــ آرایه‌ها به مجازها و نامجازهاست، نه برای گرفتن ایرادِ چنین تفکیکی بر بلاغیان، بل مشخصاً برای گرفتنِ یک ایرادِ دیگر و آن این‌که چگونه متوجهِ تفکیکِ ذاتیِ مجازها و نامجازها نشدند و دورنمای نادرستی را مستقر کردند که از بدوِ پیدایشِ علمِ آرایه‌ها تاکنون تداوم یافته است و حتی تا اندازه‌ای موجبِ حذفِ بلاغت از صحنه در دو سدهٔ اخیر شده است.

راه‌حلِ بسیاری از مسایلِ نظریِ انسان، شبه‌حذف بوده است، یعنی حذفِ صورت‌مسئله. اما حذفِ صورت‌مسئله هرگز به معنای حذف مسئله نیست. هم‌چنان که می‌دانیم، باید دو هزار سال می‌گذشت تا منطقیانِ نوین به ژرفنا و بجاییِ مسایلِ منطقِ باستان پی‌برند. وقتی بلاغیان درصدد جداسازیِ ساختارهای سخنِ ادبی برآمدند و این ساختارها را به منزلهٔ مجموعه‌یی از شکل‌های تهی از محتوا طرح کردند، راهِ شکل‌گرایی باز شد ــ همان شکل‌گرایی‌یی که پژوهشگران آن را امروزه از نو کشف می‌کنند. اما با ظهورِ ناگهانیِ گوهرگرایی از یک‌سو و تاریخ‌زدگی از دیگرسو، و با ممتازشدنِ ناگهانیِ هم محتوا و هم علیتِ خطی، بزرگراهی که بلاغت گشوده بود، برای دو سدهٔ تمام بسته شد. اما گناهِ بلاغیان این نبود. گناهِ بلاغیان این بود که به‌رغمِ کارِ عظیم و ستایش‌برانگیزی که در عرصهٔ تجزیه و شناخت رده‌بندی‌ها انجام دادند، موفق به جداسازیِ ساختار ــ یعنی سازمان‌یابیِ درونیِ ــ آن چیزی نشدند که آن را آرایهٔ می‌نامیدند. البته این واقعیت هم هست که بلاغتِ کلاسیک، ابزارهای ما را برای تجزیهٔ زبان نداشت و ــ مهم‌تر ــ تفاوتِ میانِ دو محورِ همنشینی و جانشینیِ زبان

را نمی‌شناخت. چه‌بسا به همین سبب‌ها بود که بلاغیان نتوانستند مکان و وظیفهٔ مجاز را در درونِ سازوکارِ بلاغت تشخیص دهند.

بلاغیان آرایه را از دیرباز به منزلهٔ فاصله‌گیری از آن‌چه مستعمل است تبیین می‌کردند. در سرآغازِ رسالهٔ معروفِ دومارسه دربارهٔ مجازها می‌خوانیم: «عموماً گفته می‌شود آرایه‌ها آن شیوه‌های گفتارند که از شیوه‌های طبیعی و عادیِ گفتار دورند. آرایه‌ها آن چرخش‌ها و روش‌های بیان‌اند که از روشِ مشترک و سادهٔ گفتار دورند»[۲۳]. دومارسه، از این «شیوه‌های گفتار»، آن عده‌ای را که قلمروشان در عرصهٔ معناست، مجاز می‌نامد و برای بقیه ــ که قلمروشان به‌جز در عرصهٔ معناست ــ به دلیلِ فقدانِ این وجهِ اشتراک، نامِ نامجاز را برمی‌گزیند. بنابراین، مجازشناسی بخشِ دقیقاً معناییِ نظریهٔ آرایه‌هاست و برای دومارسه چیزی نیست به‌جز مطالعهٔ جلوهٔ پدیداریِ تعددِ معناها و بررسیِ انواعِ مناسبت‌های موجود میانِ مدلول‌های گوناگونِ یک دالِ واحد. در این زمینه، اختلافِ بلاغیان با هم بسیار جزئی و نظرهای‌شان کم‌وبیش ثابت و تقریباً از این قرار است:

آرایه‌ها		مناسبت‌ها
استعاره	=	شباهت
مجازِ مرسل	=	همجواری
مجازِ جزء‌وکل	=	جزء–کل
استعاره‌ی تهکمیه	=	تضاد
اغراق	=	زیاد به‌جای کم
اثبات‌بانفی	=	کم به‌جای زیاد

اما نکتهٔ مهم این نیست. میانِ دو مدلولی که سنت آن‌ها را معناهای «حقیقی» و «مجازیِ» یک دال می‌نامد، تقابل وجود دارد، و نکتهٔ مهم این است که این تقابل، دارای سلسله‌مراتب است. دومارسه برای این تقابل فقط معنایی درزمانی قایل است و معنای حقیقیِ یک عبارت را مدلولِ «اولیه» یا «ریشه‌یی» آن، یعنی معنایی می‌داند که نخستین سازندگان و به کاربرندگانِ عبارت به آن می‌دادند: از آن‌جا که «برگ» در آغاز بر «برگِ درخت» اشاره داشته است، اشارهٔ امروزیِ «برگ» به «برگِ کاغذ» مجازی است. هم‌چنان که می‌بینیم، برای دومارسه، معیارِ حقیقی یا مجازی‌بودنِ یک معنا، میزانِ استعمالِ آن معنا نیست: در مثالِ بالا، معنای به‌اصطلاح مجازیِ «برگ»، از معنای به‌اصطلاح حقیقیِ آن نامستعمل‌تر نیست. از این نکته می‌توان دریافت چرا دومارسه مجازشناسی را جزوِ «دستورِ زبان» می‌داند و نه بلاغت و چرا آن جملهٔ معروف را راجع به «آرایه‌هایی که تولیدِ روزانه‌شان در بازار بیش از...» می‌نویسد. اما این نکته به این پرسش پاسخ نمی‌دهد که چرا دومارسه برای مجازها جلوه‌ای خاص قایل می‌شود و می‌گوید مجازها موجبِ «زنده‌ترشدن، بزرگ‌منشانه‌ترشدن یا دل‌پذیرترشدنِ» گفتار می‌شوند[۲۴]؟ آیا «برگِ کاغذ» نیز همین‌طور است؟ قطعاً نه. پس آیا «برگِ کاغذ» مجاز نیست و تعریفِ دومارسه از مجازها درست نیست؟ فونتانیه هم اعتراض‌کنان می‌گوید: «چگونه مجازها توانسته‌اند به‌رغمِ استعمالِ فراوان، زیبایی و برجستگی و جلوهٔ خودش‌شان را حفظ کنند؟...»[۲۵]

از همین‌رو نیز معیاری که فونتانیه با قاطعیت برمی‌گزیند، همزمانی است و نه درزمانی. اگرچه هنوز

دیرزمانی به تولدِ فِرْدینان دوُ سوُسور مانده است، اما فونتانیه سوسوری است و از همین‌رو، دو چیز را خوب می‌داند: ۱) این‌که دیدگاهِ بجا در زبان‌شناسی، دیدگاهِ تاریخی نیست؛ ۲) آن‌که از نظر مصرف‌کنندگانِ زبان، هیچ اهمیتی ندارد که معنای کلمه، اولیه است یا اشتقاقی: «کلمه یا به یکی از معناهای حقیقی آن صرف می‌شود ــ یعنی به یکی از دلالت‌های عادی و معمولی‌اش اعم از اولیه و نااولیه ــ یا به یک معنای انحرافی، یعنی دلالتی که در لحظه به آن داده می‌شود و فقط عاریتی است»[۲۶]. مجاز فقط حالتِ دوم است. بنابراین، معیارِ فونتانیه، استعمال یا بسامدِ مصرف، در یک حالتِ مفروضِ زبانی است. کافی است یک معنا مستعمل شود، دیگر آرایه‌یی در کار نخواهد بود. فونتانیه در این باره قاطع است و در تفسیرِ دربارهٔ مجازهای دومارسه می‌نویسد: «می‌توان هزار مثال آورد و ثابت کرد کافی است حتی جسورانه‌ترین آرایه، استعمالِ عام و مشترک بیابد تا دیگر کسی آن را آرایه تلقی نکند»[۲۷].

اما ژرار ژنت با این معیار مخالف است[۲۸]. واقعیت نیز آن است که فونتانیه بر سرِ منطق خودش نمی‌ماند و ــ هم‌چنان که از پاره‌ای از نوشته‌های او برمی‌آید ــ تقابلِ ضرورت/آزادی را که بجاتر است، جانشینِ تقابل مستعمل/نامستعمل می‌کند. از جمله این‌که فونتانیه می‌نویسد: «از این تعریف نتیجه می‌گیریم آرایه‌ها، هر قدر هم عادت آن‌ها را عام و آشنا جلوه دهد، فقط تا وقتی لایقِ حفظِ عنوانِ آرایه‌اند که زبان، کاربردشان را تحمیل نکند و آزاد بگذارد»[۲۹]. کلمه‌هایی که بر آن‌ها تأکید شده است ظاهراً گویای آن‌اند که آرایه می‌تواند «عام و آشنا» شود و باز هم‌چنان آرایه بماند. گذشته از این، فونتانیه نیز همصدا با کشیش رادوُنویه، میانِ «آرایه‌های مستعمل یا آرایه‌های زبانی» و «آرایه‌های ابداعی یا تصنیعی» تفاوت می‌گذارد. پس چگونه است که آرایه را هم به‌منزلهٔ آن‌چه مستعمل نیست تبیین می‌کند و هم، درهمان‌حال، وجودِ «آرایه‌های مستعمل» را می‌پذیرد؟ آیا این تناقض نیست؟

فونتانیه به‌عنوانِ زبان‌شناس این را خوب می‌داند که استعمال، دارای درجه‌های گوناگون است: بسامدِ استعمال، متغیری است که می‌تواند هم افزایش یابد و هم کاهش. در میانِ مترادف‌ها، استعمالِ عده‌ای بیش‌تر و استعمالِ عده‌ای کم‌تر و حتی محدود به زیرگروه‌ها یا موقعیت‌هایی خاص است، مانندِ «ژارگوُن»ها و «آرگوُ»ها، مانندِ پارهٔ از مدلول‌های یک دال که استعمالِ بیش‌تری دارند و پاره‌ای دیگر که کم‌تر استعمال می‌شوند، مانندِ مجازهای مستعمل. در اکثریتِ عظیمِ گزاره‌های تصادفی، «روباه» به جانوری اشاره دارد که نامش «روباه» است. این معنا، معنای حقیقیِ «روباه» است. «روباه» در معنای «حیله‌گر»، استعمالِ کم‌تری دارد، اما استعمال دارد. بنابراین، «حیله‌گر» یک آرایهٔ مستعمل است و به همین دلیل در واژه‌نامه‌ها به‌عنوان «معنای مجازی» ثبت شده است. اما، درمقابل، مجازهای ابداعی «همیشه به‌نوعی ملکِ خصوصی‌اند، ملکِ خصوصیِ مؤلف‌شان و نمی‌توان از آن‌ها همانندِ مالِ خود یا مالِ مشترکِ همگان بهره گرفت، مگر شاید به شکلِ عاریت یا نقلِ قول»[۳۰].

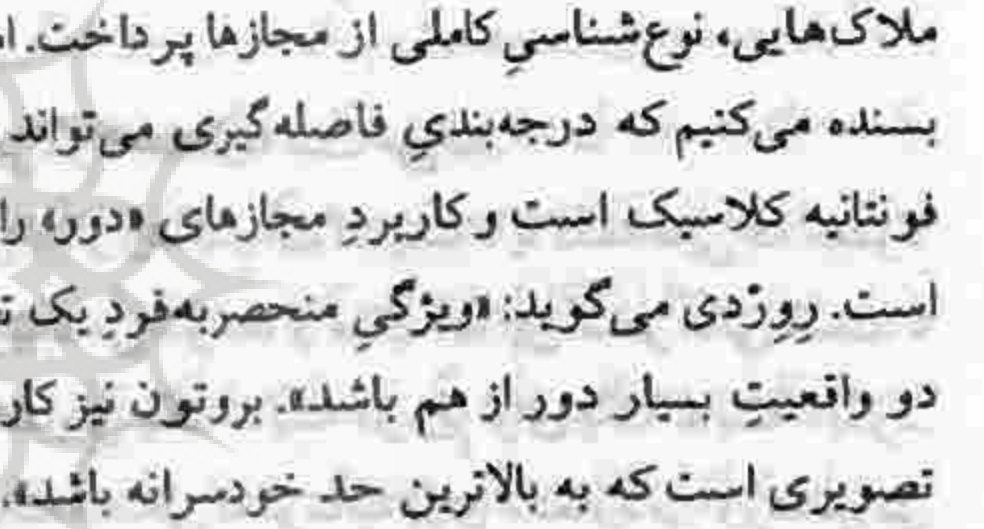
اما فونتانیه تقابلِ میانِ آزاد و ضروری را فقط در مورد «کاتاکرز» به‌کار می‌بندد، یعنی در مورد عبارت‌هایی که تنها معنای ممکن‌شان در یک پسزمینهٔ مفروض، معنای مجازی‌شان است، مثلِ «پای صندلی». کسی که چنین اصطلاحی را به‌کارمی‌برد طبعاً حس می‌کند عبارت از معنای خود منحرف شده است، اما این معنای انحرافی نه‌تنها معنای مستعمل که تنها معنای قابلِ استفاده است. در نتیجه، آرایه به‌عنوانِ آرایه می‌میرد. این، درجهٔ صفر فاصله‌گیری است (همان «تصویرهای مرده»ی شارل بالی). درجهٔ یکِ فاصله‌گیری، درجهٔ فاصله‌گیریِ آرایه‌های

مستعمل است. آرایه‌های مستعمل به‌نوعی زبانی فرعی در دلِ زبان‌اند و همین موجب می‌شود گویندهٔ سخن بتواند برای بیانِ همان مدلول، از میانِ دال‌های گوناگون یکی را برگزیند. در این حالت، هرگاه مدلولِ موردِ نظر، معنای حقیقیِ دالِ برگزیده نباشد، دال به شکلِ فاصله‌گیری جلوه می‌کند. پیشنهادِ من این است که علمِ رمزهای فرعیِ آرایه‌های مستعمل را «سبک‌شناسی» بنامیم و «شعرشناسی» را به علمِ آرایه‌های ابداعی اختصاص دهیم، یعنی آن آرایه‌هایی که ـ بنابر تعریف ـ فقط یک بار به‌کاربرده می‌شوند و از همین رو بیش‌ترین درجهٔ فاصله‌گیری را دارند. بلاغت نیز علمِ مجموعهٔ آرایه‌ها خواهد بود.

این نیز ناگفته نماند که فونتانیه به یک تفاوتِ دیگرِ آرایه‌های ابداعی با یکدیگر نیز اشاره می‌کند و آن نه فاصله‌گیریِ آن‌ها از آن‌چه مستعمل است، بل فاصله‌گیری‌شان از آن چیزی است که آن را «بعضی از قاعده‌های الزامیِ عقل» می‌نامد. پیش از او، باری، استعاره‌ها را بر پایهٔ فاصلهٔ میانِ دو معنای حقیقی و مجازی‌شان به «دور» و «نزدیک» تقسیم کرده بود. این ملاک هم‌چنان قابلِ بهره‌برداری است. برای نمونه، شباهتِ میانِ دو مدلول بسته به ملاک‌های متعددی تغییر می‌کند، از تعدادِ تک‌معناهای مشترک‌شان گرفته تا وضعیتِ تک‌معنای تفریقی‌شان و این‌که این وضعیت، مسلط است یا نامسلط، برون‌پیوند است یا درون‌پیوند. می‌شود بر پایهٔ چنین ملاک‌هایی، نوع‌شناسیِ کاملی از مجازها پرداخت. اما هدفِ نوشتهٔ حاضر این نیست و فقط به گوشزد این نکته بسنده می‌کنیم که درجه‌بندیِ فاصله‌گیری می‌تواند بر اساسِ فاصلهٔ میانِ مدلول‌های جانشین نیز باشد. و اگر فونتانیه کلاسیک است و کاربردِ مجازهای «دور» را مردود می‌داند، هنجارِ شعرِ نو، کاربردِ چنین مجازهایی است. رِوِرْدی می‌گوید: «ویژگیِ منحصربه‌فردِ یک تصویرِ قوی در این است که محصولِ نزدیکیِ خودانگیختهٔ دو واقعیتِ بسیار دور از هم باشد». بروتون نیز کار را به افراط می‌رساند: «از نظرِ من، قوی‌ترین تصویر، تصویری است که به بالاترین حد خودسرانه باشد».

با وجودِ این، اندیشهٔ ناگفته نماند اساسیِ ـ درجهٔ فاصله‌گیری و تغییرِ مرتبه‌نمای خودِ آرایه‌مندی را از فونتانیه داریم. هم اوست که در صدرِ تبیین‌هایی که از آرایه می‌کند، آرایه را شکلی می‌داند که از رهگذرِ آن، «سخن از آن‌چه می‌توانست بیانِ ساده و عامِ مطلب باشد، کم‌وبیش دور می‌شود»(۳۱).

می‌توان انواعِ مختلف آرایه‌ها را از لحاظِ میزانِ فاصله‌گیری‌شان مرتبه‌بندی کرد. بدین‌سان، جدولِ زیر به‌عنوانِ خلاصهٔ مجازشناسیِ فونتانیه به‌دست می‌آید:



که در آن، عددهای ردهٔ نهایی نمایانگرِ درجهٔ فاصله‌گیریِ آرایه‌اند، از درجهٔ (۰) که آرایه به عنوان آرایه مرده

است تا درجهٔ (۳) که جایگاهِ فرضیِ آرایه‌های شعرِ نو است.

اگر مجازشناسیِ دومارسه بسیار ساده بود و فقط به یک ملاک، یعنی ریشه‌شناسی توجه داشت (ملاکی که امروزه دیگر نمی‌توان آن‌را بجا دانست) و در نتیجه به یکای دوگانهٔ معنای حقیقی و معنای مجازی می‌رسید، مجازشناسیِ فونتانیه بسیار پیچیده‌تر است و جدولی را به دست می‌دهد که اگرچه کاستی‌ها و کمبودهایی دارد، اما هم‌چنان تااندازه‌ای قابل استفاده است. چرا فقط تااندازه‌ای و نه تااندازهٔ زیادی؟ زیرا یک ایرادِ اساسی دارد که به مفصل‌بندیِ اولیهٔ این جدول و تقابلِ مجاز و نامجاز مربوط می‌شود.

فونتانیه نیز، همانندِ همهٔ بلاغیانِ قدیم و جدید، بر این باور است که تفاوتِ میانِ دو نوع آرایهٔ مجازی و نامجازی، یک تفاوتِ افقی است. از نظرِ او، همهٔ آرایه‌ها، فاصله‌گیری‌اند و این فاصله‌گیری گاه معنایی است، گاه نحوی و گاه صوتی: وارونه‌سازی ــ که مسند را پیش از فاعل جای می‌دهد ــ نقضِ یک قاعدهٔ نحوی است و مجاز ــ که به کلمه مدلولی را می‌دهد که مدلولِ آن نیست ــ نقضِ یک قاعدهٔ معنایی است. به‌اعتقادِ فونتانیه، همهٔ آرایه‌ها همریخت‌اند و تنها تفاوت‌شان در سطحِ معنایی، نحوی یا واجیِ فاصله‌گیری است. بدین‌سان، فونتانیه، بی‌آن‌که خود متوجه باشد، به تناقض‌گویی می‌افتد.

به دو مجازی نگاه کنیم که فونتانیه به نام‌های «باطل‌نمایی» و «استعاره» ثبت می‌کند.

برای فونتانیه، باطل‌نمایی عبارت است از «صنعتی زبانی که از رهگذرِ آن، اندیشه‌ها یا کلمه‌هایی که معمولاً با یکدیگر در تناقض و تقابل‌اند به هم نزدیک و با هم ترکیب می‌شوند»، و مثالِ آن، این شعر آتالی است: تا جبران‌شود خسرانِ جبران‌ناپذیرِ ایام. استعاره نیز عبارت است از «نمایشِ یک اندیشه در زیرِ لوای یک اندیشهٔ دیگر... که تنها پیوندِ آن با اندیشهٔ اول، نوعی انطباق یا قیاس‌مندی باشد». مثالی که فونتانیه برای استعاره می‌آورد، سرزنشِ بی‌وقفهٔ خاکِ تبل است که معنای «سرزنش» در آن، «ملامت» نیست و «خیش‌زدن» است. بنابراین، هم باطل‌نمایی فاصله‌گیری است و هم استعاره. اما چطور فونتانیه متوجه نیست تعریف‌های خودش از این فاصله‌گیری‌ها از بیخ‌وبن ناهمگن‌اند و بر روی همان محورِ زبان قرار ندارند؟

باطل‌نمایی، تناقض است و قاعدهٔ سازگاریِ ترکیب را نقض می‌کند. اما ناسازگاری فقط در سطحِ نحو، و میانِ دو عبارتِ «جبران» و «جبران‌ناپذیر» است که در گزاره آمده‌اند. اگر از مصطلح‌های سوسور بهره گیریم، وجودِ فاصله‌گیری در حضور است، حال آن‌که تفاوتِ میانِ «سرزنش» و «خیش‌زدن»، یعنی سازندِ استعاره، در غیاب است و فقط در سطحِ جانشینی و میانِ مدلول‌هایی فرضی وجود دارد، مدلول‌هایی که ــ بنا بر تعریف ــ فقط یکی از آن‌ها می‌تواند روزآمد شود. اگر منظور از «مجاز»، یک فاصله‌گیری از نوعِ جانشینی باشد، نمی‌توان باطل‌نمایی را مجاز دانست زیرا تناقض نه در تغییرِ معنا که در ناسازگارشدنِ معناست. دلیل این خلط چیست؟

در واقع، اندکی تأمل کافی است تا متوجه شویم هر دو محور در همهٔ آرایه‌ها حضور دارند و همهٔ آرایه‌ها برساختهٔ دو هنجارستیزی‌اند، اما وظیفهٔ یکی از هنجارستیزی‌ها تصحیحِ دومی است. یک دلیلِ صحتِ این ادعا این‌که فونتانیه، در هنگامِ تفسیرِ باطل‌نمایی، دو هنجارستیزی را بر هم سوار می‌کند: «با شنیدنِ این جمله، گوش بی‌درنگ به جبران، معنای تلاش برای جبران یا جبرانِ ظاهری را می‌دهد و درنتیجه، جبران و جبران‌ناپذیر نه‌تنها منافیِ یکدیگر نیستند که با هم هماهنگیِ کامل دارند». اما آن‌چه فونتانیه شرح می‌دهد، در اصل، یک سازوکار دوزمانیِ

است:

۱) تناقضِ میانِ «جبران» و «جبران‌ناپذیر»؛

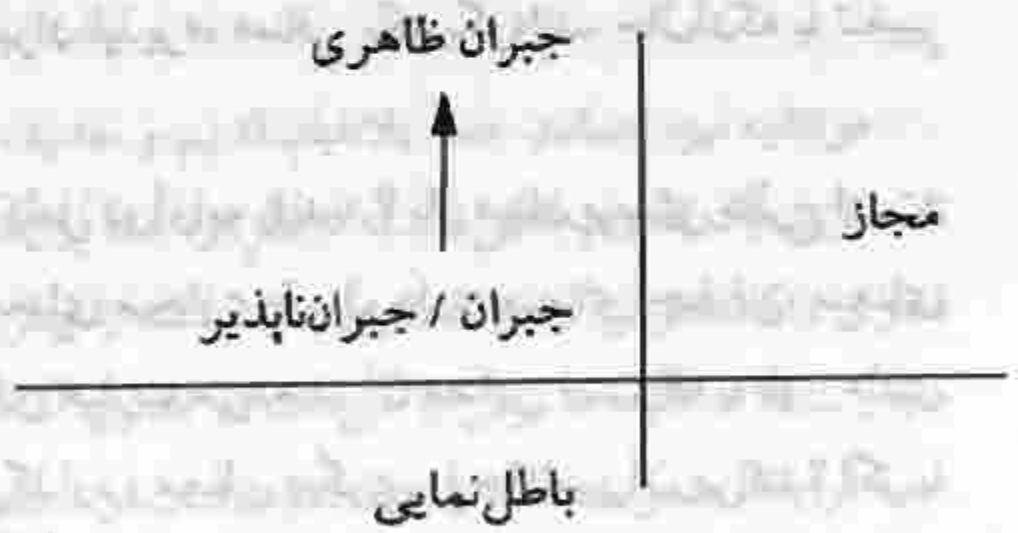
۲) نشستنِ «جبرانِ ظاهری» به جای «جبران» و رفعِ تناقض.

فقط این سازوکار به پرسشِ بسیار سادهٔ «چرا مجاز و چرا تغییر معنا؟» پاسخ می‌دهد ـ پرسشی که هرگز به ذهنِ فونتانیه خطور نمی‌کند. اگر معنای حقیقیِ «جبران»، «جبران» است، چرا گیرنده این معنا را رد می‌کند و معنای دیگری را جانشین آن می‌کند؟ در موردِ باطل‌نمایی، پاسخ روشن است: برای این‌که معنای حقیقی موجبِ تناقضِ گزاره می‌شود و دو عبارتِ «جبران» و «جبران‌ناپذیر»، «منافیِ یکدیگر»اند، حال‌آن‌که با تغییرِ معنا، «هماهنگیِ کامل» میانِ عبارت‌ها برقرار می‌شود.

حال به سراغِ استعاره برویم. چطور می‌شود همریختیِ کاملِ دو آرایه را ندید؟ باز همان پرسش مطرح است. فونتانیه وجودِ سلسله‌مراتب را در میانِ معنای حقیقی و معنای مجازی قبول دارد: معنای حقیقی، معنای مستعمل است، معنایی است که واژه‌نامه‌ها به‌عنوانِ معنا برای عبارت می‌دهند، آن معنایی است که به‌طور عادی به ذهن گیرنده می‌آید. پس چرا فونتانیه این معنا را کنار می‌گذارد و معنای دیگری را جانشین آن می‌کند؟ اگر با یک آرایهٔ مستعمل روبرو بودیم باز حرفی نبود: اگرچه معنای مجازی در آرایه‌های مستعمل ثانوی است، اما باز یک معنای مستعمل و بنابراین یک معنای موجود است. اما مثالِ فونتانیه یک آرایه ابداعی است: «خیش‌زدن» به معنای «سرزنش‌کردن» نیست و هرگز هم نبوده است. پس چرا معنایی به این دال داده می‌شود که هرگز معنای آن نبوده است؟ آشکارا برای این‌که این معنا با پسزمینه ناسازگاری دارد: «ملامت» و «خاک» نیز مانندِ «جبران» و «جبران‌ناپذیر» منافیِ یکدیگرند، البته با یک تفاوت و آن این‌که تناقضِ میانِ «ملامت» و «خاک» بارز نیست. اما دو عبارت از لحاظِ معنایی هنجارستیزند و می‌توان نشان داد این هنجارستیزی از تناقضی خبر می‌دهد که در سطحی عمیق‌تر میانِ «سرزنش‌کردن» که در مقولهٔ «جانداران» است و «خاک» که در مقولهٔ «بیجان‌ها» است، وجود دارد[۳۲]. تناقض در تک‌معناهایی است که عبارت‌ها پیش‌فرض می‌کنند و نه در تک‌معناهایی که وضع می‌کنند. تناقض ضعیف‌تر است، اما هست. فونتانیه دربارهٔ «جبرانِ جبران‌ناپذیر» می‌گوید: «پذیرش چنین جمله‌یی به شکل کلمه‌به‌کلمه پوچ است». مگر پذیرشِ «سرزنشِ خاک» به شکلِ کلمه‌به‌کلمه پوچ نیست؟ اگر این «پوچی» مشهود نیست، به این علت است که در استعاره، ضعفِ تناقض موجب می‌شود توجهِ تجزیه‌کنندهٔ جمله به زمانِ دومِ سازوکار دوزمانی، یعنی به تغییرِ معنا جلب شود. در باطل‌نمایی، شدتِ تناقض، توجهِ ناظر را فوری به خود جلب می‌کند و موجب می‌شود تبیینِ آرایهٔ باطل‌نمایی بر تناقض استوار شود. اما از آن‌جا که هر دو آرایه، همریخت‌اند و در زمانِ اولِ سازوکارِ دوزمانی، از یک نوع هنجارستیزیِ نحوی خبر می‌دهند (ناسازگاریِ ترکیب)، نباید آن‌ها را به‌هیچ‌وجه در مقولهٔ مجازها جای داد. مجاز به ارجحیتِ زمانِ دوم اشاره دارد: هدفِ آرایهٔ مجازی، رسیدن به همین زمانِ دوم است و اگر این زمان، زمانِ دوم شده است فقط برای این است که شرطِ تحققِ آن، تحققِ زمانِ اول است. درواقع، هر آرایه‌یی دربرگیرندهٔ یک روندِ رمزدراییِ دوزمانی است: زمانِ اول، زمانِ دریافتِ هنجارستیزی و زمانِ دوم، زمانِ تصحیحِ هنجارستیزی با گشتن در میدانِ جانشین‌هاست، میدانی که عرصهٔ گره‌خوردنِ مناسبت‌های شباهت و همجواری و... و از این رهگذر، کشفِ مدلولی است که بتواند از گزاره، تفسیرِ معناییِ قابلِ قبولی ارائه دهد. اگر چنین تفسیری ناممکن باشد، گزاره

پرچ خواهد بود، مانندِ گزارهٔ «ناپلئون یک عددِ اول است» که یکی از بی‌شمار گزاره‌هایی است که منطقیان به‌عنوانِ نمونهٔ گزارهٔ پوچ ساخته‌اند.

بنابراین، سازمان‌یابیِ غاییِ آرایه، دومحوری، و مفصل‌بندیِ آن بر روی دو محورِ عمود بر هم است: محورِ همنشینی که عرصهٔ استقرارِ فاصله‌گیری است و محورِ جانشینی که عرصهٔ خنثاشدنِ فاصله‌گیری از رهگذرِ تغییرِ معناست. می‌توان این دو محور را به شکلِ زیر نشان داد:



بدین‌سان، اصلی برای رده‌بندی پیدا می‌شود که بسته به نوعِ هنجارستیزی و نوعِ تغییرِ معنا، دارای دو ورودی است. درست همانندِ نابجایی‌ها که بسته به نوعِ تغییری که هنجارستیزی‌شان را تصحیح می‌کند، مرسلی‌اند یا استعاره‌یی، پاره‌ای از باطل‌نمایی‌ها نیز مرسلی‌اند و پاره‌ای دیگر، استعاره‌یی. خلاصه این‌که در محورِ زبان یکدیگر را متقابلاً در محاق فرو می‌برند. از همین‌رو نیز، بلاغیان نتوانستند پنهان‌بودنِ محورِ همنشینیِ ناسازگاری‌های معناها را در پشتِ محورِ جانشینیِ تغیرهای معناها ببینند و علمِ بلاغت سرانجام نتوانست میدانِ «هنجارستیزی‌های معنایی» را مطالعه کند[۳۳]. به‌همین‌خاطر نیز یکی از وظیفه‌های اصلیِ بلاغتِ نو، رفعِ این نقص و شناسایی، نام‌گذاری و رده‌بندیِ انواعِ نقض‌هایی است که ضرورت‌های ترکیب، فی‌نفسه، در سطحِ معناییِ زبان موجب می‌شوند. آرایه‌ها چیزی به‌جز همین نقض‌ها نیستند.

در مورد «نامجاز»ها، عکسِ ماجرا رخ داد: این‌بار، همنشینی، جانشینی را پنهان کرد. بلاغت توانست به تجزیهٔ فاصله‌گیریِ همنشین‌ها بپردازد، اما نتوانست کار را تا تجزیهٔ جانشین‌ها دنبال کند.

خلاصه این‌که هر آرایه دارای دو زمان است. نظریهٔ مجازها، زمانِ اول را فراموش کرد و نظریهٔ نامجازها، زمان دوم را از یاد برد و این را ندید که هر نامجاز یک مجاز را ایجاب می‌کند زیرا هر فاصله‌گیری باید با تغییرِ معنا تخفیف یابد و آن‌چه اقتصادِ آرایه‌ها را می‌سازد، همین بازیِ وارون و جبران‌کنندهٔ دو هنجارستیزی است.

برای نمونه به «پرسش» نگاه کنیم. «پرسش» فقط وقتی آرایه است که شکلِ پرسش به یک مدلولِ تأییدی ارجاع دهد. معنای «کیست نداند؟»، «همه می‌دانند» است. بنابراین معنا تغییر یافته و آن‌چه با آن روبروییم مجاز است. پس چرا اسمش را گذاشته‌ایم نامجاز؟ وارونه‌سازی چطور؟ می‌گویند وارونه‌سازی یک فاصله‌گیریِ معنایی است و از همین‌رو یک آرایه ساخته شده است. این گفته درست است. می‌گویند وارونه‌سازی به معنا دست نمی‌زند و از همین‌رو نامجاز است. این گفته نادرست است. همهٔ اهلِ دستور قبول دارند که وقتی صفت پیش از موصوف جای می‌گیرد، معنای آن «جنسی» است و وقتی پس از موصوف می‌آید، معنای آن «ویژه»

است. پ. گیرو می‌نویسد: «سپیدپرستو، پرستویی است که آن‌چه در آن سفید است، پرستوییِ پرستوست. از همین‌رو نیز بازتاب‌دهندهٔ ارزش‌های استعاره‌ای خاصِ پرستو (عفاف) و سفیدی (سادگی) است»[۳۴]. مگر این تغییرِ معنا نیست؟ مگر ــ هم‌چنان که گویندهٔ سخن نیز تلویحاً به آن اشاره دارد ــ استعاره نیست؟ آیا همین سازوکار نمی‌تواند در «آرایه‌های فصاحت» مانند قافیه نیز کار کند؟ در یک آرایهٔ فصیح، هم‌واجیِ مضمون‌های ناهم‌معنا موجب می‌شود که در زمانِ اول، هنجارستیزی مستقر شود و سپس، در زمانِ دوم، با نشستنِ «ارزش‌های استعاره‌یی» به‌جای ناهم‌معناها و برقراریِ مجددِ خویشاوندیِ معنایی ــ هم‌چنان‌که خواستِ اصلِ توازی است ــ هنجارستیزی تخفیف یابد[۳۵]. چنین است که از قافیه‌شدنِ «دانا» و «برنا»، یک مفهومِ جوانی و نامیرایی نیز القا می‌شود، حال آن‌که چنین مفهومی در مثلاً «یک انسانِ دانا» نیست.

بنابراین آن‌چه در همهٔ موردها با آن روبروییم، همان ساختار و همان سازمان‌یابیِ عمودبرهمِ جانشین‌ها و همنشین‌ها، و همان سازوکار با همان وظیفه است، یعنی تنها سازوکاری که می‌تواند هدف‌مندیِ آرایه را گزارش کند.

و این‌جاست که پرسشِ نهایی پیش می‌آید: چرا آرایه؟ چرا هنجارستیزی؟ پاسخِ بلاغیان به این پرسش یکسان است، همان پاسخی است که اصلاً آرایه را تبیین می‌کند: وظیفهٔ «زبانِ آرایه‌ها» زیبایی است و آرایه‌ها سخن را «زنده‌تر، بزرگ منشانه‌تر، دل‌پذیرتر،...» می‌کنند. آن‌چه همهٔ این کلمه‌های یکی گنگ‌تر از دیگری و تقریباً مترادف به آن ارجاع می‌دهند، زیبایی است. از دیدگاهِ بلاغتِ کلاسیک نیز سه وظیفهٔ اصلیِ زبان عبارت‌اند از «زیبا»، «آموزنده» و «متقاعدکننده» بودن.

هنوز باید یک مسئله را توضیح داد و آن این‌که چگونه است که ساختار، چنین جلوه‌ای را موجب می‌شود زیرا فاصله‌گیریِ یک سخن، به‌خودی‌خود موجبِ زیباشدنِ آن سخن نمی‌شود. یک پاسخِ حاضر و آماده برای این پرسش، زیبایی‌شناسیِ تصویر است. اصلی هست که هیچ‌یک از بلاغیان در آن تردید ندارند و آن عبارت است از توازیِ تقابل‌های مجازی/حقیقی و مشخص/مجرد. معنای مجازی، «تصویر» می‌سازد، یعنی مشخص است و می‌توان آن را «دید»، حال آن‌که معنای حقیقی را باید «اندیشید». همین امر نیز سببِ خلطِ تدریجی و هم‌چنان پابرجای دو اصطلاحِ «مجاز» و «تصویر» شده است. بر پایهٔ یک نظریهٔ ضمنیِ تاریخِ زبان، ارجاعِ اولیهٔ کلمه‌ها به محسوسات بوده و گرایشِ کلمه‌ها به مجردات، پی‌آمدِ تحولِ بعدیِ آن‌هاست. زبانِ بلاغت، بازگشت به سرچشمه‌هاست. هر آرایه‌یی، رجعت از فهم به حس است. فلسفهٔ پس از سقراط، یک جریانِ دیالکتیکیِ صعودی است که از دریافت به مفهوم می‌رسد. اما بلاغت به‌عنوانِ جریان وارون این جریانِ صعودی شکل گرفته است. از همین‌رو نیز تقابلِ میان فلسفه و بلاغت، متقارن است و حاصل‌جمعِ فلسفه و بلاغت، دایرهٔ عظیمِ زبان است، دایره‌ای که از تصورِ ازلی آغاز می‌شود و به همان نیز بازمی‌گردد.

شالودهٔ این برداشت، حقیقت ژرفیِ است که شعرشناسی روشن‌فکرزدهٔ نوین ظاهراً آن را از یاد برده است. نتیجهٔ این فراموشی و ندیدنِ ویژگیِ اساسیِ زبانِ شعر این است که این ویژگی، ویژه‌بودنِ دال فرض می‌شود و این پندار رواج می‌یابد که دال نیز به شیوهٔ خود، به مدلول همیشه یکسانی اشاره دارد که می‌توان آن را با غیرِ شعر نیز گفت و حتی آن را با فرازبانِ کارشناسان و منتقدان، بهتر نیز گفت. چنین پنداری جهلِ مرکب است. اگر به‌راستی می‌شود همان مدلول را با غیرِ شعر هم گفت، پس چرا اصلاً شعر؟ چرا اصلاً عروض، قافیه،

وارونه‌سازی، باطل‌نمایی، تکرار؟ چرا این همه آرایه؟ یک پاسخ به این پرسش، ابهام است ــ نظریه‌یی که امروزه رواج تام دارد. اما چنین پاسخی بیش از آن‌چه باید لاغر است و تعددِ معناها بیش‌تر یک پاسخ اقتصادی است تا شعری. اگر تنها وظیفهٔ شعر این باشد که فقط در یک جمله همهٔ آن چیزهایی را بگوید که نثر در چندین جمله می‌گوید، چنین امتیازی چندان مایهٔ مباهات نخواهد بود. وانگهی مگر به خشت در کاربردِ کلمه‌ها گرفتار شده‌ایم که با رسیدن به «میانبرِ» شعر، حتی «مسحور» می‌شویم؟ قراردادنِ علامتِ مساوی میانِ شعریت و «انبوهیِ معناها» فقط می‌تواند پژواکِ دوری از اقتصادِ بورژوایی باشد چون اگر باید ایجادِ بیش‌ترین ــ و حتی بی‌نهایت ــ مدلول با بهره‌گیری از کم‌ترین دال‌ها به یک چیز شبیه باشد، این چیز فقط می‌تواند یک سرمایه‌گذاریِ بسیار سودآور با پولِ بسیار اندک باشد، منتها در عرصهٔ زبان.

هم‌چنان که بلاغت به‌درستی متوجه شده است، هدفِ راستین هر شعری ــ و هم‌چنین هر ادبیاتی ــ دگرگونیِ کیفیِ مدلول است. البته این پرسش هم‌چنان باقی است که آیا قضیه حقیقتاً بازگشتِ به تصویر است؟ دو ایراد می‌توان بر این برداشت گرفت.

۱) کم نیستند نمونه‌هایی که در آن‌ها، معنای مجازی همواره از معنای حقیقی «مشخص»‌تر نیست. آیا تشخصِ «جبرانِ ظاهری» از «جبران» بیش‌تر است؟ آیا تجریدِ مدلولِ «قایق» از مدلولِ «پارویی» کم‌تر است؟

۲) معنا، حتی اگر واقعاً هم مشخص باشد، لزوماً موجب یک «تصویر» نمی‌شود. نمی‌خواهم بحث قدیمی همراهی یا ناهمراهیِ تصویر و تفکر را از نو راه بیندازیم. هدفم فقط اشاره به خلطی است که ظاهراً در موردِ مدلول و مرجع می‌شود. آیا از این نکته که آن‌چه «روباه»، به آن ارجاع می‌دهد مشخص است، یعنی محسوس است و آن‌چه «حیله‌گر» به آن ارجاع می‌دهد مشخص نیست، می‌شود نتیجه گرفت که نمی‌شود جملهٔ «این مرد روباه است» را بدون تجسمِ روباهِ جانور فهمید؟ من که زیاد مطمئن نیستم. اما گیریم چنین باشد، در مواجهِ با آرایه‌هایی مانند انزوای آبی یا احتضارِ سپید (مالارمه) چه می‌کنیم؟ آیا تجسم‌ناپذیر را تجسم می‌کنیم؟

بنابراین پرسش هم‌چنان باز است. شخصاً، در یک جای دیگر، نظریهٔ دلالتِ معروف به دلالت «هیجانی» را پیش کشیدم. اما، در زیرِ این نامِ برگرفته از اصطلاح‌های کلاسیک، نظریه می‌تواند معنای خلاف دهد. از همین‌رو باید روزی مجدداً به این موضوع برگشت. پاسخ به پرسشِ اساسیِ ذاتِ معنای شعری می‌تواند هر چه باشد، اما من لازم می‌دانستم نشان دهم ساختارِ آرایه چنان است که چنین پرسشی ناگزیر مطرح است.

پل والری می‌نویسد: «شاعر بی‌آن‌که خود داند، در نظمی از رابطه‌ها و دگرگونی‌های ممکن در حرکت است و فقط آن جلوه‌های موقت و خاصی از این نظم را دریافت یا پیگیری می‌کند که در فلان یا بهمان حالت از عملیاتِ درونی او برایش مهم‌اند»[۳۶].

هدفِ بلاغتِ سخن به‌جز جستجوی همین «نظمِ رابطه‌ها و دگرگونی‌ها» نیست و وظیفهٔ شعرشناسیِ نوین به‌جز ازسرگرفتنِ جریانِ پرشکوه و متأسفانه متوقف‌شدهٔ سدهٔ ۱۹ نیست. ویکتور اوگو بانگ می‌زد «مرگ بر بلاغت!» و باید زمان می‌گذشت و مالارمه و والری می‌آمدند تا شاعرانی اصیل، بجایِ بلاغت را به‌عنوانِ شکل‌های ممکنِ سخنِ ادبی از نو کشف کنند. اما، با وجود این، پیشداوری هم‌چنان باقی است. نظریهٔ آرایه، دو

اصلی را نقض می‌کند که امروزه به‌عنوانِ اصل‌های مقدسِ زیباییِ ادبیِ رواج دارند: نخست، اصلِ یکپارچگی را و دوم، اصلِ وحدت یا کلیتِ اثر را. با تبدیلِ آرایه‌های بلاغی به نوعی آرایه‌های زبانیِ جهانشمول و قابلِ انتقال از یک شعر به یک شعرِ دیگر یا از یک شاعر به یک شاعرِ دیگر، نظریهٔ آرایه آن چیزی را نفی می‌کند که موجبِ ویژگیِ هنرِ ادبیات و سببِ سرشتِ منحصربه‌فرد و فردیتِ ضروری این هنر است. ضرب‌المثلی چینی، بی‌خبر از وجودِ علمِ شیمی، می‌گوید: «هر الماسی منحصربه‌فرد است و فقط به خودش شبیه است». نمونه‌برداریِ مقطعی از سخن، و تجزیهٔ سخن به شکل‌هایی که بی‌گمان با یکدیگر در پیوند و تعامل‌اند، اما با وجودِ این از یکدیگر مجزایند، انکارِ این وحدتِ کل و آن درهم‌تنیدگیِ بی‌گسستی است که موجب می‌شود یک اثر، کلیتی بسته‌به‌خود باشد. آن‌چه در افقِ شعرشناسیِ ساختارگرا قد برمی‌افرازد، برنامه‌ریزیِ رایانه‌یی آرایه‌های بلاغی است، شبحِ دهشتزای ماشینِ تولیدِ خودکارِ شعر است. اما حتی اگر چنین باشد نیز باز جای نگرانی نیست: هنوز باید این شکل‌های فقط ممکنِ سخن را به راه‌انداخت و با دادنِ محتوایی اصیل و از لحاظِ شعری، حقیقی، به امتلا رساند. چنین کاری وظیفهٔ نبوغ و الهام است، و این کاری است نه آسان. باور نمی‌کنید؟ امتحان کنید.

پی‌نوشت

1- Charles Serrus, Le *Parallélisme logico-grammatical*, Alcan, 1933.

۲ـ برای تحقیقِ تجربیِ مناسبت‌های منسجم میانِ قاعده‌های عملیاتیِ اندیشیدن و ژرف‌ساختارهای زبان، نک. به:

H. Sinclair de Szaart, *Acquisitions de la pensée et développement du langage*, Dunod, 1967.

3- Robert Blanché, *Structures intellectuelles*, Vrin, 1966; A.J. Greimas, *Sémantique structurelle*,Larousse, 1966.

4- Jean Piaget, *Psychologie de L'intlligence*, Colin, 1956, p.41.

5- Tzvetan Todorov, *Littérature et Signification*, Larousse, 1967, p. 108.

۶ـ پیش از این دربارهٔ هنجارستیزی‌های قیاسی توضیح داده‌ام. نک به:

Jean Cohen, *Poétique de la comparaison: essai de systématique* in *Langages*, VIII, Paris, 1968.

۷ـ برای نمونه: لطافتِ بودن و نبودن (پل والری).

8- Morier *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, 1961.

9- Fontanier, *Les Figures du discours*, collection "Science", Flammarion, 168.

10- Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1968.

11- *J.A. Greimas, Option cité*, p. 50.

12- Cf. Luce Irigaray, *Négation et transformation négative dans le langage des schizophrènes* in *Langages*, V, 1967, pp. 84-98.

۱۳ـ اما ساختار می‌تواند یکسان بماند: گمنامِ پُرآوازه.

14- Bally, *Traité de stylistique française*, I, p. 186.

15- N. Chomsky, *Syntaxe, logique et sémantique* in *Langages II*, 1966

16- O. Ducrot, *La linguistique*, publié sous la direction d'André Martinet, Denoël, 1969, p. 239.

۱۷ـ برای کاتاکرز نتوانسته‌ام هیچ برابرنهاده‌ای در بلاغتِ کلاسیکِ فارسی بیابم. کاتاکرز، نوعی آرایه است که در آن، واژه در معنایی به‌جز معنای حقیقیِ خود به کار می‌رود، بی آن‌که امکانِ گذاشتنِ کلمهٔ دیگری به‌جای آن باشد، مانندِ «پای میز»، «سپرِ خودرو»... [مترجم].

18- Dumarsais, *Des Tropes*, p. 12

19- Id., *Ibid.*

20- Fontanier, *Option cité*, p. 367.

21- Id., *Ibid*, p. 368.

۲۲ـ آرزویی که زرار ژنت و من توانستیم با انتشارِ آثارِ فونتانیه در زیرِ همین عنوان به تحقق آن کمک کنیم:
Fontanier, *Figures du discours* in collection*Sciences*, Flammarion, 1968.

23- Dumarsais, *Option cité*, p. 2.

24- Id., *Ibid*, p. 66.

25- Fontanier, *Option cité*, p. 65.

26- Id., *Ibid*, p. 66.

27- Id., *Ibid*, p. 6.

28- Gérard Genette, *Préface* in *Figures du Discours*, p. 10-11.

29- Fontanier, *Option cité*, p. 64.

30- Id., *Ibid*, p. 188.

31- Id., *Ibid*, p. 64.

۳۲ـ هم‌چنان که از پرسشِ «حسن چه کسی را (و نه چه چیزی را) سرزنش می‌کند؟» برمی‌آید، «سرزنش‌کردن» یک فعلِ متعدی + یک مفعولِ بی‌واسطهٔ جاندار است.

33- Cf. T. Todorov, *Langages*, I, 1966.

34- P. Guiraud, *Syntaxe du français*, PUF, 1962, p. 112.

35- J. Cohen, *Structure du langage poétique*, p. 224.

36- Valéry, *Questions de poésie*, in Oeuvres, Pléiade, T. I, p. 1290.