# مشابهت و مجاورت در زبان و ادبیات، در سینما و در زبان‌پریشی

## «گفت‌وگوی رومن یاکوبسن و کریستینا پومورسکا»

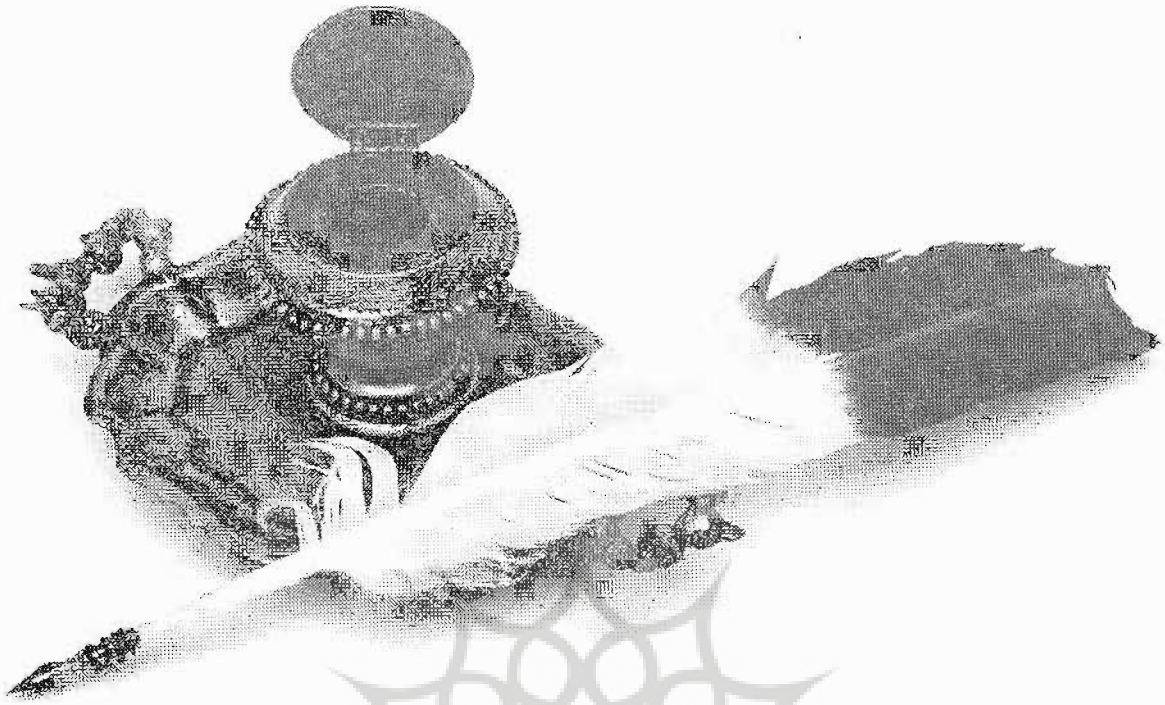
● فرزان سجودی

کریستینا پومورسکا: اجازه بدهید به بررسی یکی از مبانی اصلی نظریهٔ شما بپردازیم: این که مفاهیم استعاره و مجاز پدیده‌هایی هستند که در تقابل قطبی با یکدیگر قرار دارند، یک قرن پیش زبان‌شناس لهستانی ـ میکولای کروزوسکی ـ به وجود این دو قطب در زبان پی برد، اما فقط در نظریهٔ شما بود که برای نخستین بار دو قطب استعاره و مجاز به مثابهٔ نیروهای بنیادیِ عمل‌کننده در زبان و همچنین در همهٔ صورت‌های هنر مورد بررسی قرار گرفت. این واقعیت که بررسی این مسأله را با کار در مسائل شعرشناسی و نظریهٔ هنر آغاز کردید و نه زبان‌شناسی، بی‌شک شگفت‌آور است. به نظرم برای نخستین بار موضوع را در «فوتوریسم» (۱۹۱۹) ـ یکی از نخستین مقاله‌هایتان ـ مطرح کردید و سپس در اوایل دههٔ ۳۰ در مقالاتی چون «افول سینما؟» و نسخه‌های چکی و آلمانیِ «یادداشت‌هایی دربارهٔ نثر پاسترناک» دوباره به این موضوع بازگشتید. بعدها در آمریکا وقتی مقالهٔ «دوجنبه از زبان و دو نوع زبان‌پریشی» (۱۹۵۶) را دربارهٔ زبان‌پریشی و زبان کودک می‌نوشتید، این مسأله بار دیگر مطرح شد. سرانجام، در مقالهٔ «زبان‌شناسی و شعرشناسی»، مسأله بار دیگر با اشاره به هنر کلامی پیش کشیده شد. یک تعبیر کاملاً زبان‌شناختی از استعاره و مجاز، متکی بر انگیزهٔ درخورِ روان‌شناختی و عصب‌شناختی در طی دورهٔ کار شما در آمریکا شکل گرفت، در حالی که رویکردهای قبلیِ شما به این مسائل بیشتر به نشانه‌شناسی نزدیک بود. برای ما جالب است که از دلایل این تحولات در کشفیات شما اطلاع بیابیم.

رومن یاکوبسن: مسألهٔ استعاره و مجاز خیلی زود توجه مرا جلب کرد. وقتی هنوز در دبیرستان بودم و می‌کوشیدم این مفاهیم بنیادی را فرا بگیرم، از کتاب‌های درسیِ نظریهٔ ادبی، تعاریف معمول و متعارف این واژه‌ها و دیگر صنایع کلامی را یاد گرفتم. خیلی زود متوجه شدم که این صورت‌بندیِ متعارف کاملاً مستعمل است و لازم است در این زرادخانهٔ از کار افتاده تجدیدنظر شود و یک ابزار اصیل علمی تدوین شود. هنوز به قوت معتقدم که تدوین ابزار اصیل علمی یکی از اهداف اصلی علم زبان است، و نه خودِ زبان شعر.

در جریانِ مطالعاتم پی بردم که اصولِ بی‌نقص بلاغت کلاسیک را انبوه کتاب‌های درسی در پشت مه غلیظی پنهان کرده است. وقتی «نظریهٔ اطلاعات» واژه و مفهوم حشو را به زبان‌شناسی و مطالعات ادبی بازگرداند، دستاورد ارزشمندی به کف آمده بود. اما ما آن را از ریاضیات گرفتیم و فقط اندکی از معاصران ما منشاء باستانی آن، یعنی بلاغتِ کوئینتیلیانوس (مارکوس نابیوس کوئینتیلیانوس، عالم رومیِ علم بلاغت در قرن اول پس از میلاد. م) را به خاطر می‌آورند. در دوره‌ای که در خلال آن شعر از جهت‌گیریِ اساساً استعاری نمادگرایی (= سمبولیسم) فاصله گرفت، کاملاً طبیعی بود که به مجاز، یعنی نهاد (= آنتی‌تز) استعاره رو آورد. تجربیات شگفت‌انگیز نقاشان کوبیست نمونه‌های بصری معنی‌شناسیِ مجاز و بخصوص مجاز مرسل (مجاز جزء به کل) هستند که بسیار به مجاز نزدیک است. لازم است اشارهٔ گذرایی به این نکته بکنم که برای ما زبان‌شناسان معنی‌شناسی کسب و کار روزمرهٔ ماست، در حالی که مسألهٔ معنی برای هنرمندان و نویسندگانی که مسحور طلسم شکل بیرونی (external form) هستند، هنوز قلمروی کاملاً ناشناخته است. در سال ۱۹۱۹، هیئت سردبیری بخش هنرهای تجسمی کمیساریای آموزش و پرورش در مسکو طرح یک دائرةالمعارف هنر را بررسی می‌کرد و از من نیز خواسته شد تا در بحث‌هایشان شرکت کنم. وقتی مقاله‌ای در باب معنی‌شناسی نقاشی را پیشنهاد کردم، واسیلی کاندینسکی (۱۹۴۴-۱۸۶۶) ناچار شد به همکاران مبهوت و حیرانش توضیح دهد که «معنی‌شناسی» به واقع چگونه جانوری است.

در سال ۱۹۱۴، یعنی وقتی دانشجوی سال اول دورهٔ لیسانس بودم، ساده‌لوحانه تصمیم گرفتم با نخستین شمارهٔ مجلهٔ Russkij Filologiceskij vestnik ـ مجله‌ای روسی که به مسائلی بسیار



نزدیک به مسائل مطرح در زبان‌شناسی می‌پرداخت ـ مطالعهٔ زبان‌شناسی روسی را آغاز کنم. وقتی خواندن نخستین شماره‌ها را که در اواخر دههٔ ۱۸۷۰ و اوایل دههٔ ۱۸۸۰ منتشر شده بود شروع کردم، بی‌درنگ دیدگاه‌های نامعمول اندیشمند جوان لهستانی ـ میکولای کروزوسکی ـ که خیلی زود درگذشته بود و غیر منصفانه فراموش شده بود، توجه مرا جلب کرد. فیلیپ فودوروویچ فورتیوناتوف، سرپرست دانشکدهٔ زبان‌شناسی مسکو، تازه مرده بود، و جزوه‌ها و نسخه‌هایی را که برداشته بود به دانشجویان می‌فروختند. سهم من هم از این ماجرا مقاله‌ای شد از کروزوسکی دربارهٔ «تغییرات آوایی» (۱۸۸۱). این مقاله را، که به آلمانی نوشته شده بود، ویراستاران محافظه‌کار مجلهٔ زبان‌شناسی آلمانی رد کرده بودند، و مؤلف آن را به خرج خود چاپ کرده بود و نسخه‌ای را هم برای فورتیوناتوف فرستاده بود. این طور بود که برای نخستین بار با نام کروزوسکی آشنا شدم ـ عجیب است که بسیاری از زبان‌شناسان هنوز او را نمی‌شناسند، و نام او برای نمونه، در چاپ یک جلدی دائرةالمعارف لهستان هم نیامده است ـ . به این ترتیب به طور کاملاً تصادفی با کوشش کروزوسکی در جهت بسط و بکارگیری «نظریهٔ تداعی» به موجب شباهت و مجاورت (که خود آن را از اندیشمندان انگلیسی گرفته بود) در حوزهٔ زبان آشنا شدم.

در اوایل سال ۱۹۲۰، اسیپ ماکسیمویچ بریک (۱۹۴۵-۱۸۸۸)، همکار حلقهٔ زبان‌شناسی مسکو که بیش از دیگران استعداد تدوین مسائل روز را داشت، با این گفته مرا متعجب کرد: «ما همه درگیر مطالعهٔ روش‌های هنری گرایش‌ها و آثاری هستیم که به وضوح به سمت فرم (شکل) جهت‌گیری دارند. اما با رئالیسم (= واقع‌گرایی) چه خواهی کرد، که به نظر می‌رسد به سمت ارزش‌هایی جهت گرفته است که بیرون از هنر واقع هستند؟» این سئوال مرا به فکر واداشت و حدود یک سال بعد، وقتی که دیگر در پراگ بودم، در پاسخ به آن سئوال، مقالهٔ «در باب رئالیسم در هنر» (۱۹۲۱) را نوشتم. در میان تفسیرهای متعدد واژهٔ بسیار مبهم واقع‌گرایی (=رئالیسم)، مشاهده کردم که «ادبیات رئالیستی» اغلب به مفهوم روایتی درک می‌شود که با «انگاره‌هایی بار شده است که به موجب مجاورت به هم پیوند خورده‌اند... این تراکم مجاز متمم طرح توطئه (intrigue) است و یا حتی آن را منتفی می‌کند».

تازه داشتم می‌فهمیدم که چرا اندیشمندان توجه خود را تا این حد به جنبهٔ استعاری متنی بر تداعی ناشی از شباهت معطوف می‌کردند، و تا این حد نسبت به آشکارسازی (unfolding) مجازی روایت، که مبتنی بر تداعی ناشی از مجاورت است کم‌توجه بوده‌اند. بدیهی است که مورد اول مستقیماً معطوف به نیت مؤلف است، در حالی که مورد دوم به نظر بسیار منفعل‌تر و بسیار وابسته‌تر به شرایط توصیف شده است تا به ارادهٔ خلاق مؤلف. با این وجود ساخت ناشی از مجاز همان قدر مستلزم تلاش هنری و ظرافت است که پیوند دادن انگاره‌ها به موجب شباهت به خلاقیت هنری نیاز دارد.

در اوایل دههٔ ۱۹۳۰ این فرصت را به دست آوردم تا مستقیم‌تر به تجربهٔ ارزش ساختارهای مجازی بپردازم. وزارت آموزش و پرورش انتصاب من به عنوان استاد دانشگاه ماساریک در برنو (Brno) را به دلیل وخیم‌تر شدن بحران اقتصادی به تعویق انداخت، و دوست نزدیکِ من ولادیسلاو وانچورا (۱۹۴۲-۱۸۹۱)، استاد بزرگ نثر چک، ترتیبی داد تا من روی یک فیلمنامه کار کنم. کار روی فیلمنامه، این فرصت را به من داد تا با جزئیات روش‌های هنر سینما (توگرافی) آشنا شوم، که در ماهیت خود مجازی است، زیرا به بهره‌برداری شدید و متنوع از بازی با مجاورت و ساختارهای مجاور وابسته است. جنبهٔ حیاتیِ فیلم سینمایی (تصویر متحرک) از طریق تلاش‌های پراکنده در زمینهٔ نمایش‌های (اجراها= Presentation) مجازی، بخصوص در آن زمان برجسته شد. برای مثال، ممکن است تصویری در تصویری دیگر دیزالو (محو) شود که به هیچ وجه جنبهٔ مجاورت نداشته باشد بلکه شبیه باشد؛ ممکن است نمای جنگلی از دودکش‌های کارخانه‌ها با منظر محوشوندهٔ تایگا جایگزین شود. این درس‌های اولیه در تکنیک‌های سینمایی به من امکان داد بازی بی‌نظیر [سازه‌های] مجاور را در تجربه‌های پرشکوه باسترکیتون (۱۹۶۶-۱۸۹۵)، چارلی چاپلین (۱۹۷۷-۱۸۸۹)، و سرگئی آیزنشتاین (۱۹۴۸-۱۸۹۸) درک کنم. همهٔ این‌ها پیوسته کلیشه‌های مجاورت در مکان و توالی مکانیکی در زمان را شکسته تا تداعی‌های ناشی از مجاورت را به راههایی اصیل و غیرمنتظره بازسازی کند. این نوآوران مجاز را از بندگی تداعی مکانیکی ناشی از مجاورت رها کردند و فرایندهای استعاری را از قید و بند تشابه آشکار نجات دادند.

از این جهت بین این فیلمسازان بزرگ و بوریس پاسترناک (۱۹۶۰-۱۸۹۰) استاد مسلم مجاز در شعر و نثر، پیوندهایی دیده می‌شود. اصلاً تصادفی نیست که کار من مستقیماً از مسائل مربوط به هنر سینما به مسائل پیچیدهٔ نثر پاسترناک می‌رسد. در سال ۱۹۳۵، در مقاله‌ای که در مورد نثر تجربی نوشتم، به این نکته اشاره کردم که تداعی ناشی از مجاورت «در آثار پاسترناک به ابزار هنرمندی بدل می‌شود که به سوی بازتوزیع مکان و اصلاحاتی در توالی زمان به پیش می‌رود».

به این ترتیب بود که به تدریج در قیاس مجاز و استعاره، این دو صنعت کلامیِ از بنیاد متفاوت که هر دو گشتارهایی هنری هستند ـ اولی در مجاورت و دومی در شباهت ـ و در شکل‌های مختلف هنر به روش‌های متفاوت سامان می‌یابند، تجربیاتی به دست آوردم. در اوایل دههٔ پنجاه، زمانی که وقتم را به کلّی وقف بررسی جنبه‌های زبانیِ صورت‌های متفاوت زبان‌پریشی (ضایعات مختلف زبانی ناشی از آسیب دیدگاه‌های مغزی) کرده بودم، ناگهان کشف کردم که دو نوع اصلی زبان‌پریشی نسبت به یکدیگر دقیقاً رابطه‌ای مانند استعاره و مجاز دارند. در نوعی از زبان‌شناسی بیمار تا حدی با تداعی‌های ناشی از شباهت مشکل دارد. و در نوع دیگر؛ مشکل بیمار با تداعی‌های ناشی از مجاورت است. در

همان حال عملیات بنیادی زبانیِ بیمار نیز دچار اشکال می‌شود؛ در مورد اول انتخاب (محور جانشینی) و در مورد دوم، ترکیب (محور همنشینی). ناهنجاری نوع اول، اساساً در فرایند دریافت خود را نشان می‌دهد، یعنی دریافت‌کننده دچار مشکل رمزگشایی می‌شود، و در نوع دوم بیمار در رمزگردانیِ پیام خود با اشکال روبه‌رو می‌شود.

این تفسیر دوبارهٔ تمایز سنتی بین به اصطلاح زبان‌پریشی «حسی» و «حرکتی» مرا به سوی تحقیقات گسترده‌تر و نتایج بیشتر هدایت کرد. این بحث مبنای ارائهٔ طبقه‌بندیِ دقیق‌تر و حساب‌شده‌تری از سندروم‌های زبانیِ زبان‌پریشی شد، و این طبقه‌بندی جدید را می‌شد به آسانی با مشاهدات عصب‌شناسان در توپوگرافی نسبیِ ضایعات مغزی که عامل انواع مختلف زبان‌پریشی است ارتباط داد.

تحقیقات من به شکل‌گیریِ یک حوزهٔ بین‌رشته‌ای جدید انجامید، که امروز با نام «عصب‌شناسی زبان» شناخته شده است. همان طور که انتظار می‌رفت، برخی عصب‌شناسان عقب‌مانده بودند که گفتند بحث در مورد زبان‌پریشی، هیچ ربطی به کار زبان‌شناسان ندارد، و دلیلی ندارد عصب‌شناسان در این زمینه به سراغ اطلاعات زبان‌شناختی بروند. در هر حال، آلکساندر لوریا (۱۹۷۷-۱۹۰۲) متخصص درجه یک زبان‌پریشی که چندین دهه در این زمینه کار کرده است، در مجموعه‌ای از پژوهش‌های قطعی، اعتبار طبقه‌بندیِ ارائه شده از سوی ما و ثمربخش بودنِ آن را تأیید کرد. برخی پژوهش‌های تجربی که اخیراً در مسکو در زمینهٔ رابطهٔ بین زبان و مغز انجام شده است، نیز توپوگرافیِ مغزی سندروم‌های زبانی را تأیید کرده است.

مطالعات زبان‌شناختیِ من در زمینهٔ زبان‌پریشی همچنین به من این امکان را داد تا برخی تقابل‌های دوتاییِ بنیادی در تحلیل زبان‌شناختی را مشخص کنم ـ رابطهٔ دوسویه بین محور جانشین (انتخاب) و محور همنشینیِ (ترکیب) زبان، و رابطهٔ بین تولید و دریافت ـ همچنین به نظرم رسید که مشاهدات اولیهٔ موارد زبان‌پریشی نشان داده است که مطالعهٔ شکل‌های متفاوت فروپاشیِ زبان در اثر زبان‌پریشی اطلاعات گسترده‌ای

دربارهٔ ساختار سلسله‌مراتبیِ نظام زبان در سطوح مختلف آن به دست می‌دهد. البته در تعیین روابط بین مؤلفه‌های نظام زبان ترتیب از دست دادن امکانات زبانی در انواع متفاوت زبان‌پریشی همان قدر آموزنده است که ترتیب اکتساب زبان توسط کودک.

سرانجام، تحلیل توزیع مجاورت‌ها و مشابهت‌ها در دو سندروم زبان‌پریشی به ما کمک می‌کند تا جنبهٔ تقابلی و نقش پیشینهٔ خودانگیخته‌ای که مشابهت‌ها و مجاورت‌ها در هنر کلامی بازی می‌کنند را بهتر دریابیم. اصلاً تصادفی نیست که مسألهٔ مشابهت‌ها و مجاورت‌های ادبی که به سطح نظام همبسته و آگاهانهٔ زبان شعری ارتقاء یافته است، از سوی منتقدان با مخالفت ناشی از عدم درک درست موضوع و گیجی و آشفتگیِ ذهنی روبه‌رو می‌شود. من قبلاً گفته‌ام که نظم «اصل تشابه را از محور انتخاب به محور ترکیب فرافکن می‌کند» و منتقدان این نظر را به عنوان یک اصل قطعی، خاصِ یک مکتب بخصوص شعری و بیگانه نسبت به جریان‌های دیگر تلقی کردند. بدیهی است که آنها این واقعیت بنیادی را به درستی درک نکرده‌اند که این نظر هیچ نبود به جز نوعی همانگوییِ (tautology) بسط یافته؛ خیلی ساده می‌توان دریافت که این دیدگاه همان تعریف نظم است.

هیچ قطعه‌ای از نظم وجود ندارد که با نظامی از واحدهای تکرار شونده همراه نباشد، حال آن واحد بنیادیِ نظام هرچه که می‌خواهد باشد: هجا، معادل هجا؛ تکیه، معادل تکیه؛ واحد وزن عروضی؛ یا حتی فقط هماهنگی آهنگ عبارت. و هر جا با تکرار واحدهای signans روبه‌رو شویم، به طور اجتناب‌ناپذیر مسألهٔ روابط دوسویه بین واحدهای متناظر signatum مطرح می‌شود، همان طور که قبلاً در مورد قافیه مشاهده کردیم، که الزاماً به هر دو سطح، یعنی signan و signatum تعلق دارد. لحظه‌ای که مصرع‌ها یا بخش‌هایی از مصرع‌ها که متناظر با یکدیگرند وارد نوعی رابطهٔ مشابهت یا مجاورت می‌شود، این رابطه ـ اعم از آن که تشابه دو مقولهٔ دستوری باشد یا دو واحدی که به لحاظ واژگانی به هم نزدیک هستند یا فقط یک مجاورت روایی نحوی ـ الزاماً دریافت می‌شود. تناظر ناشی از جایگاه عروضی قیاس (همانندی) نحویِ دو فاعل، یا قیاس (همانندی) صرفیِ دو اسم یا قیاس (همانندی) واژگانی (و حتی گاهی آوایی) دو واژه را، مثلاً père و mère یا pater و mater (پدر و مادر)، برجسته و مؤکد می‌کند.

در واحدهای عروضیِ مجاور، این روابط را باید در سطوح متعدد یافت و تشابه جایگاه تشدیدکنندهٔ این نوع روابط است. تناظر ناشی از جایگاه عروضی مجاورت نحوی فاعل (نهاد) و گزاره یا مجاورت روایی دو واژه را که

دو پدیدهٔ مجاور در مکان یا زمان را بیان می‌کنند، برجسته و مؤکد می‌کند. مجاورت‌ها به این ترتیب به موجب جایگاه مشابه در واحدهای عروضی مجاور، تشدید و تقویت می‌شوند.

این نقشِ برجستهٔ تکرار، در نظم کارکردی اساس دارد، با این وجود، این تکرار صرفاً مکانیکی نیست، زیرا تشابه الزاماً دربرگیرندهٔ برخی عناصر عدم تشابه است. برای مثال، واژه‌های père (پدر) و mère (مادر)، که به لحاظ ترکیب آوایی و همچنین معنایشان مشابه‌اند، به لحاظ آوایی از طریق تقابل بین حضور و غیاب مشخصهٔ خیشومی در همخوان اول، و به موجب این واقعیت که معنای آنها، و همچنین مبنایی معنایی مشترک آنها (هریک معرف یکی از والدین است) حاوی تقابل تمایزی بین جنسیت مذکر و مؤنث است، در تمایز با یکدیگر قرار دارند. سرانجام، باید این نکته را در ذهن داشت که هیچ مرز قاطعی بین مشابهت و مجاورت وجود ندارد. همان طور که در مثال زیر مشاهده می‌شود، این دو را بافت به هم می‌پیوندد، «پدرم و مادرم با هم به شهر رفته‌اند». منتقدی ممکن است با شعر مدرن که به سمت «مشابهت تعمیم‌یافته» با شعر فرانکو مالربه (۱۶۲۸-۱۵۵۵)، آن «دشمن معروف هر نوع تکرار» گرایش دارد مخالفت کند، اما باید پذیرفت که این «خصومت» کاملاً محدود است. تعداد هجاها، جایگاه قرینه، مکث در پایان مصرع ـ همه کاملاً رعایت می‌شوند، و در این چارچوب است که همهٔ مشابهت‌ها، روابط مقابله و منافات و مجاورت‌های واحدهای واژگانی و صورت‌های دستوری کاملاً مشهود است. برای مثال مصرع معروف Et rose elle a vécu ce que vivent les roses نشانگر یک تقارن آینه‌ایِ دو نیم مصرع است: تکرار همان اسم با شمار متفاوت و همان فعل با شخص و زمان متفاوت، و همچنین تناوب معنای استعاری و تحت‌اللفظی و سرانجام ناهمگونیِ نحویِ عناصر تکرار شده.

این دوگانهٔ مشابهت و مجاورت هر روز بیشتر و بیشتر در مطالعات شعرشناختی مورد توجه قرار می‌گیرد. اکنون وقت پرداختن به سئوالات ناشی از رابطهٔ بین مشابهت و تجلی‌های متفاوت مقابله و منافات، و همچنین بین مجاورت و درجات فاصله و نه مجاورت بلافصل رسیده است. باید ـ و این نکته اهمیت بسیار دارد ـ حوزهٔ کار را محدود کرد و به دقت تمایز اساسی بین دو جنبه از مجاورت را مورد بررسی قرار داد: جنبهٔ بیرونی (مجاز، به مفهوم واقعی کلمه)، و جنبهٔ درونی (مجاز مرسل، که بسیار به مجاز نزدیک است اما در هر حال تفاوت اساسی دارد). نشان دادن دست‌های یک چوپان در شعر و در سینما اصلاً همانند نشان دادن کلبه یا گلهٔ او نیست، و این واقعیتی است که اغلب به کفایت مورد توجه قرار نگرفته است. عملکرد مجاز مرسل، یعنی مجاز جزء به کل یا کل به جزء، باید به وضوح از مجاورت مجازی تمیز داده شود، با وجود رابطهٔ خویشاوندی انکارناپذیرِ این دو صنعت مبتنی بر مجاورت، و این که هر دو در تمایز با رابطهٔ استعاری مبتنی بر تشابه قرار دارند. درست مانند تحلیل دستوری در زبان‌شناسی، شعرشناسی نیز باید پیوسته شباهت مجاز و مجاز مرسل و تفاوت آنها با استعاره و از سوی دیگر تفاوت بین مجاورت درونی و بیرونی که مشخص‌کنندهٔ مرز مجاز و مجاز مرسل است را در نظر داشته باشد.

مطالعهٔ زبان‌شناختیِ زبان‌پریشی که با نظریه زبان ارتباط نزدیک دارد به طور عام و زبان شعری به طور خاص، نه تنها به طبقه‌بندی ناهنجارهای زبان‌پریشی کمک می‌کند، بلکه به درک ساختار زبان و حتی پیشرفت روش‌های شعرشناسی نیز یاری می‌رساند. هدف بعدی عبارت است از تلاش برای تحلیل زبان‌شناختی زبانِ مبتلایان به شیزوفرنی. به احتمال قوی، بررسی سمپتوم‌ها و سندروم‌های زبانیِ شیزوفرنی می‌تواند به طبقه‌بندی و تشخیص پزشکی پدیده‌های ناهمگن که همه تحت عنوان کلی شیزوفرنی گردآورده شده‌اند کمک کند. چنین کاری، یک برنامهٔ گسترده و سخت بینارشته‌ای خواهد بود.

شاعر بزرگ آلمانی فردریش هولدرلین (۱۸۴۳-۱۷۷۰) که چندین دهه گرفتار نوع بسیار سختی از شیزوفرنی بود و در اواخر زندگی‌اش کم و بیش امکان ارتباط کلامی با اطرافیانش را از دست داد، به هر رو تا پایان عمر به نوشتن شعرهای برجسته با اصالتی بی‌نظیر ادامه داد. در تحلیل آن شعرها، من یک بار دیگر کوشیدم مسائل مربوط به شعرشناسی، آسیب‌شناسی گفتار، و ارتباط عمومی کلامی را در ارتباط با هم بررسی کنم. به این ترتیب موفق شدم سمپتوم بنیادی زبانی، دقیقاً از همان نوع شیزوفرنی گسترده را که هولدرلین به آن مبتلا بود شرح دهم. این شعرِ سخت بیمار به طور کامل توانایی و میل به گفتمان مکالمه‌ای را از دست داده بود؛ و مشخص‌ترین سمپتوم این ضایعه محو کامل مبدل‌ها (shifters)، بخصوص مبدل‌های شخص و زمان دستوری است. من معتقدم که این کاوش اولیه در این زمینه باید با پژوهش نظام‌یافتهٔ زبان‌شناختیِ زبان روان‌پریش‌ها و زبان شعر تداوم یابد و این گونه پژوهش‌های تطبیقی برای رسیدن به درکی جهان‌شمول از زبان به مثابهٔ ابزار ارتباط دوسویه و شناخت فردی بسیار مهم است.■