

## ادبیات در جملات\*

ریچارد ام. اَهمان<sup>۱</sup>

ترجمه دکتر مجدالدین کیوانی

در مقاله «ادبیات در جملات»، اَهمان برای تحلیل سه قطعه از متون ادبی، از چارچوب دستور زبان زایشی و پاره‌ای از اصطلاحات این مکتب بهره می‌گیرد، و در هریک از سه مورد میان «روساخت» قطعه و «ژرفساخت» آن تفاوت قائل می‌شود. او یادآور می‌شود که تفاوت میان محتوا و صورت (فرم) در تفاوت میان ژرفساخت (محتوا) و روساخت (صورت) منعکس است. روساخت عبارت از شیوه گفتن چیزی است و این ما را به قلمرو سبک درمی‌آورد. اَهمان آنجا که به تفحص در انحرافهای دین تامس از نحو معمول زبان می‌پردازد، مفهوم گزینش یا انتخاب را به میان می‌آورد.

یکی از نقاط قوت مقاله «ادبیات در جملات» به عقیده من توانایی اَهمان در روشن ساختن معانی ادبی ملازم با ساختارهای زبانی است که وی به کشف آنها دست می‌یابد. به هنگام تحلیل جمله‌ای از شریک مرموز<sup>۲</sup> اثر کُنراد، او نه تنها تأثیر بلاغی این جمله را تعیین می‌کند بلکه «تحرك بلاغی»<sup>۳</sup> آن را به موضوع داستان و سپس به «بدنه» آن اثر ادبی، به عنوان یک کل، ارتباط می‌دهد.

به علاوه، اَهمان به «فشردگی فوق‌العاده» جمله و «تأثیر زنجیره‌ای»<sup>۴</sup> که خاصِ نحو نوشته‌های کُنراد است، اشاره می‌کند. گرچه موضع نظری اَهمان وی را مقید به این می‌کند که سبک را اساساً در ارتباط با نویسنده در نظر بگیرد، ولی تحلیلهای او نشان می‌دهد که وی از تأثیرات خاصی که فلان سبک بر خواننده دارد، نیک آگاه است.<sup>۵</sup>

متقدان ادبی، به هر منظور که باشد، به خود حق می‌دهند ادبیات را با کتابهای مهم، با نوشته‌های تخیلی، با فصاحت در نگارش، با معانی غیرارجاعی<sup>۶</sup> و غیر پراگماتیک، با زیباییهای زبان، با نظم و ترتیب، با اسطوره، با گفتمان ساختمان و شکل یافته، با بازیهای لفظی، با کاربردهای از زبان که بر خود شیوه بیان تأکید دارد، با احساس یک عصر، با آرای جزمی، با فریاد دل، با روان نژندی و چیزهای بی‌شمار دیگری از این دست، یکی بدانند. البته، به قول بیشاپ باتلر، ادبیات خود ادبیات است و نه چیز دیگری، اما بعضی قیاسها و طبقه‌بندیها هم دارای ارزشند. پس، بگذارید برای لحظه‌ای چند، ادبیات را

\* پانویسهایی که شماره‌های آنها داخل پرانتز آمده، از آن نویسنده مقاله است. م.

1- Richard M. Ohmann. "Literature as Sentences"

2- Secret Sharer

3- rhetorical movement

4- chaining effect

۵- این توضیح، نوشته ویراستار نشریه‌ای است که مقاله اَهمان در آن آمده است. م.

6- non-referential

مشتی جمله به شمار آوریم.

این کار مستلزم قدرت تخیل چندانی نیست، چون یک کار ادبی بی تردید مرکب از شماری جمله است که بیشتر آنها خوب ساخته شده اند، بسیاری از آنها از هنجار زبان (نه در معنای منفی و بد) منحرف شده اند و بعضی از آنها ناتمامند. لیکن از آنجا که همین وضعیت در مورد هر نوع کتاب و نوشته ای صادق است، به ازای مختصر کوششی که به کار می بریم تا ادبیات را به عنوان شماری جمله در تصور آوریم، به همان نسبت ممکن است مختصر بصیرتی در مورد ادبیات به معنای اخص کلمه پیدا کنیم. گرچه خود به چنین چیزی معتقد نیستیم، ولی فعلاً مسأله را مسکوت می گذاریم و بیشتر در قلمروی می مانم که در تمام گونه های گفتمان مشترک است. به بیان دیگر، نمی پرسیم که جملات معمول در ادبیات چه خصوصیتی دارند، بلکه می پرسیم خصوصیت جملاتی که این چنین علاقه طالبان ادبیات را به خود جلب می کنند، چیست؟ هر چند که چارچوب دستور زایشی و بعضی اصطلاحات آن را به کار می گیریم، آنچه می گویم نباید در گوش دانشجویی که با دستور سنتی آشناست، نغمه ناآشنایی ساز کند.

پس نخست می گویم که جمله واحد اصلی فهم و درک ماست. زبان شناسان چنان با قاطعیت این تعریف قدیمی را - که می گوید «جمله شامل فکری کامل است» - بی اعتبار کرده اند که حقیقت موجود در آن دستخوش فراموشی شده است. در واقع ما، حدود طبقه جملات را به کمک معیارهای صوری تعیین می کنیم، ولی هر ساختاری که طبق این معیارها حائز شرایط باشد دارای چنان وحدت معنایی است که ساختارهای بزرگتر یا کوچکتر [از جمله] از آن بی بهره اند. معانی تکواژها، گروها و واژه ها<sup>۲</sup>، جمله واره ها<sup>۳</sup> به هم می پیوندند تا معنایی را که می تواند بیش و کم به طور مستقل وجود داشته باشد بیان کنند. این نکته نه تنها به هیچ وجه مغایر با تعریف ساختگرایان از جمله به عنوان یک گفته یا صورت واحد آزاد نیست، بلکه ظاهراً نتیجه طبیعی و حتمی چنین تعاریفی است: صورتها حامل معانی اند و طبیعی است که یک صورت مستقل باید حامل معنایی مستقل باشد. یا اگر بخواهید از راهی دیگر به همین مطلب برسید، در نظر داشته باشید که یکی از وظایف دستور این است که از ساختارهای زبان توصیفهایی به دست دهد، و این جمله است که واحد چنین توصیفهای ساختاری را تشکیل می دهد. یک توصیف ساختاری نحوه اتصال هر بخش جمله به بخش دیگر را مشخص می کند، و قواعد معناشناختی دستور زبان توصیف ساختاری را به عنوان نقطه شروع در تعبیر و تفسیر کل جمله به کار می برد. خواننده و شنونده نیز وقتی ساختارها و معانی جملات را تحلیل می کنند کار مشابهی انجام می دهند، و از این رهگذر معنای جملات را می فهمند. باز راه دیگر برای درک اولویت جمله، توجه به این نکته است که نماد آغازین برای همه اشتقاقها و انشعابها در دستور زایشی S، حرف اول Sentence است، این می رساند که جمله حوزه ساختار دستوری و، به همین دلیل حوزه معناست - تقریباً مانند معادله در جبر.

این ملاحظات را که به زعم بعضی، از بدیهیات و به عقیده بعضی دیگر بدعت گذاری به نظر خواهد رسید نمی توان در اینجا به تفصیل بررسی کرد. به جای آن، می خواهم در باب مناسبت این ملاحظات با نظریه ادبی و نقد ادبی یک نکته بدیهی را پیشنهاد کنم. نقد، هر کار دیگری که می کند به جای خود، باید آثار ادبی را تفسیر کند. نظریه نقد تاحدی با این پرسش سر و کار دارد که: «چه چیزهایی بحق با تفسیر انتقادی مناسبت پیدا می کند؟» ولی، بی تردید، نقد با جملات آغاز می شود. هر چقدر هم که درک نهایی منتقد از کل اثر ادبی عمیق و پیچیده باشد، این درک به وجهی عادی جمله به جمله حاصل می شود. بدین دلیل، و به سبب آنکه صورت یا هیأت یک جمله وضعیت مقدماتی ادراک را تعیین می کند، جملات با معنا

(و صورت) یک اثر ادبی که به طور ناخودآگاه و نامحسوس برای خواننده حاصل می شود، ارتباط زیادی دارند. جملات توجه خواننده را آماده و در جهات خاصی هدایت می کنند.

دومین نکته من درباره جملات باید مقداری از ابهام نکته اول را برطرف کند. بیشتر جملات به طور مستقیم و غیرمستقیم بیش از آنچه در وهله اول به نظر می آید، وسایل و امکانات زبان شناختی را به کار می گیرند. معمولاً یک روساخت بر زبر ژرفساختی قرار می گیرد که با آن ممکن است شباهت اندکی داشته باشد، اما همین ژرفساخت است که سرنوشت «محتوای» جمله را تعیین می کند. برای آنکه مطلب ملموس تر شود، این مثال نسبتاً ساده را، که جمله واره ای است از جویس، در نظر بگیرید.

Gazing up into the darkness, I saw myself as a creature driven and derided by vanity.<sup>۱</sup>

روساخت این جمله را می توان با استفاده از قلابهای برچسب دار<sup>۲</sup> به طریق زیر باز نمود. (۱)

S[Adv[V+Part PP [ P NP [D+N]]]Nuc[NVP [V+N PP [pNP [D+N  
Adj[V+and+VPP[P+N]]]]]].

هسته جمله بالا دارای یک فعل متعدی و یک مفعول مستقیم است. به عکس، جمله قالب یا درونه دار<sup>۳</sup> ژرفساخت دارای این صورت است:

S[ NP VP[V+Cimplement + NP ]]

" I saw + as a creature + me "

این جمله قالب دربرگیرنده یک جمله درونه ای<sup>۴</sup> با یک فعل لازم و یک قید مکان، بدین شکل:

" I gazed up into the darkness "

و دو جمله اضافی با افعال متعدی و مفعولهای غیرمستقیم، به ترتیب زیر، است:

" vanity drove the creature " و " vanity derided the creature "

از آنجا که darkness و vanity اسمهای مشتق اند، جملات درونه ای باید به نوبه خود دربرگیرنده درونه هایی باشند؛ مثلاً (something) is dark و (someone) is vain. بنابراین کلمه vanity، که در روساخت مفعول حرف اضافه است، در ژرفساخت فاعل دو فعل است، و ریشه آن یک صفت خبری می باشد. کلمه creature که مفعول حرف اضافه ای در روساخت است، نیز نقش سه گانه ای در ژرفساخت دارد: متمم فعلی، مفعول مستقیم drive، و مفعول مستقیم deride. چندین تغییر و تبدیل یا گشتار (از جمله معلوم به مجهول)، شش جمله اصلی را دگرگون می کند، و چندین گشتار دیگر آنها را به هم پیوند می دهد. پیچیدگی از این هم فراتر می رود، اما همین مقدار کافی است که نشان دهد تولید جمله آغازین مستلزم

۱ - «همینکه سرم را بالا کردم و چشم به تاریکی دوختم، خود را جانوری بازیچه و سُخره غروری بوج یافتم». چون شکل ظاهری یا ساختار صوری جملات اساس بحث نویسنده مقاله است، ناگزیر عین مثالهای او را در متن و ترجمه آنها را در حاشیه می آوریم. م. ۰

#### 2- labeled brackets

(۱) هر دسته از قلابها دربرگیرنده سازه ای است که توسط برچسبی که بالای آن نوشته شده، نشان داده شده است.

نشانه گذارها معادل نمودار درختی است. شرح نمادهای مورد استفاده چنین است:

V = Verb , Adv = Adverbial , S = Sentence , PP = Prepositional Phrase , Part = Particle , D = Determiner , NP = Noun Phrase , P = Preposition , VP = Verb Phrase , Nuc = Nucleus , N = Noun , Adj = Adjectival

3- matrix sentence

4- embedded sentence

شماری فرایندهای دستوری است و دیگر اینکه ساختار این جمله نسبتاً پیچیده است. به علاوه، خواننده این جمله را نخواهد فهمید مگر آنکه روابط نشانه گذاری شده در ژرفساخت را دریابد. هنگامی که جمله از منابع مختلف نحوی استفاده می کند، شماری فرایندهای معنایی و شیوه های درک مطلب را در ذهن خواننده فعال می سازد، ممتها در محدوده ای مختصر و در صورتی<sup>۱</sup> روساختی که در ترتیب یا آرایش محتوا<sup>۲</sup> تغییر اساسی ایجاد می کند.

این اصطلاحات صورت و محتوا را عمداً انتخاب می کنم: اینکه دلایل موجهی برای تمایز صورت-محتوا وجود دارد، به نظر من کاملاً مسلم است. جویس ممکن بود بنویسد:

" I gazed up into the darkness.

I saw myself as a creature. The creature was driven by vanity. The creature was derided by vanity. "

یا چیزی بدین شکل،

" Vanity drove and derided the creature I saw myself as, gazer into the darkness. "

محتوا روی هم رفته یکسان باقی می ماند زیرا جملات اصلی تغییری نیافته اند. لیکن سبک متفاوت است و هریک از این چند گونه جمله محتوا را به طرز دیگری سازمان می دهد و منعکس می کند. جمله اصلی مقداری از معنا<sup>۱</sup> سستی از کیفیت منحصر به فرد خود را با انعکاس یافتن در مقابل آن گونه های نانوشته، به دست می آورد. بحث من این است که تفاوت میان صورت و محتوا در سطح جملات آشکار می شود، و شناخت ما از سبک یک امر صرفاً ذهنی نیست بلکه معادل صوری آن در ساختار جمله تجلی می یابد. (۱)

جملات به طرز دیگری هم بر ساختار نوشته تأثیر می گذارند که گرچه این تأثیر نامحسوس تر است ولی از نظر نقد ادبی اهمیت زیادی دارد. همگان می دانند که هر اسمی نمی تواند مفعول هر فعلی قرار گیرد. فلان اسم می تواند فقط به توسط فلان دسته صفات وصف شود، و نکاتی از این قبیل.

مثلاً، گروه بسیار مشخصی از افعال، و از جمله، «برآشفته کردن»، «شادمان کردن»، «خرسند ساختن»، «شگفت زده کردن»، به مفعولهای ذی روح نیازمندند؛ گروه دیگر مانند (به خود) زحمت دادن، (خود را) فریب دادن، (به خود) بالیدن به مفعولهای انعکاسی احتیاج دارند. چنین وابستگیهای متقابل در دستور زبان به فراوانی وجود دارد، و دستور زبان باید با قرار دادن اسمها، صفات، و طبقات اصلی در مقولات فرعی<sup>۲</sup>، این وابستگیها را تعلیل کند<sup>(۲)</sup>. اهمیت محدودیتهایی که با وضع این مقولات پیدا می شود، در جمدتی که این مقولات را نادیده می گیرند- یعنی جملات انحرافی<sup>۳</sup> - از همه جا مشهودتر است. اتفاقاً مثالی که از جویس نقل شد اندکی از قواعد معمول منحرف شده است، بدین ترتیب که: در یکی از جملات ژرفساختی vanity derided the creature فعلی که به فاعل ذی روحی نیاز دارد، در واقع اسم معنای vanity فاعل آن شده است. این جابه جایی خواننده را وادار می کند که در تفسیر جمله، از روشی تکمیلی بهره جوید: در اینجا احتمالاً (کلمه) vanity را با طبقه اسمهای ذی روح در یک ردیف می گذارد و vanity را (که چیزی غیر ذی روح است) به صورت قدرتی مستقل و متمایز و فعال در روان

1- form

2- content

(۱) این نکته را به تفصیل در مقاله «دستورهای زایشی و مفهوم سبک ادبی»، وژد، شماره ۲۰ (دسامبر ۱۹۶۴)، صص

۳۹-۴۲۳، بحث کرده ام.

(۲) جامسکی در جنبه هایی از نظریه نحو، فصل ۲، از راههای انجام این کار بحث می کند.

3- deviant sentences

داستان پرداز می بیند. چنین انحرافهایی [دستوری] آنقدر در کاربردهای استعاری و جاهای دیگر رایج است که شخص به ندرت متوجه آنها می شود، مع ذلک به ما کمک می کند تا طرز وقوع امور در جهان خاص نویسنده و حالات فکری مناسب با آن جهان را مشخص سازیم.

نیت من تا حال این بوده که بگویم جملات معمولاً شامل شبکه‌هایی پیچیده و تودرتو از صورت و معنا هستند که تأثیرات آنها به نسبت ظرافشان اهمیت زیادی دارد. حال ببینیم به دنبال این نکته چه چیزهایی در زمینه نقد ادبی می توان عنوان کرد. شاید بتوانیم از میان پاسخهای عدیده‌ای که شایان مطالعه است، توجه خواننده را عجالتاً به چند پاسخ جلب کنم، و سرانجام سخنی کوتاه در باب نظریه نقد ادبی عرضه دارم. این بحث را به کمک دو نمونه ادامه می دهیم، یکی این جمله پایانی شریک مرموز است:

Walking to the taffrail, I was in time to make out, on the very edge of a darkness thrown by a towering black mass like the very gateway of Erebus-yes, I was in time to catch an evanescent glimpse of my white hat left behind to mark the spot where the secret sharer of my cabin and of my thought, as though he were my second self, had lowered himself into the water to take his punishment: a free man, a proud swimmer striking out for a new destiny.<sup>1</sup>

امیدوارم دیگران هم با این عقیده من موافق باشند که جمله بالا به حق معرف نویسنده است: ذهنی را به تصویر می کشد که فعالانه تلاش می کند تا تجربه خیره کننده‌ای را بیرون از خود خویش، به شیوه‌ای که نظایر زیادی در جاهای دیگر نوشته‌های کنراد دارد، مهار کند. چگونه می توان در تأیید این برداشت که به هدایت شم ادبی برای من حاصل شده، از ژرفساخت جمله استمداد کرد؟ نخست به چگونگی تأکید، یعنی بلاغت جمله بالا توجه کنید. جمله قالب، که روساختی برای کل جمله فراهم می کند، چنین است: " # S # I was in time # S # " (که دو بار تکرار می شود). جملات درونه‌ای که آن را کامل می کند اینهاست:

" I walked to the taffrail ", " I made out + NP ",

" I caught + NP "

I caught + NP

پس نقطه آغاز خود گوینده داستان است: کجا بود؟ چه کرد؟ چه دید؟ ولی نگاهی به ژرفساخت روشن خواهد کرد که چرا ما تأکیدی کاملاً متفاوت در جمله به طور کلی، احساس می کنیم: در هفت مورد از جمله‌های درونه‌ای sharer فاعل دستوری است، در سه مورد دیگر، فاعل اسمی است که به کمک فعل ربط به sharer پیوند یافته است، در دو مورد، sharer مفعول مستقیم است، و در دو مورد دیگر sharer فعل جمله است. بنابراین، سیزده جمله در پروراندن معنای sharer به طریق زیر، شرکت دارند:

1. The secret sharer had lowered the secret sharer into the water.
2. The secret sharer took his punishment.
3. The secret sharer swam.

۱- در حالی که به طرف نرده‌های عقب کشتی گام برمی داشتیم، به موقع توانستم در مرز روشایی و تاریکی قیرگونی که برائر توده سیاه عظیمی همچون دروازه‌ی وادی خاموشان، بر عرشه کشتی نقش بسته بود، کلامم را بازشناسم. آری، توانستم به موقع نگاهی زودگذر به کلاه سفیدم در همان نقطه‌ای بیندازم که شریک مرموز اطاقکم و شریک افکارم، که گویی خود دوم من بود، به درون آب خم شده بود تا خویش را مجازات کند: مردی آزاد، شناگری سربلند که شاداب و سرزنده به سوی سرنوشتی نو رهسپار بود.

4. The secret sharer was a swimmer.
5. The swimmer was proud.
6. The swimmer struck out for a new destiny.
7. The secret sharer was a man.
8. The man was free.
9. The secret sharer was my second self.
10. The secret sharer had (it).
11. (Someone) punished the secret sharer.
12. (Someone) shared my cabin.
13. (Someone) shared my thoughts.

جمله یاد شده اساساً درباره لگات<sup>۱</sup> [شریک مرموز] است، هر چند که روساخت جمله حکایت از چیز دیگری دارد.

لیکن روساخت صرفاً رنگ و بوی کاذبی به جمله مورد بررسی نمی بخشد، شیوه تأکید این جمله بر شریک مرموز نیز آموزنده است. همان طور که دیدیم، جمله با گوینده داستان آغاز می شود، و ضمیر "I" نهاد پنج جمله اصلی در اوایل جمله است<sup>۲</sup>. سپس hat از لحاظ نحوی در کانون توجه قرار می گیرد و طی هفت جمله پایه پرورانده می شود. سرانجام، جمله به "sharer" می رسد. این حرکت به جلو در ژرفساخت دو وضعیت را به گونه ای نسبتاً دقیق باز می نماید: یکی حرکت بلاغی جمله از گوینده داستان به لگات از طریق "hat" که آن دو را به هم پیوند می دهد، دیگری اثر موضعی جمله، که تجربه لگات را از طریق شرکت خیالی و واقعی گوینده در این تجربه، به او (گوینده داستان) منتقل می کند. این تحلیل بلاغی بسیار موجز را در اینجا با ذکر هشدارهای رها می کنم: من نمی خواهم پیشنهاد کنم که فقط تحقیق روی ژرفساخت، مهارت کنراد را در تأکید گذاری<sup>۳</sup> یا مهمتر جلوه دادن بخشهایی از جمله، آشکار می کند. به عکس، نتیجه چنین تحقیقی آنچه را که هر خواننده دقیق با خواندن داستان فوق متوجه می شود، تأیید می کند و، در یک معنا، علل آن را توضیح می دهد.

نکته دوم در باب نقد جمله بالا، نزدیک به نکته اول است. تکرار "sharer" یک بار در جمله ظاهر می شود، اما همان گونه که ژرفساخت نشان می دهد، دست کم دوازده نقش جداگانه ایفا می کند. کلمات "I"، "hat"، "mass" نیز نقشهای چند گانه ای به عهده دارند. بدین سبب جمله در بعضی جاها خاصیتی فوق العاده پیدا می کند که من آن را «فشردگی»<sup>۴</sup> می نامم. از آنجا که خواننده باید این نقشهای چندگانه را به ذهن بسپارد تا جمله را بفهمد، می توان به راستی فرض کرد که نقش فرایند فهمیدن توجه او را روی کانونهای فشردگی متمرکز می کند. به نظر من، فشردگی نحوی تأثیر قابل ملاحظه ای بر درک ادبی می گذارد.

سوم اینکه، وقتی منتقد در جریان درست ژرفساختها قرار گرفت، اغلب ممکن است که بدنه اثر ادبی را کاملتر بفهمد. پیش از این گفتیم که چگونه نحو آخرین جمله کنراد موضوع نوشته او را می پروراند. این دو نکته مرتبط با هم را در نظر بگیرید: اولاً، «شریک مرموز» داستانی از ورود به حلقه ذهنیتی دیگر است که در آن قهرمان داستان، طی تلاشی ذهنی و معنوی، خویش را در برابر جامعه و دنیای طبیعی قرار می دهد و از این رهگذر به مرحله کمال آدمی می رسد. نحو جمله پایانی طرح روابطی را که قهرمان داستان

1- Leggatt

۲ - منظور افعال was, walk (در سطر اول)، catch, was, make out در جمله دوم است. م.

3-emphasis

4-density

بدان دست یافته است ترسیم می کند، روابطی که از طریق همداستانی کامل قهرمان با گریز شجاعانه لگات، و چشم دوختن وی به نقطه ارجاع<sup>۱</sup> - یعنی، hat - که او را به نیروهای تیره تر طبیعت پیوند می دهد، برقرار شده است. ثانیاً، نحو و معنای جمله پایانی، الگویی را که طرح آن به کمک نحو و معنای چند جمله اول آغاز شده به مرز کمال می رساند، چند جمله ای که آدمی زادگان و اشیاء طبیعی را در یک به هم ریختگی گیج کننده عرضه می کند. من در اینجا کاری جز ذکر این پیوندهای ساختاری نمی توانم انجام دهم، اما اعتقاد راسخ دارم که همین ساختارها به خواندن انتقادی داستان و روشن کردن نکات آن کمک می کند.

نکته انتقادی دیگر مربوط است به شیوه های معمول یا عادات معانی که ساختار جمله آن را آشکار می سازد. ذکر مثالی باید کافی باشد. ما پیشتر مشخص کردیم که چگونه جمله یاد شده کانون تأکید خود را از "I" به "hat" و از hat به sharer منتقل می کند. فرایند مشابهی نیز در نخستین بخش جمله صورت می گیرد: "I" نخستین نهاد (یا فاعل) و hat مفعول آن است. hat نهاد جمله پایه<sup>۲</sup> دیگری است که با edge (مفعول حرف اضافه در گروه واژه ای که حالت اندری<sup>۳</sup> جمله را می رساند) تمام می شود<sup>۴</sup>. edge به نوبه خود مفعول جمله ای است که darkness نهاد آن است. darkness مفعول جمله ای است که mass نهاد آن است و درست به همین ترتیب کانون تأکید به Erebus and gateway منتقل می شود.

نحو نوشته کنراد در اینجا تأثیری زنجیره وار ایجاد می کند که با تقسیمات انواع مختلف ساختار تناظری ندارد. زنجیره ای عمل کردن به هیچ وجه تنها نوع از انواع گسترش<sup>۵</sup> نحوی نیست، بلکه این نوعی است که دلخواه کنراد می باشد. می خواهیم در اینجا فرضیه ای را پیشنهاد کنیم و آن این است که: کنراد از لحاظ نحوی و از لحاظهای دیگر، از عملیاتی که چیزی را به کمک حلقه تداومی به چیزی دیگر پیوند می دهد استفاده فراوان می کند. این شاید درست نباشد، یا اگر هم درست باشد ممکن است روشنگر نباشد؛ محققاً این فرضیه به تبیین روشن تری نیازمند است. ولی فکر می کنم فرضیه یاد شده نزدیک به چیزی است که همه ما در آثار کنراد متوجه می شویم، و به هر حال، نکته انتقادی کلی که در اینجا نمونه هایی از آن عرضه شد شایسته بررسی است، و آن این است که: اولاً گرایش هر نویسنده به این است که از امکانات ژرف ساختی زبان به شیوه های خاصی استفاده کند؛ ثانیاً سبک وی بستگی دارد به انتخابهای نحوی او در چارچوب جملات (نگاه کنید به (۱) ص ۲۵) و بالاخره این انتخابهای نحوی با شیوه های معمول معانی که اطلاعاتی درباره اسلوب نویسنده در تصویر یا تعبیر تجربه در ذهن خود به ما می دهد، همبستگی دارد.

مثال دیگر من نخستین جمله دیلن تامس، در «قصه زمستان»<sup>۶</sup> است:

It is a winter's tale  
That the snow blind twilight ferries over the lakes  
And floating fields from the farm in the cup of the vales,  
Gliding windless through the hand folded flakes,  
The pale breath of cattle at the stealthy sail,

And the stars falling cold,  
And the smell of hay in the snow, and the far owl  
Warning among the folds, and the frozen hold



1- point of reference

2- base sentence

3- locative

۴- hat در آغاز جمله مفعول فعلی make out، ولی در سطر سوم درواقع فاعل فعلی mark است. م.

5- Syntactic expansion

6- Dylan Thomas, «A Winter's Tale»

Flocked with the sheep white smoke of the farm house cowl  
In the river wended vales where the tale was told.<sup>1</sup>

بخشی از زبان این شعر پرسش انتقادی مهم و آشنایی را پیش می‌آورد، و آن رویه دستوری نامتعارف در شعر امروزی است؛ به این پرسش، ستاً پاسخی ساده و بالنسبه سطحی داده شده است، و آن این است که عدم وثوق یا بی‌ایمانی به نظم و ترتیب و منطق، باعث به هم ریختگی نحو می‌شود، چنانکه گویی نحو منحرف دلخواه بی‌منطقهاست. اما بررسی گذرایی درباره ژرفساخت شعر تامس، یا حتی اشعار خلاف قاعده‌ای مثل پاره‌ای از شعرهای کامینگز<sup>۲</sup>، نشان خواهد داد که مسأله پیچیده‌تر از اینهاست.

چگونه می‌توان مسأله انحراف دستوری را به عمیق‌ترین وجهی تحلیل کرد؟ به عقیده من، معمولاً این کار باید باتوجه به جمله‌های پایه‌ای که در زیرساختارهای غیردستوری قرار دارد، صورت گیرد. روساخت به تنهایی نشان نمی‌دهد که the river wended vales (آخرین خط از شعر بالا) انحرافی است، زیرا ما عبارات خوش ساخت زیادی داریم که از توالی همین طبقه از کلمات ترکیب شده است، مانند « machine made toys », « Sun dried earth » و امثال اینها. انحراف بخصوص عبارت the river wended vales هنگامی آشکار می‌شود که سراغ آن را در زیرساخت مربوط به آن بگیریم. جمله‌ای که می‌تواند به عنوان زیرساختی طبیعی به حساب آید این است: the river wended vales (مقایسه کنید با the sun dries the earth)، ولی البته این موجب می‌شود که wend که جز در عبارت اصطلاحی wend its way فعلی لازم است، به صورت فعلی متعدی درآید. امکان دیگری وجود دارد که باز وضعیت بالا را پیدا می‌کند، بدین شکل: NP + Wends the vales with rivers (مقایسه شود با NP + makes the toys by machine). انتخاب این شکل اخیر چند نوع انحراف دیگر را به همراه دارد، زیرا گروه واژه اسمی در این ساختار باید جاندار باشد، و نیز بدان سبب که کاربرد rivers در نقش وسیله یا ابزار، به نحوی که از ساختار فوق برمی‌آید، بیش از حد دست و پا گیر است. فرض کنیم که خواننده از دو امکان بالا آنچه را که انحراف کمتری دارد برمی‌گزیند، و ما بازمی‌گردیم به همان شکل اول: the river wended vales. اکنون چنین فرض کنید که the vales، علی‌رغم همه آنچه گفته شد، نه یک مفعول مستقیم بلکه ظرف زمان [یا حالت اندری] است. همان گونه که در این جمله: the wolf prowls the forest. با این کار، لازم بودن

۱- به دلیل پیچیدگی زبان شعر دیلن تامس، بیش از یک ترجمه برای آن می‌توان پیشنهاد کرد. آنچه در اینجا می‌آید حاصل نظرات مترجم محترم و ویراستاران مجله است. امیدواریم خوانندگان عزیز اگر پیشنهادی دارند برای ما بفرستند.  
این قصه زمستان است

که شامگاهان - ناپینا از برف - عبور می‌دهد آن را از روی دریاچه‌ها  
و از روی دشتهای شناور از جانب مزرعه، در جام دره‌ها،  
می‌خزد - آرام و نرم - از میان برفدانه‌های یخ کرده  
نفس رنگباخته گاوها در بادبان ناپیدا،

و اختران بی‌فروغ می‌شوند،

و بوی یونجه در برف، و جغد دوردست

بانگ شومش در خم دره‌ها می‌پیچد، و بهار بند یخ زده

انباشته از دود - همرنگ گوسفندان سفید - برخاسته از دودکش کلبه روستایی

در دره‌های رود فرسود، جایی که این قصه گفته شد.



wend را حفظ و بدین وسیله از یک نوع حادثه انحراف احتراز می‌شود. اما، توجه داشته باشید که هیچ گشتاری در انگلیسی وجود ندارد که جمله *the wolf prowls the forest* را به *The wolf prowled forest* تبدیل کند، لذا این راه هم به روی ما بسته است. و بالاخره، فرض کنید که خواننده بتواند یکی از این دو راه را انتخاب کند: یا کلمه‌ای مانند *wend* را از یک زیرطبقه به زیرطبقه دیگر ببرد، یا قاعده‌ای گشتاری به دستور زبان بیفزاید، او شیوه نخستین را برخواهد گزید؛ بنابراین، تعبیر نخستین یعنی: *The river wends the vales*، را انتخاب می‌کند.

اگر چنین باشد، خواننده چگونه کاربرد غیر معمول *wend* را در نقش یک فعل متعدی تشخیص دهد؟ شاید با همسان ساختن این فعل با طبقه معینی از افعال که با متعدی اند یا لازم: *rub, paint* و مانند آن. پس، او *wend* را در معنایی قریب بدین مضمون خواهد گرفت:

*make a mark on the surface of, by traversing*

درواقع، این تقریباً نحوه‌ای است که من عبارت تامس را می‌خوانم. ولی ممکن است که من در اشتباه باشم. به هر تقدیر، غرضم حل این معما نیست. بلکه من به دنبال طرح این نکته بوده‌ام که بر هر ساختاری که از لحاظ نحوی انحرافی به شمار می‌آید، بیش از یک تعبیر ممکن مترتب است، و دیگر اینکه خوانندگان این تناقض را به کمک فرایندی حل می‌کنند که مستلزم اتخاذ تصمیم‌های عمیق و پیچیده‌ای است و بنابراین مقدار زیادی دانش زبان شناختی، هم نحوی هم معنایی، مایه می‌گذارند. این تصمیم‌ها تقریباً همیشه به طور ضمنی و غیرمستقیم اتخاذ می‌شود، اما صرف نظر از این، دلیلی نمی‌بینم که فکر کنم انحرافهایی از نوع آنچه یاد شد، دلخواه بی‌منطقان یا بیانگر بی‌منطقی است.

به علاوه وقتی شاعری از نحو متعارف منحرف می‌شود، این شیوه عادی‌ترین شیوه‌ای نیست که او در پیش می‌گیرد، بلکه نوع خاصی از انتخاب است که انجام می‌دهد. از آنجایی که انحراف انواع بی‌شمار دارد باید انتظار داشت که انحرافهای مورد انتخاب شاعر از منبع هیجانهای معناشناختی خاص، به ویژه از شیوه‌های نگرش او به تجارب، سرچشمه گیرد، مثلاً، فکرمی‌کنم چنین گرایشی در ابیات تامس خود را نشان می‌دهد. در ساختاری که لحظه‌ای پیش یاد شد، شاعر عبور رودخانه‌ها را از وسط دره‌ها همچون عاملی تصور می‌کند که برهر چیزی اثر می‌گذارد. همین طور، *flocked* در سطر ۹ فعلی متعدی می‌شود، و ارتباط مکانیکی<sup>۱</sup> که تامس بدان اشاره می‌کند - *flocked in a hold* - به صورت عمل *flocking* تغییر شکل می‌دهد که [این عمل] به توسط عامل نامعلومی روی *hold* انجام می‌گیرد. نمونه‌های متعدد دیگری از انحراف در این شعر هست که معرف تأثیرگذاری فعالیت و فرایندهای غیرمتعارف بر طبیعت است.

حال، دقت کنید که در ورای مصرع ۲ جمله *the twilight is blind* قرار دارد که در آن اسم موجودی بی‌جان صفتی می‌پذیرد که خاص جانداران است، و در مصرع ۵ *sail* با صفت *stealthy* که ویژه جانداران است وصف می‌شود. این نوع انحراف در سراسر شعر جریان دارد: تامس طبیعت را به صورت موجودی انسانی می‌بیند. نیز، *twilight* نهاد *ferries* است و لذا باید یک اسم ذات<sup>۱</sup> باشد، همان‌طور که مفعول دیگر، یعنی *tale*، باید چنین باشد. اینجا و در جاهای دیگر شعر تامس جدایی میان ذات و معنا محو می‌شود. مکرر در مکرر، انحرافهای نحوی مرزهای مقولات دستور زبان را به هم می‌ریزند و همجواری دو کلمه را به عمل، بی‌جان را به انسان، مجرد را به جسمانی، ایستا را به فعال تبدیل می‌کنند. بیشتر شعر تامس جهان را به صورت یک جریان، به صورت نیروهای متعامل و دورها یا چرخه‌هایی مکرر ترسیم می‌کند که در آن آدمیزادگان و اندیشه‌های انسانی بدون هیچ تمایزی به هم می‌آمیزند<sup>(۱)</sup>. به نظر من،

خلاف قاعده‌های نحوی تامس غالباً به درد تصویری که او از اشیاء دارد می‌خورد. البته بیان این مطلب فقط در حکم گسترده‌تر کردن این فرض در حوزه نقد ادبی است که شاعر خوب صورتهای زبانی را در خدمت آرمان هنری و موضوعی خویش به کار می‌گیرد. چنانچه از الگوهای دستوری فاصله بگیرد، او بدین وسیله زبان و منطق را پشت سر نمی‌گذارد: اگر هم کاری می‌کند، بدین صورت است که، به وجهی ژرفتر از دیگران، از منبع ساختارهای زبان و فرایندهای ادراک انسانی که حضور آنها به طور ضمنی و غیرمستقیم در استفاده ما از جملات خوش ساخت و استوار محسوس است، بهره می‌گیرد.

بخش اعظم آنچه تاکنون گفته‌ام از دقت کافی برخوردار نیست، و مقدار زیادی توضیحات من مبتنی بر حدسهایی درباره دستور زبان انگلیسی است که تا این لحظه ابدأ به طور کامل فهمیده نشده است. اما امیدوارم که در این چند فرضیه‌ای که به گونه‌ای نه چندان استوار و مسجّم، درباره نقش بنیادی جمله به سلک عبارت کشیده‌ام پاره‌ای از حوزه‌هایی را که ممکن است در آنها نهایتاً داد و ستدی پر بار میان زبان شناسی و نظریه نقد ادبی رخ دهد، نشان داده باشم. یعنی، ممکن است روزی معلوم گردد که رشته معرفت گنگی که قلباً از صورت و محتوا داریم در حلقه تفاوت میان روساختها و زیرساختهای جملات بسته شده است. اگر چنین باشد، نظریه نحو نظریه سبک را تغذیه خواهد کرد. نکته آشکارتر این که تحلیل درست سبکها موقوف به تحلیل رضایت بخش جملات است.

موضوعات مربوط به معانی و بیان، از قبیل تأکید و ترتیب نیز این نوید را می‌دهند که وقتی روابط درونی موجود در جملات را بهتر بفهمیم، وضوح بیشتری پیدا کنند. کلی‌تر بگویم، به تدریج که امکان می‌یابیم بیشتر و بیشتر ساختار زبان شناختی - مخصوصاً ساختار جملات انحرافی - را در ساختار ادبی بگنجانیم، ممکن است بتوانیم مفهومی را که از ساختار ادبی داریم وسعت و عمق بیشتری ببخشیم. و از همه مهمتر، به دلیل آنکه فهم انتقادی به دنبال فهم جملات درمی‌آید و بر پایه آن قرار می‌گیرد، دستور زبان زایشی باید نهایتاً به ما کمک کند که ببینیم دقیقاً چگونه یک اثر ادبی از صافی ذهن خواننده می‌گذرد، چه فرایندهای شناختی و عاطفی را فعال می‌سازد، موجب چه نوع سازماندهی تجارب می‌شود. نظریه نقد ادبی تا آن مقدار که به معنا مربوط می‌شود، نمی‌تواند ساختارهای پُر تار و پود و خوش ریختی را که سرآغاز تمام معانی زبانی است، نادیده بگیرد.