گربه‌های شارل بودلر

رومان یاکوبسون و کلود لِوی - ستروس
م. کاشیگر

Roman Jakobson et Claude Lévi-Strauss,
Les chats de Charles Baudelaire
in *L'Homme*, II (1962), pp. 5-21.

از آن‌جاکه معرفی مهم‌ترین متن‌ها در زمینه نقد، یکی از هدف‌های جانبی زیباشناخت در مبحث نقد است، برای این شماره مقاله معروف یاکوبسون و لوی - ستروس در باره شعر گربه‌های بودلر را انتخاب کرده‌ایم که از جمله مهم‌ترین متن‌های ساختارگراست و قریب به چهل سال پس از تألیف برای نخستین بار به فارسی منتشر می‌شود.

[1]Les amoureux fervents et les savants austères	اعاشقانِ گرم‌خو و عالمانِ ریاضت‌پیشه
[2]Aiment également dans leur mûre saison,	2دوست‌دارند به یک‌سان در بالغ‌فصل‌شان،
[3]Les chats puissants et doux, orgueil de la maison	3گربه‌های توانمند و لطیف را، فخرِ منزل،
[4]Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.	4که چون خودشان سرمایی‌اند و چون خودشان خانه‌نشین.
[5]Amis de la science et de la volupté,	5دوستدارِ علم و کامجویی،
[6]Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres;	6آنان می‌جویند سکوت و دهشتِ ظلمات را
[7]L'Erèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,	7اِرِبوُس آنان را می‌گرفت چون پیک‌های شومِ خود
[8]S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.	8اگر آنان می‌توانستند به‌بندگی سرخم‌کنند غرورشان را.
[9]Ils prennent en songeant les nobles attitudes	9آنان می‌گیرند خیال‌کنان حالت‌های نجیبانه‌ی

10بزرگ‌ابوالهول‌های آرمیده در ژرفنای تنهایی‌ها را
11که می‌نمایند بخوابند در رؤیایی بی‌انتها.

10Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,
11Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin;

12گرده‌های بارآورشان پُر است از شررهایی جادویی،
13و ذره‌هایی از طلا و نیز شنی ریز،
14می‌اخترانند محوْ مردمک‌های عارفانه‌شان را.

12Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,
13Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,
14Etoilent vaguement leurs prunelles mystiques.[۱]

اگر نوشته‌ی دنباله‌دارِ شان‌فْلوْری به نامِ شانروْت که این سوْنه[۲]ی شارْل بوْدْلِر برای نخستین بار در آن نشر یافت درست باشد (شماره‌ی ۱۴ نوامبر ۱۸۴۷ نشریه‌ی کوْرْیِر)، بودلر گربه‌ها را در ۱۸۴۰ سروده است. بر خلافِ گفته‌ی شماری از مفسران نیز متنِ کورسر و متنِ گل‌های اهریمن کلمه‌به‌کلمه با هم انطباق دارند.

شاعر، در توزیعِ قافیه‌ها، دیسه‌واره‌ی aBBa CddC eeFgFg را دنبال می‌کند (در این دیسه‌واره، حرف‌های بزرگ، نشانه‌ی قافیه‌ی مذکر و حرف‌های کوچک، نشانه‌ی قافیه‌ی مؤنث‌اند). این زنجیره‌ی قافیه‌ها به سه دسته مصرع تقسیم می‌شود: دو چهارپاره و یک شش‌پاره‌ی برساخته از دو سه‌پاره. اما شعر از نوعی وحدت بهره‌مند است زیرا هم‌چنان‌که موْریس گْرامونْ نشان داده است، جاگیریِ قافیه‌ها در سونه‌ها، «از همان قاعده‌های هر بندِ شش‌مصرعی»[۳] فرمان می‌برد.

گروه‌بندیِ قافیه‌ها در سونه‌ی موردِ بحث از سه قانونِ ناگفته پیروی می‌کند: ۱) دو قافیه‌ی تخت نمی‌توانند پشتِ‌سرهم بیایند؛ ۲) اگر دو مصرعِ متوالی دارای دو قافیه‌ی متفاوت باشند، یکی از قافیه‌ها باید مؤنث و دیگری مذکر باشد؛ ۳) در پایانِ بندهای متوالی، مصرع‌های مؤنث و مذکر به تناوب می‌آیند: sédentaires$_4$ – fierté$_8$ – mystiques$_{14}$. بر وفقِ قانونِ کلاسیک، قافیه‌هایی که به آن‌ها مؤنث گفته می‌شود همیشه به یک هجای خاموش و قافیه‌های مذکر به یک هجای پُر ختم می‌شود. اما در گربه‌ها، تفاوتِ میانِ دو رده قافیه از قانونِ کلاسیک فراتر می‌رود و به تلفظِ رایجِ کلمه‌ها نیز تسرّی می‌یابد که e-ی مرده‌ی هجای پایانی را حذف می‌کند. در همه‌ی قافیه‌های مؤنثِ سونه، پس از حرفِ صدادارِ پُرِ پایانی، یک حرفِ بی‌صدا می‌آید (magiques-mystiques ،attitudes-solitudes ،ténèbres-funèbres ،austères-sédentaires)، حال آن‌که پایان‌بخشِ همه‌ی قافیه‌های مذکر، صدادار است (saison-maison, volupté-fierté, fin-fin).

رابطه‌ی تنگاتنگی که میانِ رده‌بندیِ قافیه‌ها و گزینشِ مقوله‌های دستوری وجود دارد، نقشِ مهمِ دستور و قافیه را در ساختارِ این سونه برجسته می‌کند.

کلمه‌ی پایان‌بخشِ همه‌ی مصرع‌ها اسم است، چه این اسم به‌صورت اسم باشد (۸مورد) و چه به‌صورتِ صفت (۶مورد). همه‌ی اسم‌ها مؤنث‌اند. هشت مصرع با قافیه‌ی مؤنث همه از هنجار طولانی‌ترند: یا به اندازه‌ی یک هجا اگر مبنا هنجارِ کلاسیک باشد، یا به اندازه‌ی یک بیصدای پساآوایی در تلفظِ امروز. در هر هشت مصرع، اسمِ پایانی جمع است. حال آن‌که اسمِ پایانی شش مصرع دیگر که کوتاه‌ترند و قافیه‌ی مذکر دارند، مفرد است.

در دو چهارپاره، قافیه‌های مذکر، اسم‌اند و قافیه‌های مؤنث، صفت، به‌استثنای کلمه‌ی کلیدیِ ténèbres

[ظلمات] که با [funèbres شوم] هم‌قافیه شده است. دیرتر راجع به مسئله‌ی کلیِ رابطه‌ی میانِ این دو مصرع بحث می‌کنیم. در سه‌پاره‌ها نیز، پایان‌بخشِ هر سه مصرع، در سه‌پاره‌ی اول، اسم و در سه‌پاره‌ی دوم، صفت است. بدین‌سان، قافیه‌ی پیونددهنده‌ی دو سه‌پاره، تنها قافیه‌ی همنام (sable fin-13 sans fin-11)، یک اسم مؤنث را در مقابلِ یک صفتِ مذکر قرار می‌دهد ــ و در مصرع‌های مذکرِ سونه، این تنها صفت و تنها نمونه‌یی است که به مذکر صرف شده است.

سونه دربرگیرنده‌ی سه جمله‌ی کامل است و جمله‌ها با علامتِ نقطه مرزبندی شده‌اند. این سه جمله عبارت‌اند از هر یک از دو چهارپاره و مجموع دو سه‌پاره. از لحاظِ تعدادِ گزاره‌های مستقل و صورت‌های فعلیِ شخصی، یک تصاعدِ عددی را در سه جمله می‌بینیم. جمله‌ی ۱، فقط یک فعلِ صرف‌شده (2درست‌دارند)؛ جمله‌ی ۲، دو فعل (6می‌جویند، 7می‌گرفت)؛ جمله‌ی ۳، سه فعل (9می‌گیرند، 12است، 14می‌اختراند). اما، از دیگر سو، از لحاظِ تعدادِ گزاره‌های وابسته، هر جمله فقط یک فعلِ صرف‌شده دارد: جمله‌ی ۱، 4که... اند؛ جمله‌ی ۲، 8اگر آنان می‌توانستند؛ جمله‌ی ۳، 11که می‌نمایند.

بخش‌بندیِ سه‌تاییِ سونه موجبِ نوعی خلاف‌آمد میانِ بندها به‌عنوانِ یکا می‌شود: دوبند، دوقافیه دارند و یک بند، سه‌قافیه. این خلاف‌آمد را دوپارگی و بخش‌شدنِ کلِ قطعه به دو زوج جبران می‌کند، یعنی وجودِ دو چهارپاره و دو سه‌پاره. سازمان‌دهیِ دستوریِ متن نیز در خدمتِ این اصلِ جفتانی است، اصلی که به نوبه‌ی خود یک خلاف‌آمدِ دیگر را سبب می‌شود، این بار هم میانِ بخشِ نخست با چهار قافیه و بخشِ دوم با سه قافیه، و هم میانِ دو زیربخشِ نخست یا بندهای چهارپاره و دو بندِ سه‌پاره‌ی آخر. ترکیب‌بندیِ کلِ نطعه بر تنشی مبتنی است که میانِ این دو شیوه‌ی زینت‌بندی و میانِ عنصرهای متقارن و نامتقارن آن‌ها وجود دارد.

میانِ زوجِ چهارپاره‌ها از یک‌سو و زوجِ سه‌پاره‌ها از دیگرسو، نوعی توازیِ نحوی دیده می‌شود. چهارپاره و سه‌پاره‌ی اول، هریک دو گزاره دارند و گزاره‌ی دوم ــ گزاره‌یی موصولی که در هر دو مورد، با همان ضمیر، یعنی که آغاز می‌شوند ــ مصرعِ آخرِ بند است و به یک اسمِ مذکر می‌چسبد که آن نیز متمم‌گزاره‌ی اصلی است (3گربه‌ها، 10ابوالهول‌ها). چهارپاره و سه‌پاره‌ی دوم دو گزاره‌ی هماهنگ دارند و گزاره‌ی دوم دو مصرعِ آخرِ بند است (۷–۸ و ۱۳–۱۴)، گزاره‌ی مرکّب‌است و یک گزاره‌ی وابسته دارد که از رهگذرِ یک حرفِ ربط به آن‌وصل است. در چهارپاره، این گزاره‌ی وابسته، شرطی (8اگر آنان می‌توانستند) و در سه‌پاره، قیاسی است (13و نیز). گزاره‌ی نخست، پس‌افزوده است و گزاره‌ی دوم، حادث.

در متنِ کورسر (۱۸۴۷)، نقطه‌گذاری نیز بر این بخش‌بندی انطباق دارد: سه‌پاره و چهارپاره‌ی اول به نقطه ختم می‌شوند. در سه‌پاره و چهارپاره‌ی دوم نیز پیش از دو مصرعِ آخر، نقطه‌ممیز آمده است.

جلوه‌ی معنایی فاعل‌های دستوری، توازیِ میانِ دو چهارپاره از یک‌سو و دو سه‌پاره ازدیگرسو را تقویت می‌کند.

I) چهارپاره‌ها	II) سه‌پاره‌ها
۱) اول	۱) اول
۲) دوم	۲) دوم

در چهارپاره و سه‌پاره‌ی اول، فاعل‌ها به جان‌دار اشاره دارند، حال آن‌که یکی از دو فاعلِ چهارپاره‌ی دوم و همه‌ی فاعل‌های دستوریِ سه‌پاره‌ی دوم، اسم‌های بیجان‌اند: ۷اروبوس، 12 گرده‌ها، 13ذره‌ها، 13شن. گذشته از این ارتباط‌های افقی، ارتباطِ دیگری نیز دیده می‌شود که می‌توان آن را عمودی نامید، ارتباطی که مجموعه‌ی چهارپاره‌ها را در تقابل با مجموعه‌ی سه‌پاره‌ها قرار می‌دهد. بدین‌معنا که اگر در هر دو سه‌پاره، همه‌ی مفعول‌های بی‌واسطه اسم‌های بیجان‌اند (۹حالت‌های نجیبانه، 14مردمک‌ها)، تنها مفعولِ بی‌واسطه‌ی چهارپاره‌ی اول، یک اسمِ جان‌دار است (3گربه‌ها) و مفعول‌های چهارپاره‌ی دوم، اسم‌های بیجان‌اند (۶سکوت و دهشت) و هم‌چنین ضمیرِ ۷آنان که به گربه‌های جمله‌ی پیشین برمی‌گردد. از دیدگاهِ مناسبتِ میانِ فاعل و مفعول نیز سونه دو ارتباط را به نمایش می‌گذارد که می‌توان آن‌ها را قطری نامید: یک قطرِ پایین‌رونده که دو بندِ بیرونی (چهارپاره‌ی آغاز و سه‌پاره‌ی پایان) را به یکدیگر وصل می‌کند و آن‌ها در تقابل با قطرِ بالارونده‌یی قرار می‌دهد که دو بندِ درونی را به یکدیگر پیوند داده است. در بندهای بیرونی، مفعول از همان رده‌ی معنایی فاعل است: جان‌دار در چهارپاره‌ی اول (عاشقان، عالمان - گربه‌ها) و بیجان در سه‌پاره‌ی دوم (گرده‌ها، ذره‌ها - مردمک‌ها). برعکس، در بندهای درونی، فاعل و مفعول به رده‌های معنایی مخالف تعلق دارند: در سه‌پاره‌ی اول، در مقابل مفعولِ بیجان، فاعلِ جان‌دار آمده است (۹آنان [= گربه‌ها] - حالت‌ها)، حال آن‌که در چهارپاره‌ی دوم، همین مناسبت (آنان [= گربه‌ها] - سکوت، دهشت) و مناسبتِ میانِ فاعلِ بیجان و مفعولِ جان‌دار (اربوس - آنان [= گربه‌ها]) به‌تناوب آمده‌اند.

بدین‌سان، هریک از چهار بند فردیتِ خود را حفظ می‌کند: جان‌داری که در چهارپاره‌ی اول میانِ فاعل و مفعول مشترک است، در نخستین سه‌پاره فقط مختصِ فاعل است. در چهارپاره‌ی دوم، یا فاعل جان‌دار است یا مفعول و نه هر دو با هم. در سه‌پاره‌ی اول نیز نه فاعل جان‌دار است و نه مفعول.

از دیدگاهِ ساختارِ دستوری نیز میانِ آغاز و پایانِ سونه ارتباط‌های تکان‌دهنده‌یی هست. چه در آغاز و چه در پایان، اما فقط در آغاز و پایانِ سونه، دو فاعل داریم که یک مسند و یک مفعولِ بی‌واسطه دارند و هریک از این فاعل‌ها، و هم‌چنین مفعول، یک شناسه دارد (۱عاشقانِ گرم‌خو، عالمانِ ریاضت‌پیشه - گربه‌های توانمند و لطیف؛ ذره‌هایی از طلا، شنِ ریز - مردمک‌های عارفانه‌شان). فقط این دو مسند که نخستین و آخرین مسندهای سونه‌اند، با قید همراه‌اند، آن‌هم قیدهایی برگرفته از صفت. وجودِ قافیه‌یی با شباهتِ آوایی نیز آنان را به یکدیگر پیوند می‌دهد (۲Aiment également و ۱۴Etoilent vaguement). فقط دومین و ماقبلِ آخرین مسندِ سونه، فعل ربط و وصف دارند، وصفی که در هر دو مورد، با یک قافیه‌ی درونی، برجسته‌تر شده است: ۴Qui comme *eux* sont fri*eux* و ۱۴Leurs *reins* féconds sont p*leins*. به‌طورِ کلی، فقط دو بندِ بیرونی از لحاظِ صفت غنی‌اند: در چهارپاره، نه صفت و در سه‌پاره، پنج صفت هست، حال آن‌که مجموع تعداد صفت‌های بندهای درونی مجموعاً سه تاست (بزرگ، نجیبانه و شوم).

هم‌چنان‌که پیش‌تر گفته شد، فقط در آغاز و در پایانِ شعر است که رده‌ی معناییِ فاعل‌ها و مفعول‌ها یکی است: در چهارپاره‌ی اول، هر دو جان‌دارند و در سه‌پاره‌ی دوم، هر دو بیجان. آن‌چه بر بندِ آغازین مسلط است، موجوداتِ جان‌دار و کارویژه‌ها و فعالیت‌های آنان است. در سطرِ اول، فقط صفت وجود دارد. و در میانِ این صفت‌ها، دو شکلِ اسمیِ عاشقان و عالمان که فاعل‌اند، ریشه در فعل دارند. متن با «آنان که دوست‌دارند» و «آنان

که می‌دانند» آغاز می‌شود. در آخرین مصرعِ قطعه، عکسِ قضیه روی می‌دهد: فعلِ متعدیِ می‌اخترانند که به‌عنوانِ مسند کار می‌کند، از یک اسم مشتق شده است و با سلسله اسم‌های عامِ بیجان و مشخّصی که بر این سه‌پاره مسلط‌اند و آن‌را از سه بندِ پیشین متمایز می‌کنند، خویشاوند است. هم‌آواییِ محسوسی که میانِ این فعل و عده‌یی از عنصرهای آن سلسله وجود دارد نیز شایانِ توجه است: /etwalə/ - /e de parsɛlə/ – /etɛ̃sɛlə/. سرانجام نیز این‌که در هریک از گزاره‌های وابسته‌ی آخرین سطرهای این دو بند، یک مصدرِ قیدی هست، و این دو مفعول، تنها مصدرها در سرتاسرِ شعرند: S'ils pouvaient...*incliner*[8] و Qui semblent *s'endormir*[11].

هم‌چنان‌که دیدیم، نه شکستِ دوپارگیِ سونه و نه بخش‌بندیِ آن به سه بند، هیچ‌یک به تعادلِ بخش‌های هم‌سنجه نمی‌انجامد. اما هرگاه چهارده مصرع را به دو بخشِ مساوی تقسیم کنیم، مصرعِ هفتم، پایان‌بخشِ نیمه‌ی نخستِ قطعه و مصرعِ هشتم، آغازگر نیمه‌ی دومِ آن خواهد بود. و نکته‌ی گویا این‌که ساختمانِ دستوری این دو مصرعِ میانی، آن‌ها را به‌شکلی هرچه محسوس‌تر، از بقیه‌ی مصرع‌ها متمایز می‌کند.

بنابراین، شعر از چند لحاظ به سه بخش تقسیم می‌شود: زوجِ میانی و دو گروهِ هم‌سنجه، یعنی شش مصرعی که پیش و شش مصرعی که پس از این جفت می‌آیند. بدین‌سان به‌نوعی دوپاره می‌رسیم که در میانِ دو شش‌پاره جا داده شده است.

در سرتاسرِ سونه، همه‌ی صورت‌های شخصیِ فعل‌ها و ضمیرها و همه‌ی فاعل‌های گزاره‌های فعلی، به‌صورتِ جمع‌اند، به‌جز در مصرعِ هفتم: اربوس آنان را می‌گرفت چون پیک‌های شوم خود. در ضمن، تنها اسمِ خاصی که در شعر آمده، در همین مصرع است، تنها مصرعی که هم فعلِ صرف‌شده و هم فاعلِ فعل، هر دو مفردند. گذشته از این، تنها در این مصرع است که ضمیرِ ملکیِ ses [خود] به مفرد ارجاع می‌دهد.

صیغه‌ی سوم‌شخص، تنها صیغه‌ی به‌کاررفته در سونه است و زمانِ فعل همواره زمانِ حال است به‌جز در مصرع‌های هفتم و هشتم که شاعر، کنشی خیالی (می‌گرفت) را در نظرِ می‌گیرد که از دلِ صغرایی ناواقعی (اگر آنان می‌توانستند) درآمده است.

سونه گرایشِ شدیدی به همراه‌ساختنِ هر فعل و هر اسم با یک شناسه دارد. همراهِ هر صورتِ فعلی، یا عبارتی می‌آید که صورتِ فعلی بر آن فرمان می‌راند (اسم، ضمیر، مصدر) یا یک وصف. آن‌چه همه‌ی فعل‌های متعدی بر آن فرمان می‌رانند، همیشه اسم است (دوست دارند... گربه‌ها... را؛ می‌جویند سکوت و دهشت... را؛ می‌گیرند... حالت‌ها... را؛ می‌اخترانند... مردمک‌ها... را. تنها استثنا، ضمیری است که در سطرِ هفتم، مفعول شده است: آنان را می‌گرفت.

به‌جز متمم‌های افزوده بر اسم که در هیچ‌کجای سونه با هیچ شناسه‌یی همراه نیستند، اسم‌ها (و از جمله صفت‌های اسم‌شده) همیشه یا با صفت شناسانده شده‌اند (برای نمونه، گربه‌های توانمند و لطیف) یا با متمم (دوستدارِ علم و کامجویی). تنها استثنا باز در مصرعِ هفتم است: اربوس آنان را می‌گرفت.

هم هر پنج صفتِ چهارپاره‌ی اول (گرم‌خو؛ ریاضت‌پیشه؛ بالغ؛ توانمند؛ لطیف) و هم شش صفتِ دو سه‌پاره (نجیبانه؛ بزرگ؛ بارآور؛ جادویی؛ ریز؛ عارفانه) بیانگرِ کیفیت‌اند، حال آن‌که در چهارپاره‌ی دوم، تنها صفت، صفتِ شناسه‌ی مصرعِ هفتم است: پیک‌های شوم.

گذشته از این، در این مصرع، نظمِ جان‌دار–بیجان که در مصرع‌های دیگرِ این چهارپاره بر مناسبتِ میانِ

فاعل و مفعول حاکم است، واژگون می‌شود. در سرتاسرِ سونه، فقط این مصرع است که نظمِ بیجان-جان‌دار را به خود می‌گیرد.

هم‌چنان‌که می‌بینیم، ویژگی‌نماهای تکان‌دهنده‌یی هست که مصرعِ هفتم و هشتم، یا دو مصرعِ پایانیِ چهارپاره‌ی دوم را از بقیه‌ی مصرع‌ها متمایز می‌کند. اما باید گفت که گرایش به برجسته کردنِ دو سطرِ میانیِ سونه با اصلِ سه‌پارگیِ نامتقارن در رقابت است ــ اصلی که کلِ چهارپاره‌ی دوم را از یک‌سو در تقابل با چهارپاره‌ی اول و از دیگرسو در تقابل با شش‌پاره‌ی آخر قرار می‌دهد و بدین‌سان، یک بندِ مرکزی پدید می‌آورد که از چند دیدگاه، از بندهای حاشیه‌یی متمایز است. گفتیم مصرعِ هفتم، تنها مصرعی است که در آن، فاعل و مسند، مفردند. اما این ملاحظه را می‌توان وسیع‌تر کرد: مصرع‌های چهارپاره‌ی دوم، تنها مصرع‌هایی‌اند که در آن‌ها یا فاعل مفرد است یا مفعول، و اگر در مصرعِ هفتم، مفردبودنِ فاعل (اربوس) یا جمع‌بودنِ مفعول (آنان) در تقابل است، این مناسبت در مصرع‌های هم‌جوارِ مصرعِ هفتم واژگون است: فاعل، جمع است و مفعول، مفرد (6می‌جویند سکوت و دهشت؛ 8اگر آنان می‌توانستند... سرخم‌کنند غرورشان را). در سایرِ بندها، هم فاعل و هم مفعول، هر دو جمع‌اند (1-3عالمان... دوست‌دارند... گربه‌ها...را؛ 9وآنان می‌گیرند... حالت‌ها... را؛ 13-14ذره‌ها... می‌اختراند... مردمک‌ها... را). شایانِ توجه این‌که در چهارپاره‌ی دوم، فاعل و مفعولِ مفرد، بیجان‌اند و فاعل و مفعولِ جمع، جان‌دار. از نقشی که تقابلِ عددهای دستوری در قافیه‌های سونه دارند، می‌توان به اهمیتِ ویژه‌یی پی برد که بودلر برای آن‌ها قایل است.

این را نیز بیفزاییم که ساختارِ قافیه‌های چهارپاره‌ی دوم، آن‌ها را از سایرِ قافیه‌های قطعه متمایز می‌کند. در میانِ همه‌ی قافیه‌های مؤنث، فقط قافیه‌ی مؤنثِ چهارپاره‌ی دوم (ténèbres - funèbres) است که دو بخش متفاوت از سخن را به یکدیگر وصل می‌کند. گذشته از این، همه‌ی قافیه‌های سونه، به‌جز قافیه‌های همین چهارپاره‌ی دوم، یک یا چند واجِ یکسان دارند که فوری یا اندکی پیش از هجای نواختی می‌آیند، هجایی که معمولاً با یک بیصدای پشتیبان نیز همراه است: 1savants austères - 4sédentaires ؛3maison - 2mûre saison ؛10solitudes - 9attitudes ؛11un rêve sans fin - 14prunelles ؛13un sable fin - 12étincelles magiques ؛5volupté - 8fierté و نه زوجِ 6ténèbres - 7funèbres، هیچ‌کدام هم‌آوایی در هجاهای مقدم بر قافیه ندارند. گذشته از این، کلمه‌های پایانیِ مصرعِ هفتم و هشتم، هم‌حرفی دارند: 7funèbres - 8fierté، و مصرعِ ششم به مصرعِ پنجم وصل است: 6ténèbres آخرین هجای 5volupté را تکرار می‌کند، و قافیه‌ی درونیِ میانِ 5science و 6silence، خویشاوندیِ میانِ دو مصرع را تقویت می‌کند. بنابراین حتی قافیه‌ها نیز بر سست‌شدنِ پیوندِ میانِ دو نیمه‌ی چهارپاره‌ی دوم صحه می‌گذارند.

در متن‌بندیِ واجیِ سونه، نقشِ بارز را صدادارهای خیشومی دارند. این صدادارها ــ که به‌تعبیرِ درستِ گرامون ــ چنین شنیده می‌شوند «انگار خیشومی‌بودن بر آن‌ها حجاب انداخته باشد»[۲]، در چهارپاره‌ی اول بسیار پُر بسامدند (۹ صدادارِ خیشومی از قرار ۲ تا ۳ عدد در هر سطر) و در شش‌پاره‌ی پایانی، بسامد بازهم بیش‌تری دارند (مجموعاً ۲۱ صدادارِ خیشومی، با گرایش به افزایش در سه‌پاره‌ی اول ــ ۳9، ۴10 و ۶11: Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin ــ و گرایش به کاهش در سه‌پاره‌ی دوم ــ ۵12، ۳13 و ۱14). در مقابل، در چهارپاره‌ی دوم، فقط سه صدادارِ خیشومی هست، یکی برای هر مصرع، به‌جز مصرعِ هفتم که تنها

سطر از سونه است که فاقدِ صدادارِ خیشومی است. از سوی دیگر، نقشِ عنصرِ مسلطِ واجی نیز از صدادارها گرفته می‌شود تا بر عهده‌ی واج‌های بیصدا گذاشته شود، خاصه واج‌های روان. در چهارپاره‌ی دوم، واج‌های روان از همه‌جا فراوان‌تر می‌شود و به ۲۳ می‌رسد، حال آن‌که تعداد آن‌ها در چهارپاره‌ی اول، ۱۵ و در سه‌پاره‌ی اول، ۱۱ و در سه‌پاره‌ی دوم، ۱۴ است. در چهارپاره‌ها، تعدادِ /r/–ها اندکی بیش‌تر از /l/–ها و در سه‌پاره‌ها اندکی کم‌تر است. مصرعِ هفتم فقط دو /l/ اما پنج /r/ دارد، یعنی بیش‌تر از هریک از دیگر مصرع‌ها: L'Erèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres. شایانِ یادآوری است که به اعتنادِ گرامون، در تقابل با /r/ است که /l/ «این حس را برمی‌انگیزد که صوتی است که نه جِرْوجِر می‌کند، نه خِرْوخِر و نه صدای رنده دارد. برعکس صدایی است رونده، جاری،... و زلال.»[5]

م. دوران اخیراً واج‌های /r/ و /l/ را از لحاظِ صرت‌شناختی تجزیه و تحلیل کرده[6]، برندگیِ /r/ و خاصه /r/ـِ فرانسوی را در برابر glissando [لیزیِ] /l/ نشان داده است. عقب‌نشینیِ /r/–ها در برابرِ /l/ها، به‌زیبایی با گذرِ گربه‌ی تجربه‌گرا به دگردیسی‌های افسانه‌یی همراه می‌شود.

یک ویژگیِ تکرارشونده، وحدتِ شش مصرعِ اولِ سونه را موجب می‌شود: یک جفتِ متقارن از عبارت‌های هماهنگ که همان حرفِ ربط آن‌ها را به یکدیگر پیوند می‌دهد: حرفِ و: ₁عاشقانِ گرم‌خو و عالمانِ ریاضت‌پیشه؛ ₃گربه‌های توانمند و لطیف؛ ₄که چون خودشان سرمایی‌اند و چون خودشان خانه‌نشین؛ ₅دوستدارِ علم و کامجویی. در سطرِ بعد، با جفت‌شدن شناخته‌ها به جای شناسه‌ها (سکوت و دهشتِ ظلمات)، نوعی صنعتِ قلب پدید می‌آید. وانگهی، سطرِ ششم به تسلسلِ ساختمان‌های دوتایی پایان می‌دهد و در بقیه‌ی شعر، این ساختمان را که تقریباً در همه‌ی مصرع‌ها «شش‌پاره»ی اول هست، دیگر نمی‌بینیم. هم‌افزوده‌های بدونِ حرفِ ربط نیز شکلِ تغییریافته‌یی از همین طرح‌واره‌اند: ₂دوست‌دارند به یکسان در بالغ‌فصل‌شان (متمم‌های موازیِ بیان‌کننده‌ی موقعیت)؛ ₃گربه‌ها...، فخر... (اسمی افزوده بر یک اسمِ دیگر).

این عبارت‌های جفت و هماهنگ، و هم‌چنین قافیه‌ها ــ و نه فقط قافیه‌های بیرونی که بر مناسبت‌های معنایی دلالت دارند (مانندِ ₁austères – ₄sédentaires؛ ₂saison – ₃maison) که حتی قافیه‌های درونی و به‌ویژه این قافیه‌ها ــ در خدمتِ محکم‌کردنِ سیمانِ مقدمه‌ی شعرند: ₁amoureux – ₄comme eux – ₄frileux – ₄comme eux؛ ₁fervents – ₁savants – ₂également – ₂dans – ₃puissants – ₅science – ₆silence. بدین‌سان، صفت‌هایی که پرسوناژهای چهارپاره‌ی اول را توصیف می‌کنند، همه قافیه دارند، به‌جز یکی: ₃doux. کلمه‌های آغازکننده‌ی مصرع‌های ۱، ۲ و ۵ (به‌ترتیب عاشقان، دوست‌دارند و دوستدار) یک آرایه‌ی ریشه‌شناختیِ دوگانه می‌سازند و به وحدتِ این «بندواره»ی شش‌مصرعی کمک می‌کنند، «بندواره»یی که هم در آغاز و هم در پایانِ آن، زوج‌مصرع‌هایی آمده که قافیه میانِ نیم‌مصرع‌های اول‌شان نیز برقرار است: ₁fervents – ₂également؛ ₅science – ₆silence.

در گزاره‌یی که در سه مصرعِ اول سونه پخش است، ₃گربه‌ها مفعولِ بی‌واسطه‌اند. در گزاره‌های سه مصرعِ بعدی، ₃گربه‌ها فاعل شده‌اند، فاعلِ مستتر (₄که چون خودشان سرمایی‌اند؛ ₆آنان می‌جویند سکوت)، و بدین‌سان از تلاشی برای تقسیمِ این شش‌پاره‌واره به دو سه‌پاره‌واره خبر می‌دهند. «دوپاره»ی میانی این شش‌پاره‌واره، خلاصه‌شده‌ی دگردیسیِ بعدیِ گربه‌ها از مفعول (مستتر) در مصرعِ هفتم (اربوس آنان را می‌گرفت) به فاعلِ

دستوری (باز مستتر) در مصرعِ هشتم است (اگر آنان می‌توانستند). از این لحاظ، مصرعِ هشتم به مصرعِ بعدی می‌آویزد (وآنان می‌گیرند).

به‌طورِ کلی، گزاره‌های وابسته‌ی پس‌افزوده نوعی گذار میانِ گزاره‌ی وابسته‌کننده و جمله‌ی بعد از آن‌اند. برای نمونه، در گزاره‌ی موصولیِ مصرعِ یازدهم (که می‌نمایند بخوابند در رؤیایی بی‌انتها)، فاعلِ مستترِ مصرع‌های نهم و دهم (یعنی «گربه‌ها»)، جایی برای ارجاع به استعاره‌ی «ابوالهول» باز می‌کند و بنابراین، این مصرع را به مجازهایی نزدیک می‌کند که در سه‌پاره‌ی آخر، فاعلِ دستوری‌اند. در ده مصرعِ اول، ۱۴ حرفِ تعریف آمده که همه معرفه‌اند. در چهار مصرعِ آخر، فقط حرفِ تعریفِ نکره اجازه‌ی حضور دارد.

بدین‌سان،ارجاع‌های دوپهلوی دو گزاره‌ی موصولیِ مصرعِ یازدهم و مصرعِ چهارم موجب می‌شوند که در چهار سطرِ پایانیِ شعر، نیم‌تصویری از طرحِ کلیِ چهارپاره‌یی خیالی را ببینیم که به انطباق با چهارپاره‌ی واقعیِ آغازکننده‌ی سونه «تظاهر» می‌کند. از سوی دیگر نیز، ساختارِ صوریِ سه‌پاره‌ی پایانی چنان است انگار این ساختار در سه سطرِ اول شعر بازتاب دارد.

فاعلِ جان‌دار هیچ‌گاه اسم به‌معنای اخص نیست: در سطرِ اولِ شعر، اسم‌هایی برساخته از صفت است (عاشقان، عالمان) و در گزاره‌های بعدی، ضمیرهای شخصی یا موصولی است. موجودهای انسانی فقط در گزاره‌ی اول دیده می‌شوند و در آن‌جا نیز فاعلِ دوگانه آنان را به کمکِ اسم‌های برساخته از صفت‌های فعلی نشان می‌دهد.

گربه‌ها اسم‌شان عنوانِ سونه است، اما در متن، فقط در یک‌جا به‌صورتِ اسم حضور دارند، در اولین گزاره. و در این گزاره، مفعولِ بی‌واسطه‌اند: ۱عاشقان... و عالمان... ۲دوست‌دارند... ۳گربه‌ها... را. نه تنها کلمه‌ی chats [گربه‌ها] دیگر در شعر نمی‌آید که حتی سوت‌واره‌ی اولِ کلمه، یعنی /ʃ/ نیز دیگر نمی‌آید، به‌جز در /ilʃɛrʃə/ Ils cherchent آنان می‌جویند] که از نخستین کارِ گربه‌ها خبر می‌دهد، جستجوی دو چیز. پس از این، شعر دقت‌دارد از تکرارِ این سوت‌واره‌ی خفه که یادآورِ اسم قهرمانانِ سونه است، پرهیز کند.

از سطرِ سوم، گربه‌ها به یک فاعلِ مستتر بدل می‌شوند، فاعلی که در ضمن آخرین فاعلِ جان‌دار سونه است. ضمیرهای بازتابیِ ils۹–۸–۶ [آنان]، les۷ [آنان] و leur(s)۱۴–۱۲–۸ [شان] جای اسمِ گربه‌ها را در نقش‌های فاعل، مفعول و متممِ افزوده بر اسم می‌گیرد. گذشته از این، اسمِ ضمیریِ آنان، چه در حالت فاعلی و چه در حالتِ مفعولی، فقط به گربه‌ها اشاره دارد. این شکل‌های یدکی (قیدی) فقط در بندهای درونی دیده می‌شوند، یعنی در چهارپاره‌ی دوم و سه‌پاره‌ی اول. شکلی که در چهارپاره‌ی اول بر آن‌ها انطباق دارد، صورتِ مستقلِ ۴خودشان است که به پرسوناژهای انسانیِ سونه برمی‌گردد. سه‌پاره‌ی آخر نیز فاقدِ هرگونه اسمِ ضمیری است.

دو فاعلِ گزاره‌ی اولِ سونه فقط یک مسند و فقط یک مفعول دارند. ۱عاشقانِ‌گرم‌خو و عالمانِ ریاضت‌پیشه که سرانجام، ۲در بالغ‌فصل، در موجودیِ میانجی، همسان می‌شوند، در جانوری که دربرگیرنده‌ی ویژگی‌های خلاف‌آمدِ دو وضع است، دو وضعی که هر دو انسانی، اما متقابل‌اند. تقابلِ دو دسته انسان به‌صورت اهلِ‌احساس /اهلِ‌اندیشه است، و میانجی، گربه‌هایند. بنابراین، از این پس، گربه‌ها که هم عالم‌اند و هم عاشق، به‌طورِ ضمنی نقشِ فاعل را برعهده می‌گیرند.

دو چهارپاره پرسوناژِ گربه را به شکلی عینی معرفی می‌کنند، حال آن‌که دو سه‌پاره عهده‌دارِ دگردیسیِ اویند.

با وجودِ این، چهارپاره‌ی دوم اساساً متفاوت از چهارپاره‌ی اول است و کلاً با سایر بندهای شعر نیز فرق دارد. فرمول‌بندیِ دوپهلوی آنان می‌جویند سکوت و دهشتِ ظلمات را معنای غلطی را به کار می‌اندازد که در مصرعِ هفتم شکافته و در مصرعِ هشتم، تکذیب می‌شود. ویژگی‌های متمایزکننده‌ی متن‌بندیِ دستوری و واجیِ این چهارپاره، سرشتِ ابیراه آن و به‌ویژه فاصله‌یی را تشدید می‌کنند که از نیمه‌ی دومِ چهارپاره و خاصه از مصرعِ هفتم ایجاد می‌شود.

اربوس، به‌عنوانِ اسمِ عام، «منطقه‌ی ظلمانیِ چسبیده به سرزمینِ مردگان» است و به‌عنوانِ مجازِ مرسل، جانشینِ «قدرت‌های ظلمانی» و به‌ویژه اسمِ خاصِ اربوس، «برادرِ شب» شده است. خوبشاوندیِ معنایی میانِ اربوس و علاقه‌ی گربه‌ها به دهشتِ ظلمات، می‌توانست قهرمانانِ شعر را به کارِ دهشت‌زایی وادارد: بدل‌شدن به پیک‌های شوم، معنایی که شباهتِ واجیِ میانِ /erɛbə/ [Erèbe، اربوس] /tenɛbrə/ [ténèbres]، ظلمات]، آن را تشدید می‌کند. مصرعِ اربوس آنان را می‌گرفت چون پیک‌های خود به یک هویتِ سرکوب‌شده اشاره دارد یا به یک بازآشناییِ دروغین؟ منتقدانِ راجع به معنای این تکه قلم‌فرسایی‌ها کرده‌اند[۷]، اما این معنا به‌عمد دوپهلوست.

هریک از چهارپاره‌ها و سه‌پاره‌ها می‌کوشد همسانیِ جدیدی برای گربه‌ها بیابد. اما اگر چهارپاره‌ی اول، گربه‌ها را به دو گونه وضعِ بشری پیوند می‌زند، غرورِ همین گربه‌ها سببِ می‌شود همسانیِ جدیدی را پس بزنند که چهارپاره‌ی دوم می‌خواهد به آنان بدهد: وضعِ جانوریِ پیک‌هایی گرفتار در یک چهارچوبِ اسطوره‌یی. در سرتاسرِ شعر، این تنها هم‌ارزی‌یی است که پس زده می‌شود. تضادِ محسوسی که میانِ ترکیب‌بندیِ دستوری این قسمت و ترکیب‌بندیِ سایرِ بندها وجود دارد نیز از سرشتِ عجیبِ آن خبر می‌دهد: یک وجهِ ناواقعی، فقدانِ صفت‌های بیان‌گرِ کیفیت، یک فاعلِ بیجان و مفرد و بی‌شناسه که بر یک مفعولِ بیجان و جمع فرمان می‌راند.

تضادوطباق‌هایی کنایه‌وار، وحدتِ بندها را تأمین می‌کند. اگر آنان می‌توانستند به‌بندگی سرخم‌کنند غرورشان را ــ اما «نمی‌توانند» چون حقیقتاً نمی‌توانندند. نمی‌شود آنان را منفعلانه برای ایفای نقشی فعال گرفت، اما خود فعالانه، نقشی منفعلانه را برعهده می‌گیرند، چون لجوجانه خانه‌نشین‌اند.

غرورشان، آنان را از پیشاپیش مهیای وحالت‌های نجیبانه‌ی بزرگ‌ابوالهول‌ها می‌کند. سونه فقط دو صفتِ فاعلی دارد، اولی در وخیال‌کنان و دومی در ابوالهول‌های آرمیده، و پیوندِ جناسیِ میانِ این دو صفتِ فاعلی، یعنی میانِ /āsɔ̃zā/ [en songeant] و /alɔ̃ze/ [allongés]، ابوالهول‌های آرمیده را به گربه‌هایی نزدیک‌تر می‌کند که وخیال‌کنان، ادای آن‌ها را می‌آورند. چنین می‌نماید که گربه‌ها خود را همانندِ ابوالهول‌ها می‌بینند، ابوالهول‌هایی که به‌نوبه‌ی خود می‌نمایند بخوابند. اما نکته این‌جاست که این توصیفِ وهم‌آلود که گربه‌های خانه‌نشین (و به‌طورِ ضمنی همه‌ی آن کسانی را که چون خودشان‌اند) به سکونِ موجودهایی فراطبیعی مانند می‌کند، ارزشی هم‌تراز با یک دگردیسی می‌یابد: گربه‌ها و انسان‌هایی که با گربه‌ها همسان شده‌اند، در هیولایی افسانه‌یی با سرِ انسانی و تنِ جانوری، به یکدیگر بازمی‌پیوندند و همسانیِ جدیدی جانشینِ همسانیِ پس‌زده‌شده‌ی پیشین می‌شود، همسانی جدیدی که هم‌چنان اسطوره‌یی است.

وخیال‌کنان، گربه‌ها موفق می‌شوند خود را با بزرگ‌ابوالهول‌ها همسان ببینند، و دگردیسی با زنجیره‌یی از جناس‌ها که با کلمه‌های کلیدی در پیوندند و صدادارهای خیشومی را با واج‌های سایشیِ دندانی و لبی ترکیب می‌کنند، قوی‌تر می‌شود: en songeant ۹ /..āsɔ̃../ – grands sphinx ۱۰ /...āsfɛ̃../ – fond ۱۰ /fɔ̃/ – semblent ۱۱

/sfɛ̃ks/ $_{10}$sphinx خیشومیِ زیرِ /ɛ̃/ و سایرِ واج‌های کلمه‌ی /sãɛ̃/ $_{11}$sans fin – /ãzœ̃/ $_{11}$dans un – /sã...../ سه‌پاره‌ی آخر ادامه می‌یابند: $_{12}$reins /.ɛ̃/ – $_{12}$pleins /.ɛ̃/ – $_{12}$étincelles /.ɛ̃s/ – $_{13}$ainsi /es/ – $_{13}$qu'un /kœ̃es/sable.

چهارپاره‌ی اول می‌گوید: $_{3}$گربه‌های توانند و لطیف را، فخرِ منزل. آیا منظور این است که گربه‌ها از منزل‌شان احساسِ غرور می‌کنند و بنابراین، تجسمِ این فخرند؟ یا این‌که منزل به گربه‌هایی که در آن سکونت دارند، فخر می‌کند و بنابراین، هم‌چون اربوس، در صددِ اهلی‌کردنِ آنان است؟ معنا هرچه باشد، $_{3}$منزلی که در بندِ اول بر گربه‌ها محیط است، به کویری بی‌کران بدل می‌شود، به $_{10}$ژرفای تنهایی‌ها، و ترس از سرما، گربه‌های $_{4}$سرمایی و $_{1}$عاشقانِ‌گرم‌خو را به هم نزدیک می‌کند (به جناسِ میانِ /fɛrvã/ [fervents، گرم‌خو] و /frilø/ [frileux، سرمایی] توجه شود). سرانجام، ترس از سرما، آب‌وهوای مناسب را در تنهاییِ ریاضت‌بارِ کویرِ گرمی می‌یابد که ابوالهول‌ها را احاطه کرده است (ریاضتی که مالِ عالمان است در گرمایی که عاشقان دارند). از لحاظِ زمانی نیز $_{2}$mûre saison [بالغ‌فصل] که در بندِ اول، با $_{3}$maison [منزل] هم‌قافیه و از لحاظِ معنا به آن نزدیک شده بود، پاسخِ محسوسِ خود را در سه‌پاره‌ی اول می‌گیرد: دو گروهِ آشکارا موازیِ $_{2}$dans leur mûre saison [در بالغ‌فصل‌شان] و $_{11}$dans un rêve sans fin [در رؤیایی بی‌انتها] با یکدیگر در تقابل‌اند: یکی به گذرِ محتومِ روزها اشاره دارد و دومی به ابدیت. و در هیچ‌کجای دیگرِ سونه، هیچ گزاره‌ی دیگری نیست که با dans [در] یا با هر حرفِ اضافیِ قیدیِ دیگری ساخته شده باشد.

معجزه‌ی گربه‌ها، عنصرِ مسلطِ دو سه‌پاره است. دگردیسی تا انتهای سونه ادامه می‌یابد. اگر در سه‌پاره‌ی اول، تصویرِ ابوالهول‌های آرمیده در کویر، در بینابینِ موجودی زنده یا متظاهر به زنده‌بودن، نوسان می‌کند، در سه‌پاره‌ی بعدی، ذره‌های ماده همه‌ی موجودهای زنده را می‌زدایند. مجازهای جزءوکل می‌آیند و به‌جای گربه–ابوالهول‌ها، اجزایی از بدن‌شان را می‌گذارند: $_{12}$گرده‌های...شان، $_{14}$مردمک‌های...شان. در سه‌پاره‌ی آخر، فاعلِ مستترِ بندهای درونی دوباره متمم می‌شود: گربه‌ها نخست به‌منزله‌ی متممِ ضمنیِ فاعل تجلی می‌یابند: $_{12}$گرده‌های بارآورشان پُر است، و سپس، در واپسین گزاره‌ی شعر، چیزی نیستند به‌جز متممِ ضمنیِ مفعول: $_{14}$می‌اختراند محوْ مردمک‌های...شان... را. بنابراین، در آخرین گزاره‌ی سونه، گربه‌ها به مفعولِ فعلِ متعدی، و در ماقبلِ آخرین گزاره که یک گزاره‌ی وصفی است، به فاعل پیوند می‌خورند. بدین‌سان ارتباطی دوگانه برقرار می‌شود، یک بار با گربه‌ها به‌عنوانِ مفعولِ بی‌واسطه‌ی گزاره‌ی اول، و بارِ دیگر با گربه‌ها به‌عنوانِ فاعلِ گزاره‌ی دوم که آن نیز وصفی است.

اگر در آغازِ سونه، فاعل و مفعول هر دو از رده‌ی جان‌دارند، هر دو عبارتِ گزاره‌ی نهایی از رده‌ی بیجان‌اند و کلاً این‌که همه‌ی اسم‌های سه‌پاره‌ی آخر، اسمِ مشخّص از این رده‌اند: $_{12}$گرده‌ها، $_{12}$شررها، $_{13}$طلا، $_{13}$شن، $_{14}$مردمک‌ها. حال آن‌که در بندهای قبلی، در اسم‌افزوده‌ها، همه‌ی اسم‌های عامِ بیجان، اسمِ مجرّدند: $_{2}$فصل، $_{3}$فخر، $_{6}$سکوت، $_{6}$دهشت، $_{8}$بندگی، $_{8}$غرور، $_{9}$حالت‌ها، $_{11}$رؤیا. فاعل و مفعولِ هر دو از جنسِ مؤنثِ بیجان‌اند ــ des $_{13\text{-}14}$parcelles d'or... Etoilent... leurs prunelles ــ و در تقابل با فاعل و مفعولِ گزاره‌ی اول قرار می‌گیرند که هر دو مذکر و جان‌دارند ــ Les amoureux... et les savants... Aiment... Les chats $_{1\text{-}2\text{-}3}$. در سرتاسرِ شعر، تنها فاعلِ مؤنث $_{13}$parcelles است و این امر با مذکربودنِ کلمه‌ی پایانیِ همان مصرع، $_{13}$sable fin، در تقابل قرار

می‌گیرد، کلمه‌یی که ناگفته نماند تنها کلمه‌ی از جنسِ مذکر در میانِ همه‌ی قافیه‌های مذکرِ سونه است.

در آخرین سه‌پاره، واپسین ذره‌های مادی، یکی پس از دیگری، جای مفعول و فاعل را می‌گیرند. این ذره‌ها، همان ذره‌های مشتعل‌اند که همسانیِ جدید، آخرین همسانیِ سونه، آن‌ها را با 13شنی ریز همراه و به اختر بدل می‌کند.

قافیه‌ی زیبایی که دو سه‌پاره را به یکدیگر وصل می‌کند، تنها قافیه‌ی همنامِ سونه و تنها نافیه‌ی مذکر است که بخش‌های متفاوتی از سخن را در کنارِ هم می‌نشاند. میانِ دو کلمه‌یی که قافیه شده‌اند، نزعی تقارنِ نحوی وجود دارد، چون هر دو پایان‌بخشِ گزاره‌هایی وابسته‌اند، گزاره‌هایی که یکی‌شان کامل و دیگری ناقص است. هم‌آوایی به آخرین هجای مصرع بسنده نمی‌کند و سطرهای کامل را به هم نزدیک می‌کند و تنگِ یکدیگر می‌گذارد: /sāblə sādɔrmir dānzœ rɛvə sā fɛ̃/ ،11/parsɛlə dɔr ɛ̃si kœ sablə fɛ̃/ 13. تصادفی نیست اگر قافیه‌یی که دو سه‌پاره را به هم وصل می‌کند، از un sable fin [شنی ریز] بهره می‌گیرد که تداعی‌کننده‌ی کویر است. در سه‌پاره‌ی قبل نیز قافیه را un rêve sans fin [رؤیایی بی‌انتها] ساخته بود، رؤیای بزرگ‌ابوالهول‌ها.

۲منزلی که در چهارپاره‌ی اول بر گربه‌ها محیط بود، در سه‌پاره‌ی اول از میان می‌رود. سه‌پاره‌ی اول، عرصه‌ی سلطنتِ تنهایی‌های کویری و منزلِ حقیقیِ گربه-ابوالهول‌هاست، اما منزلی وارون. ین «نامنزل» نیز به نوبه‌ی خود جایش را به کثرتِ کیهانیِ گربه‌ها می‌دهد (برخورد با گربه‌ها نیز مانندِ برخورد با همه‌ی پرسوناژهای سونه به صورتِ pluralia tantum است). گربه‌ها شنِ کویرها و نورِ اخترها را در مردمک‌های‌شان زندانی می‌کنند و به‌نوعی به منزلِ نامنزلی بدل می‌شوند.

بخشِ پایانی، مضمونِ اولیه‌ی عاشقان و عالمانی را از سرمی‌گیرد که در گربه‌های توانمند و لطیف به وحدت رسیده‌اند. چنین می‌نماید که مصرعِ اولِ سه‌پاره‌ی دوم به مصرعِ اولِ چهارپاره‌ی دوم پاسخ می‌دهد: از آن‌جا که گربه‌ها ۹دوستدار... کامجویی‌اند، پس طبیعی است 12گرده‌های بارآورشان پُر باشد. آدم وسوسه می‌شود این مصرع را به نیروی هم‌آوری معنا کند. اما بودلر ابایی از دوپهلوگویی ندارد. آیا منظور نیرویی خاصِ گرده‌هاست یا شررهای برق است بر موی جانور؟ آن‌چه مسلم است این‌که این چیز، قدرتِ جادویی دارد. چهارپاره‌ی دوم با دو متتم هماهنگ آغاز می‌شد (۹دوستدارِ علم و کامجویی) و سه‌پاره‌ی پایانی نیز هم به ۱عاشقانِ گرم‌خو ارجاع می‌دهد و هم به ۱عالمانِ ریاضت‌پیشه.

آخرین سه‌پاره از پسوندهایی قافیه‌دار بهره می‌گیرد تا مناسبتِ معنایی تنگاتنگی را شدت‌بخشد که هم میانِ از یک‌سو، [étincelles 12شررها]، parcelles d'or 13 [ذره‌هایی از طلا] و [prunelles 14مردمک‌ها]-ی گربه-ابوالهول‌ها وجود دارد، و هم، از دیگرسو، میانِ شررهای magiques 12 [جادویی] که جانور می‌تاباند و مردمک‌های mystiques 14 [عارفانه]-ی او که به نوری درونی روشن‌اند و نگاه بر معنای نهایی گشوده‌اند، برقرار است. این قافیه تنها قافیه‌ی سونه است که فاقدِ بیصدای پشتیبان است، انگار بخواهد هم‌ارزیِ واج‌ها را عریان کند. هم‌حرفیِ /m/-های اولِ دو صفت نیز موجبِ هم‌افزودگی‌شان می‌شود. در پرتوِ این روشناییِ دوگانه، ۶دهشتِ ظلمات محو می‌شود. در سطحِ واجی، فزونیِ واج‌های با طنینِ روشن در آوابندیِ خشومیِ بندِ نهایی، این روشنایی را بازمی‌تاباند: در بندِ نهایی، در برابرِ ۶ واجِ پس‌کامی، ۷ واجِ کامی هست، حال آن‌که در بندهای پیشین، پس‌کامی‌ها برتریِ عظیمِ عددی داشتند: ۱۶ به ۰ در چهارپاره‌ی اول، ۲ به ۱ در چهارپاره‌ی دوم، و ۱۰ به

۵ در سه‌پاره‌ی اول.

در پایانِ سونه، مجازهای جزءوکلِ صحنه را پُر می‌کنند. از یک‌سو، اجزای بدنِ جانور به کلِ او اشاره دارند و از دیگرسو، کلِ جهان به او که جزئی از جهان است. چنین است انگار تصویرها عمد دارند که در عدمِ دقت گم شوند. حرفِ تعریفِ معرفه جا را به نکره می‌دهد و شاعر، دالّی را برای استعاره‌ی کلامیِ خود بر می‌گزیند ــ می‌اخترانند محوْ ــ که شعریتِ بخشِ پایانی را به‌زیبایی بازمی‌تاباند. انطباقِ سه‌پاره‌ها با چهارپاره‌های مربوطه (توازیِ افقی) تکان‌دهنده است. اگر پاسخِ سه‌پاره‌ی اول به محدودیتِ تنگی که چهارپاره‌ی اول به مکان (3منزل) و زمان (2بالغ‌فصل) تحمیل کرده است، دورشدن یا حذفِ مرزهاست (10ژرفای تنهایی‌ها، 11رؤیایی بی‌انتها)، در سه‌پاره‌ی دوم نیز جادوی نوری که گربه‌ها می‌تابانند بر 9دهشتِ ظلمات و نتیجه‌های فریب‌دهنده‌یی که چهارپاره‌ی دوم می‌خواست از این دهشت بگیرد پیروز می‌شود.

اکنون خواهیم کوشید تا با تکیه بر تجزیه‌ی حاضر نشان دهیم چگونه لایه‌های بررسی شده یکدیگر را می‌برند، تکمیل می‌کنند یا با هم ترکیب می‌شوند تا به شعر، سرشتِ یک شیءِ مطلق را بدهند.

نخست، بخش‌بندی‌های متن. می‌شود چند بخش را تشخیص داد، بخش‌هایی که چه از لحاظِ دستوری و چه از لحاظِ مناسبت‌های معنایی میانِ قسمت‌های مختلفِ شعر کاملاً واضح‌اند.

هم‌چنان‌که پیش‌تر گفته شد، نخستین بخش‌بندی بر اساس سه قسمتی است که به علامتِ نقطه ختم می‌شوند، یعنی دوچهارپاره و مجموعه‌ی دو سه‌پاره. وضعی که چهارپاره‌ی اول، به شکلِ یک تابلوِ عینی و ایستا شرح می‌دهد، یک وضع واقعی یا واقعی‌فرض‌شده است. چهارپاره‌ی دوم، نیتی را به گربه‌ها نسبت می‌دهد و این نیت را از دریچه‌ی دیدِ نیروهای اربوس تفسیر می‌کند. نیتی را نیز به این نیروها نسبت می‌دهد، نیت‌شان را برای گربه‌ها، نیتی را که گربه‌ها پس می‌زنند. بنابراین، هر دو چهارپاره از بیرون به گربه‌ها می‌نگرند، یکی از دریچه‌ی انفعالی که بیش‌تر از همه، عاشقان و عالمان به آن حساس‌اند. دومی از دریچه‌ی فعالیت، آن‌سان که نیروهای اربوس فعالیت را معنا می‌کنند. با پذیرشِ این‌که انفعالِ گربه‌ها فعالانه است و با تفسیرِ این انفعال از درون و نه از بیرون، بخشِ نهاییِ شعر بر تقابلِ دو بندِ اول فایق می‌آید.

با یک بخش‌بندیِ دیگر، می‌توان مجموعه‌ی دو سه‌پاره را در مقابلِ مجموعه‌ی دو چهارپاره قرار داد و در ضمن، وجودِ رابطه‌هایی تنگاتنگ میانِ چهارپاره و سه‌پاره‌ی اول، از یک‌سو، و چهارپاره و سه‌پاره‌ی دوم، از دیگرسو، را نشان داد. در واقع:

۱) مجموعه‌ی دو چهارپاره با مجموعه‌ی دو سه‌پاره در تقابل است زیرا سه‌پاره‌ها دیدگاهِ نظاره‌گرِ بیرونی (عاشقان، عالمان، قدرتِ اربوس) را حذف می‌کنند و هستیِ گربه‌ها را در جایی بیرون از هر محدوده‌ی مکانی و زمانی قرار می‌دهند.

۲) چهارپاره‌ی اول، این محدوده‌های زمانی و مکانی را وضع می‌کند (منزل، فصل) و سه‌پاره‌ی اول، آن‌ها را ملغی می‌کند (در ژرفای تنهایی‌ها، رؤیایی بی‌انتها).

۳) چهارپاره‌ی دوم، گربه‌ها را بر اساسِ ظلماتی که در آن جای گرفته‌اند تبیین می‌کند و سه‌پاره‌ی دوم، بر اساس نوری که از آنان تابیده می‌شود (شررها، اخترها).

و سرانجام این‌که یک بخش‌بندیِ سومی هم می‌شود بر بخش‌بندیِ دوم افزود که در آن، چهارپاره‌ی اول و

سه‌پاره‌ی آخر در یک‌سو قرار می‌گیرند و بندهای درونی در دیگرسو، و این دو سو با یکدیگر یک صنعتِ قلب می‌سازند: در گروهِ اول، گزاره‌های مستقل، فاعل‌اند و گربه‌ها، کارویژه‌ی مفعول را انجام می‌دهند. حال‌آن‌که در دو بندِ دیگر، گربه‌ها از همان ابتدا فاعل‌اند.

اما این پدیده‌های بخش‌بندیِ صوری، یک تەزمینه‌ی معنایی هم دارند. آن‌چه به چهارپاره‌ی اول، نقطه‌ی آغازش را می‌دهد، همسایگیِ گربه‌ها با عاشقان و عالمان در یک منزل است. حاصلِ این همجواری، شباهتِ مضاعف است (چون خودشان، چون خودشان). در سه‌پاره‌ی پایانی نیز یک رابطه‌ی همجواری تا رسیدن به همانندی تحول می‌یابد: اما اگر در چهارپاره‌ی اول، مبنای مناسبتِ استعاره‌یِ میانِ انسان‌ها و گربه‌های ساکنِ خانه، مناسبتِ مرسلیِ میانِ آنان است، در سه‌پاره‌ی آخر، این وضع به‌نوعی درونی می‌شود و مناسبتِ همجواری بیش‌تر به مجازهای جزءوکل برمی‌گردد تا به مجازهای مرسلیِ ناب. اجزای بدنِ گربه (گرده‌ها، مردمک‌ها) زمینه‌سازِ تداعیِ استعاره‌یِ گربه‌ی اخنری و کیهانی‌اند و این تداعی با گذر از دقت به عدمِ دقت همراه می‌شود (به یک‌سان - محو). بینِ بندهای میانی، مبنای قیاس، مناسبت‌هایی هم‌ارز است، مناسبت‌هایی که یکی از آن‌ها را چهارپاره‌ی دوم پس می‌زند (گربه‌ها و یک‌های شوم) و دومی را سه‌پاره‌ی اول می‌پذیرد (گربه‌ها و ابوالهول‌ها). نتیجه این‌که موردِ اول، همجواری (میانِ گربه‌ها و اربوس) را ردّ می‌کند و موردِ دوم، گربه‌ها را در ژرفنای تنهایی‌ها مستقر می‌سازد. هم‌چنان‌که می‌بینیم، در موردِ دوم، برخلافِ موردِ اول، از یک رابطه‌ی هم‌ارزی که شکلِ تقویت‌شده‌ی همانندی است (و بنابراین اقدامی استعاره‌یی است) به رابطه‌های همجواری (و بنابراین مرسلی) می‌رسیم، چه این همجواری مثبت باشد و چه منفی.

تاکنون به شعر چنان نگاه کرده‌ایم انگار برساخته از سامانه‌های هم‌ارزی است که در یکدیگر فرومی‌روند و مجموع‌شان، جلوه‌ی یک سامانه‌ی بسته را دارد. اکنون باید از دریچه‌ی دیگری نیز به آن بنگریم، به‌منزله‌ی سامانه‌یی باز که از آغاز تا به پایان در پیشرفتِ پویاست.

اگر از یاد نرفته باشد، در بخشِ نخستِ کارمان، به سراغِ بخش‌بندیِ دیگری نیز رفتیم و شعر را به دو شش‌پاره بخش کردیم که یک دوپاره آن‌ها را از هم جدا می‌کند: دوپاره‌یی با ساختاری در تناقضِ قاطع با بقیه‌ی شعر. بعد، این بخش‌بندی را موقتاً کنار گذاشتیم تا بقیه‌ی بخش‌بندی‌ها را مرور کنیم. واقعیت آن است که فکر می‌کنیم تفاوتِ این بخش‌بندیِ آخر با بقیه در این است که از مرحله‌های یک پیشرفت خبر می‌دهد، پیشرفت از نظمِ واقعیت (شش‌پاره‌ی اول) به نظمِ فراواقعیت (شش‌پاره‌ی دوم). گذار به‌واسطه‌ی دوپاره عملی می‌شود: مصرع‌های ۷ و ۸ برای لحظه‌یی کوتاه و از رهگذرِ انباشتِ رَویه‌های معنایی و صوری، خواننده را به جهانی می‌برد که ناواقعیتی مضاعف دارد: راستی نیز که دوپاره هم شریکِ سرشتِ بیرونیِ شش‌پاره‌ی اول است، و هم در بانگ‌افزاییِ اسطوره‌یی از شش‌پاره‌ی دوم پیشی می‌گیرد:

مصرع‌های ۱ تا ۶	مصرع‌های ۷ و ۸	مصرع‌های ۹ تا ۱۴
برونی		درونی
تجربی	اسطوره‌یی	
واقعی	ناواقعی	فراواقعی

این نوسانِ شدید، هم در نواخت و هم در مضمون، سبب می‌شود دوپاره کارویژه‌یی را انجام دهد که بی‌شباهت به کارویژه‌ی مدولاسیون در یک ترکیب‌بندیِ موسیقایی نیست.

هدف از این مدولاسیون، حلِ تقابلِ ضمنی یا آشکاری است که از آغازِ شعر، میانِ اقدامِ استعاره‌یی و اقدامِ مرسلی وجود دارد. راهِ حلی که شش‌پاره‌ی پیشنهاد می‌کند، انتقالِ تقابل به بطنِ مجازِ مرسل و هم‌زمان، بیانِ آن با توسل به ابزارهای استعاره‌یی است. راستی هم که هریک از سه‌پاره‌ها تصویرِ وارونی از گربه‌ها می‌دهد. در سه‌پاره‌ی اول، گربه‌ها که در آغاز در منزل محبوس‌اند، به‌نوعی از ظرفِ خود درآورده می‌شوند تا در کویرهای بی‌نهایت و رؤیاهای بی‌انتها، مکاناً و زماناً به شکوفایی برسند. حرکت از درون به بیرون است، از گربه‌های زندانی به گربه‌های آزاد می‌رسد. در سه‌پاره‌ی دوم، گربه‌ها که در اجزایی از بدن‌شان (گرده‌ها و مردمک‌ها)، شنِ کویر و اخترهای آسمان را جای داده‌اند و بدین‌سان ابعادِ کیهانی یافته‌اند، حذفِ مرزها را درونی می‌کنند. در هر دو مورد، دگردیسی به کمکِ رَویه‌های استعاره‌یی صورت می‌گیرد. اما دو دگردیسی دقیقاً متعادل نیستند: اولی هنوز در عرصه‌ی ظاهر است (می‌گیرند... حالت‌های... که می‌نمایند بخوانند) و رؤیا (خیال‌کنان... در رؤیایی...)، حال‌آن‌که قاطعیتِ دومی، کار را حقیقتاً تمام می‌کند (پُر است... می‌اخرانند). در دگردیسیِ اول، گربه‌ها چشم‌ها را می‌بندند تا بخوابند. در دگردیسیِ دوم، چشم‌ها را باز نگه‌داشته‌اند.

با این همه، تنها کاری که استعاره‌های پُردامنه‌ی شش‌پاره‌ی نهایی انجام می‌دهند، جابجاییِ تقابلی است که در نخستین سطرِ شعر به‌طورِ ضمنی به زبان آمده بود، نشاندن این تقابل در ابعادِ جهان است. حقیقت آن است که با «عاشقان» و «عالمان»، دو عبارتی به‌ترتیب در کنار هم قرار می‌گیرند که با خودشان یک مناسبتِ منقبض یا منبسط دارند: مردِ عاشق همان‌قدر به زن ربط دارد که عالِم به جهان، اما ربط‌شان به دو گونه است: یکی ربطِ نزدیک است، دومی ربطِ دور[۸]. دگردیسی‌های نهایی نیز تداعی‌کننده‌ی همین مناسبت‌اند: انبساطِ گربه‌ها در زمان و مکان، انقباضِ زمان و مکان در پرسوناژِ گربه‌ها. اما در این‌جا نیز هم‌چنان‌که پیش‌تر گفتیم، میانِ دو فرمول، تقارن کامل نیست: فرمولِ دوم همه‌ی تقابل‌ها را در بطنِ خود جمع کرده است: گرده‌های بارآور، یادآورِ کام‌جوییِ عاشقان است، به همان‌سان که مردمک‌ها، علم عالمان را یادآور می‌شود؛ جادویی به گرم‌خوییِ فعالِ عاشقان برمی‌گردد، عارفانه به حالتِ نظاره کنندگی عالمان.

با دو ملاحظه حرف‌ها را به پایان می‌بریم.

عجیب این‌که با نگاهی به تکه‌هایی از جمعیت‌ها می‌توان دریافت که چرا همه‌ی فاعل‌های دستوری سونه (به‌استثنای اسمِ خاصِ ادیوس) جمع‌اند و چرا همه‌ی قافیه‌های مؤنث، برساخته‌ی جمع‌اند (حتی اسم تنهایی‌ها). جمعیت‌ها بر سرتاسرِ سونه پرتو می‌افشانند: «جمعیت، تنهایی: کلمه‌های برابر که شاعرِ فعال و بارآور، توانِ جابجایی‌شان را دارد... شاعر از این امتیازِ قیاس‌ناپذیر بهره‌مند است که می‌تواند به دلخواهِ خود، هم خودش باشد، هم دیگری... چه حقیر و تنگ و ضعیف است آن‌چه دیگران آن را عشق می‌نامند در قیاس با کامجوییِ بیان‌ناپذیر و خودفروشیِ معصومانه‌ی جانی که خودش را به‌تمامی، با شعر و کَرَم، به ناخوانده‌یی تسلیم می‌کند که ناگهان پیدایش می‌شود، به ناشناخته‌یی تسلیم می‌کند که در حالِ عبور است.»[۹]

در سونه‌ی بودلر، گربه‌ها، از همان اول، به‌عنوانِ توانمند و لطیف توصیف می‌شوند. مصرعِ پایانی نیز مردمک‌های‌شان را به اختر مانند می‌کند. کُرپه و بِلَن[۱۰]، به مصرعی از سَنْت-بُوْ استناد می‌کنند: «... اخترِ توانمند

و لطیف» (۱۸۲۹) و همین صفت‌ها را در شعری از بُریزوُ که خطاب به زنان است، بازمی‌یابند: «موجوداتی که دو حُسن دارید! موجوداتی که توانمندید و لطیف!» (۱۸۳۲).

این امر مؤیدِ آن است که برای بودلر، تصویرِ گربه پیوندِ تنگاتنگی با تصویرِ جنسِ مؤنث دارد ــ واقعیتی که چندان هم نیازمندِ تأیید نیست. دو شعرِ دیگر از یک مجموعه به نام «گربه» نیز به‌وضوح گویای همین مطلب‌اند، یعنی سونه‌ی «بیا، گربه‌ی قشنگم، بیا به روی قلبِ عاشقم» (که دربرگیرنده‌ی مصرعِ گویای «زنم را در ذهن می‌بینم...» است) و شعرِ «گردش می‌کند در مغزم... گربه‌یی قوی، لطیف...» (که با صراحت می‌پرسد: «فرشته است یا رب‌النوع؟»). همین بن‌مایه‌ی نوسان بینِ نر و ماده در گربه‌ها حضور دارد و از ورای دوپهلوگویی‌هایی عامدانه رخ‌می‌نمایاند (عاشقان... دوست‌دارند... گربه‌های توانمند و لطیف را...؛ گرده‌های بارآورشان...). میشِل بوتوُر به‌درستی می‌نویسد که در کارِ بودلر، «دو جلوه‌ی زنانگی و اَبَرمردانگی نه تنها نافی یکدیگر نیستند که به هم پیوند خورنده‌اند»[11]. همه‌ی پرسوناژهای سونه از جنسِ مذکرند، اما گربه‌ها و دِگرمَن‌شان، یعنی بزرگ‌ابوالهول‌ها سرشتی آندْرُوگونوُس‌وار[12] دارند. گزینشِ باطل‌نمای اسم‌های مؤنث به‌عنوانِ قافیه‌ی مذکر، در سرتاسرِ شعر، تأکیدِ دیگری بر این دوپهلویی است[13]. گربه‌ها، با میانجیگری‌شان، امکان می‌دهند که زن، از صورتِ فلکیِ اولیه‌ی شعر که منشکل از عاشقان و عالمان است، حذف شود. بدین‌سان، «شاعرِ گربه‌ها» ــ که از عشقِ «تنگ» وارهیده است ــ و جهان ــ که از ریاضت‌پیشگیِ عالمان وارهیده است ــ با یکدیگر روبه‌رو، وگرنه حتی یکی می‌شوند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت

1) Beaudelaire, *Oeuvres complètes*. Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, édition révisée, complétée et présentée par Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade (Paris, 1961), p. 63 s.

۲) قالبی سنتی از شعرِ فرانسه که هم‌چنان‌که از متنِ اصلیِ شعرِ بودلر نیز معلوم می‌شود، بر چهارده مصرع است به شکلِ دو چهارپاره و دو سه‌پاره. در چهارپاره‌ها، مصرعِ اول با مصرعِ چهارم و مصرع‌های دوم و سوم با یکدیگر هم‌قافیه‌اند. در سه‌پاره‌ی اول، مصرعِ اول و دوم، و در سه‌پاره‌ی دوم، مصرعِ اول و سوم، هم‌قافیه‌اند. مصرعِ سوم سه‌پاره‌ی اول نیز با مصرعِ دوم سه‌پاره‌ی دوم هم‌قافیه است. [م]

3) M. Grammont, *Petit traité de versification française* (Paris, 1908), p. 86.

4) M. Grammont, *Traité de phonétique* (Paris, 1930), p. 384.

5) Id., *Ibeed*, p. 388.

6) M. Durand, *La spécifité du phonème. Application au cas de R/L* in *Journal de Psychologie*, LVII (1960), pp. 405-419.

7) Cf. L'intermédiaire des chercheurs et des curieux, LXVII, col. 338 & 509.

۸) آقای ا. بن‌ونیست از سرِ لطفِ دست‌نوشتِ این بررسی را خواند و به ما گوشزد کرد که «بالغ‌فصل» در ضمنِ نقشِ عبارتِ میانجی را نیز میانِ «عاشقانِ گرم‌خو» و «عالمانِ ریاضت‌پیشه» بازی می‌کند: با رسیدن به «بالغ‌فصل» است که عاشقان و عالمان به یکدیگر می‌رسند و «به یک‌سان» با گربه‌ها همسان می‌شوند. به گفته‌ی آقای بن‌ونیست: همین‌که کسی در «بالغ‌فصل»، هم‌چنان «عاشقی گرم‌خو» مانده باشد، نشانه‌ی این است که در رده‌ی آدم‌های معمولی نیست، همان‌طور که «عالمانِ ریاضت‌پیشه» نیز به‌خاطرِ رسالتی که برمی‌گزینند، در چنین رده‌یی نیستند. بنابراین، وضعِ اولیه‌ی سونه، ضمن آن‌که زندگیِ زیرزمینی را نفی می‌کند، اما زندگی‌یی در بیرون از جهان است. و این زندگی، با انتقال به گربه‌ها، عزلتِ سرد را رها می‌کند تا در تنهایی‌های عظیم پُرستاره تکامل یابد، در جایی که هم علم، یک رؤیای بی‌انتهاست، و هم کام‌جویی.

با سپاس از این تذکر، می‌شود در تأییدِ حرف‌های آقای بن‌ونیست به فرمول‌های دیگری از یکی دیگر از شعرهای گل‌های اهریمن استناد کرد: «عشقِ عالِم،... میوه‌یی پاییزی با طعم‌هایی فرمانروا» (عشق به دروغ).

9) Ch. Baudelaire, *Oeuvres*, t. II, Bibliothèque de la Pléiade (Paris, 1961), p. 263 s.

10) Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*. Edition critique établie par J. Crépet & G. Blin (Paris, 1942), p. 413.

11) M. Butor, *Histoire extraordinaire, essai sur un rêve de Baudelaire* (Paris, 1961), p. 85.

۱۲) زن-مرد، اما نه در معنایی که در هرمافرودیت هست. اگرچه گرایشی به همانندداشتنِ دو کلمه وجود دارد، اما آندروگونوس بیش‌تر یک معنای وحدتِ حضور دارد تا حضورِ توامان و تفکیک‌شده. برای نمونه، در انجیلِ آپوکریفِ توماس، نخستین انسان به اسمِ مونیا (که شاید بشود آن را به «دانش» ترجمه کرد)، آندروگونوس است، و هبوط با تقسیم‌شدنِ او به «زن» و «مرد»، یعنی تبدیلِ وحدت به پراکندگی آغاز می‌شود. [م]

۱۳) ل. رودْرُوف (*Rime et sexe*, Tartu, 1936)، پس از شرحِ «نظریه‌ی تناوبِ قافیه‌های مذکر و مؤنث در شعرِ فرانسوی»، به «جدل» با موریس گرامون وارد می‌شود (p. 47 s.). به اعتقادِ گرامون، «اگر در تناوبی که در سده‌ی ۱۶ وضع شد و بر حضور یا غیاب یک e-ی تأکیددار در آخرِ کلمه مبتنی بود، اصطلاح‌های قافیه‌های مذکر و مؤنث به‌کار رفت، برای این بود که در اکثرِ موردها، وجودِ یک e-ی بی‌تأکید در آخرِ کلمه، از مؤنث‌بودنِ آن خبر می‌داد: un petit chat [یک بچه گربه‌ی نر] / une petite chatte [یک بچه گربه‌ی ماده]». درست‌تر آن است که گفته شود پی‌بندِ خاصی که مؤنث را از مذکر متمایز می‌ساخت، همواره «e-ی بی‌تأکید» را در خود داشت. اما رودروف در این باره تردید دارد: «آیا فقط ملاحظه‌های دستوری رهنمونِ شاعرانِ سده‌ی ۱۶ برای وضعِ قانونِ تناوب و اطلاقِ صفت‌های "مذکر" و "مؤنث" به دو نوعِ قافیه بود؟ نباید فراموش کرد که شعرهایی که شاعرانِ پُلیاد می‌گفتند، بعداً به آواز خوانده می‌شد؛ و آواز بیش از سخنِ عادیِ گفتاری، بر تناوبِ هجاهای قوی (مذکر) و ضعیف (مؤنث) تأکید دارد. باید دیدگاهِ موسیقایی و دیدگاهِ جنسی نیز با خودآگاهی بیش‌تر یا کم‌تر، نقشی در کنارِ قیاسِ دستوری ایفا کرده باشند...» (p. 49).

با توجه به این‌که تناوبِ قافیه‌ها بر اساسِ حضور یا غیابِ یک e-ی بی‌تأکید در آخرِ مصرع دیگر واقعیتِ وجودیِ خودش را از دست داده است، گرامون بر این باور است که تناوبِ سابق دارد جایش را به تناوبِ قافیه‌های مختوم به حرفِ بیصدا یا حرفِ صدادارِ تأکیددار می‌دهد. رودروف، اگرچه حاضر است بپذیرد «همه‌ی پایان‌بندهای آوایی، مذکرند» (p. 46)، وسوسه‌ی پرداختنِ مقیاسی با ۲۴ مرتبه را برای قافیه‌های بیصدا دارد «که از خشن‌ترین و مردانه‌ترین پایان‌بندها تا خوش‌آیندترین پایان‌بندهای زنانه را دربرگیرد» (p. 12 s.): در منتهی‌الیه قطبِ مذکر (درجه‌ی ۱ مقیاس)، قافیه‌های با یک واجِ انسدادیِ خفه، و در قطبِ مؤنث (درجه‌ی ۲۴ مقیاس)، قافیه‌های با یک واجِ سایواجِ صدادار خواهد بود. اگر قافیه‌های بیصدای گربه‌ها را بر همین اساس رده‌بندی کنیم، حرکتی تدریجی به سمتِ قطبِ مذکر دیده خواهد شد و این حرکت سرانجام تضادِ بینِ دو نوع قافیه را تخفیف خواهد داد: $_{1}$austères - $_{4}$sédentaires (سیال، درجه‌ی ۱۹)؛ $_{6}$ténèbres - $_{7}$funèbres (انسدادیِ صدادار و سیال، درجه‌ی ۱۵)؛ $_{9}$attitudes - $_{10}$solitudes (انسدادیِ صدادار، درجه‌ی ۱۳)؛ $_{12}$magiques - $_{14}$mystiques (انسدادیِ خفه، درجه‌ی ۱).