

درآمدی بر

سبک‌شناسی ساختاری

دکتر محمدتقی غیائی



بها : ۸۰۰ ریال

نهری س

کتابخانه مجلس شورای ملی دفتر کتابت و نشر وزارت معارف	

درآمدی بر

سبک شناسی ساختاری



دکتر محمد تقی غیانی

تهران، ۱۳۶۸

درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری

غیاثی، محمد تقی

چاپ اول: ۱۳۶۸

حروفچینی: نمونه ایران

حروفچین: افسانه یونانی، صفحه‌آرا: علی بروجردی

لیتوگرافی: دیبا، چاپ: دیبا، تیراژ: ۵۰۰۰ نسخه

انتشارات شعله اندیشه: تهران، انقلاب، روبروی دانشگاه

خیابان دانشگاه، شماره ۵، تلفن: ۶۶۲۴۰۶



منتشر می شود:

فهرست

۵	درآمد
۹	تعریف
۱۰	تحول
۱۲	زبان و گفتار
۱۴	سبک شناسی بیان
۲۳	گامهایی به سوی سبک شناسی فرد
۲۶	زبان به عنوان پنداری علمی
۳۰	سبک شناسی فرد
۷۷	ابهام ادبیات
۸۸	بازیابی وجوه مشترک
۱۰۳	کژراهی سبکی
۱۱۰	انگیزه سبک شناختی
۱۲۲	زبان، تداول، سبک
۱۳۳	ساختار بیان شاعرانه
۱۴۸	ارزشهای درونی
۱۵۳	کارکرد شاعرانه بیان
۱۶۸	تزکیه شاعرانه
۱۷۹	آگاهی انتقادی
۱۸۶	به سوی سبک شناسی کیفی
۱۹۱	نتیجه گیری
۱۹۷	کتابشناسی



درآمد

اگر ادیبان ما کارِ پیشینیان خود را در زمینه نقد شعر، دست کم به همان شیوه المَعْجَم پی می‌گرفتند، مسلماً اکنون سبک‌شناسی در ایران جایگاه درخوری داشت. اما متأسفانه، چنانکه دیده می‌شود، کتابهای فنون بلاغت، معانی و بیان و بدیع و قافیه هنوز آکنده از مثالهای برگرفته از حدائق السحر رشید و طواط است که ظاهراً در سده ششم درگذشته است. استاد گرانسنگی چون ملک الشعرای بهار هم که در این زمینه راهگشا شمرده می‌شوند معتقد بودند که «سبک‌شناسی را نمی‌توان دانشی مستقل و مُجَزَّأ تصور کرد»، «بلکه به عکس، باید آن را قتی مرکب از علوم و فنون مختلف دانست». به عقیده استاد، این علوم و فنون در درجه نخست شامل علم‌الادیان، فلسفه و عرفان، تاریخ و در مرحله بعد، معانی و بیان، عروض و تاریخ ادبیات است. سبک‌شناسی ایشان هم لاجرم بررسی همین مباحث است.

سبک‌شناسی در اروپا نیز سرنوشت بهتری نداشته است. تا صد سال پیش، سبک‌شناسی در فرانسه بررسی فنون نویسندگی و شاعری بود، و نمونه کار آفرینندگان، بدون توجه به نقش تحول در روند دگرگونی ادبیات، به عنوان آئین نگارش به نسل جوان پیشنهاد می‌شد. اما با پیدایش زبان‌شناسی، مباحثی چون معناشناسی و

بوتیقا گسترش یافتند و رفته رفته از زمینه سبک‌شناسی سُنتی جدا شدند، به طوریکه برای سبک‌شناسی موضوعی نمایند. به همین جهت احساس می‌شد که سبک‌شناسی بیمار و حتی دم‌مرگ است.

نخستین کسی که با الهام از زبان‌شناسی جان تازه‌ای به کالبد سبک‌شناسی دمید شارل بالی بود. او فهمید که سبک را باید در ابزار بیان جستجو کند. پس به پژوهش در سازه‌ها و اصطلاحات پرداخت و آن را دانش وسایل بیان نام نهاد. این مرحله از تحول سبک‌شناسی، اگرچه اکنون مردود است، در روشنگری مفهوم واژه مرحله‌اساسی به شمار می‌رود. در پی او، مارزوین زبان به عنوان یک نظام و گفتار به منزله پیام ویژه فرق گذاشت. همان تفاوتی که بین قواعد شطرنج و بازی شطرنج باز هست. او گزینش هرگوینده را اصل قرارداد و خواست بداند که هر آفریننده از نشانه‌های ارتباطی چه برمی‌گزیند. مثلاً حافظ چگونه خبری عادی را به رنگ عاطفه خود درمی‌آورد؟ کمینه محتوای این خبر چیست؟ آن عوامل ثانوی که به این مضمون ساده اضافه می‌شود سبک است، و بررسی عناصر عینی سبک‌شناسی ساختاری خوانده می‌شود. با درک این نکته، معلوم شد که هر دگرگونی تازه در ساختار کلام حکایتگر نوسان عاطفی تازه‌ای است و سبک پدیده‌ای ذاتاً فردی و دارای سرشتی مادی است. به موجب سبک‌شناسی ساختاری اجزاء سازنده هر پیام نه عناصری خودمختار، بلکه مجموعه‌ای است پویا، و باید در ارتباط متقابل و ارتباط عناصر با کلیت اثر مورد بررسی قرار گیرد.

با این بینش، گفتار خود پدیدآورنده محتوا است، و محتوای دیگری چون منابع یا زندگینامه آفریننده، جدا از پیکره وجود ندارد. بدین ترتیب، زبان گویندگان نه به عنوان وسیله بیان مضمون، بلکه به عنوان هدف اصلی باید بررسی شود. و چون وسایل بیان هر گوینده تأثیر خود را در اندرون موقعیت ویژه خود به دست می‌آورد، پدیده عینی سبک را نمی‌توان تکه تکه و جدا از پیکره اصلی بررسی کرد. عامل اساسی در سبک «بافت سخن» است. بنابراین، کار

سبک‌شناسی ساختاری به سیاه‌برداری کثراهی فردی محدود نمی‌شود. ویژگی سبکی کارکرد شاعرانه نیز حائز اهمیت فوق‌العاده است. پس زبان‌شناسی شایسته‌ترین وسیله گزارش سبک است. اما، از آنجا که زبان‌شناسی هنوز قادر به دریافت همه راز دلپذیری نیست، ناچار از سبک‌شناسی کیفی هم مدد می‌گیرند. برای وصول به این مقصد عالی، تازه‌ترین راه درک و گزارش لذت متن است. منتقد سبک‌شناس لذت مطالعه را، به عنوان یک خواننده، تحلیل می‌کند.

رسالت این کتاب بازنمودن نکته‌هایی است که برشمردیم، و اساس آن جزوه درسی «عناصر سبک‌شناسی» به شیوه ساختاری نوشته آقای باروکو استاد دانشگاه نیس است. بدیهی است که مثالهای فارسی از نگارنده است. امید است که در آینده‌ای نه چندان دور، جلد دوم این کتاب به نام «اصول سبک‌شناسی ساختاری» تقدیم دانش‌پژوهان گردد.

تیرماه ۶۸ — محمد تقی غیانی



تعریف

صد سالی است که سبک‌شناسی در جستجوی شیوه‌های تازه است، و گروهی می‌کوشند که به تعریف تازه‌ای از آن دست یابند. کار دشواری است، چون عده‌ای از سبک‌شناسان سنتی نومیدانه می‌گویند که سبک‌شناسی بیمار و حتی دم‌مرگ است. انگیزه این نومیدی را باید در شیوه کار سبک‌شناسی سنتی جست. در گذشته‌ای نه چندان دور، پاره‌ای از پژوهشهای بی‌ارتباط انتقادی را سبک‌شناسی می‌خواندند، و اکنون که در سایه دانشهای تازه هریک از آن رشته‌ها نامی یافته است، از قلمرو سبک‌شناسی سنتی روز به روز کاسته می‌شود، و سبک‌شناسان از مرگ و بیماری سبک‌شناسی دم می‌زنند.

حقیقت این است که هیچیک از پژوهشهای پراکنده سبک‌شناسی در حوزه کار سبک‌شناسی نبود. ^۱گسترش زبان‌شناسی شاخه‌های تازه‌ای پدیدار ساخت که معناشناسی^۱، نشانه‌شناسی^۲ یا بوطیقا^۳ نام گرفتند و رفته‌رفته بخشهایی از سبک‌شناسی سنتی را به زمینه کار خود اختصاص دادند. بدین ترتیب، سبک‌شناسی اندک‌اندک تجزیه و به رشته‌های مجاور تبدیل شد. بنابر آنچه گذشت، مرگ سبک‌شناسی فرایند رشد و گسترش آن بود.

از این مجمل پیدا است که مسأله، مسأله تعریف سبک‌شناسی و تعیین حدود آن است. چرا که اگر سبک واقعی عینی باشد، در وجود سبک‌شناسی تردید روا نیست. ولی اگر به این تعریف بسنده کنیم که موضوع سبک‌شناسی بررسی سبک است، مسأله حل نمی‌شود. چون پس از تعریف سبک‌شناسی، باید پرسید: سبک چیست؟ پاسخ به این پرسش کار آسانی نیست. به هر حال، قدر مسلم آن است که سبک گوه‌ری ذهنی و فلسفی نیست که تابع تعریفی فشرده باشد. سبک پدیده‌ای انسانی، و همانند آدمی چند وجهی است. به همین جهت، شناخت سبک مستلزم رشته پیچیده‌ای از بررسی‌های همه‌جانبه است. بدین ترتیب، سبک خود واقعی محسوس و عینی، ولی تعریف سبک‌شناسی نظری است. چون در علوم نظری هر تعریفی همیشه گرایشی، کاسته و در نتیجه کم‌ثمر است، ما به جای آنکه از میان تعریف‌های بی‌شمار گرایش‌های گوناگون، تعریفی را برگزینیم، کوشیده‌ایم از روش سبک‌شناسی ساختاری سودجوئیم تا به قول رولان بارت^۴ به «مطبغ معنا» پانهم و شاهد پخت و پز یا آفرینندگی نویسندگان و شاعران باشیم.

تحوّل

سبک‌شناسی معمولاً بررسی «هنر» سبک شمرده می‌شد و هنر هم ظاهراً مقوله شناخته‌ای بود. بنابراین کتابهایی که به سبک‌شناسی اختصاص می‌یافت، غالباً راهنمای «درست‌نویسی» بود. مؤلفین این کتابها، در نهایت خوش‌خیالی، و بدون توجه به تحولات اجتماعی از یک سو، و نیازهای تازه از سوی دیگر، به نویسندگان می‌گفتند که نیاکان دانا و پشروان هوشمندشان در بیان فلان حال چه می‌گفتند و از تنگناها چگونه بیرون می‌رفتند. کلید هر دوی را داشتند و از بخشیدن آن به خواستاران دریغ نمی‌ورزیدند.

به این ترتیب، سبک‌شناسی به گلچینی از نمونه‌ها، الگوها و اصطلاحات ساخته و پرداخته، و جنگی از اندرزه‌های قراردادی، خلاصه درس «آئین نگارش» بر روال «کار قدام» و پیشینیان بدل می‌گشت.

۴. R. Barthes ر. ک: نقد تفسیری، ترجمه نگارنده.

پیدا است که چنین برداشتی از «سبک‌شناسی» بر تعریف قراردادی نگارش قالبی تکیه دارد، و زیبایی را مقوله‌ای شناخته می‌داند. معیار این زیبایی چه بود؟ مقوله گنگی به نام «ذوق شخصی». هرکس، هر جا درمی‌ماند، به این دواى علتها حواله می‌کرد. هرکس سر پیچی می‌کرد بی ذوق بود.

تحول سبک هم همیشه مسیر معینی داشت. معمولاً تحول زبان فرانسه تابعی از زبانهای لاتین و یونانی شمرده می‌شد، و استادان دانشمند، پس از جستجوی ریشه واژه‌ها در این دو زبان، دگرگونی جمله‌ها را مثلاً با گفته‌های بزرگانی چون سیسرون یا ارسطو می‌سنجیدند. بررسیها هم همواره به مقوله‌هایی چون ایجاز، اطناب، استعاره، مجاز، قلب، حشو و مبالغه منتهی می‌شد. آنگاه سبکها به درجه‌های رکیک، طبیعی و رفیع تقسیم می‌گشت. تکلیف انواع ادبی هم روشن بود: شعر اغراضی داشت که تخطی از آن باعث شگفتی می‌گردید، قصه دارای انواع معینی بود که نادیده انگاشتن آن گناهی عظیم به حساب می‌آمد. به این ترتیب، هر تحولی در چارچوب سنت قابل درک و پذیرفتنی بود.

با پیدایش زبان‌شناسی، سبک‌شناسی هم جنبید و به راه تازه‌ای افتاد. از این پس، سبک‌شناسی بررسی پاره‌ای از دگرگونیهای زبانشناختی گشت. شارل بالی^۱، زبان‌شناس سوئیسی، که از شاگردان فردینان دو سوسور^۲، پایه‌گذار زبانشناسی نوین، بود تعریف تازه‌ای از سبک‌شناسی به دست داد. به عقیده او، وظیفه سبک‌شناسی این است که ببیند در دوره‌ای معین، انواع سازه‌های بیان کدامند و احساس و اندیشه را چگونه ابراز می‌دارند. وی بسیار زود به زبانشناسی توصیفی و ساختاری روی آورد، و با طرح «دانش وسایل بیان» جان تازه‌ای به سبک‌شناسی بخشید. اگرچه شیوه کار او با روشهای تازه تفاوت بسیار دارد، ولی او با بررسی نشانه‌های زبانشناختی زنجیره گفتار در زبان فرانسه و سنجش آن با زبان آلمانی، راه تازه‌ای در این زمینه گشود. در فصلهای آینده، عیب و هنر این راهگشا مورد بحث قرار می‌گیرد.

۱. Ch. Bally ، ژنو ۱۹۴۷-۱۸۶۵

۲. F. DE Saussure سونیس ۱۹۱۳-۱۸۵۷.

زبان و گفتار

پیش از بررسی تحول شیوه‌های گوناگون سبک‌شناسی، یادآوری یک نکته ضروری است، و آن تشخیص دومبحث زبان و گفتار است.

نخستین کسی که به این نکته پی برد، فردینان دوسوسور بود. وی در کتاب «درس زبان‌شناسی عمومی» خود به آن اشاره کرد. پس از او، مارتینه^۱، زبان‌شناس معاصر فرانسوی، این تفاوت را به شرح زیر مشخص ساخت: «لازم است با دقت بین پدیده‌های گوناگون زبان‌شناختی، آن‌طور که در جمله‌ها رخ می‌نمایند از یک‌سو، و پدیده‌های زبان‌شناختی ویژه، متعلق به شخصی که درصدد ارتباط است از سوی دیگر تفاوت قائل شویم.»

این گنجینه که از زبان پدید آمده است به بهره‌بردار آن امکان می‌دهد که هریک از تجربه‌های خاص خود را با دیگران در میان نهد. زبان با گوینده، یا به عبارت روشن‌تر، با کار گفتار ابراز می‌شود. تفاوت بین زبان و گفتار را با واژه‌های رمز و پیام هم می‌توان مشخص کرد. زبان یک نظام، یعنی مجموعه‌ای از نشانه‌ها است. و حال آنکه گفتار یک پیام است. رمز، مجموعه نشانه‌های ساخته و پرداخته‌ای است که اولاً نگارش پیام را ممکن می‌گرداند، ثانیاً برای درک معنای این

پیام، هر نشانه آن را باید با مجموعه رمز سنجید. پس، به این ترتیب، رمز مجموعه‌ای است از نشانه‌ها که طبق پاره‌ای از قواعد سازمان یافته است. اما هدف پیام، برقرار ساختن ارتباط است. هر ارتباطی، همیشه با گزینش همراه است. یعنی هرگوینده‌ای، اعم از مردم عادی، سخنران، شاعر یا نویسنده، مقدار دلخواهی از این نشانه‌های آماده را برمی‌گزیند، و طبق قواعد آن را سازمان می‌دهد.

پس، زبان وسیله‌ای جمعی، ولی گفتار یک کاربرد ویژه است. به عبارت فنی‌تر، گفتار کاربرد وسیله‌ای جمعی است.

سوسور از همین گزینش، که سازنده گفتار است، مقوله دیگری به نام «ارزشهای بیانی» را جدا کرده بود. به عقیده او، عواطف گوینده با این ارزشها ابراز می‌شود. بالی که می‌خواست این ارزشهای بیانی را نیز جزو نظام کاملاً ذهنی استاد خود گرداند، موجب پیدایش سبک شناسی بیان گردید.

سبک‌شناسی بیان^۱

در سبک‌شناسی بیان می‌گویند چون زبان دارای منش جمعی و فرافردی است، پس نظام زبانشناختی سوسور را می‌توان کلاً به عنوان «نظامی از نشانه‌های کاملاً دال‌تگر و کارکردی که باشبکه‌ای از روابط به هم مربوط می‌شوند» تعریف کرد. تراچینی^۲، منتقد معاصر ایتالیایی، در کتاب «تحلیل سبک‌شناختی» خود از این تعریف نتیجه می‌گیرد و می‌گوید: پس مقوله ارزشهای بیانی از این شبکه خارج می‌شود.

بالی اندیشید که می‌توان عنصر بیانی را، که وی در ساختهای تطبیقی زبانهای فرانسه و آلمانی می‌دید، و فهمید که این عنصر آوانویسی^۳ منحصرأ مفهومی پیام را دچار اختلال می‌کند، در نظام زبانشناختی تازه‌ای نظیر همان نظام زبانشناختی سوسور جای داد. از این دیدگاه، وی توانست بین «تأثیرهای طبیعی» و «تأثیرهای تجسمی» تمایز قائل شود.

وقتی تأثیرهای برخاسته از کنش و همان ذات زبان با احساس ابراز شده تطبیق می‌کند، تأثیرها طبیعی است. مثلاً وقتی کسی می‌گوید: «آخ سرم»، یا «وای کمرم»، تأثیر سخن مستقیماً ناشی از کنش واژه‌های «آخ» و «وای» است. پس احساس او با ذات زبان مطابقت دارد.

اما، هنگامیکه احساسهای ما به طور غیرمستقیم از اشکال زندگی و فعالیتی برمی‌خیزند که در ذهن انسان با پدیده‌های زبان پیوند دارند، تأثیرهای تجسمی خواننده می‌شوند. وقتی حافظ می‌گوید:

صبا به لطف بگوآن غزال رعنا را
که سربه کوه و بیابان توداده ای مارا
آیا تأثیر این سخن طبیعی و تنها از رهگذر دلالت‌های مستقیم زبان است؟ همه می‌دانند که چنین نیست. اگر پرسیم پس این تأثیر از کجا برمی‌خیزد؟ ادیبان پاسخ گنگی می‌دهند و می‌گویند: از هنر حافظ! اگر باز پرسیم عناصر سازنده این هنر کدامند؟ احتمالاً پاسخ قانع کننده‌ای نخواهیم شنید. سبک‌شناسی ساختاری، با یافتن ده صدای «آ»، که به طور مساوی در دو مصراع تقسیم شده است، می‌تواند بخشی از تأثیر تجسمی شعر را ظاهر سازد.

پیش از زبان‌شناسان و سبک‌شناسان، آفرینندگان خود به طور طبیعی به این ارزشها پی برده بودند. رنه گیل^۴، شاعر فرانسوی زبان بلژیکی، به پیروی از رمبو می‌خواست جدولی از معادلهای صوتی، رنگی و احساسی تنظیم کند. به عقیده او، نغمه جنگ مطابق با حرف «آ» و رنگ سپید است و احساس سلطه و حاکمیت را می‌رساند. او صدای ویولن را برابر صدای «نی»، رنگ آبی و دلاتگر شور و حال می‌دانست. به گوش وی صدای شیپور هم‌نوی حرف «آ»، معادل رنگ سرخ و نشانه پیروزی بود. آهنگ نی را برابر با صدای حرف «نو» و بیانگر صفای بهشتی می‌شمرد. نوی آرغنون را معادل حرف «آ» و دلاتگر تیرگی مفاک و افسردگی تن و جان می‌دانست. بدین ترتیب، وی می‌خواست، همانند ادگار آلن پو، دستورالعملی فنی برای ساختن شعری به منظور تأثیر دلخواه به دست دهد. این تأثیر خاص، همان است که اکنون تأثیر طبیعی می‌خوانند.

کلودل^۵، شاعر بزرگ معاصر مدعی بود که واژه توآ^۶ (بام) فقط با همان چهره و ازگانی خود، شکل مصداق را نشان می‌دهد!

۴. Rene Ghil ۱۹۲۵-۱۸۶۲. وی از مریدان مالارمه بود و اعتقاد داشت که شعر وسیله دستیابی به عالم مثل است.

۵. Paul Claudel ۱۸۶۸-۱۹۵۵ شاعر، نمایشنامه‌نویس و دیپلمات فرانسوی، دوست آندره ژید.

فرانسیس پونژ^۶ هم می‌گوید: هرگز واژه‌ای را از نزدیک دیده‌اید؟ واژه‌ای را بردارید، خوب بچرخانید و به حالت‌های مختلف درآورید تا عین مصداق خود شود. آنگاه می‌توانید آن را به دلخواه خود دستمالی کنید. خود پونژ واژهٔ «کروش»^۸ (کوزه) را مورد بررسی شاعرانه قرار داد، و ادعا کرد که هر حرف این واژه بیانگر جایی از کوزه گلی است. به عقیدهٔ او، «هیچ واژهٔ دیگری زنگ کوزه را ندارد!»^۹

شاعران ما گرچه به صراحت هرگز چنین ادعاهایی نداشته‌اند، در عمل و آفرینندگی به این نکته‌ها توجه داشتند. خیام از زنگ کوزه فراتر می‌رفت و زبان آن را می‌فهمید:

در کارگه کوزه‌گری رفتم دوش دیدم دو هزار کوزه گویا و خموش
ناگاه یکی کوزه برآورد خروش: کو کوزه‌گر و کوزه‌خر و کوزه‌فروش

گاه نیز اندام انسانی خود را در آن می‌بیند و به کوزه جان می‌بخشد:

این کوزه چون من عاشق زاری بوده است

در بند سر زلف نگاری بوده است

این دسته که بر گردن او می‌بینی

دستی است که برگردن یاری بوده است

اما تأثیر تجسمی چگونه رخ می‌دهد؟ هرگاه پدیدهٔ سبکی به خاستگاه دستگاه زبان بستگی پیدا کند، تأثیر تجسمی پدیدار می‌شود. پس تأثیر تجسمی زائیده تداعیهایی است که از ارتباط واژه‌ها، یا روشن‌تر، از ارتباط توالی هجاها با «منطقه‌های تعلق و آشیانه‌های کاربردی»^{۱۰} پدید می‌آید.

شاعران بزرگ ما با این منطقه‌ها و آشیانه‌ها آشنا بودند. سعدی به هنگام شادمانی از آشیانهٔ کاربردی حرف «ش»^{۱۱} واژه برمی‌دارد و می‌گوید:

6. Toit

۷. F. Ponge شاعر معاصر، متولد به سال ۱۸۹۹.

8. Cruche

۹. اصطلاح از Marouzeau ، استاد افتخاری شربن است.

شب است و شاهد و شمع و شراب و شیرینی
غنیمت است چنین شب که دوستان بینی
جستجوی سعدی بارز است و همگان به راز هنر او پی می‌برند. منطقه تعلق
حافظ خویشتن‌داری بیشتری بروز می‌دهد. او علاوه بر چند حرف هم‌آشیان، از توالی
هجای «نو» نیز مدد می‌گیرد:

فغان کاین لولیان شوخ شیرین کار شهر آشوب
چنان بردند صبر از دل که ترکان خوان یغما را

آیا وجود ده واج «ز» در رشته نخست مسقط معروف منوچهری، که دو سوم
آن نیز به تکواز «زان» ختم می‌شود، کاملاً تصادفی است؟ فکر نمی‌کنید که شاعر
خود آنها را از منطقه تعلق خزان برگرفته است؟ بخوانید و داوری کنید:

خیزید و خز آرید که هنگام خزان است
باد خنک از جانب خوارزم وزان است
آن برگ رزان بین که بر آن شاخ رزان است
گویی به مثل پیرهن رنگ‌رزان است
دهقان به تعجب سرانگشت گزان است
کاندر چمن و باغ نه گل ماند و نه گلنار

کار عمده بالی تدارک سیاهه «ارزشهای بیانی» زبان بود. به عقیده او،
سبک‌شناسی، واقعیت‌های بیانی زبان را، که از دیدگاه محتوای عاطفی سازمان یافته
است، یعنی بیان واقعیت‌های حساسیت را به یاری زبان، و تأثیر واقعیت‌های زبان را
بر حساسیت آدمی بررسی می‌کند.

به عبارت روشن‌تر: سبک‌شناسی باید معلوم کند که بیان چگونه مفهومی
کاملاً خبری را به رنگ خود می‌آراید، و یک پیام، به معنای واژه شناختی، وجه
مشترک عبارتهای بیانی گونه‌گون می‌گردد. روستایی ساده‌دلی به کدخدای محل
می‌گوید: «از بدخلقی عیال دایم گریه می‌کنم. این هم از سرنوشت بد من بود.»
گریستن یک واقعیت بیانی است با محتوای ویژه‌ای که می‌دانید. ولی وقتی آموزگار

همان روستا، همین واقعیت را با تعبیر خود بیان می‌کند، عبارت دیگری به دست می‌دهد: «از دست زخم خون گریه می‌کنم. بخت ما بهتر از این زن در چننه نداشت.» حافظ، همین مفهوم خبری را، رنگ تازه‌ای می‌زند و می‌گوید:

اشک من رنگ شفق یافت ز بی مهری یار

طالع بی‌شفقت بین که در این کار چه کرد.

وجه مشترک این سه عبارت، یک پیام است. بالی، با تمایز ارزشهای بیانی، نخستین کسی بود که بین محتوای زبانشناختی و محتوای سبک‌شناختی فرق گذاشت. پس، به این ترتیب، می‌توان گفت: محتوای سبک‌شناختی تمه‌ای است ذهنی و متغیر با گوینده، که به خبر خنثی و ثابت پیام افزوده می‌شود.

همچنین با همو، و بدین ترتیب بود که مفهوم «کمینه محتوا» مطرح شد. این موضوع نیز یافته‌ای علمی بود، جنبه کاربردی داشت، و از این پس، تحلیل سبک‌شناختی نمی‌تواند آن را نادیده بگیرد. بالی خود در این باره می‌گوید: «فقط با تعیین محتوای منطقی یک بیان می‌توان ارزش عاطفی آن را نمایان ساخت».

ارزش این اندیشه در کجا است؟ در آن که گریبان شعر را از تعریفهای گنگ رها سازد. مثلاً می‌گویند: شعر گره‌خوردگی احساس و اندیشه است. این تعریف راهی به دهی نیست. فقط به درد آن می‌خورد که آن را از بر کنند. و با ذکر آن گریبان خود را از چنگ جویندگان رها سازند. اما اگر محتوای منطقی، یعنی حداقل زبانشناختی پیامی را به‌طور عینی تعیین کنید، و سپس تمه ذهنی همان محتوا را در آثار مولوی، سعدی یا حافظ با آن بسنجید، هم سبک این بزرگواران را دریافته‌اید، هم به‌طور عینی می‌بینید که شعر چیست. مثلاً: پیر جهان‌دیده‌ای به دختر داغ‌دیده جوانش دل‌داری می‌دهد و می‌گوید: «کجاشو دیدی، پدرجان، تازه این ابتدای راه زندگی است. باز صد رحمت به دوره شما. ما از همان کودکی با غم و غصه آشنا می‌شدیم: چهار سالم بود که پدرم مرد، دو سال بعد هم مادرم را از دست دادم.»

هر شاعر و نویسنده‌ای می‌تواند رنگ حساسیت، یعنی رنگ ارزش بیانی خود را به این کمینه محتوای ثابت و خنثی بزند و بدین ترتیب شعری بیافریند. یکی از ارزشهای ادبیات به‌طور کلی در همین افزوده ذهنی نهفته است. چه چیز عینی‌تر از

گل (= پدرجان)، داغ (= رنج)، شقایق (= انسان داغ‌دیده)؟ حال ببینید چگونه حافظ
تتمه سبک‌شناختی خود را به آن پیام ثابت می‌افزاید و شعر می‌آفریند:
ای گل، تو دوش داغ صبح‌وحی کشیده‌ای
ما آن شقایق‌قیم که با داغ زاده‌ایم

به این ترتیب، سنگ بنای سبک‌شناسی ساختاری گذاشته شد. از این پس،
می‌توان گفت که فقط نامگذاریها روشن‌تر می‌شود. مثلاً سایپر^{۱۰} می‌گوید:
«پندارسازی سخت بر بیان چیره است.» یا کوبسون^{۱۱} می‌افزاید: «عوامل ثانوی
بر این پندارسازی افزوده می‌شوند». اوهمان^{۱۲} این عوامل ثانوی را یک رشته «بدل»
می‌شمارد که «همه یک نکته را باز می‌گویند».

پس اگر بخواهیم از آنچه رفت نتیجه‌گیری کنیم، باید بگوئیم که حداقل
معنی یا کمینه محتوا، به عنوان اصل پندارسازی بر زبان حاکم است. ولی چون
موضوع سبک‌شناسی بررسی عوامل ثانوی و تعیین بدلها است، در ادبیات، به‌طور
کلی، عمده زبان است نه معنی. پذیرش این نکته برای کسانی که به شیوه‌های
کهنه خو گرفته و به آنها دل بسته‌اند کمی دشوار است. ولی اگر به همان شیوه کهنه
معنی کردن متن هم توجه کافی مبذول شود، می‌بینیم که آفرینندگان ما هم به این
ظرائف تازه پی برده بودند. مگر حافظ نمی‌گوید:
یک قصه بیش نیست غم عشق، وین عجب
کز هر زبان که می‌شنوم نامکرر است.

یعنی همه شاهکارهای عاشقانه گیتی، و هر شاهکار دیگری در هر زمینه‌ای،
به همین دلیل، یک قصه بیش نیست. آن قصه کدام است؟ همان کمینه محتوایی
که هر انسانی با آن آشنا است، و برای درک این حداقل پیام، نیازی به مدرسه و جور

۱۰. Sapir ۱۹۳-۱۸۸۴ زبان‌شناس و مردم‌شناس آلمانی‌الصل آمریکایی. وی در زبانها و
فرهنگ سرخ‌پوستان آمریکایی پژوهشهای باارزشی انجام داد. وی با ذکر «جمله هسته‌ای» متغیر
راهگشای نظریه‌های گشتای بود.

۱۱. Jakobson زبان‌شناس روسی‌الصل آمریکایی ۱۹۸۲-۱۸۹۶.

۱۲. Ohmann زبان‌شناس معاصر آمریکایی، هوادار زبان‌شناسی گشتاری.

استاد نیست. آموزگار کمینه‌ها در مکتب زندگی است. سبک، یا به زبان فنی، عوامل ثانوی است که این قصه کوتاه را نامکرر جلوه می‌دهد. ذهن خلاق هنرمند، بدلهای بی‌شمار گونه‌گون برای این محتوای اولیه می‌آفریند. این بدلهای از حد معنا فراتر می‌رود و نیازمند تفسیر سبک‌شناختی است. اوهمان می‌افزاید: «چیزی که ما آن را بدلهای گشتاری می‌خوانیم، فرایندهای گوناگون همان جمله‌های هسته‌ای زبان همگانی است. مفهوم سبک ایجاب می‌کند که برای بیان یک محتوا، طرزهای گوناگون بیابند».

به عبارت دیگر، در ادبیات معنی بی‌اهمیت نیست، ولی اهمیت اصلی در طرز بیان است. وقتی از پل والری، شاعر معاصر، می‌خواستند که درسهای دانشگاهی خود را در زمینه فن شعر یا بوطیقا منتشر کند، می‌گفت: صورتگری گران تمام می‌شود. راست می‌گفت. چون به قول لاب روی^{۱۳}، نویسنده زیرک سده هفدهم: «همه چیز گفته شده». آندره ژید که سبکی دارد، در جواب هموطن خود می‌گوید: «بله، ولی ماوراءبنفش مانده». آری، کمینه پیامها گفته شده، اکنون فقط با تتمه سبکی می‌توان نور ماوراءبنفش آنها را روشن ساخت. استاد بزرگ طوس در جستجوی ماوراءبنفش بود که گفته‌ها را به طرز خود باز می‌گوید:

سخن گفته شد، گفتنی هم نماند

من از گفته خواهم یکی باتورانند

سخن هرچه گویم همه گفته‌اند

برِ باغ دانش همه رفته‌اند

چگونه این بزرگمرد با تکرار گفته‌ها توانست «کاخ‌ی بلند» پی افکند؟

پاسخ این پرسش در نزد خاقانی است، آنجا که از «تعریض» حرفگیران می‌رنجد و می‌گوید:

به تعریض گفتمی که خاقانیا	چه خوش داشت نظم روان عنصری
بلی، شاعری بود صاحبقران	زممدوح صاحب قران عنصری
زمعشوق نیکو و ممدوح نیک	غزلگوشد و مدح خوان عنصری

جز از طرز مدح و طراز غزل	نکردی زطبیع امتحان عنصری
شناسند افاضل که چون من نبود	به مدح و غزل درفشان عنصری
که این سحر کاری که من می‌کنم	نکردی به سحر بیان عنصری
زده شیوه کان حیلست شاعری است	به یک شیوه شد داستان عنصری
مرا شیوه خاص و تازه است و داشت	همان شیوه باستان عنصری

نخستین اقدام بالی بررسی این سحر بیان، یعنی وسایل لحن عاطفی بود که نخستین گام سبک‌شناسی شمرده می‌شود.

باتوجه به هدف اقدام او، می‌توان گفت که شیوه کار او با معانی و بیان سنتی خویشاوندی داشت. چون صنایع لفظی، که طی سده‌ها به تفصیل مورد بررسی ادیبان قرار گرفته بود، اتفاقاً بار عاطفی داشت. منتها، در حالی که معانی و بیان لاشه بی‌جان صنایع لفظی را عرضه می‌کرد، بالی درصدد برآمد که از کارکرد زنده بیان سر درآورد. او خیزابهای خروشان دریای بیان را در گوناگونی بی‌شمار و در ساختارهای سیال آن باز می‌یافت. بدیع سنتی آئین گشته و برای همیشه در جایگاه تجویزی و تحکمی جاخوش کرده بود، و همه کتابهای فنون بلاغت کم و بیش همان مثالها را ذکر می‌کردند. بالی تصمیم گرفت که کارش منحصرأ توصیفی باشد.

گذشته از این، برنامه کارش او را بیشتر در مرزهای زبان نگه می‌داشت. او به زمینه گفتار، که به نظرش زیاد ویژه و فردی می‌نمود، کمتر گام می‌نهاد. البته موضوع بررسی بالی «محتوای عاطفی بیان» بود. ولی حالات عاطفی را، که در موقعیت معینی بروز می‌کند، کمتر بررسی می‌کرد. او به بررسی ساختارهای زبان‌شناختی، و ارزش بیان کلی آنها بیشتر توجه داشت. دوری او از حالات عاطفی ناشی از افراط سبک‌شناسان سنتی بود. مثلاً او در مورد واژه «بینوا!» فقط می‌گفت: صوت، شبه فعل، وسیله بیان ترجم. به حال عاطفی گوینده کاری نداشت، او از توجیه کیفی یا کارکردی ارزشهای بیانی متن نیز سرباز می‌زد. کاری به این نداشت که متن با منش قهرمانان، موقعیتهای رونق کلی نوشتار ارتباطی دارد یا نه. به نظر او، همه این ملاحظات متعلق به حوزه زیباشناسی ادبی است. به همین جهت، پژوهش سبک‌شناختی، به مفهوم مورد پذیرش او، جایی ندارد.

بدین ترتیب، بالی عمداً زبان ادبی را از زمینه پژوهش خود طرد کرد. چون به

دیده او، کاربرد ارزشهای بیانی زبان ادبی آگاهانه صورت می‌گیرد و انگیزه زیباشناختی دارد. به سبب همین محدودیت، سبک‌شناسی او به عنوان مرحله اول رشته بررسیهایی شمرده می‌شود که تنها هدف آنها تدارک و تنظیم سیاهه ارزشهای بیانی یک نظام زبانشناختی است. این گونه بررسی بعداً «سبک‌شناسی بیان» نام گرفت.

به طور خلاصه، بالی که به بینش استاد خود سوسور، در مورد زبان به عنوان نظام جمعی نشانه‌ها، وفادار مانده بود، نظام او را با افزودن نشانه‌های بیانی غنی گردانید. البته به نظر او نشانه‌های بیانی در زمره عناصر اختلالی نظام کاملاً مفهومی سوسور جای دارد. چرا که زبان نظامی دقیقاً خنثی است، و ارزشهای بیانی در اندرون این نظام یک کژراهی شمرده می‌شود. منتها این کژراهی در بطن جمله‌ای قرار می‌گیرد که از لحاظ دستوری درست است و قواعد آن در دستور زبان قرار دارد.

ولی سبک به دیده بالی همچنان واقعیتی جمعی و فرافردی باقی می‌ماند. به این ترتیب، سبک در نظر او بیشتر واقعیتی زبانی است تا گفتاری. در این صورت، می‌بینیم که سیاهه بدایع بیانی گردآورده بالی به محض اینکه به دامن زبان به عنوان نظام جمعی باز می‌گردد، انگیزه ذاتاً ذهنی خود را از دست می‌دهد. بینش اورسانی این بدایع را خنثی می‌سازد. به همین جهت، دیگر سخن از پدیده‌های سبکی نیست، بلکه باز همان صنایع لفظی، به معنای مطرود واژه، مطرح می‌شود.

گامهایی به سوی سبک‌شناسی فرد^۱

در پی پژوهشهای بالی، ماروزو توانست تعریف تازه‌ای از زبان و گفتار به دست دهد. این بار ارزشهای بیانی جذب گفتار شد و تعریف سبک فرد را پدید آورد. وی می‌گوید: «زبان مجموعهٔ وسایل بیانی است که ما برای تنظیم جمله در اختیار داریم».

به این ترتیب، وسایل بیانی جنبهٔ صوری می‌گیرد و به صورت فرهنگ واژه‌ها و دستور زبان درمی‌آید. البته، چنانکه بعد خواهیم دید، فرهنگ لغات و دستور زبان عملاً بیشتر حکایتگر تداول عام و رسم است تا زبان به معنای اخص آن. اما مطلبی که ماروزو در دنبالهٔ این بحث می‌گوید تازگی دارد: «پس زبان سیاهه‌ای از امکانات فراهم می‌آورد. این امکانات همان سرمایهٔ همگانی است که در اختیار همه بهره‌برداران گذاشته شده است. بهره‌برداران، به حسب نیازهای بیانی خود، از این سرمایه برمی‌گیرند، و تا آنجا که قوانین زبان به آنان اجازه می‌دهد، گزینشی به عمل می‌آورند که همان سبک است.»

اکنون به حق می‌توان از سبک سخن گفت. چرا که قبلاً ارزشهای بیانی به وسیلهٔ بالی داخل نظام شده بود. گذشته از این، گذار از مرحلهٔ زبان به مرحلهٔ گفتار، چنانکه خواهیم دید، تا آنجا که مرحلهٔ جمعی را پشت سر نهادیم و به مرحله فردی رسیدیم، حائز اهمیت فوق‌العاده است.

بالی از عنصر عاطفی به‌طور انتزاعی سخن می‌گفت. ماروزو نام این عنصر عاطفی را به‌شیوه‌ای عینی فرد می‌خواند. از این پس گوینده، یا دقیق‌تر از این عنوان، نویسنده موضوع پژوهش می‌شود. وقتی دیدگاه زبان به دیدگاه گفتاری یعنی فرد تبدیل شد، ضرورتاً گسترش مفهوم گزینش هم مطرح می‌شود. گزینش یعنی انتخابی که فرد از منابع زبان عمومی به عمل می‌آورد. بر اثر اقدام ماروزو، به عکس رفتار بالی، گزینش نیز ناگزیر ضرورت جذب زبان ادبی را در حوزه سبک‌شناسی ایجاب می‌کند. مهم‌تر از این، حتی زبان ادبی موضوع اصلی پژوهشهای سبک‌شناس می‌شود.

از این رهگذر، هدف ماروزو، که بر پایه متنه‌ای ادبی یونان و رُم قرار داشت، تا اندازه‌ای منطبق با بدیع دوره کلاسیک و حتی فنون بلاغت قرون وسطی است. در حالی که وی خصلت تجویزی، جنبه معیاری، تعریف‌های بی‌جان و تمایز خشک صنایع لفظی را رد می‌کند، با همین مفهوم گزینش، که ویژه او است، به آن نزدیک می‌شود. چرا که به نظر او، گزینش با شوق توفیق در بیان توجیه می‌گردد، و این توفیق لنگه کمالی است که مطلوب فصاحت و بلاغت باستانی بوده است. با این اقدام، بیان به صورت نوع ویژه‌ای از هنر درمی‌آید. اتفاقاً در معانی و بیان نیز بیان هنر شمرده می‌شود.

بدین ترتیب، سبک‌شناسی ماروزو که مستقیماً از پژوهشهای بالی ناشی می‌شود، با تغییر دیدگاه، یعنی گذار از مرحله زبان به مرحله گفتار، و نیز تقدیمی که وی برای بهره‌بردار قائل است، همچنین با مفهوم تازه گزینش که خود معیاری دقیق و روشن است، اصالتی دارد. و از این پس، تحلیل سبک ضرورتاً با سنجش و مقابله سر و کار خواهد داشت. مثالی بیاوریم: بهره‌برداران بی‌شماری به پهنه گسترده زبان فارسی روی می‌آورند. قصه‌نویس جوانی هم می‌خواهد به یاری این زبان، قهرمان خود را در موقعیت ویژه‌ای برانگیزد. دست دراز می‌کند و از این سرمایه همگانی به حسب نیاز خود گزینشی به عمل می‌آورد و می‌گوید: «هاوا شرحی بود». نویسنده کارکشته‌ای چون چوبک، که از اهمیت گزینش خودآگاهی دارد، واژه شرحی را می‌کاود، پوست را دور می‌ریزد و مغز را عرضه می‌کند. آن را با این بیان بسنجید و مقابله کنید: «هوای آبکی بندر همچون اسفنج آبستنی هُرم نمناک گرما را چکه‌چکه

از توی هوای سوزان وَر می‌چید و دوزخ شعله‌ور خورشید تو آسمان غرب یله شده بود و
گردی از نم بر چهره داشت».

ابتدای قصه بلند تنگسیر.

زبان به عنوان پنداری علمی

اکنون می‌توان این پرسش را مطرح ساخت که آیا تمایز دو مفهوم زبان و گفتار، که به عقیده ما در تحلیل سبک شناختی عامل اساسی شمرده می‌شود، مقبول همگان هست یا نه. منظور از همگان توده مردم نیست. چرا که زبانشناسی هم، برخلاف آنچه تصور می‌شود، در همه جا به یکسان پذیرفته نشده است. از همان دوره سوسور، در ایتالیا شاخه‌ای از این نهال نوپا از تنه جدا شد و به رشد خود ادامه داد. به همین جهت، سبک‌شناسی ایتالیا که ریزه‌خوارخوان زبانشناسی هم هست در بررسی نحله‌های نوین سبک‌شناسی جای ویژه‌ای دارد، و شایسته است که ما هم اشاره‌ای به آن بکنیم.

گروهی از مورخان زبانشناسی، ویژگی مجموعه پژوهشهای زبانشناختی ایتالیا را بیمارگونه می‌دانند. تراچینی به آن ایراد می‌گیرد که گرایش افراطی ویژه‌ای به مباحث نظری دارد. مهم‌تر از این، زبانشناسی ایتالیا نظریه سوسور را، مبنی بر اینکه زبان نظام ارتباطی جمعی است، پذیرا نیست. احتمالاً یکی از علل عمده این انکار، تأثیر دیرپای زیباشناسی ذهنی بندوت کروچه^۱ است. به عقیده این ادیب دانشمند، زبان همان زبانهای فردی است، و جز آن چیزی نیست. علت دیگر این کژری،

۱. Benedetto Croce ۱۸۶۶-۱۹۵۲ منتقد، مورخ، فیلسوف و سیاستمدار مارکسیست ایتالیایی که بعدها مارکسیسم را مورد انتقاد سخت قرار داد.

احتمالاً تاریخ ویژه زبان ایتالیایی است. چرا که زبان ایتالیایی هنوز بنیادی ادبی است، و عملاً از زبانهای ویژه نویسندگان نامدار پدیدار می‌شود، به طوری که تاکنون مجال تشکیل زبانی معیار برای بهره‌برداری ملی را نداده است. به این جهت، در ایتالیا مفهوم زبان به معنای سوسوری واژه همچنان مسأله‌ای است انتزاعی، و بررسی آن سخت دشوار می‌نماید. مجموعه این علل و عوامل، زبان ایتالیایی را بیرون از حوزه تجربه نگهداشته است. به همین جهت، در کشور ایتالیا فقط به ارزش عملی زبان توجه شده است. برای کسی مانند جافرانکو کونتینی^۲، زبانشناس ایتالیایی، زبان پنداری بیش نیست. پنداری علمی که فقط و فقط فرضیه‌ای برای پژوهش است. به نظر او واقعیت زبانشناختی از زبانهای ویژه، یعنی گویشها و زبان نویسندگان و شاعران پدیدار می‌شود. زبان نویسندگان را هم می‌توان گونه‌های سبک دانست. شاگرد او جاکوموده ووتو^۳ بهترین نمونه در این زمینه شمرده می‌شود.

جاکوموده ووتو می‌گوید: «تحلیل زبان جدا از مسأله گفتار محال است. پس تنها وسیله زبانشناختی همان رسم است». او آنگاه در کار آفرینندگان دوگرایش متضاد می‌بیند: یکی گرایش نگهبانی یا محافظه کارانه، دیگری گرایش نوآورانه. زبان فردی برآیندی از این دو گرایش در کاربرد زبانشناختی است. ده ووتو در دو رساله خود به نامهای «بررسیهای سبک شناختی»^۴ و «بررسیهای تازه سبک شناختی»^۵ کوشیده است تا همین زبان فردی را تعریف و توصیف کند. در این دو اثر، زبان فردی نه زبان جمعی است نه گفتار. چرا که، به نظر او، زبان هر نویسنده نسبت به زبان خود او نظام ویژه‌ای پدید می‌آورد. که قوانین آن را می‌توان تحلیل کرد. با این همه، به طور کلی، ده ووتو با اقدام سبک شناختی خود خصوصاً می‌کوشد که وفاداری کمابیش زیاد این نظام ویژه را در برابر نظام جمعی نشان دهد. وی نخست فعالیت گوینده، و بیش از آن کار نویسنده را به عنوان رشته‌ای از نیازهای بیانی محسوب می‌دارد. این نیاز، انگیزه گزینش عناصر بیانی مناسب می‌گردد. ولی اصالت و تازگی اقدام ده ووتو در جای دیگری نهفته است: در

2. Giafraco Contini

3. Giacomo Devoto

4. Studi di Stilistica

5. Nuovi Studi di Stilistica

نظامهای بالی و ماروزو، گزینش وسایل بیان از منابع فراهمی صورت می‌گیرد که از پیش آماده بهره‌برداری است. بنابراین، پیکره این منابع ایستا و نهایی است. به نظر ده‌ووتو، بهره‌بردار تنها در همان رفتار گویندگی خویش می‌تواند انتخاب به عمل آورد. پس کار گوینده، سازگار گردانی جاودان زبان به منظور بیان است. به این عنوان، گزینش فقط ضمن کار، در متن، یعنی در موارد ویژه قابل توصیف است. توصیفهای سبک‌شناختی ویژه ده‌ووتو زائیده این بینش است. به همین جهت، می‌توان این توصیفها را «خواندن ویژه» نامید.

پس از این مرحله، ده‌ووتو در کوشش سازگار گردانی نویسنده به منظور بیان دو فشار دگرگون‌سازی می‌بیند که یکی را «روند گریز» و دیگری را «روند فشردگی» می‌خواند. وقتی گوینده پیکره‌های مورد نیاز خود را بیرون دایره جاودانی زبان متداول می‌یابد، به روند گریز روی آورده است. ولی هنگامی که نویسنده بدون گسستگی ناروا با نظام، بلکه با نیرو بخشیدن به توان بیانی موجود، ارزشهای بیانی را متراکم می‌سازد، به روند فشردگی توسل جسته است.

البته، چنانکه دیده می‌شود، ده‌ووتو، بیش از آنکه زبان‌شناس باشد، منتقد است. به همین جهت، او می‌توانست درباره ماهیت توان بیانی نیز که پیوسته در صدد خودنمایی است اندیشه کند. منتها، چون بنای کار بیشتر بر زبان است تا دنیای درون آفریننده، بیشترین توجه او معطوف آن است که وسایل زبان‌شناختی نویسنده دلخواه خود را از دیدگاه تاریخی مشخص کند. کارش بر این پایه استوار است که پیوستگی کمابیش فراوان زبان فردی و زبان جاری را نشان دهد. به همین جهت، سبک‌شناسی ده‌ووتورنگی از بینش مورخ دارد.

به این ترتیب، شالوده «بنیاد زبان‌شناختی» او — که همان نظام سوسوری است، اما به فراخور گسترش نیازهای فردی به‌طور پویا تفسیر شده است — ریخته می‌شود. و از این رهگذر، توان بیانی همان سازنده نیروی محرکه زبان است. زبان دیگر مانند نظریه سوسور و بالی نظام منجمدی نیست، بلکه پویا و متحول است.

توصیف پویایی زبان به او امکان می‌دهد که در خیل اهل قلم بین دو گروه «پیشرو» و «شکست‌خورده» تمایز قائل شود. پیشروان کسانی هستند که نوآوریهای زبان‌شناختی آنان جذب نظام می‌شود و زبان عمومی بر اثر همین نوآوریها تحول

می‌یابد. شکست‌خوردگان قلم‌زنانی هستند که گزینشهای زبان‌شناختی آنان مقبول طبع مردم نیست و کاربردی ندارد.

با همه توجهی که ده‌ووتوبه نیازهای بیانی فرد ابراز داشته است، و اتفاقاً همین نیازها است که آفرینندگی نویسنده را تعیین می‌کند، موضوع اصلی پژوهش او گزینش زبان‌شناختی است. سبک‌شناسی او از این دیدگاه سبک‌شناسی تاریخی باقی می‌ماند، و هدف نهایی او قرار دادن نویسنده در چارچوبه زبان ادبی زمانه او است. به همین جهت، با اذعان به اصالت مفاهیم پوپای او در مورد زبان و گفتار، می‌توان گفت که سبک‌شناسی او نیز به مکتب بالی تعلق دارد.

اکنون همین پژوهشها را که از حوزه تحقیق سبک برخاسته و عمدتاً به دنیای درون آفریننده پرداخته، و با این کار سبک‌شناسی فرد را پدید آورده است پی می‌گیریم.

سبک‌شناسی فرد

پیش از معرفی دوتن از برجسته‌ترین نمایندگان سبک‌شناسی فرد، یعنی کارل فوسلر^۱ و لئو اسپیتزر^۲، باید، ولوبه اختصار، با بینش بندوت کروچه در مورد هنر آشنا شویم. چرا که فلسفه ایده‌آلیستی او خاستگاه نظریات انتقادی این دو سبک‌شناس است.

به عقیده کروچه، اشراق خاستگاه شناخت فرد درباره امور خاص است. اشراق معرفت تخیلی و سازنده تصویر است. اشراق، با شناخت استدلالی که شناخت عمومی است فرق دارد، و به سبب همان درونگرایی خود فقط تصویرساز است. به عبارت بهتر، اشراق همان تصویر است. در واقع اشراق ویان دوروی یک سکه‌اند. پس صورت و محتوا، یعنی پیکره و پیام در حقیقت یک شناخت بی‌واسطه است. عمل اشراقی — بیانی همان هنر است.

بدین ترتیب، شناخت اشراقی ضرورتاً بیانی نیز هست. چون هنر همان بیان است. هدف هنر نه انتقال اندیشه‌ها، که از وظایف منطق است، بل بیان ضمیر آدمی است. وظیفه شعر هم همین است. تفاوت عمده‌ای که او بین شعر — که

۱. Carl Vossler استاد، منتقد و سبک‌شناس بزرگ آلمان در آغاز سده بیستم.

۲. Leo Spitzer ۱۸۷۷-۱۹۶۰ استاد دانشگاه‌های آلمان، سبک‌شناس و منتقد نامداری که در سال ۱۹۳۳ به استانبول و سپس بالتیمور رفت. او در بسیاری از رشته‌های نظری دانشمند شمرده می‌شد.

تعریفش گذشت — و غیر شعر — که به حوزه انتقال اندیشه، معرفت همگانی و مسائل مستند حواله می‌شود — از این نکته ناشی می‌شود.

پس هنر، به عنوان بیان منزّه، از شناخت منطقی و کاربرد اخلاقی و سیاسی جدا است.

کمال هنر در وحدت بیان است. زیبایی همان ارزش بیان و زشتی بیان ناکام است.

زیباشناسی به عنوان «دانش بیان و زبان‌شناسی عمومی»، گزارش سرشاری یا نقص بیان هنری است. به همین جهت، چنین گزارشی باید به دور از مصداق‌های حقیقت، اخلاق یا هدف‌های سیاسی انجام پذیرد.

پس فضل تقدم نخستین طرح اصل ویژگی هنر به عنوان بیان به کروچه می‌رسد. با اینکه وی به سبب همان آرمانگرایی خود از هرگونه صورتگرایی بیزار بود، و در نتیجه از اعمال سبک‌شناسی سر باز می‌زد، توجیه سبک‌شناختی لازمه نظام فکری او است، و دوتن از برجسته‌ترین نمایندگان سبک‌شناسی آلمان از مریدان او شمرده می‌شوند.

کارل فوسلر به سال ۱۹۰۵ کتابی منتشر ساخت به نام «فلسفه اثباتی و آرمانگرایی در دانش بیان». او در این کتاب، با فلسفه اثباتی که در آن دوره حاکم بر اندیشه فلسفی و نقد ادبی بود، درافتاد. وی به جای آنکه همانند منتقدان زمان خود اثر نویسندگان را به یاری داده‌های زندگی‌نامه، یعنی عناصر بیرون از دایره اثر توجیه کند، کوشید براساس اندیشه کروچه، یعنی اصل یگانگی «هنر و بیان»، واقعیت روحانی آفریننده را از خلال محیط زبانشناختی او دریابد.

فوسلر، با ذکر نمونه‌هایی از وزنهای شعر فرانسه و ایتالیا، مدعی شد که عدول ظاهری از شیوه‌های معمول وزن و آهنگ شعر نه یک اشتباه، یا حتی تأثیر ساده شرایط ویژه، بل ناشی از قصد بیانی تازه بسیار دقیقی است.

گریزی بزینم و همین‌جا نتیجه‌ای بگیریم. از آلمان به ایران برگردیم. چون در حدود همان دوره‌ای که فوسلر چنین می‌اندیشید، نیما هم به همان نتیجه رسیده بود. اگر بگوئیم از شعر بلند آهنگ آن به کنج یمگان خزیده ناله دیگری برمی‌خیزد می‌پذیرند. چون نه چندان از آهنگ شعر، بل به یاری اطلاعات تاریخی به آن ره

می‌برند. ولی وقتی می‌گوئیم عدول نیما از وزنهای سنتی دلالتر قصد بیانی تازه‌ای است، و در نتیجه باید ساخت و کار این پیکره به تناسب نیاز تازه بررسی شود، ناهنجار جلوه می‌کند. وقتی مهدی اخوان ثالث می‌گوید:

«هان، کجاست

پایتخت این کج آئین قرن دیوانه؟
 با شبان روشنش چون روز،
 روزهای تنگ و تارش، چون شب اندر قمر افسانه.
 با قلاع سهمگین سخت و ستوارش،
 با لثیمانه تبسم کردن دروازه‌هایش، سرد و بیگانه»

باید دانست که جان شاعر گرفتار خشم و پرخاش تازه‌ای است. چنین حالی به گویندگان دوره‌های پیشین دست نمی‌داده است. نیازی تازه وزن و آهنگی دیگر می‌طلبد.

فوسلر شیوه تحلیل خود را در مورد لافونتین^۳، افسانه‌پرداز سده هفدهم، به کار بست و از خلال بیان زبان‌شناختی کاملاً ویژه این شاعر فرانسوی، به خوبی توانست شخصیت او را باز نماید. او به مناسبت افسانه کلاغ و روباه^۴ ابتدا می‌گوید که چگونه سازهایی چون «آقا کلاغه»، «موربانو» یا «آقا خوک» و غیره زائیده روند فردگرایی و فردسازی ویژه‌ای است. این روند، به عقیده فوسلر، بیش از آنکه با سرشت طبیعت دوست شاعر ارتباط داشته باشد، دلالتر توجه گوینده به سلسله‌مراتب اجتماعی جامعه جانوران است که هم‌ارز سلسله‌مراتب جامعه فرانسوی در سده هفدهم است.

در ابتدای شعر، «آقا کلاغه» و «آقا روباه» در برابر همدیگر قرار می‌گیرند. به سبب همان سلسله‌مراتب، کلاغ به جای آنکه روی شاخه‌ای «نشسته» باشد، «بر فراز درخت جای گرفته» است. او چون خروسی است که براوج جایگاه چوبی خود عروج کرده باشد. در صورتی که روباه، «پائین درخت»، روی زمین ایستاده

۳. Lafontaine ۱۶۹۵-۱۶۲۱.

۴. این افسانه به فارسی ترجمه و حتی یک بار هم به نظم کشیده شده است، با این مطلع:

زاغکی قالب پسنیری دید بردهان برگرفت وزود پسرید

است. و به جای آنکه «جلب» بوی پنیر شده باشد، به طمع آمده است. گفتگوی روباه و کلاغ در آغاز شعر سخت خصوصی و حتی چاله‌میدانی است. روباه با کلمه «آهای» شروع می‌کند و با خوش ویش «آقا کلاغه» را طرف خطاب قرار می‌دهد. با عنوان «آقا» چرب‌زبانی اوج بیشتری می‌گیرد: «پر و بالت سیاهرنگ و قشنگ». بعد به این بهانه که او اهل تملق نیست، چالپوسی زیرکانه‌تر و رندانه‌تر می‌شود: «گر خوش آواز بودی و خوشخوان، نبُدی بهتر از تو در مرغان».

فوسلر از واژه‌ای به اصطلاحی می‌رود تا سرانجام به ناحیه نظر شاعر نسبت به دنیای جانوران می‌رسد. با این کار، طنز اساسی لافونتن را که لنگه طنز شناخته «آریوستو»^۵ شاعر ایتالیایی است محرز می‌گرداند.

در مورد شیوه کار فوسلر باید گفت که وی از ملاحظات زبانشناختی متن لافونتن حرکت می‌کند و به گوهری دست می‌یابد که او خود آن را «روحانیت افسانه‌پرداز» می‌نامد. در تحلیل او به هیچوجه از «عناصر پیرامونی» اثر یعنی زندگینامه، بررسی منابع کار شاعر یا تأثیرات... بهره‌برداری نمی‌شود. و حال آنکه مدعیان فلسفه اثباتی و هواداران رابطه علت و معلول از این مقوله‌ها بهره‌ها می‌گرفتند. این شیوه ویژه، تفسیرهای فوسلر را به صورت کاربرد سبک‌شناختی درآورده است.

این اقدام تفسیری و توصیفی ناشی از اصلی است که اکنون در میان منتقدان هوادارانی یافته است. به موجب این اصل، تنها وسیله‌ای که برای بازیافت برداشت روحانی یا روان نویسنده‌ای در دست داریم، همان طرز انتخاب بیان است که وی در متنهای گوناگون خود به کار می‌گیرد. پس هریک از سازه‌ها یا جزئیات این بیان ارزش خود را مرهون یک وجه مشترک است، و این وجه مشترک گزینش دقیقاً همان روان آفریننده است. بنابراین، وظیفه منتقد این است که در تنوع سبکی، یا بیانی آثار برجسته نویسنده‌ای رد منش جاودانی و ممتاز او را باز یابد. اینجا جوآنه نهال سبک‌شناسی دیگری دیده می‌شود که در خور پیگیری است.

اسپیتزر، شاگرد فوسلر، تنوع بیانی اثر را با وحدت روحانی درون نویسنده مرتبط می‌داند. به عقیده او، اثر هر آفریننده یک «دایره واژه شناختی» دارد.

فوسلر کار خود را چنانکه باید پی نگرفته و در نیمه راه رها کرده بود. البته خود او تمایز کار خود را با اقدام مریدش اسپیتزر خاطرنشان ساخته بود. او می‌گوید که هدف تحلیلش فقط توصیف طرز نویسنده‌ای است که با آن سبک ویژه خود را با زبانی که از دیدگاه تاریخی مشخص است پدیدار می‌سازد. در صورتی که هدف سبک‌شناسی اسپیتزر بیشتر بازیابی وسایل بیان فردی نویسنده، و تحلیل آن جدا از زبان است که خود موقعیت تاریخی ویژه‌ای دارد.

بدین ترتیب، ملاحظه می‌شود که سبک‌شناسی فوسلر، گرچه به شناخت فرد گرایش دارد، همچنان سبک‌شناسی بیان باقی می‌ماند. چرا که دستیابی به «هسته روحانی» آفریننده را مقدم نمی‌دارد، بلکه در وهله نخست می‌خواهد ارتباط سبک او و زبان زمان را دریابد. یعنی نیت اصلی او تعیین موقعیت تاریخی یک سبک است نسبت به یک زبان. ولی تحلیل او، در همان جالی که سبک‌شناسی بیان باقی می‌ماند، نوید سبک‌شناسی فرد هم هست. از این پس، با پژوهشهای اسپیتزر، توجه به سوی دیگری معطوف می‌شود. چرا که در آثار شاگرد، سخن از سبک‌شناسی فرد است.

اقدام اسپیتزر نیز واکنشی است در برابر دیدگاههای زبان‌شناسی اثباتی آغاز این سده. وی خود بارها نظریاتش را در این زمینه ابراز داشته است.

پیش از اسپیتزر شاخه دیگری از زبان‌شناسی وجود داشت که دقیقاً مادی بود، و زبان را ماده ملموسی می‌شمرد که به اجزاء مادی تجزیه می‌شود. وی با این نحله آشنایی کامل داشت و می‌دانست که شیفته آواشناسی هستند و می‌خواهند به یاری آن گوهر عینی آواها را اندازه بگیرند. پژوهشهای گرانسنگ و هنوز نسبتاً سودمند آواشناس و دستوری نامداری چون مایر-لوبکه^۶ در این چارچوب جای دارد. ولی اکنون گیرو^۷، سبک‌شناس ساختگرایی فرانسوی معتقد است که «سبک، که پدیده‌ای با خاستگاه ذاتاً فردی و ماهیتاً روانی است، نمی‌توانست در چنین دیدگاهی جای گیرد. چرا که در آن زبان را جز در ویژگیهای مادی و عینی، و نه در روابطش با اندیشه، در کلیت انتزاعی و نه در ارتباطش با فرد، نمی‌شد بررسی کرد».

۶. Meyer-Lubke زبان‌شناس آلمانی آغاز این سده.

۷. Guiraud سبک‌شناس معاصر فرانسوی.

اسپیتزر خود از ناکامی خویش در این زمینه سخن گفته است. وی می‌گوید که در جوانی، به هنگام دانشجویی سخت مشتاق آن بوده است که بتواند گوهر شعر اثری را دریابد. پژوهندگان و استادان جز قواعد آواشناسی و اصول زبان‌شناسی تاریخی چیزی در اختیار او نمی‌گذاشتند. ناله او را از زبان خود او بشنوید که در کتاب نقد سبک‌شناختی و معناشناسی تاریخی^۸ می‌گوید: «در دوره جوانی من، زبان را سرمایه‌ای مرده ریگ نیاکان می‌شمردند. دستور زبان تاریخی هم به حق، رها از هر احساسی، آن را فرآورده تحولی دور و دراز، و ابزار تفاهم، مولود قوانینی معین می‌دانست. ما هم به حق زبان را باید ثمره آفرینشی و بیان احساسی بدانیم، و به همین جهت، لاجرم با احساس دست یافتنی است.»

اسپیتزر عزم جزم کرده بود که هدف نقد را در «دل» اثر متمرکز کند. در اینجا ما واژه دل را به دو معنای متداول آن یعنی اندرون و احساس به کار برده‌ایم. چون تفسیرهای ادبی نیز، وقتی دست‌پخت دستوریان و واژه‌شناسان نبود، از انگیزه «واقعۀ عینی» فلسفه اثباتی بهره داشت. البته چنین انگیزه‌ای به خودی خود شایسته و پسندیده است، ولی متأسفانه در این مورد، به طرز شگفت‌انگیزی از مسیر عینیت منحرف می‌شد. چنان برخورد عجیبی با آثار ادبی، که مایه دل‌سردی دانشجوی مشتاقی چون اسپیتزر می‌گردید، نتیجه همین گمراهی است. جوان آرزو داشت که لایه‌های درونی اثر را ببیند، ادیبان عمداً وی را در پیرامون آن نگه‌میداشتند. باز از خود او بشنوید: «گفتی تحلیل محتوا فرع پژوهش علمی است». تازه چه پژوهشی: «پژوهش اینان عبارت بود از تعیین دقیق سته‌ها و وقایع تاریخی، تدوین وسواسی عناصر زندگینامه و ادبی». چرا؟ «چون فرض این بود که شعرا همه این عناصر را آگاهانه در اثر خود گنجانده‌اند»

اما هدف تدوین همه این رویدادهای تاریخی، با آن همه دقتی که در آن به کار می‌رفت، اصلی گردانیدن مسائل فرعی بود، و در نتیجه آشنایی با آفریننده به تحقق نمی‌پیوست. دست کم به زعم اسپیتزر: «فضولی شمرده می‌شد اگر می‌پرسیدید چگونه این آثار، آثار هنری شده‌اند، چه نکته‌ای را بیان می‌دارند، و چرا چنین جلوه‌هایی در فلان دوره معین در فرانسه تجلی کرده است.»

به‌طوری که ملاحظه می‌شود، کنجکاوی اسپیتزر متوجه ویژگی شاهکار، محتوای آن و موقعیت ویژه تاریخی آن است. نقد آن روزگار پاسخگوی چنین پرسشهایی نبود. امروز هم همیشه جواب این سئوالها را نمی‌دهند. پیدایش نقد تفسیری یا نقد درونمایگان، با نمایندگانی چون رولان بارت، لوسین گلدمن، ژرارژنت^۹، شارل مورون^{۱۰} پاسخی است به این نیاز، و جدال نقد دانشگاهی یا پیروان سنت لانسون^{۱۱} با آن، دلالتر ستیز کهنه و نو است. اگر به نمونه نقد دانشگاهی، که همان رساله‌های دکتری است نظری بیفکنید، خواهید دید که عموماً بررسی ارتباط تنگاتنگ زندگی نویسنده است با اثرش. تازه همین ارتباط هم در کار پژوهندگان چندان آشکار نمی‌شود. نخستین بخش کار اینان همیشه همان بررسی زندگینامه است. این تحقیق فی‌نفسه جالب است، ولی رابطه‌ای با درک اثر ندارد. بگذریم از این که گاه عناصر زندگینامه مخدول درک هم هست.

دیدیم که روش کار اسپیتزر زاییده این گونه‌نومیدی است. چون، از اینکه با شیوه ادیبان با آفرینندگان مورد علاقه خود آشنا نمی‌شد، بلکه، به‌عکس، با نوشته‌هایی پراکنده، پاره‌پاره، فاقد وحدت و انسجام، خلاصه با آثاری بی‌جان روبه‌رو می‌گشت، دلسرد شده بود. اتفاقاً در همین هنگام، با یک شیوه فلسفی بررسی آشنا گردید. در آن زمان، آرمانگرایی کروچه و مرید آلمانی اوفوسلرونقی داشت. اسپیتزر این شیوه را پسندید، آن را برگزید و به جدال با رفتارگرایان^{۱۲} برخاست، و نظریاتشان را در زمینه ادبیات سخت مورد انتقاد قرار داد. وی در کتاب «نقد سبک‌شناختی و معناشناسی تاریخی» خود می‌گوید: «(زبان، چنانکه مدعای مکتب

۹. G. Genette تازه‌ترین بخش نقد تفسیری فرانسه. ژنت بیشتر توجه خود را معطوف به‌طبقا کرده است.

۱۰. Ch. Mallron یکی از نخستین پیشتازان نقد تفسیری که کلاً به نقد روانشناختی آثار توجه دارد.

۱۱. Lanson استاد سربن، پژوهنده نامی و پدر نقد دانشگاهی.

۱۲. Behaviourisme نظریه‌ای که هر پدیده روانی را در رفتار آدمی بررسی می‌کند، و به بررسیهای دیگری چون مطالعات فیزیولوژیکی یا روانکاوی اعتقادی ندارد.

رفتارگرایان است، و این ادعا اکنون در بعضی از دانشگاه‌های ما بیداد می‌کند، مثنی لاشه بی‌جان یا عاداتهای خودکار بیان نیست که لگام گسیخته باشد و چیزی جلودار آن نباشد. دگرگونیهای واژه‌شناختی تابع شرایط زندگی مردم و وابسته به دگرگونیهای فرهنگی و روانی جامعه است».

نگفته پیداست که موضوع این جدال هنوز هم سخت مطرح است. پژوهش ساختگرایان مکتبی، یعنی کسانی که تنها با واژه‌ها و ارتباط آنها با یکدیگر کار دارند، نشان می‌دهد که نویسنده بسیار کمتر از آنچه خود می‌پندارد در تاریخ زبان سهم دارد، و ابتکار عمل بیشتر مرهون واژه‌ها است^{۱۳}. میشل فوکو^{۱۴} در کتاب *واژه‌ها و چیزها* این نکته را به اثبات رسانده است. امروز قضیه به قدری روشن و بدیهی است که اگر نگوییم روانگرایی اسپیتزر عیبی شمرده می‌شود، دست کم کهنه است. ما به هنگام طرح سبک‌شناسی ساختاری باز از آن سخن خواهیم گفت.

به هر حال، جدال قلمی اسپیتزر بی‌فایده نبود. نقش ارزنده او جان بخشیدن به تفسیرهای انتقادی و برانگیختن استادان به خواندن متنها بود که جداً از یاد رفته بود.

اکنون ببینیم اصول اساسی روش او کدامند:

۱. روان فرد وصف‌ناپذیر نیست

ماروزو اعتقاد داشت که قواعد نظام زبان‌شناختی برای گزینش آفریننده حد و مرزی تعیین کرده است. اسپیتزر به عکس می‌پندارد که به هر حال، و دشواریها و حد و مرز زبان هر چه باشد، فرد همیشه می‌تواند حرف خود را، چنان که آرزو دارد، بزند.

باتوجه به این نکته، سبک‌شناسی فرد را همیشه می‌توان منحصرأ با روشهای

این نکته بیشتر در مورد اروپا صادق است: و درباره کشوری مانند ایران هزارسال پیش اصلاً صدق نمی‌کند. اگر بزرگمردی چون فردوسی کمر همت نمی‌بست و به سُرایش شاهنامه اقدام نمی‌کرد، هزاران هزار واژه در کویر گسترده جهل به خاک سپرده می‌شد. پس او حق دارد که بگوید: بسی رنج بردم در این سال سی، عجم زنده کردم بدین پارسی. روانش شاد باد!

زبان‌شناختی وصف کرد، و نیاز چندانی به عناصر زندگینامه، شیوه‌های روان‌شناختی و جامعه‌شناختی نیست. چون، به همان اندازه که فرد تلاش می‌کند گریبان خود را از چنگال محدودیت نشانه‌های جمعی برهاند، ناچار می‌شود برای بیان ذهنیت خود در خارج از دایره بسته و محدود زبان، از ابزار زبان‌شناختی تازه‌ای چون شعر بهره گیرد. چرا که قواعد شعر ساخته و پرداخته خود شاعر است. در اینجا است که موضوع سبک مطرح می‌شود و پای سبک‌شناسی هم به میان می‌آید.

۲۰. سبک جلوه‌گاه درون است

به عبارت روشن‌تر، سبک نمودار روحانیت آفریننده است. در حقیقت تعبیر جمله معروف بوفون^{۱۵}، نویسنده ابتدای سده هژدهم، که گفته بود «سبک همان شخصیت فرد است» جز این نیست.

پس می‌توان فرد را در نوشتارش باز یافت. و بدین ترتیب، دودلیل به عقیده اسپیتزر روش سبک‌شناختی را توجیه می‌کند.

این گونه درک انتقادی مستلزم شناخت «رمز» و بژه هر آفریننده است. این رمز ضرورتاً برای بیان درون نویسنده به کار گرفته شده است. منتقد سبک‌شناس باید با دلبستگی به نویسنده و از راه اشراق رمز او را کشف کند. وظیفه سبک‌شناسی، بازشناسی شبکه ارتباطات نظام شخصی نویسنده است. شبکه ارتباطات شخصی در واقع همان سبک است. البته باید توجه داشت که هدف یافتن رمز دستیابی به هریک از عناصر پیام، و ترجمه آن به زبان روشن‌تر نیست. چون این کار محال است. زیرا چنین اقدامی به معنای آن است که نویسنده عمداً از جامعه بدل استفاده کرده و به قصد چهره در نقاب کشیده است، یا قصد تفریح داشته، یا برای آزمودن هوش خواننده و شنونده معما گفته است. به عکس، منتقد باید دست خواننده را بگیرد و راست به اندرون سازمان زبان‌شناختی شگفت‌انگیزی ببرد که شبکه ارتباطات آن منحصراً درونی است. جان کلام اسپیتزر و چکیده گفته‌های او همین است، و با وجود همه تفاوت‌های مرامی عمده‌ای که ذکرش رفت و ناگزیر بازخواهد آمد، هدف ساختگرایی هم جز این نیست.

باتوجه به این تفاوتها، می‌توان گفت که نظریهٔ کروچه نیز، در مورد بیان زیباشناختی به عنوان «صورت - بیان»، از هدف ساختگرایی چندان دور نیست. نقد اسپیتزر، همانند سبک‌شناسی ساختگرا، ضرورتاً وابسته به اثر است و مقوله‌های ارزشی خود را از همان آثار می‌گیرد. همین که انسان هرائری را به عنوان تحقق کمابیش کامل نیازپویای درون می‌شمارد، دیگر نیازی ندارد که از معیارهای بیرون یاری بخواند. چون، در آن صورت، این معیارها کاملاً بی‌ارتباط با اثر، یا دست کم کمابیش فرعی شمرده می‌شوند.

اکنون اگر دربارهٔ برخورد او با متن عینیت بیشتری ابراز داریم، خواهیم دید که اسپیتزر از اصلی حرکت کرده که فوسلر نیز از آن غافل نبوده است. اصل عمدهٔ سبک‌شناسی اسپیتزر این است که هر کژراهی سبک‌شناختی با نوسانی عاطفی ارتباط دارد، و کار سبک ترسیم نمودار این نوسان است. از زبان خود او بشنوید: «در برابر هر هیجان، یا هر انحراف حالت سالم روانی ما، در زمینهٔ بیان هم، نسبت به کاربرد عادی زبانشناختی، انحرافی دیده می‌شود. پس، به عکس، هر کژراهی نسبت به بیان معمول، نشانی از حالت غیرعادی روانی دارد».

این دیدگاه، که ناشی از بینش فوسلر است، با مشاهدات فروید در زمینهٔ بالینی هم تطبیق می‌کند. به عقیدهٔ این روانکاو، راز هر بیماری روانی را از کاربرد بیش از اندازهٔ پاره‌ای از واژه‌ها، که حکایتگر وسوسه او است، می‌توان دریافت.

ظرفه آنکه داستانها و اشعار کشور ما ایران آکنده از این گونه رازگشایی است. سده‌ها پیش از فروید و دیگران شاعران و حکمای ما به ارزش زبان در این زمینه پی برده بودند. مولانا جلال‌الدین بارها به آن اشاره کرده است. در داستان عشق شاه و کنیزک، پزشک غیبی می‌گوید:

دید از زاریش کساوزار دل است	تن خوش است و او گرفتار دل است
عاشقی پیداست از زاری دل	نیست بیماری چوبیماری دل
گرچه تفسیر زبان روشنگر است	لیک عشق بی‌زبان روشن‌تر است

و در داستان مردی که وصیت کرده بود ثروتش را به کاهلترین فرزندش بدهند، قاضی تصمیم می‌گیرد از این راه به راز فرزندان پی ببرد.

گفت قاضی هریکی با عاقلیش تا بگوید قصه‌ای از کاهلیش

تا آنجا که مولانا به صراحت از این نکته سخن می‌گوید:
 بی‌گمان خود هر زبان پرده‌دل است چون بُجنبد پرده رویت حاصل است
 و تصریح می‌کند که به هر حال می‌توان به راز گوینده پی برد:
 گر بیانِ نطق کاذب نیز هست لیک بوی از صدق و کذبش مخبر است

اسپیتزر به سال ۱۹۲۰ با این برداشت از زبان، آثار هانری باربوس^{۱۶} را مورد نقد و بررسی قرار داد و اهمیت واژه‌های «زخم» و «خون» را، که پیوسته همراه واژه‌های «دهن» و «شرمگاه» بود، آشکار ساخت. وی از این دیدگاه توانست در آثار این نویسنده، توده کلانی از دورنمای خون با ویژگی جنسی را نشان دهد. در رساله دیگری که وی به سال ۱۹۲۴ راجع به «همگان گرایی»^{۱۷} ژول رومن^{۱۸} انتشار داد، وفور واژه‌ها و سازه‌های «نه چندان تمیز» دستگاه گوارش، که مربوط به عمل هضم و دفع می‌شد، نظرش را جلب کرد. وقتی اسپیتزر همه این اصطلاحات را گردآورد، توانست سرشت ویژه همگان گرایی رومن را هویدا گرداند. به موجب این بررسی، سازمانهای اجتماعی افراد را جذب یا دفع می‌کنند.

اگر سبک جلوه‌گاه درون آفریننده است، نوشتار آفرینندگان ما دلالنگر چه گوهری است؟ فقط یک بررسی جامع در همه آثار هریک از آنان می‌تواند پرده از راز آنان برگردد. اگر بخواهیم تا نقد کامل به فرضیه کلی دل خوش کنیم، دست کم می‌توان نظری ابراز داشت. جمائزاده وقتی دید «در هیچ جای دنیا تر و خشک را مثل ایران با هم نمی‌سوزانند»، گفت: «بله دیگ، بله چغندر» و در رفت. چوبک دوستان را هم گرگ صفت یافت، پس ستیز احتیاط‌آمیز را برگزید. صادق هدایت جامعه را

۱۶. Barbusse نویسنده فرانسوی که به سال ۱۹۳۵ درگذشت. وی در ابتدای جوانی به سمبولیسم روی آورد و اشعاری هم در این مایه انتشار داد. سپس قصه‌ای به نام دوزخ نوشت که واقعگرایی خشن آن جنجال به پا کرد. قصه آتش او که از زبان سربازان جنگ جهانگیر نخست بود شهرتی یافت و جایزه گنکور سال ۱۹۱۷ را رُبود. آتش سالها پیش به فارسی برگردانده شده است.

۱۷. Unanimisme نهضت ادبی ابتدای سده بیستم که هدفش وصف ارتباط زندگی همه انسانها در سراسر دنیا بود.

۱۸. J. Romains نویسنده معاصر فرانسه، ۱۹۷۲-۱۸۸۵.

نبرد پاچه ورمالیده‌ها دید و از دست هم‌آنان خودکشی کرد. جلال آل‌احمد بازگشت به سنت را آرزو می‌کرد.

پژوهشهای گسترده اسپیتزر در مورد شارل لوئی فیلیپ^{۱۹} به او امکان داد که نظریه ادبی خود را در مورد اصل «دایره واژگانی» بیان کند. وی می‌پنداشت که «ذهن هر نویسنده نوعی منظومه شمسی است که هر چیزی وارد مدار آن می‌شود. زبان، مضمون، طرح و توطئه، به قول مخالفان ضد روان‌گرایی من، چیزی جز اقمار این ماهیت اسطوره‌ای نیستند».

اسپیتزر بعد از این نظریه را می‌شکافد و می‌گوید: «زبان چیزی جز تبلور بیرونی پیکره درونی نیست. یا، اگر بخواهیم استعاره دیگری به کار ببریم، باید بگوئیم که خون زندگی بخش شعر آفرینی در همه جا یکی است...»

به عبارت روشن‌تر، اگر هر اثر را دایره‌ای بگیرید، در مرکز این دایره، یک «هسته گرانیگاهی» هست که همه پرداختهای بیانی سبک را به سوی خود جذب می‌کند.

خواهیم دید که روش کار اسپیتزر سفر دائمی است از نقطه‌های پیرامون به مرکز و از مرکز به پیرامون این دایره. چون، به دیده او، پیرامون و مرکز مجموعه همبسته‌ای می‌سازند که درک یکی بدون دیگری محال است. این سفر به او امکان می‌دهد که فرض، یعنی نخستین اشراق کلی مورد تأیید قرار گیرد.

بنابراین، شایسته است که شگرد برخورد با متن را در سبک‌شناسی اسپیتزر بیشتر مورد بررسی قرار دهیم.

اگر با گرایشهای نقد تاریخی فرانسه آشنا باشیم، و بدانیم که چه سوءاستفاده‌ای از تاریخ می‌شده است، آنگاه شیوه کار اسپیتزر چندان ساده و عادی جلوه نخواهد کرد. وی سفارش می‌کند که ابتدا، به عنوان آغاز کار، متن مورد نظر خود را خوب بخوانیم: «مطمئن‌ترین شیوه برای تشخیص مراکز عاطفی نویسنده‌ای یا

۱۹. Ch. I. Philippe شاعر و نویسنده فرانسوی که از سمبولیسم آغاز کرد و با قصه‌های واقع‌گرایانه زندگی تنگدستان به پایان برد. داستانهای او آکنده از یادبودهای فقیرانه‌ای است که جنبه همگانی می‌گیرد، ۱۹۱۹-۱۸۷۴.

شاعری، این است که آثارشان را بخوانیم. آنقدر بی‌وقفه بخوانیم که غرابت زبانشناختی ویژه‌ای نظر ما را جلب کند.

اگر اتفاقاً چند غرابت زبانشناختی توجه ما را جلب کرد، بازایی وجه مشترک آنها، و تشخیص احساسی که الهام‌بخش آنها بوده است آسان خواهد شد. آنگاه به راحتی می‌توان این غرابتها را با عناصر نحوی و ترکیبی، و حتی محتوای اخلاقی — فلسفی اثر مرتبط ساخت».

به این ترتیب، ملاحظه می‌شود که چگونه اقدام منتقد او را از رویه، که در آن نقطه‌های زبانشناختی غریبی می‌بیند و این نقطه‌ها کژراهی نابه‌هنجاری شمرده می‌شود، به سوی مرکز زندگی وزاینده‌گی اثر می‌کشاند.

سپس، این نقاط ویژه متفاوت، در صورت لزوم، به حسب وجه مشترکشان گردآوری می‌شوند تا در اصل آفریننده خود، یعنی روان نویسنده جذب گردند. آنگاه، همین که سبک‌شناس به مرکز هسته آفرینندگی اثر دست یافت، به عنوان آزمایش به سوی دیدگاههای دیگر می‌رود تا ببیند آیا «پیکره درونی» هم، که پیش از بررسی فرض شده بود، با کل مجموعه اثر تطبیق می‌کند یا نه. چون هدف نقد گزارش کلیت اثر است نه روشنگری جزئیات مستقل. به قول او: «در پی سه چهار سفر بازگشتی از این دست، مسلماً منتقد خواهد توانست بگوید که آیا مرکز زندگی وزاینده‌گی یعنی آفتاب را در این منظومه یافته است یا نه.

اسپیتزر صراحتاً اعتراف می‌کند که قادر نیست شیوه عملی متن‌خوانی را در اختیار دیگران بگذارد: «مرحله نخست وقوف است. وقوف یعنی جلب توجه به یک نکته. مرحله بعد یقین است، که این نکته به طرز عمده با کلیت اثر هنری ارتباط دارد».

او در جای دیگری اشاره به آن لحظه موعودی می‌کند که کلیت اثر چون جرقه‌ای ذهنی بر خواننده روشن می‌شود: «یکباره واژه‌ای از مجموعه جدا می‌شود، جمله‌ای رخ می‌نماید... در این لحظه رابطه‌ای بین شعر و خویشتن ما برقرار می‌گردد».

آنگاه، در پی رشته‌ای از مشاهدات دیگری که به این جمله افزوده می‌شود، دیگر انتظار به درازا نمی‌کشد: «جرقه‌ای سرتاسر اثر را روشن می‌کند، و به ما

می‌فهماند که این نکته و کل اثر وجه مشترکی یافته‌اند. این وجه مشترک ریشهٔ متنی را به دست می‌دهد».

سپس اسپیتزریک رشته اندرزهای عملی می‌دهد. او باز می‌گوید که چگونه به این کار خو گرفته بود که هنگام خواندن زیرجمله‌ها و سازه‌هایی که به نظر او از روال معمول دور می‌شد خط بکشد، و بعد به مقابله این سازه‌ها بپردازد، و می‌دید که مشخصهٔ ثابتی در همهٔ آنها وجود دارد. بعد متوجه می‌شد که این مشخصه ثابت، واحدی عمده و همان ریشهٔ روحانی اثر و خاستگاه روانی جنبه‌های متفاوت و فردی سبک است.

بدین ترتیب، اسپیتزریک در غصهٔ نشئهٔ مونپارس^{۲۰}، اثر همان شارل لوئی فیلیپ به فراوانی شگفت‌انگیز واژه‌ها و سازه‌هایی چون «به علت، به سبب، زیرا، چون...» برخورد. و فوراً غیرعادی واژه‌های علیت، به حسب نظریه او، معلول عدم تعادلی در مفهوم علیت نویسنده است. اسپیتزریک از پدیده‌های سبکی به محتوای مرامی رفت و این ناموزونی در مفهوم علیت را چنین توجیه کرد: «من این پدیده را «توجیه شبه‌عینیت» نام داده‌ام. نویسنده بدون عصیان ولی با اندوهی ژرف و احساس مذهبی تأمل، شاهد کارکرد ناموزون جهانی است که ظاهری از عدالت و منطقی عینی دارد».

وی با همین سفر از پیرامون به هسته و به عکس، به مطالعهٔ آثار شارل پگی^۲ پرداخت. در اینجا نیز منتقد کوشیده است که شگفتیهای فراوان و غرابت‌های سبکی این نویسنده را به خاستگاه واحدش برگرداند. آثار پگی پر است از تکرار، اصلاح سازه‌ها، عنوانهای مکرر، توضیح، حذف نشانه‌های قطع و فصل، دلبستگی بیش از اندازه به کاربرد پیشوندها. به نظر می‌رسد همهٔ این مشخصه‌های ثابت دلالتی است بر رد گسیختگی و بی‌ربطی، و علاقه به تداوم و ارتباط. انگیزهٔ این دلبستگی مفرط، تجربهٔ پگی و علاقهٔ او است به فلسفهٔ برکسون در باب «تداوم خیزش حیاتی». آنگاه

۲۰. Bubus de Montparnasse قصه‌ای از ادبار و وسپیان.

۲۱. ch.peguy شاعر و نویسنده نامدار ابتدای سدهٔ بیستم که در آغاز جنگ جهانی‌گیر نخست در جبهه کشته شد. وی در عین حال متدین، سوسیالیست و میهن‌پرست افراطی بود. مرید برکسون و لاجرم ضد خردگرایی بود.

بازگشتی از مرکز به سازه‌های ویژه اثر، این اشراق نخستین را مورد تأیید قرار می‌دهد. خطر روانکاوی شتابزده آثار ادبی هم ناشی از همین نکته است. چرا که روانکاوان در برابر هر نشانه زبانشناختی، یک محتوای محتمل روانی قرار می‌دهند. و حال آنکه دیدیم نشانه‌ها برای همه آفرینندگان یکسان است.

سپس تحلیل کتاب پانزده لذت ازدواج^{۲۲} تکرار و بازگشت تصاویری چون «زندان، گور، دام، تله...» را بر او آشکار می‌کند. این بار «پیکره درونی» همان معنای قرون وسطایی بردگی غریزه است که اصل زاینده اثر می‌گردد.

وی در آثار رابله^{۲۳}، نویسنده بزرگ رنسانس، کاربرد بیش از اندازه واژه‌های مشتق، خیالپردازی دور از واقعیت نویسنده‌ای را نشان می‌دهد که اتفاقاً از قدیم و ندیم به واقعگرایی شهرت داشت.

بررسیهای تحلیلی او در مورد یک نامه ولتر، نویسنده سده هژدهم، قصه بلند «اقلیمها» اثر آندره موروآ^{۲۴}، نویسنده معاصر، گزارش ترامن^{۲۵} در نمایشنامه فدر، اثر راسین شاعر بلندپایه سده هفدهم، «ترانه بانوان روزگاران گذشته»، سروده فرانسوا ویون^{۲۶} شاعر دوره قرون وسطی نشان می‌دهد که هربار مشاهده غرابتی سبکی وی را به اندرون هسته هاله دار می‌کشاند، و این هسته همواره قرین روان آفریننده است. طرفه آنکه هربار، معیار داوری در حد اثر است، با ملاکهای خود اثر سنجیده می‌شود، و هیچگاه به ملاکهای تجویزی و بیرونی حواله نمی‌دهد. این نکته به ویژه در تحلیل گزارش ترامن صادق است. تا آن زمان، این گزارش همواره زائده بیهوده‌ای قلمداد می‌شد که چون وصله ناجوری به طور مصنوعی در تراژدی راسین تعبیه شده است. در صورتی که اسپیتزر وجود آن را برای انسجام نمایشنامه ضروری دانست. البته او این

۲۲. از داستانهای طنزآمیز قرون وسطی.

۲۳. Rabelais ۱۵۵۳-۱۴۹۴، کشیش و پزشک و نویسنده آغاز دوره نوزایی فرانسه.

۲۴. A. Maurois نویسنده قصه‌های بلند و کوتاه که به ویژه در نوشتن زندگینامه مردان بزرگی چون شاتوبریان، هوگو، بالزاک... دستی دارد. قصه اقلیمها به فارسی برگردانده شده است. وی در سال ۱۹۶۷ درگذشت.

۲۵. Theramene مربی هیپولیت پسر تزه. ترامن گزارش مرگ پسر را به پدرش تزه می‌دهد.

۲۶. F. Villon ۱۴۶۳-۱۴۳۱ نخستین شاعر بزرگ تعزلی فرانسه. وی در این شعر از معشوقه‌های نامدار گذشته یاد می‌کند.

سوکنامه را «باروک»^{۲۷} می‌خواند، و از این دیدگاه، نمایشنامه باید با احساس «رفع توهم» توجیه گردد.

چون یکی دیگر از اصول سبک‌شناسی او این است که هر شاهکاری لزوماً مجموعه‌ای سازمان یافته است، پس ضرورتاً هریک از اجزاء سازنده آن هم کارکردی است. دستیابی به قانونمندی نظام اثر و هویدا گردانیدن آن از وظایف منتقد است. در این مورد می‌توان گفت که اسپیتزر اصل اصالت کارکرد را در مورد ادبیات معمول می‌دارد.

اکنون می‌توان دید که چگونه راستایی که اسپیتزر برای سبک‌شناسی تعیین کرده است راه او را از راه بالی و حتی ماروزو جدا می‌کند. اسپیتزر دیگر در اندیشه تنظیم سیاهه گنگ ارزشهای بیانی یک زبان نیست که مورد گزینش احتمالی یک بهره‌بردار قرار می‌گیرد. بل او می‌کوشد که زبان ویژه‌ای را به وصف بکشد. این زبان ویژه را فردی، به تناسب نیازهای شخصی خود، تدارک می‌بیند. در نهایت امر، اسپیتزر دلبسته خود فرد است، گرچه شناخت فرد از خلال نوشتارش، از رهگذر سبکش انجام پذیرد. وی در این مورد می‌گوید: «به نظر من، روشن گردانیدن یک عنصر زبانشناختی، در کار نویسنده‌ای معین، سودمندتر از آن است که محتوای سبکی یک مشخصه زبانشناختی را یک‌بار برای همیشه تعیین کنیم. چون گوناگونی اندیشه‌ها مستلزم گوناگونی وسایل بیان است».

بدین ترتیب، اسپیتزر به آزادی فرد نیز ارج می‌نهد. چون به عقیده او، آزادی به آفریننده امکان می‌دهد که هربار بیانی ویژه و شخصی فراهم آورد. به همین جهت، منتقد نیز هربار ناگیر است رمز این بیان شخصی را، به یاری کلیدی که نویسنده در اختیار او می‌گذارد، کشف کند. بنابراین، تنظیم «فرهنگ وسایل بیان» کار بیهوده‌ای است. به عقیده اسپیتزر، مشاهده دقیق نشان می‌دهد که یک نوع مصالح زبانشناختی می‌تواند، به نسبت چند فرد، رشته‌ای از مدلولهای مختلف و متفاوت را بیان دارد. چرا که سازه‌ها فقط یکی از عوامل گونه‌گون سازمان شعر

۲۷. Baroque، واژه‌ای از ریشه اسپانیایی و در معنای حقیقی به مرورید نامنظم اطلاق می‌شود، در هنر، به ویژه در فاصله سالهای ۱۶۶۰-۱۵۸۰ به اثری گفته می‌شد که چندان طبیعی نبود، زیور فراوان داشت و عمداً متکلف شمرده می‌شد.

است. کافی است به کتابهای فُنون بلاغت مراجعه کنید تا ببینید مثلاً همان تجنیس یا استعاره، در دست شاعران متفاوت، دستمایه چه اندیشه‌های گوناگون می‌شود. این دوبیت از سعدی را بخوانید:

از صومعه رختم به خرابات برآید گرد از من و سجاده طامات برآید
تا خلوتیان سحر از خواب درآیند مستان صبحی به مناجات برآید

اکنون ببینید که رندی چون حافظ، با همین مصالح چه مدلول متفاوتی از آن بیرون می‌کشد:

خیز تا خرقه صوفی به خرابات بریم
شطح و طامات به بازار خرافات بریم
تا همه خلوتیان جام صبحی گیرند
چنگ صبحی به درپیر مناجات بریم

شاه نعمه الله ولی، عارف بزرگ دوره تیموری، شطحی دارد با مطلع زیر:
ما خاک راه را به نظر کیمیا کنیم
صد درد را به گوشه چشمی دوا کنیم

حافظ با همان واژه‌های او به ملامتش برمی‌خیزد و کنایه وار می‌گوید:
آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند
آیا بود که گوشه چشمی به ما کنند؟
دردم نهفته به زطیبیان مدعی
باشد که از خزانه غیبش دوا کنند

معشوق چون نقاب ز رخ در نمی‌کشد
هر کس حکایتی به تصور چرا کنند؟
چون حسن عاقبت نه به رندی و زاهدی است
آن به که کار خود به عنایت رها کنند

خطر روانکاوی شتابزده آثار ادبی هم ناشی از همین نکته است. چرا که روانکاوان در برابر هر نشانه زبانشناختی، یک محتوای محتمل روانی قرار می‌دهند. و حال آنکه دیدیم نشانه‌ها برای همه آفرینندگان یکسان است.

پس آنچه تغییر می‌کند سازمان نمادها و دلالت آنها است. ضرورت بازخوانی
بردبارانه آثار نیز ناشی از همین نکته باریک‌ترز مواست. چون شعر، یا هر اثر ادبی
پیچیده دیگر، رؤیا نیست که با خواننامه واحد تعبیر شود. ^{۲۸}
بدین ترتیب، سبک‌شناسی اسپیتزر گرچه ناظر به شناخت فرد است، در حد
فرد باقی نمی‌ماند. چنین برداشتی می‌تواند به تعریف طرز تفکر عصری یا حتی ملتی
بینجامد. چون با این دستگاه نقد می‌توان همسنگی همزمان را نیز دریافت. مثلاً
اسپیتزر دو شاعر از دو سرزمین و دو فرهنگ متفاوت، یعنی ویون فرانسوی را با خورگه
مانری کوئه^{۲۸} اسپانیایی، که هر دو در اواخر قرون وسطی می‌زیستند، می‌سنجد. با
چنین دستگاهی بررسی همسنگی در زمانی هم مقدور است. او توانست دستگاه
شعری ژودل^{۲۹}، شاعر عصر نوزایی را با دستگاه شعر مالارمه، شاعر دوره پایانی سده
نوزدهم بسنجد، و گرایش کلی شعر فرانسه را که پیچیدگی است نشان دهد. در این
مورد، تراچینی می‌گوید: «پیکره ویژه درونی نیز، که همه آثار نویسنده‌ای به دور آن
تنیده می‌شود، می‌تواند تحقق فردی برداشتی روانی باشد که بر همه محیط تاریخی و
دنیای روحانی ویژه‌ای که نویسنده در آن غوطه‌ور است اشراف دارد».

گفتیم که «پانزده لذت ازدواج» چگونه احساس بردگی انسان در برابر
هوسها و نتیجتاً عرفان خاص قرون وسطی را باز می‌گوید. و «ترانه بانوان روزگاران
گذشته» به اسپیتزر امکان می‌دهد که جلوه نوگرایی دوره رنسانس را در تضاد با جو
فاجعه‌آمیز و سوکوار قرون وسطایی دریابد. به نظر او این ترانه حکایتگر «جهان‌بینی
تازه‌ای است که با سرنوشت آدمی از در آشتی درآمده است، جبر طبیعت را گردن
می‌نهد، واقعیت تن را می‌پذیرد، حقیقت مرگ را هم باز می‌شناسد».

رابله، که پیش از این ذکرش گذشت، به نظر او «منظومه‌ای شمس‌ی است
که در چرخ بزرگتری جای دارد، و این چرخ منظومه‌های دیگری چون او، پیش از او،
گرداگرد او، و پس از او دارد». بنابراین، رابله خود با لوییجی پولچی^{۳۰}، با مکتب

۲۸. Jorge Manrique، ۱۴۷۹-۱۴۴۰.

۲۹. Jodelle، ۱۵۷۳-۱۵۳۲.

۳۰. L. Pulci شاعر ایتالیایی ۱۴۸۴-۱۴۳۲، لوییجی مانند رابله جد و هزل را به هم می‌آمیخت.

فلسفی نام‌گرایی^{۳۱}، و در تضاد با واقع‌گرایان روزگار ما ارتباط دارد. گرایش مشترک همه اعضای این خاندان ادبی، در یگانه شمردن واژه و واقعیت بیرونی، نویدبخش هومانيسم دوره نوزایی است، و ستایش پرستش‌آمیز او از فرهنگ و ادب یونان و رم باستان و عهد عتیق، پیدایش ریاضیات سده‌های شانزدهم و هفدهم را نیز توجیه می‌کند. چرا که ریاضیات «مستقل‌ترین زبانی است که تاکنون وضع شده است».

همچنین فقط یک نامه ولتر، خطاب به خانم نکر^{۳۲}، به اسپیتزر مجال می‌دهد که با روانی سبک ولتر و شتابزدگی نگارنده، احساس ناپایداری روزگار را، که احساس مشترک همه گویندگان سده هژدهم بود، بقبولاند.

داوری تاریخی اسپیتزر در مورد فرانسه ابتدای سده بیستم، بر پایه درونمایه «شبه عینیت» آثار شارل لوئی فیلیپ، سخت دلکش است. آن را هم بیاوریم و بگذریم. وی می‌نویسد: «بدین ترتیب، کوره راه بیان را در نور دیده‌ایم، و از شاهراه سبک به سرزمین روان رسیده‌ایم. در طی این سفر، می‌توانیم نگاهی بیفکنیم به تحول تاریخی روان مردم فرانسه در سده بیستم: نخست به اندرون روان یک نویسنده گام می‌نهیم. او از جبری که توده‌ها را سرکوب می‌کند آگاهی یافته است. بعد حتی وارد بخشی از روان ملتی می‌شویم که این نویسنده بازتاب اعتراض نارسای آن می‌شود.»

همو باز می‌گوید: «هدف ویژه فیلیپ بازتابی از خواست فرانسه سده بیستم است. سرنوشت وصف‌ناپذیر آن دقیقاً در این نکته نهفته است که حساسیت فیلیپ بر خواسته‌های معنوی ملت پیشی گرفته است.»

ممکن است که کسانی بگویند: ای بابا، همه این تعبیرها مولود حساسیت، تخیل و فرهنگ خود اسپیتزر است، و با این ایراد، پیامدهای روش او را مورد تردید

۳۱. Nominalisme : یکی از مکتهای فلسفی قرون وسطی که مفاهیم کلی را صرفاً نامهای اشیاء جزئی می‌دانست و بر آن بود که فقط اشیاء جزئی واقعاً وجود دارد. این مکتب فلسفی نخستین تجلی ماده‌گرایی و مخالف واقع‌گرایی قرون وسطی بود که از وجود واقعی مفاهیم کلی و تقدیم آن بر اشیاء جزئی دفاع می‌کرد.

۳۲. Necker بانوی نویسنده‌ای که بعد به خانم استال معروف شد. او دختر آقای نکر وزیر دارایی زمان انقلاب است. خانم استال پیرو روسو و پیشرو رومانيسم است.

قرار دهند. فراموش نشود که اشراق اولیه، با بازخوانی مجدد و پژوهش علمی دقیقی واریسی شده است. گفتیم که او ابتدا با بازخوانی به یک شهود می‌رسد. وقتی این شهود اولین عنصر بارز سبکی را ردیابی کرد، یافته را به محک جنبه‌های ویژه دیگر «دایره واژگانی» می‌سجد، و این کار را آنقدر پی می‌گیرد که بین پیرامون و مرکز این دایره هماهنگی روشنی برقرار شود. تنها این هماهنگی است که عینیت تفسیر را روا می‌گرداند، و انسجام درونی ویژه اثر را با همه نقاط پیرامون مورد تأیید قرار می‌دهد.

اکنون بینیم حدود و اعتبار روش او چیست. ناگفته نماند که اسپیتزر منکر ذهنی بودن شیوه کار خود نیست. ما نیز به هنگام بحث از نقد و سبک‌شناسی او بارها واژه‌های ذهن و روان و روحانیت را به کار گرفته‌ایم. به ویژه که اکنون ساختگرایی فقط از دیدگاه زبان‌شناسی نه تنها یهودگی این مقوله‌ها را نشان داده است، بلکه در روند امور زبان‌شناختی دخالت نویسنده را هم کم ارزش می‌داند. خوشبختانه از این لحظه به بعد بحث جنبه فلسفی پیدا می‌کند، و ما به پیروی از زمینه کار خود، دیگر در این مورد حرفی نداریم، و باز به همان سبک‌شناسی برمی‌گردیم.

زمانی چنین می‌نمود که زبان‌شناسی ساختگرا (نه ساختاری^{۳۳}) بیش از شیوه‌های دیگر کارساز و رضایت‌بخش باشد. تمایز تازه‌ای که چامسکی^{۳۴} و مکتب زبان‌شناختی او بین «روساختها» و «ژرف ساختها» قائل شده است، ظاهراً ویژگی انسان در فراگیری فن بیان را می‌پذیرد و آمادگی مادرزاد او را به وصف می‌کشد. اتهام «ذهنگرایی نوین» که از سوی کسانی چون مارتینه به هواداران چامسکی وارد می‌شود بر اثر پذیرش این تمایز است

منظور ما بیشتر این است که بگوئیم، در فراسوی خوش خیالی و سهل انگاری، ذهنگرایی اسپیتزر در به کار گرفتن دستگاه نقد مانع نشد که او به واقعیت زبان تکیه کند. در صورتی که هواداران فلسفه اثباتی در سده نوزدهم و حتی

۳۳. ساختاری اعم و ساختگرایی اخص است. ساختگرایان فقط به لفظ یا روساخت توجه دارند، و حال آنکه هواداران نقد ساختاری به معنی یا ژرف ساخت هم عنایتی دارند. در زبان فرانسه دو واژه ... این دو مفهوم را متمایز می‌گرداند.

۳۴. Chomsky، زبان‌شناس معاصر آمریکایی که به سال ۱۹۲۸ به دنیا آمد و نظریات او در زمینه زبان‌شناسی انقلابی شمرده می‌شود.

مدتی پس از آن در تحلیل‌های خود نمی‌توانستند در برابر جاذبهٔ مقوله‌های گنگی چون نژاد، محیط، زمان ایستادگی کنند. و حال آنکه اکنون علم بر این مقوله‌ها، به ویژه عامل نژاد خط بطلان کشیده است.^{۳۵} اکنون وقتی شیوه‌های آنان را با روش اسپیتزر می‌سنجیم، می‌بینیم که باز تفسیرهای اسپیتزر ریشهٔ نویسنده‌ای را در خاستگاه روانشناختی و جامعه‌شناختی بازمی‌یابد.

گذشته از این، به نظر ما شرط اسپیتزر در مورد آزادی بیانی نویسنده، به عنوان آفریننده و بهره‌بردار زبان و ویژه با اقدام سبک شناختی باروری سازگارتر است. مفهوم کژراهی، چنانکه او مطرح می‌کند، زاییدهٔ روش او است. بعد خواهیم دید که منحصرأ از دیدگاه روش شناسی نیز مفهوم کژراهی از این پس معیار کاربردی تازه‌ای برای پژوهشهای سبک شناختی فراهم می‌آورد. اکنون همین قدر می‌گوییم که دستاورد او را در این زمینه نادیده نمی‌توان گرفت. اگر وی شگردی برای نقد به دست نداده است، در عوض بازخوانی را پیشنهاد می‌کند. همچنین تصور او در مورد اثر به عنوان مجموعه امروزه هم عقیدهٔ هواداران نقد نو است که با نقد درونمایگان زندگی و زاینده‌گی خود را نشان داده است.

از نقد اسپیتزر برای روشن ساختن یک اثر منفرد هم می‌توان سود جست. در آن صورت فقط ژرف ساختهای همان یک اثر آشکار می‌شود و انسجام و کلیت آثار، یعنی دنیای درون آفریننده همچنان ناگفته می‌ماند.

برای تفسیر یک اثر منفرد فارسی به یاری این شیوه بهتر آن است که شعری را برگزینیم. چه اولاً شعر سُنّتی ما چندان پیچیده نیست، ثانیاً بارها مورد نقد و بررسی قرار گرفته است. به این دلیل، ما شعر زیر را که از پیچیدگی نسبی هم برخوردار است، و به همین جهت عده‌ای آن را سورره‌آلیستی گفته‌اند، برگزیده‌ایم. نخست چندبار آن را با دقت بخوانید:

۳۵. هواداران تن، فیلسوف فرانسوی، عقیده داشتند که هر اثر ادبی معلول یک رابطهٔ علی است که از سه عنصر نژاد، محیط اجتماعی و زمان یا دورهٔ تاریخی پدید می‌آید. بعد عامل نبوغ را هم به آن افزودند.

همیشه

عصر

چند عدد سار
دور شدند از مدار حافظه کاج
نیکی جسمانی درخت بجا ماند
عفتِ اشراق روی شانه من ریخت.

حرف بز، ای زن شبانه موعود!
زیر همین شاخه‌های عاطفی باد
کودکی ام را به دست من بسپار
در وسط این همیشه‌های سیاه
حرف بز، خواهر تکاملِ خوش‌رنگ!
خون مرا پُر کن از ملایمتِ هوش.
نبض مرا روی زبریِ نفسِ عشق
فاش کن.

روی زمینهای محض
راه بُروتا صفای باغ اساطیر.
در لبه فرصتِ تلاؤانگور
حرف بز، حوریِ تکلمِ بدوی!
حُزن مرا در مقصدِ دورِ عبارت
صاف کن.
در همه ماسه‌های شورِ کسالت
حنجره آب را رواج بده.

بعد

دیشب شیرین پلک را
روی چمنهای بی‌تموجِ ادراک
پهن کن.

الف. توصیف بیرونی: اگر فقط به همان ظاهر شعر نگاه کنیم، می‌بینیم که شعر، چه از لحاظ حروفچینی و چه از دیدگاه واژگانی، دارای سه قسمت است. بنابراین، این سه رو ساخت باید دارای سه قطب ژرف ساختی باشد. پاره نخست به وصف موقعیت اختصاص یافته است: زمان (عصر)، مکان (زیردرخت کاج)، انگیزه موقعیت (چند عدد سار) به روشنی تعیین شده‌اند. به همین دلیل روشنی موقعیت، می‌توان گفت که این قسمت دارای یک عنصر الحاقی است. چون خط آخر آن، یعنی مصراع: عفت اشراق روی شانه من ریخت، دقیقاً مربوط به موقعیت نیست. پس این مصراع، حکایتگر مرحله بعدی است.

ب. سفر به مرکز: قسمت دوم قطعه را می‌توان به نام ورود خواند. چون پیداست که کسی از گرد راه رسیده است. شاعر او را مورد خطاب قرار می‌دهد: حرف بزن ای زن شبانه موعود. پس کسی که از راه رسیده زن است و هرشب به سراغ شاعر می‌آید. معشوق اوست؟ نه، چون چند خط پایین‌تر خواهر خطابش می‌کند. پس همزاد او است. در مصراع دیگری این خواهر را «حوری تکلم بدوی» خطاب می‌کند. حوری تکلم بدوی شعر نیست؟ چون بنابه نظریه‌ای، نخستین زبان انسان شعر بوده است. اکنون اگر به قسمت اول برگردیم، می‌بینیم که عفت اشراق روی شانه شاعر ریخته بود. پس می‌توان گفت که واقعاً سخن از شعر است. چون شعر شاخه اشراقی ادراک آدمی است. و چون شعر نسبت به دانش از پاکی بیشتری برخوردار است، می‌توان از عفت آن، نیالودگی آن دم زد. شعر خواهر تکامل خوشرنگ و زیبای انسان است.

ج. انسجام: اکنون که با شهود اولیه، و به یاری دایره واژگانی رمز شعر کشف شده است، ارتباط درونی آن را مورد مطالعه قرار دهیم. آیا شعر مجموعه سازمان یافته‌ای هست؟ از وحدت کامل برخوردار است؟ عناصر شعر درخور مضمون می‌نمایند؟

آری شعر قطعه منسجمی است: شاعر ابتدا به وصف موقعیت خود پرداخته است. شامگاهان، در زیر درختی ایستاده که چند سار از روی درخت کاج می‌پرند و دور می‌شوند. وزن هر مصراع متناسب با اهمیت مضمون است: عصر که فقط برای

تعیین زمان است بریک رکن تکیه دارد. انگیزه که مهمتر از زمان است از چند پایه بهره‌جسته است: چند عدد سار. زبان شاعر از ویژگیهای سبکی تازه‌ای برخوردار است. حافظه از سارها، یا حتی شاعر که شاهد موقعیت است گرفته و به درخت نسبت داده می‌شود. سارها نه از دیدگاه شاعر، یا یاد سارها، بلکه از مدار حافظه کاج دور می‌شوند. به محض ورود الهام، شاعر هیجانی جلوه می‌کند و با شادمانی می‌گوید: حرف بز، ای زن شبانه موعود. پیدا است که الهام در آغاز شامگاه به سراغ شاعر می‌آمده و همراه نسیم شامگاهی یعنی با شاخه‌های عاطفی باد، معصومیت روزگار کودک را به شاعر ارمغان می‌کرده است. سرودن شعر ظاهراً سرتاسر شب وقت شاعر را می‌گرفته است: او در وسط «همیشه‌های سیاه» یعنی شب مشغول شعر بوده است. شعر او چنان لطیف است که نفس عشق در برابر آن زبرجلوه می‌کند. این شعر در عین لطافت آکنده از هوشمندی است، منتها از ملایمت هوش. شاعر شعر خود را از مسائل روزمره عاری می‌داند. از واژه‌های روزمره بهره می‌جوید، روی زمین محض راه می‌رود، ولی رهسپار باغ اساطیری است. چنین شعری می‌تواند رضایت خاطر او را فراهم آورد. چون شعرش جویبار آرامی است که وقتی به مصب دریای ادب، ادب بنیادی می‌ریزد، خُزن شاعر صاف و زلال می‌شود. کافی است نوشته شود و به عبارت تبدیل گردد. آنگاه این شعر که چون آب روان از حنجره او بیرون می‌ریزد، همه ماسه‌های شور کسالت و ناراحتی را از وجود او می‌شوید.

اکنون می‌توانیم بگوییم که قسمت سوم خواب نام دارد. شاعر شعرش را به پایان رسانیده است. چمن هوش و ادراکش از جوش و خروش باز ایستاده است. نسیم الهام آمده و رفته است. چمن ادراک بی‌تموج است. پس دیشب شیرین پلک یا خواب می‌تواند براین چمن بی‌تموج ادراک پهن شود. عنوان شعر همیشه است. شاعر می‌گوید که روند کار او همیشه چنین است: با موقعیت معینی الهام از راه می‌رسد، شاعر با آن به گفتگو می‌پردازد، بعد خسته می‌شود و می‌خواهد.

ملاحظه می‌شود که شعر، در ذات خود، با شعر سنتی ما فرق ندارد، و اصلاً نمی‌توان آن را، با این پیام روشن سوره آلیستی خواند.

برای تعیین خواست کلی سپهری، باید همه شعرهای او را به این ترتیب، یا به ترتیب دیگری، مورد بررسی قرار داد و مقصود نهایی او را یافت.

سبک‌شناسی ساختاری^۱

منظور از سبک‌شناسی ساختاری روش ویژه‌ای است که ابتدا از سوی «مکتب پراگ»^۲ ارائه شده است، و اکنون یا کوپسون نامدارترین نماینده آن شمرده می‌شود.

با این همه، نظر به دیدگاهی که ما برگزیده‌ایم نخست باید نکته‌ای را به عنوان تذکر خاطر نشان کنیم. با امعان نظر در کاربرد واژه، به حق می‌توان گفت که شیوه کار یا کوپسون چندان ساختاری نیست. چون، همچنانکه گیرو در کتاب سبک‌شناسی خود می‌گوید: «اگر بخواهیم به روش متینی تکیه کنیم، سبک‌شناسی را ساختاری نمی‌توان گفت مگر در رویه توصیف‌گزینه‌های ویژه».

مثلاً، هنگامی که گیرو حوزه‌های درونمایگان گلهای رنج اثر بودلر را بررسی می‌کند به همین نکته توجه دارد. اما یا کوپسون ولوی استروس در تحلیلی که از گربه‌ها، شعر بودلر به عمل آورده‌اند راه دیگری در پیش گرفتند. با این همه، اکنون

1. Stylistique Structurale

۲. Ecole de Prague رومان یا کوپسون، که اکنون به عنوان زبان‌شناس آمریکایی شهرت دارد، اصلاً روس است. وی پس از اتمام تحصیلات خود در مسکو، در آن شهر یک انجمن زبان‌شناسی دایر کرد و با صورت‌نگرایان روسی آشنا شد و تحت تأثیر تروبتسکوی قرار گرفت. وی از سال ۱۹۲۸ تا ۱۹۳۸ در پراگ به تدریس پرداخت و با همان تروبتسکوی مکتب زبان‌شناسی پراگ را بنیاد نهاد. در سال ۱۹۴۹ در دانشگاه هاروارد بالوی استروس آشنا شد.

این تحلیل همه‌جا به عنوان نمونه تفسیر سبک شناختی ساختاری شناخته می‌شود. زبان‌شناسی ساختاری، به معنای دقیق کلمه، هنگامی موفق به نوآوری در زمینه ادبیات و عرضه ارمغانهای ارزنده شد که ساختار را به مفهوم سازمان ویژه و «پیوندها» در نظر گرفتند. این مفهوم، سالها پیش از آنکه در زبان‌شناسی به کار گرفته شود، در دانش فیزیک، زیست‌شناسی، معماری و سپس در اقتصاد به کار برده می‌شد. ولی با پیدایش ساختگرایی، واژه ساختار، از این پس، برای تعیین «رابطه ناشناخته انتزاعی» به کار گرفته شد، و به سبب همین جنبه انتزاعی، گاه «رابطه غیبت» هم خوانده می‌شود. اتفاقاً رابطه ساختاری بر محور عمودی جانشینی قرار دارد، و این همان جایی است که سرمایه همگانی یا ذخیره هم می‌نامند، و بهره‌بردار، پیش از آنکه توالیهای محور همنشینی را تشکیل دهد از این ذخیره برمی‌دارد^۳. پس ساختار در محور افقی ترکیب، که در حوزه گفتار جای می‌گیرد نه در قلمرو زبان، قرار ندارد. چنانکه گبرو اصرار می‌ورزد، مفهوم ساختار، به معنای دقیق واژه، فقط در سطح زبان معنا دارد. سوسور، گیوم^۴ یا خلمسلوه هرگز مسأله ساختار گفتار را مطرح نساخته‌اند. و حال آنکه سبک‌شناسی، به هر مکتبی که وابسته باشد، به حکم موضوع خود ناگزیر به گفتار توجه دارد. موضوع زبان‌شناسی ساختاری، بررسی ساختارهای محور جانشینی زبان است. در صورتی که موضوع سبک‌شناسی ساختاری بررسی ساختارهای همنشینی است که روابطی است در رویه گفتار. به همین جهت، فقط سبک‌شناسی ساختاری می‌تواند شیوه‌ای دقیقاً مبتنی بر زبان‌شناسی را در مورد نقد آثار ادبی معمول دارد، و باتوجه به عینیت علمی آن، و نیز

۳. محور جانشینی یعنی چند واژه‌ای که می‌توان از آن سود جست. مثلاً بچه، طفل، کودک در محور جانشینی قرار دارند. این واژه‌ها ذخیره همگانی هستند. محور جانشینی دیگری هم هست. مثل خوابید، آرمید، غنود. مردم، منجمله گوینده، از این دو محور، فراخور نیاز خود گزینش به عمل می‌آورند. آنگاه پای محور همنشینی به میان می‌آید، و مثلاً شاعری می‌گوید: کودک آرمید. این دو واژه در محور همنشینی قرار دارند.

۴. Guillaume زبان‌شناس فرانسوی که به سال ۱۹۶۰ درگذشت. وی که کارمند ساده بانک بود پژوهشهای ژرفی در زبان فرانسه انجام داد و نظریه تکوین زمانی خود را جدا از هر مکتبی تدارک دید. این نظریه در عین حال تکوینی، ساختاری و معناشناختی است.

۵. Hjelmslev زبان‌شناس نامی دانمارک که به سال ۱۹۶۵ درگذشت.

به سبب شوری که در میان ادیبان زبان‌شناس برانگیخته است، پسندیده‌ترین گونه سبک‌شناسی به‌شمار می‌رود.

سبک‌شناسی ساختاری بر یک اصل سادهٔ زبان‌شناختی استوار است. این اصل گرچه اکنون زبانزد خاص و عام است در گذشته چندان معمول نبوده است. چکیدهٔ دقیق و روشن این اصل زبان‌شناختی را می‌توان به این ترتیب مطرح ساخت: عناصر یک متن، یا به طور کلی یک پیام را هرگز نباید موضعی دانست، بلکه این عناصر را همواره باید اجزاء سازندهٔ کارکردی یک مجموعهٔ پویا، یعنی اجزاء یک نظام به‌شمار آورد. به زبان فنی‌تر، بررسی زبان شاعرانه فقط وقتی ساختاری گفته می‌شود که عناصر فردی، چه تازه چه کهنه، جدا جدا مورد بررسی قرار نگیرد، بلکه همهٔ این عناصر در ارتباط متقابل، و پیش از هرکاری در ارتباط آنها با کلیت ساختاری و بزرگتری که معنای ویژهٔ آنها را به آنها داده است بررسی شود. زیرا، هرواحد سبکی چون بالقوه همهٔ معانی عناصر تازه و کهنه را دربردارد، پس به تنهایی معنا ندارد. به عبارت دیگر، اکنون در دیدگاه سبک‌شناختی تمایزی هست که پیش از این در دیدگاه معناشناختی می‌دیدند. بررسی‌های گیوم، و اخیراً گره‌ماء در معناشناسی دو عنصر معنا و تأثیر معنا را از هم جدا می‌دانند. بنابراین در سبک‌شناسی هم می‌توان، و باید، سبک و تأثیر سبک را از هم تمیز داد. بالی در فهرست جامع خود بین دو عنصر وسایل بیان و زبان فرق نمی‌گذاشت. شاگردان او نیز هنوز تمایزی بین این دو مقولهٔ جدا قائل نیستند. از دیدگاه سبک‌شناسی ساختاری، نشانه نمی‌تواند تأثیر خود را از پیکرهٔ خود یا از ذات خود بگیرد. از این پس، در متن ویژه، هر نشانه تأثیر خود را در ارتباط با نشانه‌های دیگر کسب می‌کند. به عبارت روشن‌تر، همان یک نشانه، نه تنها می‌تواند ارزشهای گوناگون پیدا کند، بلکه به حسب توزیع، حتی می‌تواند ارزشهای متضاد به دست آورد. دولاکروآ^۶، نقاش بزرگ دورهٔ رومانتیک، در آن دوره به این نکتهٔ ظاهراً تازه توجه داشت. او می‌گفت می‌تواند تقریباً هرچه را با هر وسیله‌ای نقاشی کند.

۶. Greimas زبان‌شناس امروز فرانسه که در معناشناسی نامی دارد.

۷. Delacroix نقاش و طراح بزرگ فرانسوی ۱۸۶۳-۱۷۹۸.

پس متن ادبی ساختاری دارد که نمی‌توان آن را به مجموع عناصر سازنده‌اش فروکاست. به همین جهت، بررسی ساختار فقط با روش ویژه تفسیر سبک شناختی مقدور است. دیگر نمی‌توان با تنظیم سیاهه فنون بلاغت آن بررسی را پایان یافته پنداشت. بلکه باید کارکرد سبک شناختی پیوندهای متن را روشن ساخت.

می‌پرسند چگونه؟ باید دید در تفسیر چه رفتاری در پیش می‌گیریم و اکنون چه باید بکنیم. برای آنکه دور رفتار گذشته و آینده معلوم گردد، مثالی بیاوریم. غزل زیر فرض است:

دوش در حلقهٔ ماقصه گیسوی توبود
تا دل شب سخن از سلسلهٔ موی توبود.
دل که از ناوک مژگان تو در خون می‌گشت
باز مشتاق کمانخانهٔ ابروی توبود.
هم عفاالله صبا کز تو پیامی میداد
ورنه درکس نرسیدیم که از کوی توبود.
عالم از شور و شر عشق خبر هیچ نداشت
فتنه انگیز جهان غمزهٔ جادوی توبود.
من سرگشته هم از اهل سلامت بودم
دام راهم شکن طرهٔ هندوی توبود.
بگشاید قبا تا بگشاید دل من
که گشادی که مرا بود ز پهلوی توبود
به وفای تو که بر تربت حافظ بگذر
کز جهان میشد و در آرزوی روی بود.

روش معمول کنونی برای تفسیر متن چگونه است؟ واژه به واژه این شعر را معنی می‌کنند. می‌گویند: عفاالله، یعنی خدا ببخشد. وزن شعر را، که بحر رمل مثنی‌مخبون مقصور است، می‌گویند. می‌گویند دل شب استعاره، ناوک مژگان تشبیه است. مسائل دستوری متن هم حل می‌شود. مثلاً می‌فهمیم که «طرهٔ هندو» صفت و موصوف هستند، یا میشد به معنای می‌رفت است.

به این ترتیب، جان پندهٔ شعر به پیکرهٔ بی‌جانی تجزیه می‌شود. عناصر سازندهٔ

آن جدا جدا، و بدون ارتباط با همدیگر، در برابر چشم و گوش ما قرار می‌گیرند. رابطه ما و شعر رابطه پویایی نیست. معماری شکوهمند شعر خراب می‌شود تا مصالح آن را به ما نشان دهند. هماهنگی این مصالح از بین می‌رود.

می‌پرسند پس چه باید بکنیم؟ در مرحله اول باید به توصیف همه عناصر زبان‌شناختی کلیت مورد نظر، یعنی این غزل پرداخت. این توصیف باید در سه رویه بیانی انجام پذیرد:

۱. در رویه آوایی: ارزش موسیقی وزن و واژه‌ها را باید گفت. ارتباط موسیقی و معنا را باید باز نمود. ارزش قافیه و ردیف و رابطه آن را با معنا باید نشان داد.

۲. در رویه اندامی و دستوری: پیوند واژه‌ها و سازه‌ها چگونه است؟ خصوصیت این پیوند، و تفاوت آن با غزل‌های گویندگان دیگر کدام است؟

۳. در رویه واژگانی: گزینش در محور جانشینی چگونه به انجام رسیده است؟ فرق این گزینش با گزینش دیگران در چیست؟

تازه، با این توصیف کار ما به پایان نمی‌رسد. در مرحله دوم، باید شبکه ارتباط‌هایی را، که این پیکره‌ها را در هر رویه باهم و نیز هر رویه را با دورویه دیگر پیوند می‌داد، مشخص گردانید.

همچنانکه واج‌شناسی پیش از این تشخیص داده بود، این پیوند های درونی به حکم اصل هماهنگی و دژآهنگی عمل می‌کنند. یعنی همان‌طور که هر اوج، به سبب تضادهای پنهان خود با عناصر مجاور یک پیام، در نقش واحد متمایز ظاهر می‌شود، به همان ترتیب هر جلوه سبک شناختی نیز به عنوان واحدی متمایز فراهم آمده است.

در این صورت، مثلاً به هنگام تفسیر متن، به حکم شیوه زبان‌شناختی می‌توان گفت که هر واحد معنایی برابر با یک واحد آوایی است، و به عکس. مثالی بیاوریم: شاعر می‌خواهد نازنینی را دعا کند. برای رساندن پیام خود از چه واحد آوایی بهره‌برداری می‌کند، واحد دل آزار یا گوش‌نواز؟ پاسخ روشن است. به توالی نوازشگر واج‌های «ز» و «ن» در بیت زیر توجه کنید:

تنت به ناز طیبیان نیازمند مباد

وحد نازکت آ، ده‌گند مباد

ناصر خسرو هم با همه گزینش درشتناک، به هنگام انتقاد از فرو رفتن در نعمت و ناز، به همین واجها پناه می‌برد:

ای کهن گشته تن و دیده بسی نعمت و ناز

روز ناز تو گذشته است بدو نیز مناز

این واجها عمداً، و برای بیان واحدی معناشناختی، تعبیه شده‌اند یا از سر تصادف چنین جلوه می‌کنند؟ پژوهشهای ژرف در کار شعر تصادف را مردود می‌داند. می‌پرسند هماهنگی و درآهنگی واجها قانون دارد؟ آری، گوش جان شاعر آن را می‌گیرد و واجشناسی آن را باز می‌نماید. مختصر آنکه باید بپذیریم هر واحد آوایی رساننده معنایی است. حسن این پذیرش آن است که گریبان ما را منجمله از چنگال واقعگرایی ساده دلانۀ ادیبان سنتی رها می‌سازد. اینان با تفسیرهای حیرت‌انگیز، به موجب اصل هماهنگی تقلیدی هر واجی را به صدایی طبیعی یا احساس ویژه‌ای نسبت می‌دادند. ما منکر بدهاوت پاره‌ای از صداهای طبیعی مانند عوعو، عرعر، قدقد، تیک‌تاک، و ارتباط آن با واحد معناشناختی نیستیم. به عکس، ما به روابط هم‌ارز واجها و صداها، به جای یگانگی روابط مورد ادعا، اعتقاد داریم.

باتوجه به رابطه خودسرانه — چرا که قراردادی است — بین دال و مدلول، ملاحظه می‌شود که در هر متنی منظمأ جنبۀ معناشناختی با صدایی منطبق است. همچنین باید توجه داشت که شعر، در اوج لحظات شاعرانه خود، به عبارت فنی‌تر سبک، به تجنیس^۸ گرایش دارد. به این ترتیب، تحلیل ارزش صوتی یک متن، یعنی پیام جناس لفظی، سجع، قافیه، ردیف و وزن درک می‌شود. در آن صورت، گاه باید در دیار واژه‌ها در به در، در پی تجنیس گشت، و گاه راحت از خیر جناس درگذشت. مثلاً واجهای «دل» در این بیت حافظ دال‌لنگر کدام دقیقه معناشناختی است:

نه من زبی عملی در جهان ملولم و بس

ملالتِ علما هم ز علم بی‌عمل است

۸. ما، در این گونه موارد، بین تجنیس و جناس تفاوت قائل شده‌ایم. چرا که جناس صنعتی شناخته و معلوم است، و به همین جهت اخص. تجنیس اعم است و دال‌لنگر هرگونه هماهنگی آوایی. جناس هم آوایی واژه‌ها اما تجنیس هماوایی واجها است.

در عوض، این بیت غضایی، که هم جناس تام دارد و هم ردالعجز علی‌الصدر، ظاهراً به درد مثال می‌خورد و بس. به‌ویژه که شاعر، به هنگام چراندن آهوه، از تنافر حروف کردم‌ش هراسی به دل راه نداده است. بخوانید و بسنجید:

چرا نایید آهوی سیمین من

که بر چشم کردم‌ش جای چرا؟

باید تصریح کنیم که تعیین پیوندهای کارکردی سبک‌شناختی در هریک از سه رویه نمی‌تواند، و نباید، جدا از هم انجام گیرد. همچنین باید روابط عمودی این رویه‌های بیان با یکدیگر را نشان داد. به قول رووه^۹ «حال با گردآوری اجزاء تحلیل خود، سعی کنیم نشان دهیم که چگونه رویه‌های مختلفی که به دست آمده است باهم ارتباط دارند، همدیگر را کامل می‌کنند یا باهم ترکیب می‌شوند، و بدین ترتیب، صفت و خصوصیت یک شیء مطلق را به شعر می‌بخشند.»

همو می‌گوید: تحلیل نباید در مورد واژه‌ها و صنایع بدیعی چنان عمل کند که گویی هرواژه، یا هر فنی به خودی خود حائز اهمیت است و خود هدف شمرده می‌شود. باید در مورد روابط این فنون با یکدیگر بحث کند. به همین جهت، باید توجه یکسانی به تفاوتها و شباهتها مبذول شود. وقتی این روابط را، در رویه‌های گوناگون خودمختار زبانشناختی (دستوری، اندام‌شناسی، واژگانی، واج‌شناسی، عروض...) باز شناختیم، بار دیگر وحدت چند وجهی متن را، با برقراری ارتباط رویه‌های گوناگون زبان با همدیگر، بازسازی می‌کنیم. به این ترتیب، پی می‌بریم که نه تنها اجزاء سبک‌شناختی مختلف جدا جدا به هم افزوده می‌شوند، بلکه با همدیگر ترکیب می‌شوند، تا به قول ریفاتر^{۱۰}، با همان واگرایی خود «خمیره مرکب» سبک‌شناختی را پدیدار سازد.

اصول اساسی شیوه تحلیل ساختاری، به معنای دقیق واژه، همین است، و کسی چون ریفاتر چنین عمل می‌کند. به طوری که ملاحظه می‌شود، برای او روشن ساختن معنای متن امری فرعی است. و حتی، به نظر او، به منظور تحلیل دقیق‌تر، باید معنا را از یاد ببریم.

۹. Ruweit زبان‌شناس معاصر که عمدتاً به سبک‌شناسی می‌پردازد.

۱۰. M. Riffaterre سبک‌شناس و استاد دانشگاه کلمبیا.

با این همه، در بیشتر نقدهای ساختاری، به این حد بسنده نمی‌کنند، و مسأله غرض شعر را همراه مسأله پیکره مطرح می‌سازند^{۱۱}.

پس به این ترتیب، تحلیل پیکره با توصیف خود به گزارش همگرایی و واگرایی کارکرد ویژه فلان توالی در رویه خرده ساختارها، مانند واژه، جمله، قطعه؛ و در رویه کلان ساختارها، چون فصل، کل اثر، مجموعه آثار، رابطه اثر با نوع ادبی مربوط به آن، پرداخته است. و چنانکه پیش از این هم به اشاره‌ای گفتیم، احساس می‌شود که این روابط درونی رویه‌های آوایی، دستوری، واژگانی با روابط هم‌ارز معناشناختی نیز تطبیق می‌کند.

بهار

به نظر می‌رسد که یا کوبسون و لوی استروس در تفسیر گره‌ها، اثر بودلر، از همین روش پیروی کرده‌اند. آن دو در این تحلیل نخست غزل را به عنوان نظامی از هماهنگیها و درآهنگیهای متمایز در رویه‌های گوناگونش به وصف کشیدند. بعد این رویه‌های مختلف را به هم ربط دادند، سرانجام تحلیل را با تفسیر معناشناختی به پایان بردند. این تفسیر که زبانه‌زد خاص و عام است به دیده بعضی بهترین کار نقد ساختاری و در این زمینه نمونه شمرده می‌شود.

ملاحظه می‌شود که شیوه تحلیل ساختاری چگونه است. در اینجا نیز آماج نقد در اندرون اثر جای دارد ولی نسبت به مکتبهای سبک‌شناختی، دقت و وسواس بیشتری به خرج می‌دهند تا از اثر دور نشوند. نه تنها به عناصر پیرامون اثر توجهی نمی‌کنند، بلکه، حتی به عکس شیوه کسانی چون اسپیتزر، به تکوین فردی اثر نیز اعتنایی ندارند. در سبک‌شناسی ساختاری اثر چون شیء بسته‌ای در نظر گرفته می‌شود که کار سبک‌شناسی بررسی کارکرد درونی آن است، گرچه گاه دلالت اثر را به اجمال برگذار کند. سبک به عنوان بیان ویژه‌ای در اندرون زبان تحلیل می‌شود. چنین شیوه‌ای حکایتگر ابهام اساسی ادبیات نیز هست.

حسن ختام را به تفسیر شعری از احمد شاملو می‌پردازیم. پس ابتدا آن را به دقت بخوانیم:

سرود آنکه برفت

و آنکس

که به جای

ماند

بر موج‌کوب پست

که از نمک دریا و سیاهی شب‌انگاهی سرشار بود

باز ایستادیم؛

تکیده

زبان در کام کشیده،

از خود رمیدگانی در خود خزیده

به خود تپیده

خسته

نفس پس نشسته

به کردار از راه ماندگان

در ظلمت لبشور ساحل

به هجای مکرر موج گوش فرا دادیم

و درین دم

سایهٔ توفان

اندک اندک

آئینهٔ شب را کدر می‌کرد

در آواز مغرورانهٔ شب

آوازی برآمد

که نه از مرغ بود و

نه از دریا،

و در این هنگام

زورقی شگفت‌انگیز

با کنارهٔ بی‌ثبات مه‌آلود

پهلو گرفت

که خود از بستر و تابوت
آمیزه‌ئی و هم انگیز بود.
همه حاکمیت بود و فرمان بود
که گفتی

پروای بی‌تابی سیماب آسای موج و خیزابش نیست.
نه زورقی بر گسترده دریا
که پنداشتی
کوهی است

استوار

به پهنه دشتی،

و در دلی شبِ قیرین
چندان به صراحت آشکار بود
که فرمانِ ظلمت را
پنداشتی

در مقام او

اعتبار نیست؛

و چالاک

بدان گونه می‌خیزید
که تابوتیست

پنداشتیش

بر هزاران دست.

□

پس

پدرم

زورقبان را آواز داد

و او را

در صدا

نه امیدی بود و

نه پرسشی؛

پنداشتی

که فریادش

نه خطابی

که پاسخی است.

و پاسخ زورقبان را شنیدم

بر زمینه امواج همه‌گر،

که صریح و بُرنده

به فرمانی می‌مانست.

آنگاه پاروی بلند را

که به داسی ماننده‌تر بود

بر کف زورق نهاد

و بی‌آنکه به مادر نگرد

با ما چنین گفت:

«— تنها یکی

آنکه خسته‌تر است.»

و صخره‌های ساحل

گرد برگرد ما

سکوت بود و پذیرش بود.

و بر تاسِ بازگونه

از آن پیش‌تر

که سایهٔ توفان

صیقِلِ نیلگونه را کِیدر کند،

آرامشِ هشیارگونه چنان بود

که گفتی

خود از ازل

و سوسهٔ نسیمی هرگز

در فواصلِ این آفاق

به پرسه‌گردی

برنخاسته است.

□

پس پدرم
به جانب زورقیان
فریاد کرد:

«— اینک

دو تنیم
ما

هر دو سخت

کوفته

چرا که سراسر این ناهمواره را

به پای

در نوشته ایم

خود در شبی این گونه

بیگانه با سحر

[که در این ساحلِ پرت

همه چیزی

به آفتابِ بلند

عصیان کرده است.

باری —

و از پایان این سفر

ما را

هم از نخست

خبر بود.

و این باخبری را

معنا

پذیرفتن است،

که دانسته ایم و

گردن نهاده ایم.

و به سربلندی اگر چند

در نبردی این گونه موهن و نابشایست
به استقامت

پای افشرده ایم
[چونان باروی بلند دژی در محاصره
که به پایداری
پای

می فشارد]،
دیگر اکنون

ما را

تابِ تحملِ خویشتن نیست.»

قلمرو سرفرازی ما

هم در این ساحلِ ویران بود،
دریغا

که توان وزمانِ ما

در جنگی چنین ذلت خیز

به سرآمد

و کبنون

از آنکه چون روسبیانِ وازده

با تنِ خویش

همبستر شویم

نفرت می‌کنیم و

دل‌آزردگی می‌کشیم.

در این ویرانهٔ ظلمت

دیگر

تاب بازماند نمان نیست.»

زورقبان دیگر باره گفت:

«— تنها یکی.

آن که خسته‌تر است.

دستور

چنین است.»

و پلاس زنده‌ئی را که بر شانه‌های استخوانیش افتاده بود

بر سر کشید،

گفتی از مهی که بر پهنه دریای گنبدیده بی تاب آماس می‌کرد

آزار

می‌برد.

و در این هنگام نگاه من از تار و بود ظلمت گذشت

و در رخساره او نشست

و دیدم که چشمخانه هایش از چشم و نگاه تھی بود

و قطره‌های خون

از خُفَره‌های تاریک چشمش

بر گونه‌های استخوانی وی فرو می‌چکید،

و غرابی را که بر شانه زورقبان نشسته بود

چنگ و منقار

خونین بود.

و گرد بر گرد ما

در موجکوب پست ساحلی

هر خرسنگ

سکوت و پذیرشی بود.

پدرم دیگر بار

به سخن درآمد و

این بار

دیگر چنان که گفتی او خود مخاطب خویش است:

«— کاهش

کاهیدن

کاستن

از درون کاستن...»

شگفت آمدم که سپاهینمردی دست به شمشیر،
عیار الفاظ را

چگونه

در سنجشِ قیمتِ مفهومِ هریک
به محک می‌تواند زد!

و او

هم از آن گونه

با خود بود:

«— کاستن

از درون کاستن

کاسه

کاسه‌ئی در خود کردن

چاهی در خود زدن

چاه

و به خویش اندر شدن

به جست و جوی خویش...

آری

هم از اینجاست

فاجعه

کاغاز می‌شود:

به خویش اندر شدن

وسرگردانی

در قلمروِ ظلمت،

و نیک‌بختی —

دردا

دردا

دردا

که آن نیز

خود

سرگردانی دیگریست
در قلمروی دیگر:
میانِ دو قطبِ حُمق
وِ وقاحت.»

پس دشنامی تلخ به زبان آورد و فریاد کرد:
«— گرچه در این دامچالهٔ تقدیر امید سپیده‌دمی نیست،
از برای آن کس که فاتحِ جنگی ارزان و وهن‌آمیز است
سپیده‌دمان
خطری است
بس عظیم:
شناخته شدن
و بر سر دستها و زبانها گشتن،
و غریبِ خلق
که «— آنک فاتح .
آنک سردارِ فاتح!» -
که اگر شرمساریش از خلق نباشد
باری با شرمساری از خود چه تواند کرد!

لاجرم از آن پیش‌تر که شب به سپیدی گراید
می‌یابد
تا از این لَجَّةٔ خوف و پریشانی
بگذرد.»

آنگاه به زورق درآمد
که آمیزه‌ئی وهم‌انگیز
از بستر و تابوت
بود و

پروای بی‌تابی سیماب‌آسای موج و خیزابش نه
 پس پهنهٔ پارو
 بر تهیگاه آب تکیه کرد
 و زورق

به چالاکی
 بر دریای تیره سُرید،
 چالاک و سبکخیز
 از آن گونه

که تابوتیست
 پنداشتیش
 بر هزاران دست...

من
 تنها و حیرت‌زده ماندم
 بر موجکوب پست
 که گرد بر گرد ما
 هر خرسنگ

سکوتی بود و پذیرشی بود.
 و در ظلمتِ دم‌افزونِ ساحلِ مه‌گیر
 که از هجاهای مُکَزَرِ امواجِ انباشته بود
 چشم بر زورقِ رُعب‌انگیز
 دوختم
 که امیدی از دست جسته را می‌مانست
 و به استواری

کوهی را مانده بود
 بر پهنهٔ دشتی.
 و پروای بی‌تابی سیماب‌گونهٔ موج و خیزابش نبود.

□

پدرم

با من
سُخنی نگفت

حتی^۱

دستی به وداع

برنیاورد

و حتی^۱

به وداع

نگاهی

به جانبِ من

نکرد.

کوهی بود گوئی

یا صخره‌ئی پایاب

بر ساحلی بلند.

و از ما دو کس

آن یک که برآبِ بی‌تابِ دریا می‌گذشت

نه او

که من بودم.

و در این هنگام زورقی لنگر گسیخته را می‌مانستم

که بر سرگردانیِ جاودانه خویشت

آگاه است.

نیز بدین حقیقتِ خوف‌انگیز

که آگاهی

در لغت

به معنی گردن نهادن است و

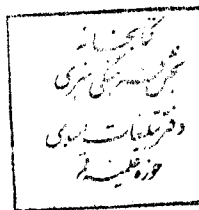
پذیرفتن

□

در آوارِ مغرورانه شب، آوازی برآمد

که نه از مرغ بود و نه از دریا.

و بارِ خستگیِ تبارِ خود را همه



من

بر شانه‌های فروافتاده خویش

احساس کردم

دی ماه چهل و سه

درآمد:

پدر و فرزندی در ساحلی تیره و وهم‌انگیز ایستاده‌اند. این توقف نه جایگاه بل ایستگاهی است، چرا که فعل گذشته ساده «باز ایستادیم» دلالتهای مرحله‌ای است از سفری دشوار و آزمونی تلخ. آن دو راهی ناهموار را درنور دیده و به این موجب‌کوب پست رسیده‌اند.

شعر از دو بخش و هر بخش خود از دوپاره تشکیل شده است. بخش نخست کرانه‌رستگاری است. یک پاره آن به وصف کرانه و پاره دیگری به وصف چهره رهاکننده اختصاص یافته است. بخش دوم واقعیه است که پاره نخست آن حکایتگر سفر شبانه پدر و پاره دوم پذیرش مسؤولیت پسر است.

۱. وصف کرانه: وصف درآغاز عادی است: دریایی هست مثل همه دریاها: طعم لبشور نمک است و سیاهی شب و نغمه ناساز و یکسان امواج. هوا توفانی است. گردآگرد پدر و فرزند، صخره‌های ساحلی و سکوت دل‌آزار. تاس وارونه آسمان بر فراز سر. اما رفته‌رفته واژه‌ها معنای صریح را از دست می‌دهند و زبان، زبان اشارت است: ساحل دامچاله تقدیر می‌شود. در آن امید سپیده‌دمی نیست. کسی که در این نبرد پیروز شود، اگر از مردم شرم نکند، پیش وجدان خود شرمسار خواهد شد. پس پیش از آنکه سپیده فرارسد، باید از این گرداب خوف و پریشانی گذشت.

وزن عروضی نیست. از تقطیع نیمایی هم استفاده نشده است. ولی واژگانی برازنده، آهنگی در خور و اندامی بسامان رابطه تنگاتنگ روساخت و ژرف ساخت را فراهم می‌آورد:

تکیده

زبان در کام کشیده،

از خود رمیدگانی در خود خزیده

به خود تپیده

خسته

نفس پس نشسته

به کردار از راه ماندگان.

۲. **چهرهٔ رهاننده:** اکنون واژه‌ها سرشار از اشاره است. فرشتهٔ نجات عفریت مجسم است: کاسهٔ چشم زورقبان از چشم تهی است. از حفرةٔ تاریک آن خون بر چهرهٔ استخوانی وی فرو می‌چکد. زورقش آمیزهٔ وهم انگیزی از بستر و تابوت است. پارویش به داس می‌ماند. غرابی بر شانهٔ او نشسته که چنگ و منقارش خونین است. دم از فرمان و دستور می‌زند. سُخنش آمرانه است:

«— تنها یکی.

آن که خسته‌تر است.

دستور

چنین است.»

این چه رهاننده‌ای است؟ مسافران خسته را به کجا می‌برد؟ چرا به او پناه می‌برند؟

۳. **سفر شبانه پدر:** با این همه، پدر این زورقبان شگفت انگیز هراسناک را فرا می‌خواند و گام به درون زورق می‌نهد. زورق چون تابوتی بر هزار دست می‌سرد و در دل دریای تیره و طوفانی ناپدید می‌شود. چرا پدر با چنین زورق و هم انگیزی دل به دریا می‌زند؟ چون تران و زمانش در نبردی ذلت‌بار به سر آمده است. او احساس می‌کند که همانند روسبیان واژه با تنی آلوده به بستر می‌رود. تاب ماندن ندارد:

قلمرو سرفرازی ما

هم در این ساحلِ ویران بود،

دریغا



که توان و زمانِ ما

در جنگی چنین ذلت‌خیز

به سرآمد

۴. پذیرش مسئولیت: پدر می‌رود و دستی هم به نشانه وداع تکان نمی‌دهد. پسر در میان سکوت و هم‌انگیز صخره‌های ساحلی حیران می‌ماند و چشم بر زورق رعب‌انگیز می‌دوزد. واقعه را چون پدر می‌فهمد و هر درکی خود پذیرش است. پس گردن می‌نهد. ولی بار سنگین مسئولیت تبار خود را هم بر شانه‌ها احساس می‌کند.

عنوان سرود را بر چنین واقعه‌ای هول‌انگیز چگونه باید پذیرفت؟ چون نه تنها پدر ننگ ذلت را نمی‌پذیرد بلکه بی‌غمی معمول را نیز رد می‌کند. چرا که آن نیز خود سرابی بیش نیست:

و نیکبختی -

دردا

دردا

دردا

که آن نیز

خود

سرگردانی دیگری است

در قلمروی دیگر

میان دو قطب حمق

و وقاحت.»

پسر نیز با پذیرش بار تبار بر شانه خود، راه این بزرگوار را ادامه می‌دهد. شعر از چنان انسجامی برخوردار است که کافی است زیر پیوندهای آن خط بکشید تا غرض با ساختار بجهد و در برابر نگاهتان قد برافرازد. ژرف ساخت متین و عاری از اندوهی است که شایسته چنین واقعه‌ای نیز تواند بود. گفتار معادل معنا است، نه کمتر از آن، نه بیشتر. پیوند محکم است و چون نخ از دانه‌های تسبیح معنا می‌گذرد و سرپای شعر را به صورت قطعه منسجمی نمایان می‌سازد. دریغ جای دیگر است: سرشت بیش از اندازه نوجوی شاملو سبب می‌شود که او پیوسته یافته‌های شخصی را رها می‌کند. او از شعر نیمایی به شعر آهنگین شاملویی رسید. زمانی به

وزنهای فولکلوریک روی آورد و با شعرهایی چون پربا نمونه‌های ماندگاری برجای نهاد. اکنون از خود نیز درگذشته است، و گاه شعرهایی منتشر می‌کند که نه نیمایی است و نه آهنگین. او خود بهتر از هرکس می‌داند که شعر از هر پیرایه‌ای درگذرد از آهنگ نمی‌تواند جدا شود.

ابهام ادبیات

یاکوبسون در این مورد خاطرنشان می‌سازد که شعر تنها وسیله بیان هنری است. که از مصالحی چون واژه بهره می‌گیرد، و واژه، پیش از هر تدارک بیانی خود ذاتاً دارای دلالتی است. در این شعر حافظ:

ماهم این هفته برون رفت و به چشمم سالی است

حال هجران تو چه دانی که چه مشکل حالی است.

واژه ماه دارای معنی صریح است یا ضمنی؟ اگر دارای معنای ضمنی است، و استعاره از یار ماهرو است، پس چرا در ردیف هفته و سال به کار گرفته شده است؟ ابهام اساسی ارتباط شاعرانه، و نیز دشواری کار منتقد ناشی از همین امر است. پس حائز اهمیت است که نخستین معنای واژه را به دست فراموشی سپاریم. یا از این بهتر، معنای نخستین را فقط به عنوان وسیله تدارک معنای ثانوی، یعنی ابزار بیان شاعرانه به شمار آوریم.

اگر تعریف سوسور را از نشانه به یاد آوریم که آن را رابطه لازم بین دال و مدلول دانسته بود، و این رابطه همچون دورویه یک سکه لازم است، می‌توان گفت که نخستین دلالت نشانه «دال-مدلول»، خود دال یک مدلول ثانوی، و در نهایت، دست کم در قصد شاعر، مدلول مقدم است. این مدلول ثانوی ولی مقدم همان است که ما آن را مصالح زیباشناختی می‌خوانیم. در شعر مذکور، واژه ماه مدلول دومی دارد که همان یار زیبارو است، و مسلماً در قصد حافظ این مدلول مقم شمرده می‌شود. پس

اگر دلالت را دِلا، دال را دا، و مدلول را مد بنامیم، رابطه دال و مدلول ماه = یارزیا را می‌توان به صورت زیر نوشت:

$$\text{دلا (۱)} = \text{دا} / \text{مد (۱)}$$

$$\text{دلا (۲)} = \text{دا (۱)} / \text{مد (۱)} / \text{مد (۲)}$$

یعنی:

$$\text{دلا (۲)} = \text{دا (۱)} / \text{مد (۲)}$$

پس گفتار شاعرانه، به عبارت دیگر، گفتار سبک‌شناختی گرایش بر این دارد که از نشانه نخست، یعنی کارکرد معنای صریح، فقط به عنوان دال مدلولی که بیان نشده است، یعنی به عنوان کارکرد معنای ضمنی بهره‌برداری کند.

خلمسلو، که اصطلاحات «محتوا» و «وسیله بیان» را بر دال و مدلول ترجیح می‌دهد، و این نشانه‌های قراردادی زبانشناسی را به خرده ساختارها اختصاص داده است، همین منظور را در کتاب «زبان شعر» خود به طریقه زیر بیان می‌دارد: «بنابراین، می‌توان مجموعه معنای ضمنی را چون محتوایی بدانیم که ابزارهای معنای صریح وسیله بیان آن هستند، و کلیّت فراهم آمده از این محتوا و وسیله بیان را به نام زبان شعر، یا بهتر به نام زبان معنای ضمنی بخوانیم.»

وی در همان کتاب باز از دیدگاهی دیگر می‌گوید: «پس زبان معنای ضمنی زبان به معنای متعارف نیست. البته رویه بیان آن از رویه‌های محتوا و وسیله بیان زبان معنای صریح فراهم آمده است. بنابراین زبان معنای صریح زبانی است که یکی از رویه‌های آن، یعنی رویه بیان، یک زبان است.»

شاید عبارتهای نسبتاً گنگ فوق، برای کسی که آمادگی ندارد، به این طریق روشن‌تر جلوه می‌کند. ولی چه می‌شود کرد؟ در زمینه‌های نقد روزگار ما چنین عباراتی سخت رایج و کلید درک مسائل بسیار مهم سبک‌شناسی شده است. در مباحث نقد امروز، مدام سخن از «فضای ادبی»، «روزنه متن»، «روزن معنا»، «نوشتاری که خواننده را باز نمی‌گوید، و چیزی می‌گوید که خواننده نشده است»، «پوکی خواندنی و روشنائی نخواندنی» است. همه این استعاره‌ها اشاره به همان اندیشه‌ای است که ما خواسته‌ایم ریاضی وار نشان دهیم تا بگوییم که بررسی شعر می‌تواند، و باید، به طریق علمی، رها از تعبیرهای من‌درآوردی انجام شود. ابهام بیان

شاعرانه، که اکنون به پایمردی یا کوبسون مهار شده است، در پی پژوهشهای دقیق همان اشراق سابق کارکرد استعاری بیان را مورد تأیید قرار می‌دهد. چرا که شاعر می‌کوشد نگفتنی را به یاری گفتنی باز گوید. ببینید چگونه نادر نادر پور در قطعه «نا گفته» به زیباترین وجه حرف دلش را با محرمان در میان می‌نهد:

شعری است در دلم،
 شعری که لفظ نیست، هوس نیست، ناله نیست،
 شعری که آتش است،
 شعری که می‌گذارد و می‌سوزد مدام،
 شعری که کینه است و خروش است و انتقام،
 شعری که بستگی نپذیرد به هیچ نام

شعری است در دلم،
 شعری که دوست دارم و نتوانمش سُرد،
 می‌خواهمش سُرد و نمی‌خواهمش سُرد،
 شعری که چون نگاه، نگنجد به قالبی،
 شعری که چون سکوت، فرو مانده بر لبی،
 شعری که شوق زندگی و بیم مردن است،
 شعری که نعره است و نهیب است و شیون است،
 شعری که چون غرور، بلند است و سرکش است،
 شعری که آتش است.
 شعری است در دلم،
 شعری که دوست دارم و نتوانمش سُرد
 شعری از آنچه هست...
 شعری از آنچه بود...

تهران - اردیبهشت ماه ۱۳۳۳

شعرای سنتی ما در این زمینه از شاعران معاصر چیزی کم ندارند. نمونه‌را به
 بیتی از حافظ بسنده می‌کنیم:
 وه که دُرْدانه‌ای چنین نازک در شبِ تار سفتنم هوس است.

بعد هم چشمتکی به خواننده می‌زند تا از رهگذر تنگ عبارت به دیار اشارت

برسد:

همچو حافظ به رِغم مُدّعیان شعر رندانه گفتنم هوس است

به اصطلاح نقد نو، هر متنی به یک فراسومتن حواله می‌دهد و این فراسومتن، به قول گره‌ما، بیان نشده است. برای دستیابی به فضای ادبی، باید از وزن معنا نقبی به روزنه متن زد و به فراسومتن رسید. به قول لاکان^۱، که به یاری وسایل زبانشناختی، نظریه فرویدی شعور ناآگاه را در تشریح مسائل ادبی به کار می‌گیرد، «محتوای آشکار ما را به محتوای نهان می‌رساند».

کسانی از پیچیدگی گله می‌کنند و ضرورت آن را مورد چون و چرا قرار می‌دهند. لای روی‌ر، نویسنده فرانسوی با خشم ساده‌دلانه‌ای می‌خروشد و می‌گفت: «می‌خواهید بگوئید باران می‌بارد؟ خوب بگوئید باران می‌بارد!» پل والری که با رسالت شعر آگاه بود در پاسخ هموطن خود می‌گوید: «آخر نیازی به شاعر نیست که به ما بگوید باید چتر برداشت!» بله، قضیه به این سادگی هم که تصور می‌شود نیست. وقتی «قضیه مثل روز روشن نیست» فقط شاعر می‌تواند آن را روشن گرداند. اما انصاف باید داشت، وقتی مسأله گنگ است، چرا توقع دارید که شاعر آن را به روشنی باز گوید؟

این نکته‌ها تازه است، و ما از زمان یاکوبسون ولوی استروس با آنها آشنا شده‌ایم. خرده‌گیران می‌گویند: اگر همه این حرفهای تازه شما تکرار همان نظریه کهنه شعر— استعاره است، پس باید گفت که در همه بساط نقد نوجز فضل فروشی و کلک تازه چیزی نیست. چون مدتها است که همه می‌دانند هر متن ادبی استعاره بلندی است. در پاسخ می‌گوییم: درست است، شعر همان استعاره است. اما نکته‌ای که اخیراً به آن پی برده‌ایم تبصره‌ای به این کشف کهنه می‌افزاید: شعر استعاره است، اما این استعاره به مرجعی شناخته و پیش از متن احاله نمی‌کند. حتی اکنون صراحتاً خلاف آن گفته می‌شود. نقد تفسیری می‌گوید: گفتار خود پدیدآورنده محتوا است، و جز آن محتوای دیگری وجود ندارد. ما پیش از این گفتیم که نمی‌توان ذره

۱. Lacan روانپزشک، روانکاو، منتقد سرشناس معاصر که به سال ۱۹۸۱ در پاریس درگذشت.

دال را در آزمایشگاه نقد شکافت و مدلول آفتابی درون آن را آزاد ساخت. به قولی، ذره یک معادله است. نمودارهای مادی گوناگون واقعیت نیز چیزی جز تجزیه مفهومی، و در نتیجه سطحی نیست.

به عبارت دیگر، شعر و به طور کلی ادبیات، زبانی است با ساختارهای ویژه. بنابراین، نمی‌توان محتوایی جدا از پیکره تصور کرد. در این زمینه، ریفاتر حتی به عکس عقیده پیشینیان رسیده است و می‌گوید: «پیکره برتر و مقدم است، چرا که اگر شما تعداد، ترتیب و ساختار عناصر کلامی را دگرگون کنید، پیام و محتوای آن ویژگی هویت و لازم خود را به کلی از دست می‌دهد». آزمون را مثالی بیاوریم. دو بیت زیر از سعدی را در نظر بگیرید:

قسم به جان تو گفتن طریق عزت نیست

به خاکپای تو، آن هم عظیم سوگند است

که با شکستن پیمان و برگرفتن دل

هنوز دیده به دیدارت آرزومند است

اکنون بیایم اولاً شمار عناصر کلامی را تغییر دهیم، ثانیاً ترتیب آنها را، که به سبب سازمان شعری پس و پیش شده است، منطقی کنیم، ثالثاً ساختار واژه‌ها را دگرگون گردانیم. ببینید آیا هنوز پیام سعدی اولاً هویت، ثانیاً رنگ شاعرانه خود را حفظ می‌کند؟ ما این دو بیت را به شکل زیر درمی‌آوریم: «طریق دوستی نیست که به جان تو سوگند بخورم. به خاکپای تو سوگند می‌خورم، تازه این نیز خود سوگند بزرگی است، که اگر پیمان بشکنم و دل از تو برگیرم، باز آرزومند دیدارت هستم!» اگر دیگر نمی‌توانید از محتوای شاعرانه سخن بگوئید، پس باید بپذیرید که محتوای شعر همان پیکره آن است، و هویت هر شاعری در روساخت او نهفته است نه در ژرف ساخت.

درست است که بیان صریح وسیله اجتناب ناپذیر بیان ضمنی است، ولی معیار ویژگی شعر، یا به عبارت دیگر معیار کیفیت شعر همان ترجمه ناپذیری آن به دو معنای واژه است: شعر راستین نه به نثر بر می‌گردد، نه به زبان خارجی. مگر نغمه دلکش دیلمان، ساخته استاد صبا را می‌توانید برای کسی تعریف کنید؟ مگر همان آهنگ را زمزمه کنید. شعر هم همین‌طور است: فقط می‌توان خود آن را برای دیگری

خواند. دانشی مردی چون پروفیسور رضا، رئیس سابق دانشگاه تهران، در مورد ترجمه‌پذیری شعر سنتی نکته جالبی گفته است. سه تن از بزرگان ادب ما، فردوسی، سعدی و حافظ را، در زمینه ترجمه‌پذیری، باهم بسنجید. شعر هریک از این سه بزرگوار را برای ترجمه به ماشین ترجمه بدهید. به عقیده پروفیسور رضا شعر فردوسی دقیقاً، و با همه فصاحت و بلاغت به زبان خارجی برمی‌گردد چرا که مضمون سخن استاد طوس روایی است، و زبانهای بزرگی چون فرانسه، انگلیسی، روسی، آلمانی هم دارای سنت روایت هستند. دریافتن لحن حماسی نیز دچار اشکال نخواهد شد. دوبیت زیر از فردوسی را، با همه لَف و نشر مرتب آن در نظر بگیرید:

به روز نبرد آن یل ارجمنند به شمشیر و خنجر، به گرز و کمند
برید و درید و شکست و بَست یلان را سر و سینه و پا و دست

ماشین ترجمه می‌تواند همه عناصر کلامی و حماسی آن را به خوبی برگرداند، چرا که واژه‌ها دارای معنای صریح هستند و همه آنها در زبانهای خارجی معادل معینی دارند. ماشین همچنین می‌تواند برای جنگ‌افزارهایی چون شمشیر، خنجر، گرز و کمند، افعالی چون بریدن، دریدن، شکستن و بستن و مفعولهایی چون سر، سینه، پا و دست همسنگهای متناسبی ضمن رعایت تناظر پیدا کند. اما اگر غزلی از سعدی را به دست ماشین بدهید، کار به این آسانی نخواهد بود. غزل زیر را برگزیده‌ایم. بخوانید:

مِعْلَمَت همه شوخی و دلبری آموخت

جفا و ناز و عتاب و ستمگری آموخت

غلام آن لب ضحاک و چشم فشانم

که کید سحر به ضحاک و سامری آموخت

توبت چرا به معلم روی که بُتگر چین

به چین زلف تو آید به بُتگری آموخت

هزار بلبلِ دستان سرای عاشق را

بباید از تو سخن گفتنِ دری آموخت

برفت رونق بازار آفتاب و قمر

از آنکه ره به دکان تو مشتری آموخت

همه قبيله من عالمان دين بودند
 مرا مُعلّم عشق تو شاعری آموخت
 مرا به شاعری آموخت روزگار، آنگه
 که چشم مست تو دیدم که ساحری آموخت
 مگر دهان تو آموخت تنگی از دل من
 وجود من میان تو لاغری آموخت
 بلای عشق تو بُنیاد زهد و بیخ و رَع
 چنان بکند که صوفی قلندری آموخت
 دگر نه عزم سیاحت کند نه یاد وطن
 کسی که بر سر کویت مجاوری آموخت
 من آدمی به چنین شکل و قد و خوی و روش
 ندیده‌ام، مگر این شیوه از پری آموخت
 به خون خلق فروبرده پنجه کاین حنا است
 ندانمش که به قتل که شاطری آموخت
 چنین بگیریم از این پس که مرد بتواند
 در آب دیده سعدی شناوری آموخت

چرا ترجمه‌پذیری دشوارتر می‌شود؟ برای آنکه بیشتر واژه‌ها دارای معنای ضمنی و اشاره‌هایی هستند که احتمالاً یافتن معادل آنها در زبانهای دیگر آسان نخواهد بود. واژه‌های هاله‌داری چون ضحاک، که به معنای خندان است، و در ردیف ضحاک، پادشاه ستمگر افسانه‌ای آورده شده است، کار ترجمه را مشکل می‌کند. با تجنیس بتگر چین که خود از پشتوانه‌ای اسطوره‌ای برخوردار است و چین زلف چه باید کرد، آن هم به روزگاری که به بهایی نه چندان گراف و در مدتی اندک زلف را مجعد می‌گردانند؟ اگر آفتاب و قمر را هم ترجمه کنند، مشتری را چه کنند که دو معنای صریح جداگانه دارد و مأموریت شاعرانه دیگری؟ مسأله این نیست که سخن سرزمینی است و زمینی نیست، این شعر به نثر فارسی هم راحت برنمی‌گردد. ترجمه پاره‌ای از غزل‌های حافظ از این هم دشوارتر، و در مواردی جداً محال است. از آن گونه است غزل زیر:

ای شاهد قدسی، که کِشد بند نقابت؟

وی مرغ بهشتی که دهد دانه و آب؟
 خوابم بشد از دیده در این فکر جگرسوز
 کاغوش که شد منزل آسایش و خوابت
 درویش نمی‌پرسی و ترسم که نباشد
 اندیشهٔ آمرزش و پروای ثوابت
 راه دل عشاق زد آن چشم خُماری
 پیدا است از این شیوه که مست است شرابت
 تیری که زدی بردلم از غمزه خطا رفت
 تا باز چه اندیشه کند رأی صوابت
 هر ناله و فریاد که کردم نشنیدی
 پیداست نگارا که بلند است جنابت
 دور است سرآب از این بادیه هشدار
 تا غول بیابان نفریبد به سرابت
 تا در ره پیری به چه آئین روی ای دل
 باری به غلط صرف شد ایام شبابت
 ای قصر دل افروز که منزلگه انسی
 یارب مکناد آفت ایام خرابت
 حافظ نه غلامی است که از خواجه گریزد
 صلحی کن و بازآ، که خرابم زعتابت

بدین ترتیب، ملاحظه می‌شود که ترجمه‌ناپذیری معیار کیفیت شعر است، و به عکس، ترجمه‌پذیری دلالتگر فقدان جوهر شعری متن، دلیل سالوس ذاتی آن، و بیهودگی بیان پیچیده و استعاری خواهد بود. البته می‌دانیم که شعر روشنفکرانه‌ای هم هست که بیشتر حکایت از بندبازی کلامی و شعبدهٔ لفظی دارد تا نشان از ادبیاتی راستین. امیر معزی، از شاعران دوره سلجوقی، در این گونه شعبده دستی دارد. او برای آنکه در جناس مکرر هنرنمایی کند، قصیده بلندی ساخته که چند بیتی از آن را بخوانید:

هست شگرّبار یا قوت توای عیار یار
 نیست کس را نزد آن یا قوت شگرّبار بار
 سال سرتاسر چو گلزار است خُرّم عارضت
 چون دل من صددل اندر عشق آن گلزار زار
 نیمه دینار مآند آن دهان تنگ تو
 در دل تنگم فکند آن نیمه دینار نار
 ای بُت شیرین لبان تا چند از این گفتار تلخ
 روز من چون شب مدار از تلخی گفتار تار
 چنانکه ملاحظه می‌کنید، این قصیده هم به سبب صنعتی که در آن به کار
 رفته ترجمه‌پذیر نیست. استاد ملک‌الشعراى بهار، در قطعه‌ای، مرز شعر و نظم،
 تفاوت استعاره‌راستین و بندبازی را به نیکوترین وجهی بیان داشته است. بخوانید:

شعر و نظم

شعر دانی چیست؟ مرواریدی از دریای عقل
 هست شاعر آن کسی کاین طرفه مروارید سُفت
 صنعت و سجع و قوافی هست نظم و نیست شعر
 ای بسا ناظم که نظمش نیست إلا حرف مُفت
 شعر آن باشد که خیزد از دل و جوشد ز لب
 باز در دلها نشیند هر کجا گوشى شنف
 ای بسا شاعر که او در غمِ خود نظمى نساخت
 وى بسا ناظم که او در غمِ خود شعری نگفت.

آری، شاعر نظم‌ساز نیست، همچنانکه ناظم شعر نمی‌تواند گفت. ظرافت
 آنجا است که مضمون نظم قابل ذکر است، اما پیام شعر از بیان آن جدا نمی‌شود.
 گاه از شاعر یا نویسنده کتابی می‌پرسند: منظور تو از گفتن این شعر یا نوشتن این
 کتاب چه بود. در برابر چنین پرسشی، هنرمند تنها یک جواب می‌تواند بدهد: همان
 شعر را بخوانید، منظورم را در همان کتاب گفته‌ام. چون اگر می‌توانستم منظوم را

شفاهاً بیان کنم، هرگز آن شعر را نمی‌گفتم، کتاب را نمی‌نوشتم. وقتی از آندره ژید چنین سؤالی شد، گفتم من انتظار داشتم شما آن را برای من روشن کنید!

برای درک شعری یا کتابی، فقط یک راه وجود دارد، خواندن همان شعر یا آن کتاب!

اکنون بیایید شعری را بخوانیم که واقعاً باید پرسید منظور شاعر از گفتن این شعر چه بوده است. این شعر از یدالله رویایی است که در میان شاعران بزرگ معاصر بیش از همه به پیکره شعر اندیشیده است. ابتدا شعر را با دقت بخوانیم:

دستی میان آینه و من
لغزید،
شعر، از میان آینه دستی شد.
اینک میان خلوت و تاریکی،
تفسیر دستها را بر جاده می‌نویسم،
و جاده از سخاوت پُر می‌شود.
آن سوی من،
که خلوت آئینه است و تاریکی،
پُر می‌شود برهنگی جاده از عبور،
تفسیر دست، عابر آئینه می‌شود.

این شعر واقعاً پیچیده است، اما پیچیدگی به معنای بی‌معنایی نیست. جمله‌ها به سامان و پیوندها محکم است. روساخت حکایتگر یک پیگیری است. به نظر می‌رسد که شاعر کلیدهایی در مسیر ساخت تعبیه کرده است. از این کلیدها برای گشودن درهای بسته استفاده کنیم. او می‌گوید:

دستی میان آینه و من
لغزید،
شعر، از میان آینه، دستی شد.

پس چیزی که میان آینه و شاعر لغزید شعر بود. بدین ترتیب، شعری از آینه درآمد و بدل به دست شد. در بند بعد می‌گوید:

اینک میان خلوت و تاریکی،
تفسیر دستها را بر جاده می‌نویسم.
و جاده از سخاوت پر می‌شود.

شاعر تفسیر دستها، یعنی عبارت شعر را برجاده می‌نویسد. می‌گویند مگر شعر را برجاده می‌نویسند؟ نه، اما جاده شعر کجا است؟ راه شعر کاغذ است. چون واژه‌ها، قلم روی کاغذ حرکت می‌کنند. جاده استعاره است. این شعر، شعر حرکت است. یعنی شعری در آغاز ولادت است. وقتی شعر بر کاغذ نوشته شد، کاغذ از هدیه شعر، از سخاوت عاطفی پر می‌شود. سپس می‌خوانیم:

آن سوی من،
که خلوت آئینه است و تاریکی،
پُر می‌شود برهنگی جاده از عبور،
تفسیر دست، عابر آئینه می‌شود.

بنابراین شاعر شعرش را گفته و نوشته است، به همین جهت برهنگی جاده، یا بخش سفید کاغذ از شعر پُر می‌شود؛ اما چون شعر، شعر حرکت است، در واقع از عبور یا گذر واژه‌ها پر می‌شود. به همین جهت، تفسیر دست یعنی شعر در آئینه حرکت می‌کند. توصیف رویه و ازگانی معنای آینه را هم به ما می‌دهد. آینه روان شاعر است، شعر از روان او می‌جوشد. در سرتاسر شعر تاریکی و فاصله مورد تأکید قرار گرفته است: ۱. اینک میان خلوت و تاریکی. ۲. که خلوت آئینه است و تاریکی. خلوت فاصله من آگاه تا روان آینه گون است. شاعر باید این خلوت، این فاصله تاریک را درنوردد تا به بخش آگاه، روشن روان برسد و شعرش را تحویل بگیرد. فعلهایی چون لغزید، شد، می‌نویسم، می‌شود، و واژه‌هایی چون عابر و عبور دلالتهای حرکت و صیورت هستند. پیدا است که عملی در حال وقوع است. بنابراین، می‌توان گفت که این شعر، شعر ولادت یک شعر است، و آن شعر همین شعری است که خوانده‌ایم. رابطه تنگاتنگی سرپای شعر را به سوی انسجام بی‌مانندی پیش می‌برد.

بازیابی وجوه مشترک

اکنون، در پایان ارائه دیدگاههای ویژه هر گرایش، می‌بینیم که تضادهای اساسی این دیدگاهها مانع دستیابی به چند اصل مشترک نشده است. پس سبک‌شناسی، چنانکه گذشت، پدیده‌ی سبکی را گاه به عنوان موضوع مطلق پژوهش می‌شمارد، و آنگاه پژوهش سبک‌شناختی فقط به همان پژوهش ختم می‌شود. گاه نیز پدیده‌ی سبکی وسیله‌ی ممتاز دستیابی به اندرون نویسنده است. برداشت نخست، تلقی سبک‌شناسی بیان است؛ و راه دوم، شیوه‌ی سبک‌شناسی فرد. با این بررسی، دوشاخه از سبک‌شناسی را، که تا اندازه‌ای ارزش سبک را محدود می‌کنند، شناخته‌ایم.

اما، به هر حال، سرانجام در هر دو مورد، هر بار با دو کارکرد بیان آشنا شدیم: یکی کارکرد تعیینی که به نوعی محتوای مفهومی و عینی احاله می‌کند، و دیگری کارکرد بیانی که با کارکرد نخست همبسته است و به محتوایی ذهنی حواله می‌دهد. این محتوای ذهنی در زبان ادبی به اوج خود می‌رسد و پدیده سبکی را به وجود می‌آورد.

در مورد نخست، یعنی هنگامی که پژوهش سبکی مطلق است و بررسی سبک به همان سبک منتهی می‌شود، حاصل کار منتقد متنی است نه چندان نمایان، اما در مورد دوم، یعنی وقتی که بررسی سبکی نقبی به تاریکخانه‌ی روان نویسنده می‌زند، متنی به دست می‌آید که از دیدگاه سبک‌شناسی برجسته و نمایان است.

به عبارت بهتر: بازخوانی ادبی در دورویه انجام می‌شود. نخست در رویه زبرین، یعنی در سطح معنای صریح و آشکار، طبق مفهوم نشانه جمعی؛ سپس در رویه معنای ضمنی و نهان، یعنی در متنی که معنا در آن گفته شده اما نوشته نشده است. در حالی که معنای صریح، به حکم قراردادی بودن عینی است، معنای ضمنی اساساً شهودی است، و به حسب بهره‌بردار، چه گوینده چه خواننده، ذهنی است.

بنابراین، رویه ضمنی زبانی فردی پدیدار می‌سازد که، اگر معنای ضمنی واقعاً حاصل سبک باشد، به ما امکان می‌دهد که به سبک‌شناسی فرد دست یابیم. به شرطی که محدودیتهای نتیجه‌گیری را نیز که مولود تحلیل ساختاری است از یاد نبریم. فایده این هشدار آن است که اعم و اخص را بیشتر تمیز می‌دهیم. برای درک این مقال، شعر زمستان، اثر مهدی اخوان ثالث را برمی‌گزینیم و به بازخوانی ادبی آن در دورویه می‌پردازیم.

زمستان

سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت،
 سرها در گریبان است.
 کسی سر برنیارد کرد پاسخ گفتن و دیدار یاران را.
 نگه جز پیش پا را دید، نتواند،
 که ره تاریک و لغزان است.
 و گردست محبت سوی کس یازی،
 به اکراه آورد دست از بغل بیرون؛
 که سرما سخت سوزان است.
 نفس، کز گرمگاه سینه‌ات آید برون، ابری شود تاریک؛
 چو دیوار ایستد در پیش چشمانت.
 نفس کاینست، پس دیگر چه داری چشم
 ز چشم دوستان دور یا نزدیک؟
 مسیحای جوانمرد من! ای ترسای پیر پیرهن چرکین،

هوا بس ناجوانمردانه سردست ... آی ...
 دمت گرم و سرت خوش باد!
 سلامم را تو پاسخ گوی، در بگشای!
 منم من؛ میهمان هر شب، لولی وشِ مغموم.
 منم من، سنگ تپیاخورده رنجور.
 منم، دشنام پست آفرینش، نغمه ناجور.
 نه از روم، نه از زنگم، همان بی رنگ بی رنگم.
 بیا بگشای در، بگشای، دلتنگم.
 حریف! میزبان، میهمان سال و ماهت پشت در چون موج می لرزد.
 تگرگی نیست، مرگی نیست،
 صدایی گر شنیدی، صحبتِ سرما و دندان است.
 من امشب آمدستم وام بگزارم.
 حسابت را کنار جام بگذارم.
 چه می گوئی که بیگه شد، سحر شد، بامداد آمد؟
 فریت می دهد، بر آسمان این سرخی بعد از سحرگه نیست.
 حریف! گوش سرما برده است این، یادگار سیلی سرد زمستان است.
 و قندیل سپهر تنگ میدان، مرده یا زنده،
 به تابوت ستر ظلمت نه توی مرگ اندود، پنهان است.
 حریف! رو چراغ باده را بفروز، شب با روز یکسان است.
 سلامت را نمی خواهند پاسخ گفت.
 هوا دلگیر، درها بسته، سرها در گریبان، دستها پنهان،
 نفسها ابر، دلها خسته و غمگین،
 درختان اسکلهای بلور آجین،
 زمین دلمرده، سقف آسمان کوتاه،
 غبار آلوده مهر و ماه،
 زمستان است.

شعر را خوانده‌ایم، حال دو کارکرد بیان آن را بررسی کنیم: طبق روش، ابتدا باید کارکرد تعیینی واژه‌ها یعنی مفهوم عینی آنها روشن شود. کار دشواری نیست. عنوان شعر کار منتقد را آسان کرده است: زمستان است، و طبیعی است که هوا سرد باشد. سرها از سوز سرما در گریبان است. راه تاریک و لغزنده است. نفس که از جای گرمی بیرون می‌آید ابری می‌شود و چون دیواری راه برانسان می‌بندد. پس واژه‌ها با عنوان مطابقت دارند و عموماً به یک مفهوم عینی احاطه می‌کنند.

ولی رفته‌رفته واژه‌ها از دلالت دیگری خبر می‌دهند که کارکرد بیانی است مردم چرا جواب سلام دوستان را نمی‌دهند؟ سر برنیارد کرد یعنی چه؟ مگر مردم از چه می‌ترسند؟ چرا از فشردن دست همدیگر اکراه دارند؟ سرما چرا ناجوانمردانه سرد است؟ حتی صحبت از یک فریب است: گوینده هشدار می‌دهد که سرخی آسمان نوید سپیده‌دمان نیست. خصوصاً چند مصراع پایانی، با تأکید تکراری سخت جلب نظر می‌کنند:

هوا دلگیر، درها بسته، سرها در گریبان، دستها پنهان
نفسها ابر، دلها خسته و غمگین،
درختان اسکلت‌های بلورآجین،
زمین دلمرده، سقف آسمان کوتاه
غبار آلوده مهر و ماه،
زمستان است.

بدین ترتیب، ما کاری نکرده‌ایم، فقط گذار واژه‌ها از معنای صریح به معنای ضمنی را پی گرفتیم و به معنایی رسیده‌ایم که در متن زمستان گفته شده ولی نوشته نشده است. یعنی می‌فهمیم که واژه زمستان به معنای متعارف کلمه به کار گرفته نشده است. پس باید برگشت و شعر را دوباره خواند. چرا که اکنون هر واژه معنای دیگری دارد. در بازخوانی می‌بینیم که هر مصراع، از رهگذر معنای ضمنی و نهان، استعاره‌ای است. و بدین ترتیب، همه قطعه یک استعاره بلند است. ما برای درک این نکته کار مهمی نکرده‌ایم. دستگاه نقد کهنه هم از این راز آگاهی داشت. اهمیت این دستاورد در جای دیگری است: می‌بینیم که بدون توجه به شرایط اجتماعی تکوین شعر، می‌توان آن را فهمید و از آن لذت برد.

پیامد دیگر این گذار از عبارت به اشارت، تعیین عیار شعر اخوان ثالث است: اگر زمستان یک استعاره بلند است، پس روایت نیست. چرا که روایت در ادب فارسی بیان واقعه‌ای است تاریخی، حکایتی، قصه‌ای، افسانه‌ای، سرگذشتی پیگیر، به قصد اطلاع یا انتباه. مانند این قطعه از بوستان سعدی:

یکی را خری در گل افتاده بود	زسوداش خون در دل افتاده بود
بیابان و سرما و باران و سیل	فروشته ظلمت برآفاق ذیل
همه شب در این غصه تا بامداد	سقط گفت و نفرین و دشنام داد
نه دشمن برست از زبانش نه دوست	نه سلطان که این بوم و برزان او است
قضا را خداوند آن پهندهشت	در آن حال منکر بر او برگذشت
شنید این سخنهای دور از صواب	نه صبر شنیدن نه روی جواب
یکی گفت شاها به تیغش بزن	که نگذاشت کس را نه دختر نه زن
نگه کرد سلطان عالی محل	خودش در بلا دید خرد و وحل
ببخشود بر حال مسکین مرد	فرو خورد خشم سخنهای سرد
زرش داد و اسب و قباپوستین	چه نیکو بود مهر در وقت کین

جنم نقالی اخوان پدیده‌ای است سبکی، لطف شعر و رنگ ویژه‌ او. اما در نثر، که تنگی میدان شعر را ندارد، لگام می‌گسلد و کار دست اخوان می‌دهد. به «بدعتها و بدایع شعرنیمایوشیج» مراجعه کنید تا ببینید چگونه این دلبستگی مفرط از ارج کار تحقیقی او می‌کاهد.

تضاد اساسی دو مکتب سبک‌شناسی را، به حسب آنکه موضوعش عمدتاً زبان باشد یا فرد، باز نمودیم. پس، با شرحی که گذشت، هدف سبک‌شناسی بیان تدارک سیاهه‌ای از وسایل بیانی است که زبان عمومی در اختیار بهره‌بردار می‌گذارد. ولی کره‌سوا، سبک‌شناس معاصر فرانسوی، که خود وسوسه تنظیم فهرستی از ارزشهای سبک‌شناختی در سر داشت، و به همین جهت بیشتر در دیدگاه سبک‌شناسی زبان جای می‌گرفت تا در مقام سبک‌شناسی گفتار، می‌گوید: «وظیفه

ما تفسیر گزینشی است که بهره‌بردار در همه زمینه‌های زبان به عمل آورده است تا حداکثر کارایی را به ارتباط خود ببخشد.

چنانکه می‌بینید، در اینجا نیز گذر از مرز «توصیف در اندرون زبان» مطرح می‌شود. و حتی تعیین پدیده‌های سبکی به قصد برقراری ارتباط آنها با بهره‌بردار انجام می‌پذیرد، یا دآوری ارزشی به عمل می‌آید. بدین ترتیب، با گذار از رویه زبان به رویه گفتار، فرد همچنان به نحوی موضوع کار نقد باقی می‌ماند.

ولی نباید پنداشت که سبک‌شناسی با این شیوه به سبک‌شناسی تکوینی و ذهنی بازگشته است. دوباره به گیسو متوسل می‌شویم: «چون کراهتی هست که بررسی بیان را به مقوله شهودی و گنگی چون «ذهن» احاله کنند، همچنان به آرمان و روشهای فلسفه اثباتی، یعنی مشاهداتی حتی المقدور کامل، طبقه‌بندی تحلیلی و تفسیر عینی دل بسته مانده اند».

بدین ترتیب، پیدا است که سبک‌شناسی از سنجش کمی نیز سود می‌جوید. چون پدیده‌های اندازه‌گرفتنی سبک با تفسیر کیفی ناسازگار نیست. و از این رهگذر پای «سبک‌سنجی»^۲ به میان می‌آید.

اکنون بررسی سبک فرد، همان‌طور که موقعیت آن نسبت به دوشاخه بزرگ سبک‌شناسی معین گردید، در دیدگاهی دوگانه هم قابل تصور است.

از یک سو، می‌توان به بررسی مجموعه عاداتهای زبانشناختی ویژه فردی پرداخت، که در نهایت امر با تداوم و روابط خود در اندرون نظام، نظامی ویژه فراهم می‌آورند، ولی رابطه‌ای بین بررسی این مجموعه عاداتها با متنهای ویژه نویسنده، و کمتر از آن، رابطه‌ای با خود نویسنده برقرار نسازیم.

از سوی دیگر، می‌توان به بررسی سبک فرد در ارتباط با متنی که سبک فراهم آورده است پرداخت. چنین پژوهشی را می‌توان نه تنها به قصد طبقه‌بندی وسایل به کار رفته، بلکه به منظور دآوری کارکردهای متقابل آنها در متن مورد نظر، و نیز ارزیابی ارزش این متن انجام داد.

در مورد نخست، اقدام ما کاملاً توصیفی است. در مورد دوم، اقدام ما تکوینی هم هست و به مرزهای زیباشناسی می‌رسد.

روشن است که هر دوبار، همان نوشتار جایگاه ممتاز پژوهش انتقادی باقی مانده است. و این مطلبی است که در آغاز بدیهی نمی‌نمود. اکنون سبک، «وسیله و ویژه بیان شاعرانه» شمرده می‌شود. با این همه، در این جایگاه ممتاز، هرکس دیدگاه ویژه‌ای برمی‌گزیند. پس، چنانکه گিরو می‌گوید، چند نوع سبک‌شناسی وجود دارد. یکی سبک‌شناسی متنی یا نقد سبک‌شناختی، یا تفسیر متون، به منظور بازیابی، توصیف، یا تفسیر پدیده‌های سبکی در بافت ویژه متنها. در این صورت، سر و کارمان با سبک‌شناسی گفتار است.

سبک‌شناسی دیگر، سبک‌شناسی زبان است که کارش دسته‌بندی پدیده‌های سبکی است طبق مقوله‌هایی که سازنده این پدیده‌ها است. در سبک‌شناسی زبان سه گونه ویژه را باید از یکدیگر تمیز داد: یکی سبک‌شناسی توصیفی که به سیاه‌برداری ارزشهای سبک‌شناختی زبان می‌پردازد. دیگری سبک‌شناسی کارکردی است که به بررسی ارزشهای سبک‌شناختی به فراخور نیازهای ویژه ارتباط دست می‌یازد، و از این رهگذر به نحوی با نظریه انواع ادبی فنون بلاغت سابق ارتباط پیدا می‌کند.

نوع سوم سبک‌شناسی تکوینی است که موضوعش تعیین انگیزه‌های سبک‌شناختی فرد یا گروهی از افراد است، مثلاً سبک عطار یا سبک عرفا به طور کلی.

نباید این سه نوع سبک‌شناسی را از همدیگر جدا شمرد. چرا که انواع سبک‌شناسی مکمل یکدیگرند. و همان‌طور که گিরو می‌گوید، تفسیر متن بدون همکاری این انواع ممکن نیست: «سبک‌شناسی با سه گونه توصیفی، تکوینی و کارکردی، به تفسیر متن می‌انجامد و موضوع آن بازشناسی پدیده‌های سبکی ویژه بافت، توصیف و تشریح آن به فراخور پیام، و احتمالاً رمز نویسنده یا نوع ادبی است».

پس زبان همیشه به تناسب تقارن همزمان کارکرد تعیینی و بیانی مورد توجه قرار می‌گیرد. کارکرد تعیینی مفهوم چیزها را طبق نشانه قراردادی جمعی در اختیار ما

می‌گذارد. این مفهوم که در عین حال عینی و پنداری^۳ است در حوزه معناشناسی قرار می‌گیرد و از قلمرو مشاهده سبک‌شناختی خارج می‌شود. ولی کارکرد بیانی، به عکس، حکایتگر عواطف بهره‌بردار ویژه است. مثلاً باده، که از دیدگاه دین به معنای شراب و مسلماً حرام است، در جو عاطفی شعر حافظ تحت شرایطی حرام می‌شود:

در مذهب ما باده حلال است، ولیکن

بی‌روی تو، ای سرو گلندام، حرام است.

کار سبک‌شناسی تحلیل این کارکرد است. به عبارت ساده‌تر، ظرائف عاطفی، که به پیامی کاملاً خبری، «لحنی» می‌بخشد، موضوع سبک‌شناسی خواهند بود.

حال بیابید شعر دیگری را از این دیدگاه‌های مشترک نگاه کنیم. پس ابتدا شعر زیر را از منوچهر آتشی بخوانیم:

خنجرها، بوسه‌ها و پیمانها

اسب سفید وحشی!

بر آخور ایستاده گرانس

اندیشناک سینه مفلوک دشتهاست

با سرغورش، اما دل با دریغ، ریش

عطری قصیل تازه نمی‌گیردش به خویش.

اسب سفید وحشی — سیلاب دره‌ها

بسیار از فراز که غلتیده با نشیب

رم داده پرشکوه گوزنان

بسیار با نشیب، که بگسسته از فراز

تا رانده پرغور پلنگان

۳. در حالی که واژه میز مصداقی را تعیین می‌کند، خود پنداری است، چرا که کلمه میز با خود میز فرق دارد.

اسب سفید وحشی، با نعل نقره وار
بس قصه ها نوشته به طومار جاده ها
بس دختران ربوده زدرگاه غره ها

خورشید، بارها به گذرگاه گرم خویش
از اوج قله بر کفل او غروب کرد
مهتاب، بارها بسراشیب جلگه ها
برگردن ستبرش پیچیده شال زرد
کھسار، بارها به سحرگاه پر نسیم
بیدار شد ز هلهله سم او ز خواب

اسب سفید وحشی اینک گسسته یال
برآخور ایستاده غضبناک
سُم می زند به خاک
گنجشکهای گرسنه از پیش پای او
پرواز می کنند
در قلعه های سوخته ره باز می کنند

اسب سفید سرکش
بر صاحب نشسته گشوده ست یال خشم
— جویای عزم گمشده اوست —
می پرسدش ز ولولۀ صحنه های گرم
می سوزدش به طعنه خورشیدهای شرم

با صاحب شکسته دل اما نمانده هیچ
نه ترکش و نه خفتان، شمشیر مرده است
خنجر شکسته در تن دیوار
عزم سترگ مرد بیابان فسرده است:

«اسب سفید وحشی! مشکن مرا چنین!
بر من مگیر خنجر خونین چشم خویش
آتش مزن به ریشه خشم سیاه من
بگذار تا بخوابد در خواب سرخ خویش
گرگ غرور گرسنه من

اسب سفید وحشی!
دشمن کشیده خنجر مسموم نیشخند
دشمن نهفته کینه به پیمان آشتی
آلوده زهر با شکر بوسه‌های مهر
دشمن کمان گرفته به پیکان سکه‌ها

اسب سفید وحشی!
من با چگونه عزمی پر خاشگر شوم
من با کدام مرد درآیم میان گرد
من بر کدام تیغ سپر سایبان کنم
من در کدام میدان جولان دهم ترا

اسب سفید وحشی!
شمشیر مرده است...
خالی شده است سنگر زین‌های آهنین.
هر دوست کاو فشارد دست مرا ز مهر
مار فریب دارد پنهان در آستین

اسب سفید وحشی!
در قلعه‌ها شکفته گل جامه‌های سرخ
بر پنجه‌ها شکفته گل سکه‌های سیم
فولاد قلبها زده زنگار
پیچیده دور بازوی مردان طلسم بیم

کتابخانه
موزه و مرکز اسناد
سازمان اسناد و کتابخانه ملی
جمهوری اسلامی ایران

اسب سفید وحشی!

در بیشه زار چشمم جو یای چیستی؟
آنجا غبار نیست، گلی رسته در سراب
آنجا پلنگ نیست، زنی خفته در سرشک
آنجا حصار نیست، غمی بسته راه خواب

اسب سفید وحشی!

آن تیغهای میوه اشان قلبهای گرم
دیگر نرُست خواهد، از آستین من
آن دختران پیکرشان، ماده آهوان
دیگر ندید خواهی، بر ترک زین من

اسب سفید وحشی!

خوش باش با قصیل تر خویش
با یاد مادیانی بور و گسسته یال
شیهه بکش، مپیچ ز تشویش

اسب سفید وحشی!

بگذار در طویلۀ پندارِ سرد خویش
سر با بخورِ گند هوسها بیا کنم
نیرو نمانده تا که فرو ریزمت به کوه
سینه نمانده تا که خروشی به پا کنم
اسب سفید وحشی!

خوش باش با قصیل تر خویش.

اسب سفید وحشی اما، گسسته یال
اندیشناک قلعه مهتاب سوخته ست
گنجشکهای گرسنه از گرد آخورش
پرواز کرده اند.

یاد عنان گسیختگی‌هاش
در قلعه‌های سوخته ره باز کرده‌اند.

ظاهراً باید با توصیف ساده رویه واژگانی به اندرون شعر راه یابیم: اسبی هست و سواری. اسب اندیشناک و گرانسرب در آخور ایستاده و دلش ریش است. بوی علوفه جلبش نمی‌کند. چرا؟ چون خواهان بازگشت به کوه و دشت و دره است:

اسب سفید سرکش
بر صاحب نشسته گشوده‌ست یال خشم
— جو یای عزم گمشده‌ او است —
می‌پرسدش ز ولوله‌ صحنه‌های گرم
می‌سوزدش به طعنه‌ خورشیدهای شرم

پس از این توصیف می‌بینیم که واژه‌ها در معنای صریح جابخوش کرده‌اند و رهنمون هیچ معنای ضمنی روشنی نیستند. خواننده با خود می‌گوید: اسب که حرف نمی‌زند. پس چگونه می‌تواند خواستار ولوله‌ صحنه‌های گرم باشد. پس شعر از چند استعاره ساخته نشده است که بی‌درنگ عبارت اشارت را انتقال دهد. روساخت در برابر توصیف ساختاری مقاومت می‌کند. بنابراین از دیدگاه دیگری به آن نگاه کنیم.

در حالیکه یک بند شعر به پرسش اسب اختصاص یافته است ده بند آن صرف پاسخ می‌شود. پس ناراحتی سوار بیش از ناراحتی اسب است. اسب اندیشناک ولی سرشار از یاد‌های شاد است. آنکه واقعاً رنج می‌برد سوار است. او از نگاه اسب احساس شرم می‌کند. این نگاه خنجر خونینی است که به جان او آتش می‌زند و گرگ غرورش را بیدار می‌کند. او با اسب چون همدمی درد دل می‌کند. از خنجر نیشخند دشمن می‌نالد. می‌گوید که دیگر نمی‌تواند پیکار کند. چون دیگر از ترکش و خفتان خبری نیست. شمشیر مرده، خنجر در تن دیوار شکسته است. بنابراین اسب چیزی نپرسیده است، مرد نگاه او را تعبیر می‌کند:

اسب سفید وحشی
در بیشه‌زار چشمم جو یای چیستی؟
آنجا غبار نیست، گلی رسته در سراب

آنجا پلنگ نیست، زنی خفته در سرشک
آنجا حصار نیست، غمی بسته راه خواب

این چه غمی است که راه خواب سوار را بسته است؟ مردی در گردباد حادثه از پیکار باز مانده است. عصری سپری گشته و دوره دیگری آغاز شده است. دیگر از ولوله صحنه های گرم خبری نیست. در سرزمین شاعر گل جامها شکفته و سکه ها به صدا درآمده است:

فولاد قلبها زده زنگار

پیچیده دور بازوی مردان طلسم بیم.

به همین جهت شاعر اسبش را از ماجرا نهی می کند و به زندگی جانوری باز می خواند:

اسب سفید وحشی!

خوش باش با قصیل ترخویش

با یاد مادیانی بور و گسته یال

شبهه بکش، مپیچ ز تشویش

چنانکه ملاحظه می شود، گفتگونه بین اسب و سوار، بلکه بین مرد و خویشتن خویش است. مرد می بیند که دوره شور و ماجراجویی به سر رسیده است، ولی دلش هنوز نمی خواهد واقعیت را بپذیرد. بنابراین شاعر به اسطوره سازی می نشیند: در جدال جاودانی تن و جان، اسب سفید وحشی همان روح پاک و سرکش آدمی است. او است که شکست واقعی را نمی پذیرد و تن را همچنان به ستیز فرا می خواند. او است که چون خاری در تن آدمی می خلد، ملامت می کند. او که از سیلاب دره ها گذشته، گوزنهای شکوهمندی را رمانده و پلنگهای پرغروری را تارانده است، سوار وامانده را تحقیر می کند:

اسب سفید وحشی! مشکن مرا چنین!

برمن مگیر خنجر خونین چشم خویش

آتش مزن به ریشه خشم سیاه من

بگذار تا بخوابد در خواب سرخ خویش

گرگ غرور گرسنه من.

پس غم غربتی که در شعر موج می‌زند غم غربت پیکاری است که به شکست انجامیده است. شکستی که با ناله همراه نیست، چرا که روح شاعر همچنان سرکش باقی مانده است:

اسب سفید وحشی اما، گسسته یال
اندیشناک قلعه مهتاب سوخته ست
گنجشکهای گرسنه از گرد آخورش
پرواز کرده اند.
یاد عنان گسیختگی‌هاش
در قلعه‌های سوخته ره باز کرده اند.

واژه‌ها عموماً دال‌لنگر عناصر طبیعی وحشی هستند. به همین جهت نفوذ شعر طبیعی صورت می‌گیرد. روان‌گوینده لحظه به لحظه همدم روان خواننده می‌شود. آشنا سخن آشنا می‌شوند. واژه‌ها زدوده از غبار عاطفه است، ولی کلیت شعر آکنده از غمی بزرگ است. از این رهگذر، شعر چون مرمری سرد و زیبا است. با اینکه شعر ظاهراً از غم نسلی شکست‌خورده یاد می‌کند، شعاری به چشم نمی‌خورد. به همین جهت، آتشی در میان شاعران نسل خود منفرد و منزوی است. او از همان آغاز نخواست‌ه است که جای کسی را تنگ کند. سخاوت مردانه او بدرقه راه سعدیها است:

من آمدم تا بگذرم چون قصه‌ای تلخ
در خاطر هیچ آدمیزادی نمانم
ننشسته‌ام تا جای کس را تنگ سازم
یا چون خداوندان بی‌همتای گفتار
بی‌مایگان را از ره تاریخ رانم
سعدی بماناد!

کر شعله نام بلندش نامها سوخت
من میروم تا شاخه دیگر بروید
هستی مرا این بخشش مردانه آموخت

از شعر: آهنگ دیگر

شعر آتشی سرشار از نور و گرما است. غمش نمود و لرزان نیست. خورشید و مهتاب و

قلعه‌های او سوخته است. اسب شاعر وحشی و سرکش است، و تا پایان شعر با یاد
 عنان گسیختگیهای خود شاد می‌ماند. اسب واماندهٔ مفلوکی نیست که ترجم
 برانگیزد. یک بار دیگر به تماشای این اسب ستایش انگیز بنشینیم:

خورشید، بارها به گذرگاه گرم خویش

از اوج قله بر کفل او غروب کرد

مہتاب، بارها به سراشیب جلگه‌ها

بر گردن ستبرش پیچید شال زرد

کھسار، بارها به سحرگاه پرنسیم

بیدار شد ز هلهلهٔ سم او ز خواب.

گزراهی سبکی

دیدیم که گفتار در سنجش با زبان تعیین می‌شود. گفتار حافظ در مقایسه با زبان فارسی رخ می‌نماید. پدیده سبکی نیز در تضاد با زبان پدیدار می‌شود. چرا که ارزشهای بیانی مولود انحرافی نسبت به قواعد زبان معیار است. وقتی رودکی می‌گوید:

بوی جوی مولیان آید همی یاد یار مهربان آید همی
در کاربرد «همی» از زبان زمان خود پیروی می‌کند. ولی وقتی شاملو در شعر «اسباب» می‌گوید:

آنچه جان

از من

همی ستاند

ای کاش دشنه‌ئی باشد

یا خود گلوله‌ئی.

کلمه همی، در متن زبان زمان، انحرافی است از معیار. به همین جهت، سبک را گزراهی می‌شمارند. به طوری که می‌توان گفت: رعایت دقیق دستور زبان، ضامن سترونی عاطفی زبان است. نقش زبان علمی دقیقاً همین است. چون کار زبان علمی گزارش واقعیت است به منتها درجه عینیت، بی‌آنکه ذهنیت ویژه ناظر گزارشگر

اصلاً در آن دخالت کند. مثلاً در نهایت آرامش خاطر می‌گوییم: مجموع زوایای یک مثلث برابر است با دو زاویه قائمه. جمله‌ای چنین یک معادله است. یک سوی آن واقعیت بیرونی، سوی دیگر واژه‌هایی برابر این واقعیت. پس در مورد توصیف علمی می‌توان گفت که همان دنیا است منهای انسان. ولی ادبیات دنیا است به اضافه سبک، یعنی انسان. بعد خواهیم دید که ژان کوهن^۱، منتقد معاصر فرانسوی، در بررسی آماری انحرافهای زبان شعر، زبان علمی را ملاک قرار داده است. فعلاً رشته سخن را به کسی وانهمیم که برای نخستین بار فرضیه پژوهش برای نازیبایی «درجه صفر نگارش» را مطرح ساخته است. ماروزو می‌گوید: «برداشت گوینده جمله، ممکن است به طور کلی، با درجه صفر سبک سنجیده و تعریف شود. به عنوان واحد سنجش می‌توان زبانی را برگزید که از کمترین تشخص ممکن برخوردار باشد، و بدون اینکه ارزیابی، یا واکنش عاطفی خواننده را برانگیزد، فقط درک مقصود گوینده را دقیقاً ممکن گرداند. بعد، به نسبت این حالت سترون، می‌بینیم که پدیده‌های سبکی جمله، به حسب مقاصد و احساسات افرادی که با موقعیتها و تأثیراتی روبه‌رو هستند، متفاوت می‌گردند».

امید و نومییدی به همه دست می‌دهد، ولی هرکس آن را به گونه دیگری بیان می‌کند. پدیده سبکی همان گونه بیان است. صادق هدایت، بازی امید و نومییدی را در بوف کور چنین بیان می‌دارد: «در این دنیای پست پر از فقر و مسکنت، برای نخستین بار گمان کردم که در زندگی من یک شعاع آفتاب درخشید — اما افسوس، این شعاع آفتاب نبود، بلکه فقط یک پرتو گذرنده، یک ستاره پرنده بود که به صورت یک زن یا فرشته به من تجلی کرد، و در روشنایی آن یک لحظه، فقط یک ثانیه همه بدبختیهای زندگی خودم را دیدم و به عظمت و شکوه آن پی بردم، و بعد این پرتو در گرداب تاریکی که باید ناپدید بشود دوباره ناپدید شد — نه، نتوانستم این پرتو گذرنده را برای خودم نگهدارم».

این وصف از واحد سنجش دور می‌شود و لبریز از عاطفه است. چون گوناگونی جمله‌ها، نسبت به درجه صفر نگارش، و همین‌طور نسبت به جمله‌های گوناگون دیگر، ادبیات را پدیدار می‌سازد، بدین ترتیب، از یک سو به ما امکان می‌دهد

که پدیده سبکی را باز شناسیم، و از سوی دیگر منش هر سبک را، با سنجش متقابل تعیین کنیم. چرا که فیروزه را با فیروزه می‌سنجند. همان ماروزو می‌گوید: «بدین ترتیب، ما به اندیشه‌ای دست می‌یابیم که شاید اساس هرگونه سبک‌شناسی و نیز پایه شناخت نظام هر بیانی باشد. چون معنای هر شگردی در سنجش رخ می‌نماید، و هر ارزشی تقابلی است».

چنانکه ملاحظه می‌کنیم، به دیده او پژوهش سبک‌شناختی باید خصوصاً نه از تدوین پیشین اصول نظری پدیده‌های زبانی، بلکه از سنجش پدیده‌های گفتاری نویسندگان با یکدیگر بهره گیرد. بیان صادق هدایت را با کمینه محتوا سنجیدیم، حال گفتار او را با گفتار جلال آل‌احمد بسنجید: «تازه این مفتضح‌ترین قسمت قضیه نبود، حاضر بودند بیست هزار تومان هم پول بدهند. بله این جوری بود که اُمان نشست. صحبت از مشروع یا نامشروع نیست. اما وارث مفتضح‌ترین روابط اجتماعی شدن و دم گاو یا دم خروس دَدر رفتن پسری را با دختری بیخ ریش بستن، که چه؟ که بله ما هم بچه داریم؟ مرده‌شور! و بار اول نفرت این جوری آمد». بدین ترتیب، می‌توان گفتاری را با زبانی سنجید، و بعد اثری را با اثر دیگری، سبک سنگی بر گوری را با بوف کور.

همچنین بدیهی است که قبول استثنا مستلزم پذیرش و شناسایی قاعده است. به همین ترتیب، قبول موضوع سبک‌شناسی بدون پذیرش دستور معیار و حتی دستور تاریخی قابل تصور نیست. چرا که مفهوم قاعده هم متغیر است. چون بی‌قاعدگی امروزینه ممکن است از قاعده دیروزی ناشی شده باشد، و به عکس. بنابراین، همان‌طور که گفته‌اند، سبک‌شناسی اساساً همزمانی است. البته این سخن بدان معنا نیست که سبک‌شناس موظف است کار خود را حتماً به بررسی پدیده‌های سبکی زمان حال محدود کند. منظور از همزمانی این است که سبک‌شناس باید مسأله را با تلقی مردم همان دوره مورد بررسی ارزیابی کند. به عبارت دیگر، سبک‌شناسی علل صلابت شعر رودکی را در موقعیت تاریخی آن جای می‌دهد، ولی باید بتواند همین صلابت را در قطعه «عبدالله طاهر و کنیزک» توجیه کند. بخوانید:

قصه شنیدم که گفت طاهر یک تن

از امرا را به خانه باز بدارند

گوشه گرفت آن امیر همچو عجزوان
 دل زغم آزرده و نژند و پشیمند
 گرچه مر او را شفاعت از همه سورفت
 خاطر طاهر نشد از اوبه و خرسند
 درگذشت از وی و گذشت مه و سال
 مرد بفرسود چون اسیران دربند
 کارد چو بر استخوان رسید بیازید
 دست به چاره گری و حیل و ترفند
 داشت مگر در سرای خویشتن آن میر
 نوش لبی شوخ و بذله گوی و خردمند
 قصه بدو در سپرد و برد به طاهر
 روی بپوشیده آن کنیزک دلبنده
 لابه بسی کرد و روی واقعه بنمود
 با سخن دلفریب و لفظ خوشایند
 طاهر گفتش که راست باز نمودی
 لیک گنه راست با عقوبت پیوند
 بگذر از این داستان که بدکنشان را
 هرکه نکو گفت با بد است همانند
 زشت بود تن برآب برکه فکندن
 از پی آنکه سگی زیرکه رهانند
 وی نه گناهای بزرگوار چنانست
 کز سر آن اندکی گذشت توانند
 گفت کنیزک بزرگوارتر از آن
 هست شفیع وی ای بزرگ خداوند
 طاهر پرسید آن شفیع کدامست؟
 گفت که روی من است و پرده برافکند
 برد دل طاهر از دودیده فتان
 شیفته کردش بدان لبان شکرخند

گفتش طاهر بزرگوار شفیعا
 کز پس پرده نمود آن رخ فرمانند
 آنگه با چاکران درگه خود گفت
 خواجه آن مهوش از سرای برآرند
 کرد به جایش کرامتی که بشایست

جای ستمها که رفته بود بر او چند
 گفتنی است که نیما این شعر را پیش از شهریور هزار و سیصد و بیست
 سروده است. سبک‌شناس باید بگوید چرا شاعر به گذشته روی آورده است؟ و با
 بررسیهای همزمانی رویه‌های واژگانی، اندامی احتمالاً صبغه نوین، یعنی انحراف
 در انحراف را هم نشان دهد.

شناخت همزمانی بدون شناخت در زمانی معنی ندارد. باید وضعیت زبان هر
 دوره را، در مقایسه با دوره‌های دیگر، شناخت تا بتوان هر آفریننده را به درستی
 داوری کرد. پیش از بررسی سبک حافظ، باید وضعیت زبان فارسی در سده هشتم
 معلوم شود تا بتوان موقعیت حافظ را نسبت به آن سنجید. گرینش حافظ از کدام
 سرمایه فراهم صورت گرفته است؟ سهم خود او کدام است؟ چه تغییراتی در آن پدید
 می‌آورد؟ گفتار او تا چه حد در زبان جذب شده است؟

احتمالاً تا این دم چنین تصور شده است که پدیده سبکی را نسبت به
 انحراف از دستور زبان مشخص می‌کنند. البته پندار ماروزو و کره‌سونیز تا حدی
 چنین بود. اما قضیه چندان مسلم نیست. امروزه همه می‌پذیرند که پدیده سبکی
 فرآیند کژراهی است. ولی کسانی چون تودوروف^۲ پرسشی مطرح ساخته‌اند که
 تاکنون بی‌پاسخ مانده است. او می‌پرسد: کژراهی نسبت به کدام راه؟ مریدان بالی
 پاسخ می‌دهند: کژراهی نسبت به معیار، که همان زبان مردم است. ولی ریفاتر با
 اینان به ستیز برخاسته است. در حالی که هواداران بالی ما را به مرجعی بیرون از متن
 می‌فرستند، ریفاتر بر ضرورت اصل قاطع بررسی درون متنی پای می‌فشارد. خصوصاً
 که تشخیص همیشه ناشی از شوکت نیست که چشم هر ساده‌دلی را خیره گرداند.

تشخیصی هست که مولود متانت است. شعرهای فریدون مشیری نمونه این تشخیص متین است. توصیف سبکی این اشعار، به سبب همان سادگی بیش از اندازه، سخت دشوار است. بخوانید:

جام اگر بشکست...؟

زندگی در چشم من شپهای بی مهتاب را ماند،
 شعر من نیلوفر پژمرده در مرداب را ماند
 ابر بی باران اندوهم،
 خار خشک سینه کوهم،
 سالها رفته است کز هر آرزو خالی است آغوشم،
 نغمه پرداز جمال و عشق بودم، آه،
 حالیا خاموش خاموشم،
 یاد از خاطر فراموشم!

□

روزی، چون گل، می شکوفد بر فراز کوه
 عصر، پر پر می شود این نوشکفته، در سکوت دشت،
 روزها این گونه پر پر گشت.
 لحظه های بی شکیب عمر
 چون پرستوهای بی آرام در پرواز
 رهروان را چشم حسرت باز...

□

اینک اینجا شعر و ساز و باده آماده است،
 من — که جام هستیم از اشک لبریز است — می پرسم:
 — «در پناه باده باید رنج دوران را ز خاطر برد؟
 با فریب شعر باید زندگی را رنگ دیگر داد؟
 در نوای ساز باید ناله های روح را گم کرد؟

ناله من می تراود از در و دیوار
 آسمان — اما سراپا گوش و خاموش است!

همزبانی نیست تا گویم به زاری — ای دریغ! —
دیگرم مستی نمی‌بخشد شراب،
جام من خالی شدست از شراب
ساز من: فریادهای بی‌جواب!

□

نرم نرم از راه دور
روز، چون گل می‌شکوفد بر فراز کوه
روشنایی می‌رود در آسمان بالا
ساغر ذرات هستی از شراب نور سرشار است — اما من:

همچنان در ظلمت شبهای بی‌مهتاب،
همچنان پژمرده در پهنای این مرداب
همچنان لبریز از اندوه می‌پرسم:
— «جام اگر بشکست؟
ساز اگر بگست؟
شعر اگر دیگر به دل نشست؟»...

وظیفه منتقد این است که به خود زحمت بدهد و با استقرار در اندرون متن،
عناصر کمرنگ سبکی را باز یابد و در تفسیری سبک شناختی برجستگی متن را
آشکار گرداند.

انگیزهٔ سبک شناختی

پدیدهٔ سبکی به خودی خود وجود ندارد، بلکه تأثیر خود را از اندرون یک متن، و با موقعیت خود در این متن، به دست می‌آورد. ریفاتر تصور نمی‌کند که هرگز بتوان بدیع «هنر بیان» را تدوین کرد. به عکس: او روشن ساخته است که همان عنصر زبانی قدرت خود را، به حسب موقعیت خود نسبت به عناصر دیگر زبان، فراچنگ می‌آورد، دگرگون می‌سازد یا به کلی از دست می‌دهد. واژه در کجای جمله نشسته است؟ در کنار کدام واژه جای گرفته است؟ سوار چه وزنی است؟ در قطعهٔ «بر سنگفرش» ما واژه‌هایی را که در جای خود نشسته‌اند، مشخص می‌کنیم:

یاران ناشناخته‌ام

چون اختران سوخته

چندان به خاک تیره فرو ریختند سرد

که گفتی

دیگر

زمین

همیشه

شبی بی‌ستاره

ماند.

در شعر «دریاب مرا، دریا» مشیری جای درستی برای واژه دریا پیدا کرده

است:

ای بر سر بالینم، افسانه سرا دریا
افسانه عمری تو، باری به سر آ دریا
ای اشک شبانگه‌ت، آئینه صد اندوه
ای ناله شبگیرت آهنگ عزا دریا

در قطعه «چاقو» سروده نصرت رحمانی، واژه چاقو به جای خود می‌آید:

در انزوای بسترش آرام
— در گور جیب من —
خود را به دست خواب سپرده است،
چاقو.

در شعر «تخم شراب» کلمه حسنعلی‌جعفر، با همه ظرفیت طنزآمیز خود جای مناسبی یافته است:

تا نام او (حسنعلی‌جعفر)
بر لوح این زمانه بماند به یادگار
نام مرا نوشت به دفترچه خیال
و آنشب که مست بود
عکس مرا کشید.

در شعر «میراث» مهدی اخوان ثالث وزنی آکنده از غرور و مناسب با درونمایه برای واژه‌ها یافته است:

پوستینی کهنه دارم من،
یادگاری ژنده پیر از روزگارانی غبارآلود.
سالخوردی جاودان مانده
مانده میراث از نیاکانم مرا، این روزگار آلود.

اما در میان شاعران معاصر چند تنی برازنده‌ترین وزن‌ها را به کار گرفته‌اند. از این میان، سه تن بیش از دیگران وزن مناسب را یافته‌اند: شاملو، اخوان، فروغ فرخزاد:

خشم و دستپاچگی و شتاب را، چنانکه شاملو در همان قطعه سنگفرش نشان داده است، بهتر از این نمی‌توان ابراز داشت:

آنگاه

من

که بودم

جغدِ سکوتِ لایه‌تاریکِ دردِ خویش

چنگِ زهمِ گسیخته‌زه را

یک سونهادم

فانوسِ برگرفته به تعبّر درآدم

گشتم میانِ کوچه مردم

این بانگ با لبم شرافشان:

«آهای!»

«از پشت شیشه‌ها به خیابان نظر کنید!

«خون را به سنگفرش ببینید!...

و هنگامی که شاعر با فریادهای خود از نفس می‌افتد، خستگی را در انتهای شعر می‌بینیم:

از پشت شیشه‌ها به خیابان نظر کنید

خون را به سنگفرش ببینید!

خون را به سنگفرش

ببینید!

خون را

به سنگفرش...»

به نظر می‌رسد که دو شعر دقیقاً وزن مناسب خود را دارند: یکی شعر «نوحه» اثر مهدی اخوان ثالث است. این قطعه آهنگ برآزنده عنوان را دارد. چرا که وزن آن آهنگ سینه‌زنی است. امتحان کنید:

نعلین این شهید عزیز

روی دست ما مانده است.



روی دست ما، دل ما،
چون نگاه ناباوری به جا مانده است
این پیمبر، این سالار،
این سپاه را سردار
با پیامهایش پاک
با نجابتش قدسی سرودها برای ما خوانده است...

در پایان این مرثیه، شاعر لحن طنزآمیزی هم به نوحه می‌دهد و بدین ترتیب دشمن را به ریشخند می‌گیرد:

امروز،
ما شکسته، ما خسته
ای شما به جای ما پیروز
این شکست و پیروزی به کامتان خوش باد.

شعر دوم، شعر «آفتاب می‌شود» سروده فروغ فرخزاد است:

نگاه کن که غم درون دیده‌ام
چگونه قطره قطره آب می‌شود
چگونه سایه سیاه سرکشم
اسیر دست آفتاب می‌شود
نگاه کن
تمام هستیم خراب می‌شود.

اما شعرهای موفق کم نیستند. گزینش واژه‌ها و آهنگ مناسب «پریا»ی شاملو همیشه دل از دست خواننده خواهد برد:

دویدم و دویدم
بالای کوه رسیدم
اون ور کوه ساز می‌زدن، همپای آواز می‌زدن
«— دینگ دینگ! شاد شدیم
«از ستم آزاد شدیم
«خورشید خانوم آفتاب کرد

«کلی برنج تو آب کرد:
 «خورشید خانم! بفرمایین!
 «از اون بالا بیاین پایین!
 «ما ظلمونفله کردیم
 «آزادی و قبله کردیم.

«سوره تماشا»، سروده سهراب سپهری هم از لحاظ موسیقی و ارتباط عنوان و واژه ها جلب نظر می کند:

سر هر کوه رسولی دیدند
 ابر انکار به دوش آوردند
 باد را نازل کردیم
 تا کلاه از سرشان بردارد
 خانه هاشان پر داودی بود
 چشمشان را بستیم
 دستشان را نرساندیم به سرشاخه هوش
 جیبشان را پر عادت کردیم
 خوابشان را به صدای سفرآینه ها آشفتم.

به این ترتیب، به نظر ریفاتر عامل اساسی در تشخیص سبک «بافت سخن» است. به عقیده او تنها همان اندازه پدیده سبکی هست که «انتظار ناگام» وجود داشته باشد. اما این انتظار هر بار به گونه دیگری فراهم آورده می شود. مثلاً: می توان پنداشت که صفت تفضیلی و عالی همواره گویا و رسا است: من بزرگترین دوربین نجومی جهان را دیده ام. ویروس خردترین موجود جاندار است. در این دو مورد، تکلیف خواننده، یا شنونده، روشن است. یکی از مشخصات بارز سبکی سعدی همین تفاوت مطلق است:

پیش رویت دگران صورت بر دیوارند

نه چنین صورت و معنی که توداری دارند
 تا گل روی تودیدم، همه گها خارند

تا تو را یار گرفتم، همه خلق اغیارند

اما در متنی آکنده از صفت عالی، پیکره صفت ساده از رسایی بیشتری برخوردار می‌شود. در این صورت، انتظار برآورده نمی‌شود، و در نتیجه پدیده سبکی رخ می‌نماید. همچنین کاربرد پاره‌ای از افعال، نظیر دیده بوده است، رفته بوده است، دقیقاً مطابق با معیار دستور زبان و به جا است، اما کاربرد این صیغه‌ها در بافت زبان روزمره یا گفتگوی خصوصی به حق مایه شگفتی می‌شود، و همان پدیده سبکی است. کاربرد بی‌جا و نامنتظره این صیغه در موقعیتهای ویژه پدیده سبکی را فراهم می‌آورد، نه کژراهی نسبت به معیار یا قواعد دستوری.

بدین ترتیب، مِلّاک بافت سخن، نسبت به معیار، این برتری را دارد که همیشه صادق است، با هر پدیده سبکی تغییر می‌کند، در حالی که معیار، چنانکه دیدیم، همیشه چنین نیست.

گفتیم که در بافت سخن پدیده سبکی هر بار زائیده انتظار ناکام یا شگفتی است. ولی انتظار ناکام خود مولود چه روندی است؟ شگفتی خواننده به علت آن است که در اندرون این متن، و فقط در اندرون همین متن، نمونه یا الگویی هست. این نمونه به خواننده، یا شنونده امکان می‌دهد که پیش‌بینی کند. دقیقاً گسیختگی یا تغییر الگو است که به قول یا کوبسون «به عنوان پیش‌بینی تحقق نیافته یا طور دیگری تحقق یافته» مایه شگفتی می‌شود. چون هر پیش‌بینی مسلماً طبق الگویی صورت می‌گیرد. این روند در سرتاسر قصه کوتاه فارسی شکر است، نوشته جمال‌زاده، به خوبی دیده می‌شود. نویسنده الگویی به دست می‌دهد، خواننده طبق آن پیش‌بینی می‌کند، پیش‌بینی یا تحقق نمی‌یابد یا به گونه دیگری تحقق می‌یابد. تغییر الگو مایه شگفتی یا خنده می‌شود. در شعر «گفتاری به زبان عامیانه» شهریار، دو الگوی زبان ادبی و زبان عامیانه به هم آمیخته می‌شوند و مدام جلب نظر می‌کنند.

با خلق می‌خوری می و با ما تِلَوْتَلو

قربان هرچه بچّه خوب سَرِش بشو

باور نداشتم که به این زودی ای فقیر

در زیردست و پای حریفان شوی وِلو

اسباب گند و کوفت به قدر کفافِ تو

در شهر کهنه هست، چه حاجت به شهر نو؟

شاهد که شید به رهن عفت رفیق راه
باور مکن که گوهر عصمت نداده لَو

اینها که وقت سعی و عمل مایل چُشدند

بس یورقه می روند به دنبال آبجو

دوگانگی گفتار در نمونه بالا البته آگاهانه است. اما آمیزش زبان ادبی زبان عوامانه یکی از مشخصه های بارز سبک شهریار است. به عبارت دیگر، گفتار شهریار یکدست نیست. احتمالاً علت این دوگانگی آن است که شاعر زبان عمومی را نه چنانکه طبیعی می بود در بطن اجتماع، بلکه در دو مرحله فرا گرفته است: ابتدا به سائقه ذوق طبیعی و شاعری در مکتب استادان سخن فارسی را فرا گرفت، سپس در دوره دانشجویی و اقامت در تهران به رسایی زبان عوام دل بست. به همین جهت همسنگی و همجواری در چالشند و هردو بیان در گفتار او جایی می طلبند. این دوگانگی در همه اشعار او به چشم می خورد و نه تنها ناخوشایند نیست، بلکه انگیزه سبکی نیرومندی به شمار می رود، چرا که نظیر ندارد.

ریفاتر از این مبحث نتیجه می گیرد که گسیختگی در تداوم عناصر قابل پیش بینی متن، انگیزه سبک شناختی را پدید می آورد. به این ترتیب، او می تواند تعریف تازه ای از سبک به دست دهد: «در این صورت سبک یعنی رشته ای از تضادها که قطب آنها بافت سخن و عنصر متضاد است. عنصر متضاد یعنی عنصری با قابلیت پیش بینی ضعیف در چارچوب بافت سخن».

پس، شگفتی خواننده یا شنونده، ناشی از انگیزه ای نشانه دار، حاضر در همان متن است. به نظر ریفاتر، دقیقاً همین واکنش روانی خواننده باید ملاک بازشناسی و بازیابی انگیزه ها گردد. شگفتی ما دلیل آن است که در متن مورد مطالعه ما گسیختگی کمابیش مشخصی پدید آمده است: گسیختگی بین عناصری که در ما انتظار فراینده پدیدار می سازد، و عنصر متضادی با ضریب فوق العاده عدم قابلیت پیش بینی. وقتی شاملومی گوید:

آنچه جان از من همی ستاند

دشمنه ئی باشد ای کاش

یا خود

گلوه ئی

یا وقتی که سهراب سپهری می‌گوید:

در وسط این همیشه‌های سیاه

حرف بزَن، خواهرِ تکاملِ خوشرنگ!

سخنشان بافتی دازد و عنصر متضادی. در شعر شاملو واژه همی عنصر متضاد است، چرا که کاربردش در روزگار ما پرسش انگیز و غیرقابل پیش‌بینی است. این عنصر در شعر سپهری جمع نامتعارف قید (همیشه‌ها) است. منوچهر آتشی هم در قطعه «وصف گل سوری»، واژه عوامانه گُرا، که در جهت خلاف انتظار خواننده حرکت می‌کند، به کار برده است:

نامت مژگانم را دُر می‌گیرد

نامت

در جانم

گُر می‌گیرد.

این نمونه‌ها حاوی نشانه‌های بارزی بودند. عنصر متضاد گاه به صورت دیگری درمی‌آید. در شعر خروس می‌خواند، اثر نیما، انگیزه در وزن جلوه گر می‌شود. از همان آغاز شعر، واژه فوقولی قوغرابتی دارد که نسبت به شعر سنتی بارز است. اما غرابت با واژه‌ها و ترکیب‌هایی چون جدارِ سرد سحر، بانوایش از او، مژده می‌آورد به گوش آزاد، سردی‌آور، روشن‌آرای صبح، با تنِ خاک بوسه می‌شکند، عطسه صبح تداوم می‌یابد. پس غرابت شناخته و پذیرفته می‌شود. اما آنچه ناگهان، در بطن غرابت، انگیزه می‌گردد، تغییر الگوست. وزن نسبتاً متعارف دگرگون می‌شود:

نرم می‌آید

گرم می‌خواند

بال می‌کوبد

پر می‌افشاند.

بنابراین قطب این شعر، نسبت به شعر سنتی، غرابتِ واژگانی آن است. اما عنصر متضادی که در جهت خلاف این قطب حرکت می‌کند تغییر الگوی وزنی است. این دگرگونی عمده است که انتظار خواننده را ناکام می‌سازد. بدین ترتیب، مشخصه بارز و ساختاری شعر نونه همان غرابت که در شعر سنتی هم نظیر دارد، بل تقطیع آن است.

پیامد فوری این بازیابی انگیزه سبکی آن است که بعضی از شعرهای نو، چندان هم که تصور می‌شود، نو نیست. چون اگر تقطیع نیمایی را از ملاکهای اصلی به حساب نیاوریم، دیگر دلیلی وجود ندارد که ایرج میرزا، ملک الشعرای بهار و پروین اعتصامی را در شمار شاعران نوپرداز قرار ندهیم. چرا که محتوای پاره‌ای از اشعار اینان از هر لحاظ رنگ و بوی تازه‌تری دارد. مثلاً این شعر نادر پورچه فرقی با شعر سُنتی دارد:

کسی که قدر عزیزان آشنا دانست

چگونه صحبت بیگانگان روا دانست

میان این همه با چون توئی کنار آمد

چرا که جز به تودل باختن خطا دانست

یا قطعه «من این پائیز در زندان...» سروده مهدی اخوان ثالث، تفاوتی با

شعر سُنتی ندارد:

در این زندان برای خود هوای دیگری دارم

جهان گویی صفا شو، من صفای دیگری دارم

اسیرانیم و با خوف ورجا درگیر، اما باز

درین خوف ورجا من دل به جای دیگری دارم

قطعه «مرغ دریا»ی شاملو نیز، با وجود تغییر نمونه در شمارهٔ مصرع‌ها، از

همین دست به حساب می‌آید:

خواهید آفتاب و جهان خوابید

از بُرجِ فار، مُرغِکِ دریا، باز

چون مادری به مرگِ پسر، نالید،

گرید به زیرِ چادرِ شب، خسته

دریا به مرگِ بختِ من آهسته.

تازه این بررسی فقط در رویهٔ تقطیع است. اگر مشخصه‌های دیگر شعر نیمایی

بررسی شود، بسیاری از اشعار همین شاعران مورد چون و چرا قرار خواهد گرفت.

ریفتر پیشنهاد می‌کند که مفاد واکنش ناشی از انگیزه را به کلی در بوتهٔ

اهمال نهیم تا به عواقب نقد متکی به احساسات دچار نشویم، و تفسیر سبک

شناختی را به تعیین و توصیف سایر انگیزه‌ها، یا ساختارهای متضاد عناصر غیرقابل پیش‌بینی و بافت سخن، محدود نکنیم.

گیرو معتقد است که در میان ساختگرایان، ریفاتر تنها کسی است که می‌خواهد اصل «نقد درون متن» را کاملاً معمول دارد و پس از رد معیارهای عینی زبان عمومی، به معیارهای شهودی گنگ و غیرمشخصی احاله می‌کند. وی همچنین تصریح می‌کند که جدال قلمی مطرح شده از سوی ریفاتر، تا آنجا که انگشت بر فقر آشکار و سکون معیارهای بالی و مریدان او می‌نهد زاینده است: «چون این نکته عین حقیقت است که تفسیر متن، به نظر بسیاری از اینان، برشماری لاشه‌های بی‌جان و ایستای صناعی است که به‌طور انتزاعی و از پیش تعریف شده‌اند.» مثلاً صنعت حسن تعلیل به منتقد اجازه می‌دهد که حسن کلام را مربوط به معنا بدانند، و از این رهگذر مجاز باشد که الفاظ را تغییر بدهد. مثلاً این شعر امیر معزی:

آن زُلفِ تابدار بر آن روی چون بهار

گر کوتاه است، کوتاهی از وی عجب مدار

شب در بهار روی نهد سوی کوتاهی

و آن زُلفِ چون شب آمد و آن روی چون بهار

برای این گونه منتقدان نه یک سازمان، بلکه جمله‌ای است که می‌توان دگرگونش کرد.

غالباً می‌توان با یادآوری تمایزی، که باید بین ارزش و تأثیر سبک قائل شد، از این جدال فراتر رفت. ارزش امری بالقوه است، می‌تواند نیروی نهان خود را بالفعل گرداند. و چنانکه سیاهه‌های سبک‌شناسی بیان نشان داده‌اند، ارزش سبک در کژراهی نسبت به معیار جمعی است. ولی این ارزشهای بی‌ریشه فقط وقتی واقعی و مؤثر می‌شوند که در گفتار رخ نمایند. یعنی تشخیص تأثیر سبک تنها در موقعیت ویژه بروز می‌کند. و گرنه ممکن است حتی حذف شوند. بنابراین کژراهی مشهود و پدیده بارز سبکی فقط در بافت سخن مشخص می‌شوند: پدیده سبکی تنها در اندرون یک ساختار تحلیل می‌شود. تغییراتی که طرزی افشار، شاعر دوره صفویه، در افعال و واژه‌های دیگر پدید می‌آورد فقط در شعرهای همورخ می‌نمایند، و اگر باز مورد تقلید قرار نگیرند، تأثیری نخواهند داشت. ببینید:

در دیدهٔ من ای که بهی از ثقلینا
 پر کرده‌ام از مهر توجیب و بغلینا
 بادام و عسل قیمت از آن یافت که هستند
 چشمان تو بادام و لبانت عسلینا
 گردست تو برگردن اغیار بطوقد
 داریم ز جلین تو نعم البدلینا
 شب با تو کشم بادهٔ گلرنگ و نخوفم
 از مُحْتَسِب و قاضی و دزد و دغلینا

به همین ترتیب، ارزشهای سبکی نیما در رویهٔ واژگانی چندان مورد تقلید پیروان او واقع نشده است. نظر کلی به تحول شاعران نوگرا نشان می‌دهد که عموماً در ابتدای کار و آغاز راه شیفتهٔ پدیدهٔ سبکی نیما بودند، ولی پس از مدتی رفته‌رفته از تأثیر او رها شدند و ضمن یافتن سبک ویژه، عموماً جذب بنیاد ادب ایران شدند. به‌طوریکه اکنون جز تقطیع شعر به روال نیما، اثری از نفوذ وی در اینان به چشم نمی‌خورد. در قطعهٔ «گل کو» سرودهٔ شاملو، صدای نیما شنیده می‌شود:

شب ندارد سرِ خواب.

می‌دَوَد در رگِ باغ

باد، با آتش تیزابش، فریاد کشان.

اما سالهاست که شاملو از نیما دور شده و حتی به پدیده‌های سبکی سده‌های چهارم و پنجم هجری روی آورده است. در نخستین شعرهای سهراب سپهری این تأثیر کاملاً به چشم می‌خورد. بندی از قطعهٔ «روشن شب» نفوذ این پدیده‌ها را نشان می‌دهد:

روشن است آتش درون شب

وز پسِ دودش

غیر آوای غرابان، دیگر

بسته هربانگی از این وادی رخت

مهدی اخوان ثالث که مدتها با احمد بن قوص بن احمد دست و پنجه نرم کرده بود، در واقع زودتر از همه مغلوب سُنَّت شد، و پس از مدتی گشت و گذار در کوچه باغهای نیمایی، دوباره به گلستانِ ادبِ سُنَّتِی روی آورده است. نادر نادر پور از همان آغاز

به شاعران فرانسه بیشتر نظر داشت. فروغ فرخزاد، همین که به ضعف شعر خود پی برد، درمان را در سُنّت یافت. همهٔ اینان فقط تقطیع نیمایی را پسندیدند. چرا؟ چون با زندگی مردم خود آن آشنایی را نداشتند که نیما داشت. مسائل اجتماعی در اینان مرامی است و عمقی ندارد. کسانی چون شاملو و اخوان مسائل اجتماعی را در کتاب فراگرفتند، و به همین جهت بسیار زود این مسائل را از یاد بردند. حدیث نفس درونمایهٔ اصلی کل شعر نو است، و شعر سُنّتی ایران بیشتر به درد شاعران معاصر می‌خورد تا سخن نیماوار. بگذریم.

بدین ترتیب، همواره در دو دیدگاه بازخوانی جای می‌گیریم: ارزش و تأثیر. در اندرون متن — جایی که در برابر تضاد انگیزه و کنش نشان می‌دهیم، اما با این همه، به خوبی آگاهیم که عنصر متضاد غالباً فقط ارزشهای مربوط به معیار جمعی را نشان می‌دهد. پس این ارزشها از بیرون متن آمده‌اند. همان مثال ریفاتر را به یاد آورید: صفت‌های تفضیلی و عالی، برخلاف آنچه گاه پنداشته می‌شد، لزوماً پدیدهٔ سبکی نیستند. فقط بافت سخن است که چگونگی آن را معلوم می‌دارد. ولی بافت سخن هم، جز نمایان ساختن ارزشهای صفات مربوط به معیار، کاری انجام نمی‌دهد.

پس، چنانکه ملاحظه می‌شود، به نظر نمی‌رسد بدون تمایز رویهٔ زبان و رویهٔ گفتار، سبک‌شناسی جایی داشته باشد. به این ترتیب، معیار چون تکیه گاهی است که گفتار، به ویژه با توجه به موضوع بحث ما، سبک نسبت به آن مشخص می‌شود. اما باید پرسید که معیار خود چیست؟ معیار را به حق آن «بنیان پنداری» گفته‌اند که بنای آفرینندگی بر آن استوار می‌شود. به قول گبرو، هر زبان مانند پردهٔ سینما است، و هر گفتار چون تصویر یعنی دسته‌ای اشعهٔ نورانی. اگر تصویر از پرده محروم شود هرگز نقش نمی‌بندد و همچنان بی‌معنا در فضا گم می‌شود.

با این همه، هنوز نمی‌دانیم که معیار از زبان فراهم می‌شود یا از تداول.

زبان، تداول، سبک

حقیقت این است که دو رویهٔ زبان و تداول همیشه از هم تمیز داده نمی‌شود.

بهترین مثال، برای تشخیص دو مفهوم زبان و گفتار، در بازی شطرنج دیده می‌شود. فاعدهٔ بازی، که طرز بازی را مشخص می‌کند، همانند ساختارهای بالقوهٔ زبان است. اما جریان بازی، که طبق این قواعد انجام می‌شود، ولی با هر بازیگری به طرز ویژه‌ای جلوه‌گری می‌کند، نمودار گفتار است. تدوین سیاههٔ تکمیلی تداول، یعنی طبق همان مثال بازی شطرنج، طرزی که با آن بازی می‌کنند، کارگیوم است. اتفاقاً می‌بینیم که دستور زبان و فرهنگها، که ظاهراً حکایتگر ساختارهای جامع زبان هستند، از تداول گامی فراتر نمی‌نهند. به فرهنگ معین یا لغتنامه دهخدا، نگاه کنید: از شاهد مثال پدید آمده‌اند. مثلاً در مورد واژه «بر»، به فرهنگ معین مراجعه می‌کنیم. می‌گویید:

«۱- استعلا و بالا بودن چیزی را افاده می‌کند، و آن یا حسی است:

همچنان باز از خراسان آمدی بر پشت پیل

کاحمدِ مُرسل به سوی جنت آمد از براق

منوچهری

و با عقلی که در تصور بالا فرض شود:

چو مرد باشد بر کار و بخت باشد یار

ز خاک تیره نماید به خلق زر عیار.

ابوحنیفه اسکافی

۲-...۳- در مورد افاده ضرر و به معنی ضد، علیه استعمال شود:

ابلیس بدین سخن حجت بر خویشان آورد.

ترجمه تفسیر طبری

۴- پیاپی بودن و ترتیب را رساند:

به مردی ورادی، به گنج و گهر

ستون کیانم پدر بر پدر.

فردوسی

این مثالها، چه از لحاظ معناشناختی، چه از لحاظ اندامی - دستوری به عنوان معیار حجت شمرده می‌شوند. پس تداول قاعده را تعیین می‌کند. عنوان مهمترین دستور نمونه زبان فرانسه، «تداول درست»^۱، از این بابت سخت دلالتگر است. پس کژراهی را باید با این دو خاستگاه زبان و تداول سنجید. به عقیده گبرو، معیار نتیجه تداول است. «اگر، برای بیان یک مطلب چند اصطلاح وجود داشته باشد، احتمالاً یکی از آنها رایج‌تر از بقیه است. مفهوم معیار، که نسبت به آن، اصطلاحات کمتر تداول نشان‌دهنده کژراهیها هستند، ناشی از همین نکته است». پس کاربرد بسامدی تشکیل‌دهنده معیار است.

گبرو سپس گفته ماروزو را تأیید می‌کند که آفرینش بیانی فرد، یعنی سبک، اگر با کژراهی بروز کند، همواره در اندرون چارچوبه محدودی انجام می‌پذیرد. او خود این نکته را تکمیل می‌کند: «تا این لحظه، بر منش آفرینندگی و ابتکاری سبک تکیه شده است: سبک نتیجه یک گزینش، پس عرصه آزادی است. اما این آزادی در اندرون مرزهای محدود نظام اعمال می‌شود». شاعر آزاد است که پدیده‌های سبکی خود را، به هر نحوی که صلاح می‌داند، از هرجا که خواست برگزیند، اما این آزادی حدودی دارد که همان حدود زبان عمومی است. وقتی طواری افشار، در بحر طویل کذایی خود می‌گوید:

گرچه عمرم به جهان بیهده گردید، فرنگیدم و تُرکیدم و تاتیدم و گرجیدم و
روسیدم و لزگیدم و بی‌فایده گشتم، پس از این دست من و دامن آن طایفه، کز
همت ایشان بخروجم ز صفاها و به شیرازم و آنگاه حجازیده و حجیده زیارت
بکنم مرقد پاک شهدا را.»

از مرزهای شناخته زبان فراتر می‌رود. و به همین جهت، آفرینشی در کار نیست.
برعکس تداول، که با اصطلاحات و تعبیرات آماده و قدرت سکون و
گرایش به تکرار ارزشهای زبان را کمرنگ می‌کند، سبک دقیقاً به معنای بازیابی و
احیای همین ارزشهایی است که مورد اهمال و بی‌اعتنایی تداول است. اما فراموش
نشود که این ارزشها در بطنِ نظام جا داشتند. ابداع، در ادبیات، همواره غبارزدایی و
جلوه‌گر ساختن چیزی است که پنهان بود، اما بود. ارزش کار شاعرانی چون نصرت
رحمانی در همین نکته نهفته است. او می‌تواند در خیل کمرنگ و محو فارسی
تهرانی، عناصر سبکی خود را پیدا کند، و به آنها جان تازه‌ای ببخشد. قطعه «تاول
۲» شعر زبان را به خوبی نشان می‌دهد:

نگاه کرد و گذشت.

امید بی‌ثمران در ته نگاهش بود.

غلاف شمشیرش —

پراز دنائت بود.

و جیبهای بزرگش به تاولی می‌ماند

چه گفت؟

— هیچ.

و هیچش مرا پریشان کرد.

چهار جیبِ بزرگ،

چهار تاولِ چرکین،

بدوز بر کفنت

تو نیز هیچ بگو!

به من نگاه مکن.

حریقِ باد مرا سوخت

سوخت

آبم کرد.

نگاه کن بگذر.

وگر نه این تو و این پهنهٔ پریشانی.

یکی از مشخصه‌های نمایان سبک جمال‌زاده کاربرد اصطلاحات و ضرب‌المثلهای گاه نیز اصطلاحات مخصوص زادگاهش اصفهان است. تکه زیر را که از «داژالمجانین» گرفته‌ایم بخوانید:

«گفتم: عشق هم، مثل همهٔ چیزهای دیگر، علمی است که بعد از عمل پیدا می‌شود، و حالا می‌فهمم که تا به امروز هر لیچاری بافته‌ام از راه جهل و نادانی بوده است، و در این ساعت با نهایت فروتنی و شرمندگی از درگاه مقدس عشق پاک استغفار می‌جویم.

گفت جان من، عشق پاک یعنی چه؟ این لفاظیها و عبارت‌پردازیها را به کنار بگذار، و اگر واقعاً پاسوختهٔ کسی شده‌ای زود بگو ببینم ناقهٔ دل را در جلوی خیمهٔ کدام لیلائی فرود آورده‌ای، و جنون کدام زنجیر زلفی خیمه به صحرای دلت زده است. ولی، اگر باز مقصودت شیطنت و آزار من بیچاره است، بیا و برای رضای خدا دست از سر کچل من بردار که در این اواخر دیگر به هیچ وجه دماغ و حوصلهٔ این گونه شوخیها را ندارم».

صادق هدایت هم، که نویسنده‌ای مردمی است و به فرهنگ توده دلبستگی کم‌نظیری داشت، شعرِ زبانِ متداولِ تودهٔ مردم را دریافته و اصطلاحات رایج آن را در آثار گوناگون خود آورده است. تکه زیر را از قصهٔ کوتاه علویه خانم برگرفته‌ایم:

«خانوم، خودم هم سبند و سالی ندارم. روزگار منو شیک‌سته. آگه می‌بینی موهام جوگندمی شده، از بادِ نَزَلَس. سالی مشمشه‌ای یادتون هس؟ من تازه دَسَم به چفت در می‌رسید. آدم می‌باس پیشونی داشته باشه، دخترم هم مثل خودم پیشونی نداره. پارسال که آوردمش مَشْد، شما دیده بودیش، یه دختری بود ترگل و رگل، یه خرمن گیس تو پشتش خوابیده بود. از لپاش خون می‌چکید. اول صیغه عبدالخالق دلال شد — یه مرتیکه تریاکی گنید دماغی بود که نگو — مرغ هرچی چاق‌تره،

کونش تنگ‌تره! باوجودیکه پولش با پارو بالا می‌رفت، از اونا بود که از آب روغن می‌گرفت».

این نویسندگان از مرگِ زبان جلوگیری می‌کنند. اما هنرمندان بزرگتری داریم که اصطلاحات تازه‌ای می‌آفرینند و به غنای فرهنگ ملی می‌افزایند. بسیاری از اشعار فردوسی، سعدی و حافظ امروز جزو زبان متداول است.

از سعدی:

من گنگِ خواب دیده و عالم تمام کر
من عاجزم زگفتن و خلق از شنیدنش

یا از همو:

به جهان خُرم از آنم که جهان خُرم از او است
عاشقم بر همه عالم که همه عالم از او است

از نظامی گنجوی:

هر کسی در بهانه تیزهش است
کس نگوید که دوغ من تُرش است

از حافظ شیرین سخن:

آن سفر کرده که صد قافله دل همیره او است
هرکجا هست خدایا به سلامت دارش

یا:

هرگز نمیرد آنکه دلش زنده شد به عشق
ثبت است بر جریده عالم دوام ما

پس ابتکار به معنای گمراهی نیست. قهرمان شطرنج کسی است که از بازیهای مُبتذل و بسیار معمول چشم می‌پوشد. چیره‌دستی تازه‌ای در چارچوبه قاعده‌بازی ابراز میدارد، و مشخصه سبک او همین چیره‌دستی در چارچوبه است. چرا چرند و پرند دهخدا، با آن فروتنی در عنوان از تلّ نوشته‌های دوره مشروطه متمایز می‌شود؟ برای آنکه ابتکاری است در میدان محدود نظام. زیب و زیور صفحه را تکه‌ای از مکتوب «(۲۲)» بیاوریم و بگذریم:

«آخر یک شب تنگ آمدم، گفتم نه! گفت هان. گفتم آخر مردم دیگر هم زن و شوهرند، چرا هیچکدام مثل تو و بابام شب و روز مثل سگ و گربه به جان هم نمی‌افتند؟ گفت مُرده‌شور کمال و معرفت را ببرد با این حرف زدنت که هیچ به پدر ذلیل شده‌ات نگفتی از اینجا پاشو آنجا بنشین. گفتم خوب حالا جواب حرف مرا بده. گفت هیچی، ستاره‌مان از اول مطابق نیامد. گفتم چرا ستاره‌تان مطابق نیامد؟ گفت محض اینکه بابات مرا به زور برد».

چنین برداشتی از سبک، بینشی است به قاعده که در آن کژراهی به معنای گمراهی نیست، بلکه وسیله تازه‌ای است تا با آن قدرتِ بیانِ زبان را با همه شکوهش بازسازی کنند.

اکنون ممکن است پرسند که آیا روال نشانهٔ جمعی با کژراهیها به تباهی کشانده نمی‌شود؟ پیش از این دیدیم که اسپیتزر برای فرد این امکان را درخواست می‌کرد که وی به هر حال بتواند ذهنیت خود را بیان کند. اما نویسنده چگونه می‌تواند دنیای درون و ویژهٔ خود را بازگوید؟ با آفرینش سبک تازه‌ای که انفجار ساختارهای جمعی قلمداد می‌شود. هدایت برای بیانِ درونِ دردمندش، برای نشان دادنِ زخمی که مثل خوره روحش را می‌خورد و می‌تراشیدش، به سبک تازه‌ای نیاز داشت. این سبک که دقیقاً بیانگر زخم روحش بود، ناگزیر ساختارهای کهنه را منفجر می‌ساخت. تکهٔ زیر، که از بوف کور برگرفته‌ایم، گواه بارزی بر یک ذهنیت تازه است:

«شب پاورچین پاورچین می‌رفت. گویا به اندازهٔ کافی خستگی در کرده بود. صداهای دوردست خفیف به گوش می‌رسید. شاید یک مُرغ، یا پرندۀ رهگذری خواب می‌دید. شاید گیاهها می‌روییدند. در این وقت ستاره‌های رنگ پریده پشت توده‌های ابر ناپدید می‌شدند. روی صورتِ منِ ملائم صبح را حس کردم، و در همین وقت بانگِ خروس از دور بلند شد».

حساسیت تازه‌ای که باعث می‌شود نویسنده صدای پای شب را بشنود. حتی صدای رؤیای پرندۀ رهگذر به گوشش می‌رسد. او می‌تواند صدای رویش گیاهان را هم بشنود. با چنین ذهنیت تازه‌ای دیگر نمی‌توان مثل همه نوشت. پس به ملامتش برمی‌خیزند. حتی همقطارش جمال‌زاده او را به دارالمجانین می‌برد، و بدون اینکه بوف کورش را درک کند، به او می‌گوید:

«اولاً تو در نوشته گاهی از لحاظ جمله بندی و تلفیق الفاظ کاملاً مراعات قواعد صرف و نحو را نمی نمایی. آرزو دارم که این نقیصه را هم رفع نمایی تا زبان اشخاص فضول بسته شود. ثانیاً در کار نوشتن زیاد مسامحه کاری...»

آدمی مثل جلال آل احمد هم که دست کم سی سال زبان و ادبیات فارسی درس داد همیشه چنانکه باید رعایت اصول ساده را نکرد. سعدی هم پس از آن همه زد و خورد بازید و عمر در نظامیه بغداد اولی را اولیتر می گفت. اگر جمال زاده از روند آفرینندگی اطلاع بیشتری داشت هدایت را مورد سرزنش قرار نمی داد.

به همین ترتیب، دیدیم که دیدگاه سبک شناسی ایتالیا را نیز به باد انتقاد می گیرند و می گویند که مفهوم زبان با تلقی سوسور را نمی پذیرد و فقط به زبان فردی هر نویسنده توجه دارد. از یادمان نرود که ده و هجده پویایی بنیاد زبان را در زیر فشار دائمی کنشهای بیان فردی، به ویژه به یاری روند گریز به میان می کشید. گریز هم چیزی جز گونه ای از کژراهی نیست.

اکنون می خواهیم در دیدگاه ویژه تری قرار گیریم که معناگرایی زبان^۲ نام گرفته است. اگر هر معنای ضمنی واقعاً معنای ثانوی پدیدار می سازد، و چنین معنایی همواره ذهنی است، همین ذهنیت خود قطع رابطه است، نه تنها با تداول، بلکه نیز با نشانه که به سبب قراردادی بودن جمعی است. می دانیم که درخت سرو پیراهن به تن نمی کند تا شاعر، به چه انگیزه ای، دست به دامن این درخت بزند. پس وقتی حافظ می گوید:

بعد از این دست و من دامن آن سرو بلند

که به بالای چمان از بُن و بیخم برکنند

به معنای ضمنی و ثانوی سرو توجه دارد. این معنا که مراد از آن بار بلند بالا است، دیگر سرو باغ نیست. بدین ترتیب، معنا ذهنی می شود و از این رهگذر با زبان عمومی و تداول عامه قطع رابطه می کند. این نکته در بافت شعر نو، که گاهی چه از لحاظ ساختار و چه از حیث کارکرد نظیر ساختار و کارکرد رؤیا است، آشکار است. از زمان فروید همه می دانند که پریشانی ظاهری رؤیا، عین هذیان شخص بیمار،

ناشی از دمسازی معنای آشکار و معنای نهان است. معنای نهان همواره ساختار دیگری دارد، ولی وقتی کلید رمز ساختار پیدا شد، بر روشنی پیام گواهی می‌دهد. گرچه ما نیز، از دیدگاهی منحصراً زبانشناختی، از دمسازی متن و فراسو متن سخن می‌گوییم. گنگی اولیه پیام مولود ساخت ذهنی آن است. پیامد چنین ساختی از خود بیگانگی، گوشه‌گیری یا انکار جامعه خواهد بود. در این صورت، وظیفه نقد تحلیلی بازیابی رمز بیمار است تا ارتباطی که کمابیش جزئاً قطع شده بود دوباره برقرار گردد. وقتی احمد رضا احمدی می‌گوید: «شهری فریاد می‌زند: آری. کبوتری تنها، به کنار بُرج کهنه می‌رسد، می‌گوید: نه.»، بی‌درنگ نباید گفت: جَفَنگ است. ممکن است این متن با چیزی فراتر از آن مربوط باشد و با آن فراسو متن دمسازی کند. باید رمز آن را پیدا کنیم. به نظر می‌رسد که «کبوتری تنها» و «بُرج کهنه» کلید این گفتار پریشان و هذیانی باشد. اگر به رمز واقعاً دست یافته باشیم می‌توان گفت که احمدی در این قطعه از شاملوستایش می‌کند که گفته است:

کفتر چاهی شدم از بُرج ویران پر کشیدم

برزگر پیراهنی بر چوب روی خرمنش آویخت

دشتبان، بیرون کلبه، سایبان چشمهایش کرد دستش را و با خود گفت:

هه! چه خاصیتِ که آدم کفتر تَنهای برج کهنه‌ئی باشد؟

البته این تعبیر یکی از چند تعبیر ممکن است، و در این گونه موارد حکم قطعی نمی‌توان صادر کرد. فقط باید پذیرفت که همیشه هر متنی با فراسو متنی دمساز است، و تا یافتن رمز نباید پنداشت که متن بی‌معنی است. اگرچه گفتار مایخولیایی جلوه کند. می‌دانیم که اقدام ویژه لاکان، در چارچوب مکتب فروید، دیوانگی را هم زبان ویژه‌ای به شمار می‌آورد. به همین جهت، گروهی لاکان را نه همان روانپزشک، بلکه به حق زبانشناس می‌دانند. زبانشناسی که هذیان را تعبیر می‌کند.

به همین ترتیب، اتفاقاً وقتی اوضاعی کمابیش کم نظیر معانی ضمنی تازه‌ای به بیان مردم می‌افزاید و ساختارهای زبان جمعی دستخوش آشفتگی می‌گردد، همیشه شعر و گاهی نیز سبک نتیجه بازسازی بیان به پایمردی فرد شمرده می‌شود. مثلاً پس از حمله مغول و حکومت ایلخانان زبان فارسی به تکلف گرایید و شعرای

سبک هندی، با آنهمه نازک خیالی، دستگاه بیان را به آشفته‌گی کشاندند. در این دوره مُغلق‌گویی هنر به حساب می‌آمد. به این شعر صائب توجه کنید:

به مژگان اشک پوشیدن میاموز به ابر تیره باریدن میاموز
به زلف آه پیچیدن مده یاد به دریا اشک غلطیدن میاموز
هوس بی طاقستی را خواب دارد به سرما خورده لرزیدن میاموز

تلاش شاعرانی چون نشاط، صبا، وصال شیرازی و فروغی بسطامی در دوره بازگشت، گذشته را به آینده پیوند زد و زبان عمومی را زنده کرد. ارزش کارقانی، که آنهمه سرزنش می‌کنند، در همین نکته نهفته است. بررسیهای ژرف نشان خواهد داد که این خراطِ واژه‌ها تا چه حد به بُرد زبان افزوده است:

بنفشه رسته از زمین به طرف جویبارها
و یا گسسته حور عین ز زلف خویش تارها
ز سنگ اگر ندیده‌ای چسان جهد شرارها
به برگهای لاله بین میان لاله زارها
که چون شراره می‌جهد ز سنگ کوهسارها

اما به عقیده کوهن، ساختارهای شعر، از دیرباز هر روز اندکی بیشتر، پیوسته و منظم‌تر، نه تنها از تداول دور می‌شود، بلکه حتی با قواعد زبان نیز پیوند می‌گسلد. چرا که ذات شعر پیوند سستی با دستور دارد. زیرا، در بیانی که سبک به اوج خود می‌رسد، دیگر نمی‌توان از دستور زبان سخن گفت. حکمی که در مورد شعر صادق است، اندکی کمتر در باره هر سخنی که در آن پای سبک به میان می‌آید نیز صادق می‌کند.

بهمین فُرسی در مقدمه نمایشنامه کوتاه خود گلدان می‌گوید:

«زبانم ریخت و بافت همه‌شناس ندارد. آیا به راستی این طور است؟ راستی این «همه» کیست؟ به هر حال، این زبان من است، و امروز از به کار بستنش نه تنها پرهیز نمی‌کنم، بلکه به داشتنش — از اینکه خودی است — شادان نیز هستم».

پس ادبیات، به طور کلی، دستور ستیز است. تصادفی نیست که در هر دوره، نگهبانان بنیاد ادب نوآوران را نکوهش می‌کنند.

تاریِ اولیهٔ سخن‌شاعرانه، پیچیدگی و فروبستگی نتیجهٔ ابعاد کمابیش زیاد کژراهی است نسبت به ساختارهای جمعی. کار نقد سبک‌شناختی دقیقاً تشخیص این کژراهی، و احتمالاً تدوین شبکه‌های متداعی از خلال کُلّیت اثر برای کاستن از این کژراهی است. شعری از سهراب سپهری، قطعهٔ «در قیر شب» را می‌خوانیم:

دیرگاهی است در این تنهایی
رنگِ خاموشی در طرح لب است.
بانگی از دور مرا می‌خواند،
لیک پاهایم در قیرِ شب است.

رخنه‌ای نیست در این تاریکی:
در و دیوار به هم پیوسته.
سایه‌ای لغزد اگر روی زمین
نقش وهمی است زبندی رسته.

نفسِ آدمها
سربه سر افسرده است.
روزگاری است در این گوشهٔ پژمرده هوا
هر نشاطی مرده است.

دست جادوییِ شب
در به روی من و غم می‌بندد.
می‌کنم هر چه تلاش
اوبه من می‌خندد.

نقشهایی که کشیدم در روز،
شب ز راه آمد و با دود اندود.
طرحهایی که فکندم در شب،
روز پیدا شد و با پنبه زدود.

دیرگاهی است که چون من، همه را

رنگ خاموشی در طرح لب است.

جنبشی نیست در این خاموشی:

دستها، پاها در قیر شب است.

متن نسبتاً تار است. تاری ناشی از کژراهی است. باید روند کژراهی را تمیز بدهیم، شبکه‌های متداعی کَلَبِیَّتِ اثر را تدوین کنیم تا از فروبستگی کژراهی کاسته شود. کژراهی در اینجا، مانند بیشتر کژراهیها، بریک استعاره اصلی و یک سلسله مراعات نظیر تکیه دارد. استعاره اصلی شب است. شب دلالتهای ظلمت، وقیر قید و بند آن است. اکنون می‌توان شبکه متداعی این استعاره را پی گرفت: همه خاموشند، جنبشی دیده نمی‌شود، دست جادویی شب همه را در بند غم گرفتار ساخته است، تلاش بی‌ثمر می‌نماید، رخنه در دیوار شب دشوار است، مردم نشاطی ندارند، چرا که در این گوشه از جهان هوا گرفته است، شاعر را به جنبش فرا می‌خوانند، ولی دست و پای او مانند اکثریت در بند قیر شب است.

آنگاه پرسش ژرژ مومن مطرح می‌شود: آیا سنجش سبک همان سنجش اشاراتی نیست که سبک در بر گرفته است؟ کوهن در پاسخ می‌گوید: سبک هر قدر بیشتر پیوند خود را با ساختارهای منظم و شناخته زبان بگسلد، معانی ضمنی تازه‌تری را می‌تواند در بر گیرد.

به این ترتیب، نسبت به گِیرو، کوهن توصیف دقیق‌تری از کژراهی به دست

می‌دهد.

ساختار بیان شاعرانه

چنانکه اشاره شد، به نظر کوهن کژراهی سبک شناختی نه تنها با قواعد دستوری ویژه هر زبان، بلکه با همان قواعد بیان نیز پیوند می‌گسلد. وی غایت دالالتگر شعر نسبت به نثر، و به‌طور دقیق‌تر نسبت به نثر علمی را در رویهٔ واجشناختی به اثبات می‌رساند. اگر آنچه را که معنای کاملی دارد، یا چیزی که بین دودرنگ قرار می‌گیرد و فهمیده می‌شود جمله به شمار آوریم، آنگاه با کوهن همداستان می‌شویم که «بیان منشور همسویی دقیق ساختارهای صوتی و معنایی را تضمین می‌کند». در عمل، نقطه‌گذاری همیشه پیوندهای بین واحدهای معنا را برقرار می‌سازد. عبارت زیر را، که از یک کتاب تشریح جانوری برگرفته‌ایم، بخوانید:

«شُشها قابلیت ارتجاع فراوان دارند. اگر از راه نای به درون شُش گوسفندی بدمیم باد می‌کند، و اگر مجرای نای را با دست محکم نگه‌داریم، شُش در همان حال باقی می‌ماند. پس از باز کردن نای، شُشها روی خود فرو می‌نشینند و هوای دمیده شده را با فشار خارج می‌کنند و شکل و حجم اولیهٔ خود را باز می‌یابند».

در این عبارت هشت جمله هست. به جملهٔ اول، که برجسته‌تر است دقت کنید: یک فعل دارد، معنای کاملی دارد، بین دودرنگ قرار گرفته است و فهمیده می‌شود، پس یک جمله است. این جمله، جمله منشور علمی است: دو ساختار صوتی و معنایی آن همسو هستند: چون همینکه نقطه گذاشته می‌شود و تلفظ به پایان می‌رسد، معنا هم

کامل است و فهمیده می‌شود. همسویی در نثر ادبی هم وجود دارد. نثر سعدی بهترین نمونه است: «دو کس رنج بیهوده بردند و سعی بی فایده کردند: یکی آنکه اندوخت و نخورد، و دیگر آنکه آموخت و نکرد».

در شعر، به عکس، این همسویی همیشه مراعات نمی‌شود. چرا که به قول کوهن، واحد صوتی دیگر واحد معنایی را دقیقاً همراهی نمی‌کند. واحد معنا از ساحل درنگ، که با نقطه گذاری یا ساختار شعر تعیین می‌شود، طغیان می‌کند و فراتر می‌رود. به این بیت از مثنوی مولوی توجه کنید:

در میان قوم موسی چند کس بی ادب، گفتند کوسیر و عدس

ساختار شعر، یعنی تقطیع عروضی سبب می‌شود که واحد صوتی مصراع اول با چند کس درنگ اختیار کند، اما واحد معنایی باید از مرز مصراع بگذرد تا کامل شود. چون چند کس بی ادب جمعاً یک سازه تشکیل می‌دهند. مهدی اخوان ثالث در شعر سگها و گرگها می‌گوید:

گذارد، چون فروکش کرد خشمش،

که سر بر کفش و بر پایش گذاریم

شمارد زخمها مان را ما این -

محبت را غنیمت می‌شماریم...

خط اتحاد، که اصولاً از دو واژه یک واحد معنایی پدید می‌آورد، مانع درنگ عروضی یا تقطیع نشده است. پس در اینجا درنگ عروضی معنا را به دو پاره بخش کرده، و در دو مصراع یا در دو واحد صوتی جا داده است. کوهن از این گونه مشاهدات نتیجه می‌گیرد که «نظم فقط بی اعتنا به دستور زبان نیست، بلکه ضد دستور است. نظم، نسبت به قاعده همسوئی صوت و معنا، که حاکم بر هرگونه نثر است، کژراهی است». او از این نکته به طرح زیر می‌رسد:

صوت	نثر
معنا	نثر
صوت	شعر
معنا	

از سوی دیگر، قافیه نیز در رویه دوم پیوند خود از این قاعده اساسی بیان کثر می‌شود. دو واژه دو معنای متفاوت در بر نمی‌گیرند مگر به سبب تقابل واجهای مربوط به خود. در صورتی که قافیه از شدت تقابل می‌کاهد و دو معنا را به هم نزدیک می‌کند به شعر کوتاه زیر، اثر استاد علامه دهخدا توجه کنید:

هنوزم ز خردی به خاطر در است که در لانهٔ ماکیان بُرده دست
به منقارم آنسان به سختی گزید که اشکم چو خون از رگ آن دم جهید
پدر خنده بر گریه ام زد که هان: «وطنداری آموز از ماکیان»

قافیه باعث می‌شود که متوجه تقسیم واحد صوتی به دو پاره نشویم و تصور کنیم که واژه‌های است و گزید واقعاً نمودار پایان جمله هستند. این تشابه لفظی در نثر نادر است و فقط در نثر مسجع به چشم می‌خورد. مانند این حکایت گلستان: «کسی مرده پیش انوشیروان عادل آورد: گفت شنیدم که فلان دشمن تو را خدای عزوجل برداشت، گفت هیچ شنیدی که مرا بگذاشت؟» تداول ایجاب می‌کند که به خاطر نیاز به فصاحت از سجع چشم بپوشند. در شعر به عکس، ساختار گرویده به واژه‌های همانند است. قافیه اگر بر روی متکی باشد تشابه جزئی است، مانند این

بیت از حافظ:

فاتحه‌ای، چو آمدی بر سر خسته‌ای، بخوان
لب بگشا که می‌دهد لعل لب به مرده جان

اما در قافیه بدیعی همانندی گلی است، مانند غزلی که در آن سعدی به اعنات توجه داشته است:

چشم بدت دور، ای بدیع شمایل
ماه من و شمع جمع و میرِ قبایل

اگر شاعر به جناس نظر داشته باشد کار همانندی به ابهام می‌کشد، مانند این بیت از امیر خسرو دهلوی:

تارِ زلفت را جدا مَشاطه گرازشانه کرد
دست آن مَشاطه را باید جدا ازشانه کرد

یا این بیت از حافظ:

چراغ روی تو را شمع گشت پروانه

مرا ز حال تو با حال خویش پروانه

حافظ که از این قدرت همانندی به خوبی آگاه بوده است، افزون بر قافیه،

در بیشتر اشعار خود از ردیف، و گاه ردیفهای چند گانه بهره می‌گیرد:

خوشتتر از فکر می و جام چه خواهد بودن؟

تا ببینم که سرانجام چه خواهد بودن.

یا از همو:

می‌فکن بر صف رندان نظری بهتر از این

بر در می‌کده می‌کن گذری بهتر از این.

در بیت زیر، سعدی قافیه وردیف و جناس را به هم آمیخته است:

ساقی بده آن کوزه یاقوت روان را

یاقوت چه ارزد؟ بده آن قوت روان را

از همو بخوانید:

عشق در دل ماند و بار از دست رفت

دوستان دستی که کار از دست رفت.

تازه جناس، با همه انواع تام، ناقص، مرکب، مطرف، خط و لفظی، بخش

کوچکی از این همانندی است. خلاصه چنان وضعی بر شعر حاکم است که گویی

قصد شاعر آشفته گردانیدن نشانه تقابلی تداول است. تساوی کمتی مصراعها و توزیع

سنجیده تکیه‌ها نیز به تدارک ملقمه‌ای صوتی نظر دارد. در قطعه «بهار می‌شود»،

توزیع سنجیده تکیه‌ها برای پدید آوردن یک آهنگ ضربی محسوس است. این

جستجو در بیشتر شعرهای سیاوش کسرای به چشم می‌خورد:

یکی دور و دیگری از پگاه

چو چشم باز می‌شود

زمانه زیر و رو

کتابخانه
مجلس شورای ملی
دفتر کتابخانه ملی
خوارزمی

زمینه پر نگار می‌شود.
زمین شکاف می‌خورد،
به دشت سبزه می‌زند
هر آنچه مانده بود زیر خاک
هر آنچه خفته بود زیر برف
جوان و شسته رفته آشکار می‌شود
به تاج کوه
ز گرمی نگاه آفتاب
بلور برف آب می‌شود.
دهان دره‌ها پُر از سرود چشمه‌سار می‌شود.
نسیم هرزه‌پو
ز روی لاله‌های کوه
کنار لانه‌های کبک
فراز خارهای هفت رنگ
نفس زنان و خسته می‌رسد،
غریق موج کشتزار می‌شود...

شعر سُنّتی را هم می‌توان از روی تکیه‌های صوتی آن به این صورت درآورد. شعری از حافظ را بشکنیم:

مرحبا!
طاهر فرخ پی فرخنده پیام.
خیر مقدم!
چه خبر؟
دوست کجا؟
یار کدام؟

حافظ به این نکته توجه داشته است. او خود گاهی وزنی را به دو بخش یا بیشتر تقسیم می‌کرده است:

چندانکه گفتم غم با طیبیان
درمان نکردند مسکین غریبان

آن گل که هر دم در دست بادی است
گو شرم بادش از عندلیبان

یا این شعر:

این خرقه که من دارم، در رهن شراب اولی
وین دفتر بی معنی، غرق می ناب اولی
چون عمر تبه کردم، چندانکه نگه کردم
در گنج خراباتی، افتاده خراب اولی

باز این شعر از همو:

هنگام تنگدستی در عیش کوش و مستی
کاین کیمیای هستی، قارون کند گدا را
مولوی در غزلیات شمس از این توزیع نتایج درخشان و دلنشینی به دست
می آورد:

رندان سلامت می کنند	جان را غلامت می کنند
مستی ز جامت می کنند	مستان سلامت می کنند
غوغای روحانی نگر	سیلاب طوفانی نگر
خورشید ربّانی نگر	مستان سلامت می کنند

یا این شعر، از همو:

یک خانه پر ز مستان	مستان نورسیدند
دیوانگانِ بندی	زنجیرها دریدند

یا این یکی:

یار درآمد زباغ، بیخود و سرمست، دوش
توبه کنان، توبه را سیل ببرده است دوش

یا این شعر رقصان:

حقله دل زدم شبی، در هوس سلام دل
بانگ رسید کیست آن؟ گفتم من، غلام دل

پس همداستان با کوهن می‌توان گفت: «هموزنی، هماهنگی، همنوایی عناصر سازنده شعر به شمار می‌روند، و هدف کل دستگاه شعر بر ایجاد همنوایی کلی استوار است. این همنوایی با قاعده کلی بیان، که کارکردش ناشی از تقابل واحدهای خموش است، پیوندی ندارد. کژراهی بیان شاعرانه همین است، چرا که معیار آن ضدیت با معیار است».

وانگهی در تفسیر ساختاری شعر، این گرایش به همنوایی را گرایش کلی تجنّیس می‌خوانند. این نکته را هم ناگفته نگذاریم که هدف دیگر شعر ارضای نیاز ذاتی انسان به تکرار است. تکرار واژه پایه، هویدا یا نهفته، به یاری نغمه‌های همنوا، فراهم از جناسها و قافیه‌های بافت سخن. در شعر زیر، که از دیوان شمس برگرفته ایم، واژه نو واژه پایه و هویدا نیز هست:

بی همگان به سر شود، بی توبه سر نمی‌شود

داغ تو دارد این دلم، بی توبه سر نمی‌شود.

دیده عقل، مست تو، چنبر چرخ، پست تو

گوش طرب به دست تو، بی توبه سر نمی‌شود

یافتن واژه پایه‌های نهفته دشوارتر است. گاهی خود شاعر از روند آفرینندگی خود در این زمینه آگاهی چندانی ندارد. جان شیفته‌اش به آفتابی دلپذیر چشم دل می‌دوزد و به ستارگان منظومه توجهی ندارد. فروغ فرخزاد شعری دارد به نام «آن روزها». این واژه با وسوسه ستوه‌آوری در تمام شعر حاضر است:

آن روزها رفتند

آن روزهای خوب

آن روزهای سالم سرشار

آن آسمانهای پُر از پولک

آن شاخساران پُر از گیلان...

اما در شعر دیگرش «پرنده فقط یک پرنده بود»، واژه‌هایی هستند که با واژه پایه پرنده همنوایی نهفته‌ای دارند:

پرنده از لب ایوان

پریده، مثل پیامی پریده و رفت
 پرنده کوچک بود
 پرنده فکر نمی کرد
 پرنده روزنامه نمی خواند
 پرنده قرض نداشت...

در این بیت از حافظ داغ واژه پایه است و شقایق با دو واج «ق» با آن هم‌نوا می‌شود:
 ای گل تو دوش داغ صبحی کشیده‌ای
 ما آن شقایقیم که با داغ زاده‌ایم

همچنین وسوسه ظریفتر و حساستر «واژه دلخواه» در اندرونِ هرافریننده‌ای فعال است و پیوسته در صدد ابراز وجود در همان جان سخن است. هانری موریه درباره آن می‌گوید: «واژه دلخواه آن واژه‌ای است که نویسنده بدان دل می‌بندد، چنانکه گویی این واژه ویژگی‌هایی دارد که تابش همه نظام آوایی، همه موسیقی کلامی این نویسنده را روشن و رنگ آمیزی می‌کند». وین‌یی^۲، شاعر رومانتیک سده نوزدهم، واژه «دوروال»، نام محبوبه بی وفای خود را سخت دلپذیر می‌دانست. به دیده شاتو بریان^۳، بنیانگذار رومانتیسم فرانسه، واژه «گمبور»^۴ نام روستای زادگاهش دلپذیر بود.

همین موریه می‌گوید: «حتی می‌توان از واژه‌های دلخواه سخن گفت». مثلاً معلوم شده است که شاتو بریان از صدای واژه «آ» خوشش می‌آمد. هروقت اثری از این نویسنده چاپ می‌شد، حروفچین دچار کمبود حرف «آ» می‌شد. پس چنین می‌نماید که فضای ادبی چند بعدی است. اخیراً استاروبنسکی^۵، استاد دانشکده ادبیات پاریس و از نامداران نقد تفسیری، سخن را به عنوان «فرآورده‌ای فرآورنده» و «فراگیرنده‌ای فراگرفته» تعریف کرد، و در پی پژوهشهای

۱. H. Morier منتقد معاصر فرانسوی.

2. Vigny : Dorval

3. Chateaubriand

4. Cornbourg

5. Starobinski

سوسور توانست به بازخوانی «متن در متن» بپردازد. وی در بازخوانی متنها توشیح ناآگاهانه‌ای می‌یافت که چندان مایه شگفتی او نمی‌شد. در صفحه‌ای از کتاب «خاطرات پس از مرگ» شاتوبریان، که به تصویر لوسیل خواهر مورد علاقه نویسنده اختصاص یافته بود، استاروبنسکی در بافت هر جمله نام وسوسه‌انگیز این خواهر را می‌دید. ظاهراً واژه‌ها چنان انتخاب و ترکیب شده بودند که هردم صدای «لو» یا «سیل» به گوش می‌رسید. او همین شیوه «بازخوانی میان بافتها» را در شعرهای منشور «ملال پارسی» به کار بست، و یکی از وسوسه‌ها و نگرانیهای بودلر را، که به عقیده منتقد «هیستری» است، در واپسین واژه‌های جمله باز می‌یافت. به توضیح خود او در این باره توجه کنید: «همه جمله چنان تنظیم می‌شود که گویی واپسین واژه جمله پیشاپیش بافت هادی واژه‌های پیشین را تدارک می‌بیند. واژه هیستری، که ابتدا در رویه مدلول با پدیده‌های فیزیولوژیک و در رویه دال با واجهای سازنده واژه اعلام شده بود، سرانجام آشکارا رخ می‌نماید».

اگر توجه کنیم که بر پایه حروف الفبا بیشتر تکیه می‌شود تا بر اساس واجها، دیگر نمی‌توان چنین مباحثی را مورد تردید قرار داد. چرا که همه تردیدها در تمایز بین «جبر اتفاق» و «شیوه آگاهانه»، یعنی بین تصادف و وقوف است. فرض کنید که بخواهیم شیوه میان بافتها را در مورد حافظ به کار ببندیم. می‌دانیم که او شعری دارد با این مطلع:

دل من در هوای روی فرخ بود آشفته همچون موی فرخ

نباید در اشعار او گشت و همه حروف «ف، ر، خ» را گردآورد و گفت که: بله، حافظ مدام در وسوسه دیدار روی محبوبه‌اش فرخ می‌زیسته است. این جبر اتفاق است. بلکه باید به شیوه‌ای آگاهانه این وسوسه را پی گرفت. در این صورت، مثلاً اگر حافظ گفت: فرخنده باد... فرخ آن روز... می‌توان شبکه‌های متداعی را با احتیاط پی گرفت. به ویژه که توشیح در گذشته سخت رواج داشته است. پترارک، شاعر نامدار ایتالیایی در این زمینه خبره شمرده می‌شد. در اشعار او دوازده توشیح یافته‌اند که واژه «لُر» نام معشوقه شاعر در آنها به کار رفته است. طرفه آنکه همه این دوازده مورد آگاهانه نیست. در ادبیات ما نمونه توشیح آگاهانه فراوان است. ادیب الممالک فراهانی با این شگرد نام معشوق خود را در غزلی درج کرده است.

اگر حرف اول هر مصرع شعر زیر را بردارید بدردالدوله سلطان بیگم به دست می آید:
 بوسه ای شیرین اگر زان لعل ارزانی شود
 دل رها از درد و تن دور از گیر انجانی شود
 روزی آید کان پری با من نشیند روبه رو
 از وصالش مشکلم مایل به آسانی شود
 لعل شیرینش ببوسم چون شکر تا بامداد
 دامنم از بوسه پُریاقوت رمانی شود
 وقت صحبت آن چنان مستش کنم کاندر نشاط
 لاله اش همرنگی می از راج ریحانی شود
 هرکسی چیزی نثار دوست سازد لیک من
 سرفشانم تا تنم بر دوست قربانی شود
 لأبالی وار در کویش زخم لبیک شوق
 طوف درگاهش دلم را کعبه ثانی شود
 از خدا خواهم شبی آن ماه را گیرم به بر
 نقد دیدارش مرا گنج سلیمانی شود
 بوسه از رویش ستانم، چنگ در مویش زخم
 یا بمیرم، تا وجودم بر رهش فانی شود
 گر ز هر مصرع بگیری حرف اول نام آن
 ماه تابان آشکار از نور یزدانی شود
 بدین ترتیب، با استدلال گسترده کوهن معلوم می شود که همنوایی واجها و
 واژه ها هم ظاهری بیش نیست، و هدف شعر تدارک همانندیهای مُترادف کُلّی و
 ادغام اشاره ها در معنای واحدِ واژه پایه است.
 کژراهی زبانشناختی در رویه واژگانی هم ویژه شعر است. این تکه از شعر
 «سبز» اخوان را بخوانید:

با تولیک ای عطری سبز سایه پرورده
 ای پری که باد می بردت
 از چمنزارِ حریرِ پرگل پرده،

تا حریم سایه‌های سبز
تا بهار سبزه‌های عطر
تا دیاری که غریب‌هاش می‌آمد به چشمم آشنا، رفتم.

گفتار از لحاظ پیوند اندامها درست است. چرا که قواعد دستور در آن طبق معمول به کار بسته شده است. با این همه، نمی‌توان گفت که انتقال پیام آنی است. اما یک دریافت کلی دست می‌دهد و خواننده کم و بیش می‌فهمد که سخن از چیست. کوهن به تناسب این کمینه دریافت، دم از کمینه دستوری سخن شاعرانه می‌زند. مگر نه آنکه هدف بیان به‌طور کلی، و هدف دستور خصوصاً، انتقال پیامی دریافتنی است؟ کوهن آنگاه ساختهای شاعرانه‌ای را برمی‌شمارد که مشخصه عمده آنها کژراهی زبانشناختی است. مثلاً، وقتی اخوان ثالث از اخم جنگل یا خمیازه کوه در میراث سخن می‌گوید، به کژراهی زبانشناختی شکفت‌انگیزی دست یازیده است. بخوانید:

جز پدرم آری
من نیای دیگری نشناختم هرگز.
نیز او چون من سخن می‌گفت.
همچنین دنبال کن تا آن پدر جدم
کاندراخم جنگلی، خمیازه کوهی
روز و شب می‌گشت، یا می‌خفت.

کوهن از این گونه کژراهیها که به تشبیه و استعاره نظر دارند، مشخصات شعر نورا چنین برمی‌شمارد:

۱. بی‌ربطی با تداول: مانند سجود سبز یا لهجه سطل در شعری از سهراب سپهری که در رثای فروغ فرخزاد گفته شده است:

برای ما یک شب
سجود سبز محبت را
چنان صریح ادا کرد
که ما به عاطفه سطح خاک دست کشیدیم
و مثل لهجه یک سطل آب تازه شدیم.

۲. کار بُرد نابه جای صفت که اصولاً نقشش ایجاد صراحت بیشتر است، اما در شعر نو تولید ابهام بیشتر می‌کند. سهراب سپهری در شعری می‌گوید:

بعد نشستیم
حرف زدیم از دقیقه‌های مُشَجَّر

فریدون مشیری در قطعهٔ «بهترین بهترین من» چند صفت آورده است که هیچ موصوفی را وصف نمی‌کنند:

زرد و نیلی و بنفش
سبز و آبی و کبود!
با بنفشه‌ها نشسته‌ام،
سالهای سال،
صبحهای زود.

۳. کار بُرد نامعقول حرف ربط که قاعدتاً واژه‌ها و جمله‌های مُتجانس و منطقاً مربوط را به هم ربط می‌دهد. شاملودر مرثیهٔ فروغ می‌گوید:

به جستجوی تو
بر درگاه کوه می‌گریم
در آستانهٔ دریا و علف.

سپهری در شعری می‌گوید:

من و دل‌تنگ، و این شیشهٔ خیس
می‌نویسم، و فضا
می‌نویسم، و دودیوار، و چندین گنجشک.

فروغ فرخزاد در قطعهٔ «دیدار در شب» از همان مصرعِ اول شعر حرف ربط آورده است:

و چهرهٔ شگفت
از آن سوی دریچه به من گفت
«حق با کسی است که می‌بیند.

چون قاعدتاً و اصولاً، کارکرد بیان، انتقال پیام است، پس بدیهی می‌نماید که گنگی بیان در این چند مثال ظاهری بیش نباشد. مگر آنکه کلاً هر شعری راه‌ذیانی طبیعی یا عمدی بدانیم.

اما وقتی بعد، دست منتقد پرده ابهام را پس می‌زند، تجانس نهفته عناصر نامتجانس آشکار می‌گردد، و شعر روشن می‌شود. اگر معنای ضمنی از ژرفای استعاره به سطح تشبیه کشیده شود، می‌بینیم که ابتدا یکی از مشخصه‌ها تغییر معنا می‌دهد، و رفته‌رفته شبکه‌های متداعی همدیگر را معرفی می‌کنند. سهراب سپهری در شعر نشانی می‌گوید:

پس به سمت گل تنهایی می‌پیچی
دو قدم مانده به گل
پای قواره جاوید اساطیر زمین می‌مانی
و تورا ترسی شفاف فرا می‌گیرد.

ظاهراً بین واژه‌های گل، تنهایی، قواره اساطیری خاک و ترس تجانسی وجود ندارد. اندکی دقت نشان می‌دهد که بین این واژه‌ها تجانس هست، اما این تجانس نهفته است. سوار نشانی خانه دوست را از رهگذر خواسته است. رهگذر که مردی دانا است و شاخه نورانی سخنانش تاریکی‌شنها را نیز روشن کرده است می‌داند که انسان برای بالندگی و رشد نیازمند تنهایی است. پس تنهایی گل زیبای زندگی است. بنابراین، سوار باید ابتدا تنها بماند. اما چون تنهایی باعث هراس است باید پس از درنگی به سوی دوست و همدمی شتافت. کسی که در پی نشانی دوست می‌گردد، سوار است، پس به حدود خانه دوست رسیده است. حال باید به معصومیت کود کانه خود برگردد تا با شکار نور و صفا به سر منزل دوستی برسد:

کودکی می‌بینی
رفته از کاج بلندی بالا، جوجه بردارد از لانه نور
و از او می‌پرسی
خانه دوست کجاست.

بنابراین عناصر نامتجانس تجانس خود را باز می‌یابند. آنگاه استثنا مؤید قاعده

می‌شود. این ساختار ویژه زبان، که سبک شاعرانه با کژراهی در برابر آن ظاهر می‌شود، یکی از روساخته‌هایی است که مورد نظر چامسکی است، و حال آنکه ژرف ساخت بیان که دمساز ذهن آدمی است، و در هرجا و هر زمان همین ویژگی را دارد، به هرحال محفوظ و معمول است.

بدین ترتیب، معلوم می‌شود که دیوانه هم، حتی در وخیم‌ترین و ناگوارترین دوره بیماری خود سخنی اساساً انسانی دارد. این مطلب یکی از اصول اخلاق بالینی است، و تأییدش در نکته‌ای نهفته است که باز نموده ایم. وقتی گره‌ها در تحلیل دلالت می‌گویند که «انسجام متن تابعی از توزیع معناهای بافتی است» در واقع به همین نتایج کوهن می‌رسد. به نظر او ابهام ادبی مولود یکپارچگی چند وجهی عناصر گوناگون است. در شعر مهتاب، اثر نیما، عناصر گوناگونی به کار گرفته شده است. پس انسجام آن چند وجهی است. شاعر ابتدا می‌گوید:

می‌تراود مهتاب
می‌درخشد شبتاب

پس شب است، نه به معنای صریح، بلکه نمادین و ضمنی، این یک عنصر و یک وجه شعر. سپس می‌گوید:

نیست یک دم شکند خواب به چشم کس و لیک
غم این خفته چند،
خواب در چشم ترم می‌شکند.

آن دم مسیحایی که باید خواب را به چشم مردم بشکند و آنها را از خواب خرگوشی بیدار کند نیست: این یک وجه دیگر. اما بعد می‌بینیم که غصه این خفتگان خواب در چشم گریان گوینده می‌شکند و او را بیدار نگه می‌دارد. این هم عنصر دیگری که معنای دیگری دارد. انسجام این شعر تابع این عناصر چند وجهی است. به این ترتیب، یک بار دیگر معلوم می‌شود که جوهر شعر همان زبان اشاره یا به قول زبانشناسان معنای ضمنی است، و دیدیم که اساس زبان اشاره هم کژراهی است.

همین کژراهی، به عقیده کوهن، به موجب این فرضیه که ذهن آدمی نمی‌تواند پیامی صریح و ضمنی را باهم دریافت کند، القاء کننده چاره‌ناپذیر اشاره

است. هر قدر معنای صریح گنگ‌تر می‌شود، خواننده یا شنونده بو می‌برد که پای پیامی ضمنی در میان است، و بدین ترتیب معنا از آن سورش می‌شود. در شعر «سفر» شاملونخست واژه‌ها دارای معنای صریح هستند. مسجد، ناخدا، جزیره، عبور از دریا مصداقهای عینی دارند.

خدای را

مسجد من کجا است

ای ناخدای من؟

در کدامین جزیره آن آبگیر ایمن است

که راهش

از هفت دریای بی‌زنهار

می‌گذرد؟

اما رفته رفته از صراحت واژه‌ها کاسته می‌شود. پس زبان، زبان اشاره است: شب کاستی می‌پذیرد یعنی چه؟ در تنگه سنگی جای خوش کرده است چه دلالتی دربر دارد؟ در تردید طلوع و غروب درون، اندک اندک آفتابی نمود رخ می‌نماید. شاعر پس از طی دریاها به جزیره امن خلوت ابدی می‌رسد و آن را مزار می‌خواند.

ظاهراً شاعران رفته رفته به این حقیقت رسیده‌اند که جان شعر همان اشاره است، و این اشراق به تدریج در شعور انتقادی شاعران بارزتر گردیده است. چون اگر به تحول تدریجی شعر توجه کنیم، می‌بینیم که شعر رفته رفته از معانی صریح دست برداشته و آن را بیش از پیش فرعی و بی‌ثمر شمرده است. بی‌معنایی ظاهری شعر معاصر ناشی از چنین تحولی است. البته نباید پیام شاعرانه را با جمله بی‌معنا اشتباه کرد. می‌توان از کژراهی پیام شاعرانه کاست و آن را به راه معنای صریح سوق داد. اما گمراهی جمله‌های بی‌معنایی چون «جیغ بنفش می‌کشد، غار کبود می‌دود» چاره‌پذیر نیست.

پس اگر بپذیریم که اشاره جان شعر و کژراهی روند چاره‌ناپذیر انتقال آن است، پی می‌بریم که چرا شعر یا سبک را بیانی با ساختار ویژه دانسته‌اند. آری، چنانکه می‌دانستیم، شعر یکسره پیکره‌ای بیانی است.

ارزشهای درونی

بنابراین شعر همه توان خود را از پیکره خود کسب می‌کند. در این مورد کافی است به بیتی از منوچهری توجه کنید:

سلام علی دار اُم الکواعب بُتانِ سیه چشمِ عنبر ذوائب

اگر عربی ندانیم، به معنای آن پی نمی‌بریم، و در نتیجه به سازمان و کارکرد دستگاه شعر بیشتر توجه می‌کنیم. چون اگر معنا را در نمی‌یابیم، لذتی که از خواندن آن می‌بریم مرهون جادوی کلام است. در واقع شاعر نمی‌خواهد ما را به سرزمین بتان سیه چشم ببرد، بلکه ما خود در پی آهنگ ساختار پرتین مصراع نخست، خیال دیاری شگفت در سر می‌پروریم. به قول گاستون باشلار^۱ شعر، و فقط شعر، جای حادثه است. حادثه‌ای تماشایی و شنیدنی. منوچهری را ملامت می‌کنند که از واژه‌های تازی بهره می‌گرفته است. جوان بود و می‌بایست شگفتی بیافریند و در میان پیران کارکشته جایی برای خود پیدا کند. حادثه می‌آفریند و نظرها را جلب می‌کند. از ارزش صداها آگهی داشت. پس با واژه‌های خوش آهنگ و واجهای نوازشگر و همخوانی واکه‌ها فضایی روایی پدیدار می‌سازد که ربطی به معنا ندارد. چشم انداز شاعرانه این حادثه آفرین از اجزای عینی فراهم آمده است. اوبه این نکته پی برده بود

که شعر، در درجهٔ اول، صوری است، و پیکره، خودمختاری آفریننده‌ای دارد. در بیشتر اشعار شمس تبریزی آنچه دل می‌فریبد زیبایی واژه‌ها است. مولانا جلال‌الدین خود چنان شیفته زمزمه می‌شود که قافیه‌پردازی از یاد می‌برد. توجه کنید: در شعر زیبای زیر قافیه فراموش شده است:

پیر من و مراد من، درد من و دواي من
فاش بگفتم این سخن، شمس من و خدای من
از توبه حق رسیده‌ام، ای حق حق‌گزار من
شکر تو را ستاده‌ام، شمس من و خدای من

گذشته از شش من که در مصراع نخست مانند وردی تکرار می‌شود و حالی پدید می‌آورد، چهار واژه «آ» در واژه‌های مراد، دوا، فاش، خدا این زمزمه‌های مکرر را پشتیبانی می‌کند و لذتی غریب برمی‌انگیزد. کشش من روی و سقوط می‌کند و دوباره از روی مراد جان می‌گیرد و بار دیگر روی من می‌افتد. در یک مصراع شش بار این پرواز و سقوط انجام می‌شود و روان خواننده را با خواب و بیداری پی‌در پی منگ می‌کند. چنین شعری، که برای رقص و سماع صوفیانه گفته شده است، شعر دقت و توجه نیست. نقش این شعر تولید جذبه و بی‌خودی است. باید رفته‌رفته ما را از خود بستانند و به جانان سپارد. پس با شورانگیزی پی‌در پی خسته و منگ می‌گرداند. بار معنایی این گونه اشعار به کمترین حد خود می‌رسد. شور و حال این شعر در کجا است؟

مُرده بُدم، زنده شدم، گریه بُدم، خنده شدم
دولتِ عشق آمد و من دولتِ پاینده شدم
دیدهٔ سیر است مرا، جان دلیر است مرا
زهرة شیر است مرا زهرة تابنده شدم

همهٔ حال این گونه اشعار به زمزمهٔ برانگیزاننده آنها بستگی دارد. معنا تأمل می‌طلبد، شور بر نمی‌انگیزد. در مصراع اول پنج واژهٔ مرده، زنده، گریه، پاینده، و خنده با تکیه به صدای زیر و همراهی تکواژ ده (چهاربار) و پشتیبانی پنج تکواژ دم (بدم، شدم...) که غالباً تکراری است، لذت تناوب حال را در خواننده برمی‌انگیزد. همه

لطف شعر در توزیع تکیه‌ها و مواد صوری آن است. وگرنه معنا تکراری بیش نیست. ایجاز ایجاب می‌کند که پس از گفتن مرده بودم نگوئیم زنده شدم، چرا که بیان مرده بودم خود به معنای زنده شدن است. منظور باشلار از حادثه، این شگفتی و این تماشا است. وگرنه چه معنای ژرفی در این واژه‌ها تعبیه شده است:

یار مرا، غار مرا، عشق جگرخوار مرا
یار تویی، غار تویی، خواجه نگهدار مرا
نور تویی، سورتویی، دولتِ منصور تویی
مرغِ گه طور تویی خسته به منقار مرا

نگاه تند و سطحی هم ارزش واژه‌هایی چون یار، غار، خوار، و تکرار آنها را در مصراع دوم درمی‌یابد... ارزشهای بیانی در دیوان شمس بارز است، یافتن آن در غزلیات حافظ و سعدی و دیگران برعهده منتقدان. این غزل سعدی آمیخته به این گونه ارزشهای زبانشاخصی است.

دیدارِ تو حلالِ مشکلات است	صبر از تو خلافِ ممکنات است
دیب‌آچه صورتِ بدیعت	عنوانِ کمالِ حُسنِ ذات است
لب‌های تو خضر اگر بیدی	گفتی لب چشمه حیات است
بر کوزه آب نه ده‌آنت	بردار که کوزه نبات است
ترسم توبه سحر غمزه یک روز	دعوی بکنی که معجزات است
زهر از قِبَلِ تو نوشدارو است	فحش از دهنِ تو طیبات است
چون روی تو صورتی ندیدم	در شهر، که مُبطلِ صلوات است
عهد تو و توبه من از عشق	می‌بینم و هر دویی ثبات است
آخر نگهی به سوی ما کن	کاین دولتِ حُسن را زکوة است
چون تشنه بسوخت در بیابان	چه فایده گر جهان فُرَت است
سعدی غم نیستی ندارد	جان دادن عاشقان نجات است

بدین ترتیب، شعر دارای کارکرد مستند نیست، و نمی‌توان آن را به واقعیتی بیرونی که گویا پیش از سیلان شعر هستی داشته است، احاله کرد. به این معنی بود که ویکتور هوگو، پیشوای رومان‌نویسم، جمله انجیل را رندانه تغییر داد و با شیطنت

می‌گفت: «آخر شعر کلمه است و کلمه خدا است». این سرشت کاملاً ساختاری شعر سبب می‌شود که می‌گوییم شعر واقعی ترجمه‌ناپذیر است. چه کسی می‌تواند فضای شور و حال این شعر دیوان شمس را، نه به زبان خارجی، به همان زبان مادری خود برگرداند:

بیایید، بیایید، که گلزار دمیده است

بیایید، بیایید، که دلداری رسیده است

بیایید، به یکبار همه جان و جهان را

به خورشید سپارید که خوش تیغ کشیده است

بر آن زشت بخندید که از یار بمانده است

بر آن یار بگریید که از یار بُریده است

همه شهر بشوید چو آوازه درافتاد

که دیوانه دگر بار ز زنجیر رمیده است

خُمش باش، خُمش باش، مکن فاش، مکن فاش

مخور غوره و مفشار که انگور رسیده است

خرده گران معناگرا دربارهٔ ارزش نقش و نگار گوستاو دوره^۲ در ترجمهٔ

کمدی الهی دانتِه غوغایی به راه انداخته‌اند. فقط نکته‌دانان دیده‌اند که نقاش معنای

شعر را به نقش کشیده و در بیان جوهر شعر سخت وامانده است. مثلاً نقاش در ترجمهٔ

ترانهٔ پنجم دوزخ نهایت سعی خود را به کار برده تا ابر گناهکاران دوزخی را نشان

دهد، اما در وصف شاعرانهٔ کبوترانی که دشواری پرواز را به همت اشتیاق برمی‌تابند

درمانده است. نقاشی سهل است، زبان هم از پس گفتار بر نمی‌آید. مثلاً مترجم

فرانسوی متن صحنهٔ بوسه را، که دلال‌تر است، با همهٔ کوشش خود چنین برگردانده

است: «تا آنکه از لبخندهٔ دلنشین خواندیم، که یاری چنان دلربا مرا را بوسیده

است». در ترجمه هم تجسم صحنه مرهون توزیع واژگانی لبخند و بوسه است. ولی

اگر بخواهیم سخن درست بگوئیم، باید اعتراف کرد که این توزیع به هنجار نیست. تا

سینما این نکتهٔ باریک را چگونه باز نماید. تازه فیلم هم فقط دیدنی است.

۲. G. Dore نقاش بزرگ که مضامین چند شاهکار ادبی را به تصویر کشیده است، ۱۸۸۳-۱۸۳۲.

بدین ترتیب، می‌بینیم که هدف سبک بازتاباندن آن پرتوروحی است که کسی جز شاعر از عهده آن برنخواهد آمد. این سخن بدان معنا نیست که نقاش بی‌هنر است، یا هنرش از شاعر کمتر است. ناکامی هر هنر دیگری به سبب همان ویژگی کلامی و ساختاری شعر قهری است.

مقصود از این قلمفرسایی بیان این نکته است که شعر تأثیر عطش زدایی خود را فقط و فقط مدیون چشمه‌سار جوشان خویش است، و این چشمه همان پیکره به مفهوم گسترده واژه است. اکنون زبان‌شناسی می‌کوشد این حق پایمال شده را به شعر برگرداند. شعر هرگز جز به یک واقعیت درونزادی احاله نمی‌کند. آنجا که نثر مرکز گریز است، شعر مرکزگرا است. چه اهمیتی دارد که بدانیم شعری را چه کسی به چه منظوری گفته است؟ اگر از روابط جلال‌الدین و شمس هم اطلاع نداشته باشیم، باز از خواندن این غزل لذت می‌بریم:

بروید ای حریفان، بکشید یار ما را

به من آورید یک دم، صنم گریزپا را

به ترانه‌های شیرین، به بهانه‌های رنگین

بکشید سوی خانه، مه خوب خوش لقا را

این لذت به قول رولان بارت «لذت متن» است. پس به طور خلاصه می‌توان

گفت که: سبک فقط از ارزشهای درونی پدیدار می‌شود.

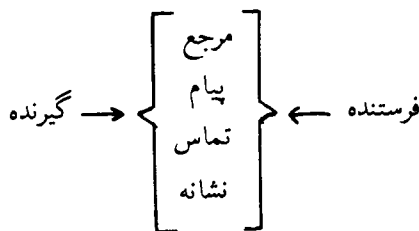
کارکرد شاعرانه بیان

در پی آنچه گذشت، تا این دم می‌توان کارکرد بیانی را به عنوان پدیده‌ی اساسی سبک قبول کرد.

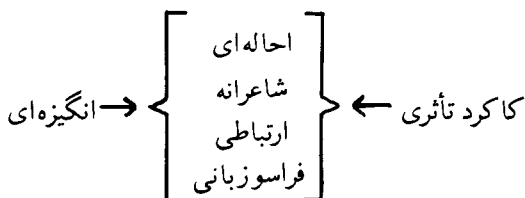
با این همه، یاکوبسون کارکرد دیگری برای بیان می‌شناسد که کارکرد شاعرانه است. گروهی عنوان کارکرد پیکره را بر آن ترجیح می‌دهند. کارکرد شاعرانه یا پیکره می‌تواند در حوزه پژوهش سبک شناختی قرار گیرد. برای آشنایی با این نظریه تازه، نخست فشرده تحلیل وی را بیاوریم.

یاکوبسون با توسل به واژگان دانش انفورماتیک، ابتدا شش عنصر تشکیل دهنده هر ارتباطی را به شرح زیر از هم متمایز می‌گرداند:

فرستنده‌ای (۱)، خطاب به گیرنده‌ای (۲)، پیامی (۳) می‌فرستد که گیرنده آن را به مرجعی (۳) منطبق با نشانه (۵) احاله می‌کند تا ارتباطی (۶) برقرار شود. از روی این عناصر، طرح زیر به دست می‌آید:



به موجب این طرح، کارکردهای بیان را می‌توان چنین نشان داد:



۱. کارکرد انگیزه‌ای به سوی گیرنده فرستاده می‌شود. نقش این کارکرد قانع کردن گیرنده است. بارزترین بیان این کارکرد در جنبه خطابی و امری آن است. کسی مستقیماً مورد خطاب قرار می‌گیرد.

۲. کارکرد ارتباطی حامل خبری نیست. نقشش فقط برقراری تمديد ارتباط یا قطع آن است. کارش نظارت بر این مدار است. این کارکرد معادل همان «الو، صدای مرا می‌شنوید؟» یا «بله، بله» ای است که در پی شنیدن صدا بر زبان رانده می‌شود.

۳. کارکرد فراسوزبانی درخور نشانه است. این کارکرد باید ببیند که آیا رمز گوینده و شنونده یکی هست یا نه، گوینده و شنونده به یک زبان گفت و شنود می‌کنند یا نه. این تعریفها، تعریفهای شرطی اهل فن و اصطلاح است. ولی در گفتگوهای روزمره هم گاهی می‌شنویم که کسی در پی جمله‌ای به ما می‌گوید: «منظورتان از این حرف چیست؟»

۴. کارکرد احاله‌ای یا صریح (یا به قول گروهی از منتقدان: نقش بازشناختی) سازنده کارکرد چیره بسیاری از پیامها است. می‌دانیم که این کارکرد غالباً به «بافت سخن» یعنی به مرجعی که به نام خواننده می‌شود، به چیزی که مورد بحث است احاله می‌کند.

۵. کارکرد تأثیری نیز همان کارکرد بیانی است که تاکنون آن‌همه در مورد آن بحث شده است. حال فقط این نکته را بیفزائیم که سخن از تأثیری نیست که صریحاً در پیام تعیین شده است. نه، منظور تأثر فاعل دستوری نیست. بلکه سخن از تأثیری است که با همان پیکره ابراز می‌شود. منظور فاعل سخنگویی است.

سخن آخر آنکه هدف پیام به عنوان پیام، وقتی تکیه بر خود پیام است، همان چیزی است که مشخصه کارکرد شاعرانه است. به عبارت دیگر، در بیان شاعرانه توجه اساسی گوینده به همان وسیله نقلیه پیام است. پس، ساختار کلامی یک پیام، بسته به کارکرد اصلی آن است. بدیهی است که اگر نتوان کارکرد شاعرانه را فقط به شعر محدود کرد، به هر حال اوج کارکرد شاعرانه در شعر رخ می‌نماید. نثر ابراهیم گلستان شاعرانه است. حتی پاره‌ای از جمله‌های او وزن دارند یا دست کم آهنگین است. به این چند جمله توجه کنید: «آن شب کنار پنجره بودیم. آن روز در قطار عجب سالها گذشت. امشب در خانه‌اش حمیده خوابیده‌ست». این جمله‌ها را می‌توان چنین نوشت:

آن شب کنار پنجره بودیم،

آن روز در قطار.

عجب سالها گذشت!

امشب،

در خانه‌اش،

حمیده خوابیده‌ست.

احتمالاً این تقطیع آگاهانه صورت گرفته است. به دو دلیل: یکی آنکه جمله: آن روز در قطار عجب سالها گذشت، اگر به همین صورت بماند و زیر هم نوشته نشود بی‌معنی است. یک روز با سالها متباین است. ثانیاً جمله دوم دنباله جمله اول است، و به همین جهت فعل آن به قرینه حذف شده است: آن شب کنار پنجره بودیم، آن روز در قطار. گلستان با جابه‌جایی نقطه، بدون اینکه به مسیر معنا خللی وارد کند، یک جمله آهنگین پدید آورده است. حمیده و خوابیده قافیه دارند. گذشت و است پایانی هم اگر قافیه نباشند، دست کم همنوایی دارند. ثانیاً به قصد آفرینش شاعرانه الف است حذف شده است. با این همه، مدومه شعر نیست. چرا که هدف پیام خود پیام نیست. توجه اساسی گلستان معطوف وسیله نقلیه پیام نشده است.

عکس این قضیه هم صادق است: اگر کسی به محتوا یا مضمون بیشتر توجه کند، مسلماً وسیله نقلیه کارایی لازم را نخواهد داشت. در این صورت کارکرد تأثیری متوجه فاعل دستوری یعنی شاعر است. در شعر، تأثر با همان پیکره یعنی شعر ابراز می‌شود. بنابراین رباعی زیر، که ساخته نیما است، شعر شمرده نمی‌شود:

دانی که چه کرد؟ برسرش شانه کشید
 با من شب دوش آنکه پیمانۀ کشید
 صبح از بر من چومست برخاست، برفت
 خطی به حساب من دیوانه کشید

به همین ترتیب اگر کسی همه هم خود را صرف پیکره کند، در واقع وسیله نقلیه زیبایی فراهم آورده است که خالی حرکت می‌کند و معنایی را نمی‌برد. سرو صدای چنین وسیله‌ای گوش‌نواز نیست. اما اگر معنا و عناصر سازنده شعر همدوش باشند، تأثر فاعل دستوری تأثر شعر می‌گردد. مانند این شعر کوتاه هوشنگ ابتهاج (سایه):

بسترم
 صدف خالی یک تنهایی است،
 و تو چون مروارید
 گردن آویز کسانِ دگری.

در واقع این شعر از تشبیهی که بسط یافته است پدید آمده است. از دیدگاه شعر سنتی هم این قطعه یک مراعات نظیر از نوع تناسب لفظی است. آیا کارکرد شاعرانه را می‌توان به طور عینی شناسایی کرد؟ آری، یا کوبسون معیار بازشناسی این کارکرد را به دست می‌دهد. او از تمایزی سخن می‌گوید که اکنون در زمینه نقد سبک شناختی زبانزد و مقبول همگان است. این تمایز، تمایز روند گلچینی و گلبندی است.

گلچینی بر اساس همسنگی همه رویه‌های پیکره و معنا است. گذشته از همسنگی رویه پیکره و معنا، همانندی واژه‌ها نیز از نظر همسوئی و همگامی آنها حائز اهمیت است. شاعر برای ایجاد تضاد به پایه سومی نیز نیاز دارد که ناهمانندی نام گرفته است. حرکت چهارم گلچینی، همچمی واژه‌ها است. شاعر می‌کوشد که در رساندن معنا به مقصود از واژه‌های مترادف بهره گیرد. وقتی پیکره در جهت مخالف حرکت می‌کند، همسنگی بر اساس دژچمی واژه‌ها تکیه خواهد کرد. شاعر همیشه نیازمند واژه‌های مترادف نیست. ضرورت به او می‌فهماند که چگونه از واژه‌های

متضاد هم استفاده کند. این پنج رکن گلچینی در محور عمودی جانشینی جای می‌گیرد. مثلاً دو محور جانشینی زیر را در نظر بگیرید:

بچه		لالا کرده
۱.	طفل	خوابیده
	کودک	آرمیده
	نوگل	غنوده
		۲.

شاعر ابتدا مواد خود را در هر یک از این دو محور عمودی گلچین می‌کند، سپس در محور افقی همنشینی به گلبنندی می‌پردازد. مثلاً، ممکن است نتیجه انتخاب و پیوند به صورت زیر درآید: نوگل زندگی غنوده به ناز.

بدین ترتیب، گلبنندی بر اساس همجواری استوار است. گاه اتفاق می‌افتد که در متنی شاعرانه، روابطی بر پایه همسنگی جانشین روابط بر اساس همجواری گردد. کارکرد شاعرانه اصل همسنگی محور گلچینی را به روی محور گلبنندی می‌افکند. در این صورت همسنگی تابع همجواری است. شاعر نمی‌گوید: نوگل زندگی لالا کرده، بلکه ممکن است بگوید: بچه لالا کرده. به همین جهت، در تحلیل ساختاری، به توصیف این گونه همسنگیها، که بعداً زبان‌شناسان دیگر «زوج» یا همسر خوانده‌اند، می‌پردازند. چرا که پیکره‌های همانند، در مکان همانند گفتار جا داده می‌شوند.

این همسنگیها در مورد وزن و قافیه بارز و آشکار است. ولی در عین حال از دیدگاه روابط بین عناصر متوالی متعلق به یک رویه، مثلاً فقط رویه واژگانی یا دستوری، و از لحاظ روابط بین عناصر متعلق به رویه‌های متفاوت مثلاً رویه واژگانی و دستوری نیز باید طبق اصول بررسی شوند.

در منظومه افسانه نیما قدرت شگفت‌انگیز خود را در دو وجه کارکرد شاعرانه (گلچینی و گلبنندی) نشان داد. نه تنها شعر دل‌انگیز انبساط عاطفی آکنده‌ای بود، بلکه نیاز به نوجویی در آن موج می‌زند. احتمالاً افسانه نخستین آزمایش تغییر پیکره است. چرا که شاعر در وسط بندها گاه احتیاج پیدا می‌کند که گوینده را تغییر دهد، و تغییر

گوینده اختلالی در سازمان شعر پدید می‌آورد. اما نیما هنوز می‌کوشد که از همان قید و بند سنتی پیروی کند. هنوز وزن را نمی‌شکند. ببینید چگونه هنوز حرف افسانه در بیت به پایان نرسیده، که عاشق در همان بیت سخن آغاز می‌کند. بگذریم از اینکه همین تعیین گوینده یک نوجویی به شمار می‌رود:

فسانه

«من بر آن موج آشفته دم یکه‌تازی سراسیمه» (ع) «اما

عاشق

من سوی گل‌عذاری رسیدم در همش گیسوان چون معما...

علاوه بر افسانه، قطعات نیرومند دیگری همچون عبدالله طاهر و کنیزک حکایتگر این قدرت شگرف است. مسأله این است: پس چرا نیما، بعد، از این قدرت خود چشم می‌پوشد؟ نیما در همان افسانه این مسأله را حل می‌کند:

این، زبان دل افسردگان است نه زبان پی نام خسیزان
گوی در دل نگیرد گتش هیچ ما که در این جهانیم سوزان
حرف خود را بگیریم دنبال

پس ناچار می‌شود پیکره را بشکند و آن را موافق دل سوخته خود گرداند. ولی حرف نیما، گذشته از اینکه تازه است و در بنیاد ادب ایران غرابی دارد، دربارهٔ مردمی است که تا آن زمان کسی از آنان حرفی به میان نکشیده است. سخن از فقر و فاقه است، و فلاکت نمی‌تواند طرب‌انگیز باشد. نیما درحالی که خود را همپایه حافظ و مست همان خمخانه می‌داند، دستگاه استعاری شعر او را مورد چون و چرا قرار می‌دهد:

حافظا، این چه کید و دروغی است کز زبان می و جام و ساقی است
نالی ارتا ابد، باورم نیست که بر آن عشق‌بازی که باقی است
من بر آن عاشقم که رونده است

در شگفتم! من و تو که هستیم؟ وز کدامین خم کهنه مستیم؟

ای بسا قیده‌ها که شکستیم باز از قید و همی نرستیم!
بی خبر خنده زن، بیهده نال

بدین ترتیب، نیما به وهم عشق پی می‌برد، به زودی از قید این وهم نیز می‌رهد، و به‌رغم همدرد خود حافظ آشکارا اعلام می‌کند که نه عاشق یار باقی، بلکه عاشق انسان رونده و میرنده است. پس وزن سنتی را می‌شکند، واژه‌های کارآزموده و مأنوس و زیبایی دستگاه شعر را دور می‌ریزد، به پیکره‌ای تازه، همسنگ معنای نو دست می‌یابد. سنت دوستان جای خود، هواداران نیز لب به اعتراض می‌کشایند: واژه‌ها خشن است، موسیقی ندارد، غرابت بر شعر حاکم است. اینان توجه ندارند که هر گفتار تازه غرابتی دارد، به ویژه که این تازگی حاصل انقلابی عظیم باشد. نیما از پا برهنگان و ستمکشان سخن می‌گوید. زندگی اینان قرین خشونت و آه و ناله است. شعر نیما نمی‌تواند آکنده از نغمه باشد. منتقد سبک‌شناس، باید همنشینی و گلبن‌دی را در شعر نیما از این دیدگاه بنگرد. در شعر او همسنگی همجواری است. پیکره‌خشن شعر او همسنگ معنای خشن زندگی محرومین است...

همچنان که پیش از این گفته‌ایم، روش یا کوبسون و لوی استروس، در تحلیل ساختاری شعر گره‌های بودلر بر این پایه استوار گردیده است.

آن‌دو در این تحلیل پس از توصیف همسنگیهای یک رویه، از دیدگاه واژگانی به دیدگاه دستوری و وزن شعر روی آوردند تا مثلاً مسأله ابهام جنسیت گره‌ها، که در سرتاسر شعر با گزینش درّچم و ناهمساز موصوفهای مؤنث و قافیه‌های مذکر حفظ شده است، نشان داده شود. بین رویه‌معنایی (نمادگرایی گره‌به) و رویه‌آوایی (قافیه‌های مذکر با واژه‌های مؤنث) نیز همسنگی وجود دارد. این همان نکته‌ای است که ریفاتر نیز آن را «انسجام کلی» و «پیوند پدیده‌های پیوند ناپذیر» خوانده بود.

سنجش نسخه بدلهای گوناگون مالارمه در این زمینه سخت دلال‌تگر است. وی ابتدا در یکی از غزل‌های خود گفته بود: «گل سرخ، که ستمگر، یا پرپر و خسته...» ولی بعد تغییراتی در آن داد و گفت: «گل سرخ، که شکوهمند و بهنجار و خسته...». به این ترتیب، وی بیشتر محض دلبستگی به طرحی خوش‌طینت تا عنایت به معنا، به قول خود «ابتکار عمل را به واژه‌ها می‌سپارد». چرا که کارکرد

احاله در شعر مالاارمه ضعیف‌تر از آن است که بتوان فرعی گفت. بنابراین، جستجوی معنای صریح در اشعار او کار بی‌ثمری است. چون همه هم و غم شاعر، یعنی هنرمند سبک‌گرا، آن بوده است که سخنش را به موجب اصل همسنگی، همچون مجموعه‌ای از پاره‌های همسنگ و هم‌طراز، برای ایجاد همسنگی آوایی، تدارک ببیند، نه آنکه طبق اصل همجواری همنشینی گلبن‌دی کند. شاید گفته دور از نزاکت پل والری همسنگی و همجواری را بهتر نشان دهد. وی می‌گفت: «فقط با برگرداندن «اندیشه‌ها» ی پاسکال می‌توان ژرفای راستینی بدانها بخشید». آنگاه جمله معروف پاسکال: «سکوت جاودان این فضای بی‌کرانه به هراسم می‌افکند» را خود چنین برمی‌گرداند: «سر و صدای متناوب جایی آرام می‌گرداند». در واقع پل والری همسنگی را به همجواری تبدیل کرده است تا معنای ضمنی گنگ پاسکال به معنای صریح روشنی تبدیل شود. آیا همین رابطه بین شعر سنتی و شعر نیما وجود ندارد؟

یا کوبسون می‌گوید: «همسنگی به جایگاه ویژه یک شگرد سازنده توالی عروج می‌کند. در شعر، هر هجایی رابطه همسنگی با همه هجاهای دیگر همان توالی دارد. تکیه هر واژه‌ای باید با تکیه هر واژه دیگری برابر انگاشته شود. به همین ترتیب، هر واژه بی‌تکیه برابر است با واژه بی‌تکیه دیگری. واژه بلند و کشیده از لحاظ عروضی برابر با واژه بلند؛ واژه کوتاه برابر با واژه کوتاه است. حد و مرز واژگانی همسنگ حد و مرز واژگانی بی‌مرزی برابر با بی‌مرزی است. در برابر هر درنگ تقطیع و دستوری، درنگ دستوری دیگری قرار می‌گیرد. فقدان درنگ دستوری برابر فقدان درنگ دستوری است. هجاها به واحدهای اندازه‌گیری بدل می‌شوند. روال کار تکیه‌ها نیز جز این نیست».

چنین سخنی تأکیدی است بر وحدت آوایی شعر. به قول هاپکینز: «شعر سخنی است که کلاً یا جزئاً یک جناس را تکرار می‌کند». منظور ما از تجنیس همین است. در این صورت شعریک واژه خوش آهنگ است. مالاارمه نیز به گونه‌ای دیگر همین نکته را باز می‌گفت. وی همیشه آرزو داشت که، به قول خود، از شعر «واژه‌نام» پدید آورد.

بازگوی از نجد و از یاران نجد: آیا در پهنه بی‌کران ادب فارسی شعری

هست که کلاً یا جزئاً تکرار یک جناس باشد؟ نمی‌دانم، ولی باز فیلم یاد هندوستان می‌کند و مایلیم باز دیوان شمس را باز کنیم. سعدی، استاد سخن؟ حافظ، رند شیرین سخن؟ فکر می‌کنم که مضمون‌یابی و استقلال بیت در غزل مانع انسجام کلی، وحدت آوایی و دستیابی به واژه‌تام است. شاملو، اخوان، فروغ فرخزاد؟ واژه‌تام پدید نیاورده‌اند! سهراب سپهری؟ تحولات پی‌درپی سپهری را به حجم سبز، به طبیعت مادر کشاند: رود، درخت، دره، مهتاب، کوه، ابر، ماهی، نور، گل، ستارگان، دشتهای فراخ، باد، نیزار او را از شهرها و زندگی امروز دور می‌کنند. او در جوی اساطیری دم می‌زند که زیبا است، ولی الفتی با هوای آلوده‌ما ندارد. از واقعیت ما تا آرزوی او سده‌ها فاصله است. دنیای شعر او به قدری با دنیای ما تفاوت دارد که به خطاگاه او را سورره‌آلیست و گاه عارف می‌خوانند. سورره‌آلیست؟ گلچینی و گلبنندی شعر او کاملاً آگاهانه است، خودکار نیست. شعر او عرفانی است؟ ابداء. با کدام معشوق ازلی؟ کدام سیر و سلوک روحانی؟ نام کتابش، حجم سبز، درونمایه‌های طبیعی ما را به زندگی ساده‌ ابتدایی، به صفای باستانی، به غنای زیست دعوت می‌کند. در شعر روشنی، من، گل، آب رستگاری اساطیری را به ما نشان می‌دهد:

مادرم ریحان می‌چیند

نان و ریحان و پنیر، آسمانی بی‌ابر، اطلسی‌هایی‌تر

رستگاری نزدیک: لای گل‌های حیات

او می‌خواهد عناصر متضاد طبیعت را با هم آشتی دهد: دشنام را از لبها برچیند، دیوارها را فروریزد، ابر را پاره کند:

ما را را خواهم گفت: چه شکوهی دارد غوک

اما او خود احساس می‌کند که دنیای شعر و دنیای واقع از هم فاصله

گرفته‌اند:

من اناری را، می‌کنم دانه، به دل می‌گویم

خوب بود این مردم، دانه‌های دلشان پیدا بود.

بودلر هم در آرزوی ناکجا آباد بود. آگاهی سهراب سپهری باعث می‌شود که مدینه فاضله او در هاله‌ای از تردید فرو رود:

بی گمان در ده بالادست، چینه ها کوتاه است
مردمش می دانند، که شقایق چه گلی است
بی گمان آنجا آبی، آبی است.

رفته رفته این تردید به یقین منفی، به بیداری رنج آور، به درک تفاوت دو دنیا منتهی می شود:

من که از بازترین پنجره با مردم این ناحیه صحبت کردم
حرفی از جنس زمان نشنیدم
هیچ چشمی، عاشقانه به زمین خیره نبود
کسی از دیدن یک باغچه مجذوب نشد...

این است که تصمیم می گیرد چمدانش را ببندد و از پیش ما برود. می خواست به سمتی برود که درختان حماسی پیدا است:

کفشهایم کو؟

چه کسی بود صدا زد «سهراب»؟
آشنا بود صدا مثل هوا با تن برگ.

به هر حال راه تکامل بی انتها است. آن همه صبر کردیم تا فردوسی، مولوی، سعدی و حافظ رسیدند. همچنان شکوفا باشیم. غنچه نوید گل است و امید بهروزی.

ولی وقتی قطعه شعری را تناسب واحدهای سنجیدنی به شمار آوریم این نگرانی وجود دارد که دستگاه شعر و شاعری را به مقوله انتزاعی بی جان بدل کنیم. نه، نباید نگران بود. هاپکینز از نخستین کسانی بود که این توازیها را از دیدگاه نقد دید و گفت. وی پیوسته خاطر نشان می ساخت که همبستگی پیکره در برگرفته همبستگی معنایی است. ارتباط تنگاتنگ لفظ و معنا طراوت شعر را تضمین می کند. اکنون یا کوبسون که مجهز به داده های دانش زبان شناسی ساختاری است می تواند اشراق هاپکینز را تفسیر کند و روشن گرداند. وی می گوید: «همبستگی آوایی که به عنوان اجزاء سازنده به دوش توالی نهاده می شود به طور اجتناب ناپذیری موجب همبستگی معنایی می شود، و در هر رویه بیان، هر جزء سازنده این توالی ویژه یادآور یکی از دو آزمون همبسته ای است که هاپکینز به طرز دلنشینی به عنوان مقایسه به

سودای شباهت، و مقایسه به سودای عدم شباهت وصف می‌کرد. پیش از این، به موجب همین اصل ساده زبانشناختی گفتیم که هر همانندی آوایی مستلزم همانندی معنایی است، و هر دگرگونی آوایی حکایتگریک دگرگونی معنایی است. هنگامی که مرغ جان استاد بهار به تماشای باغ و راغ نغمه خوان است، شاعر شادمانه می‌گوید:

هنگام فرودین که رساند زما درود

بر مرغزار دیلم و ظرف سپیدرود

کز سبزه و بنفشه و گلهای رنگ رنگ

گویی بهشت آمده از آسمان فرود

دریا بنفش و مرزبنفش و هوا بنفش

جنگل کبود و کوه کبود وافق کبود...

اما هنگامی که روانش آزرده است و معنای دیگری می‌پرورد، واژه‌ها و پیوندها از لحاظ آوایی دگرگون می‌شود:

محشر خرگشت تهران، محشر خرزنده باد

خرخری زامروز تا فردای محشر زنده باد

روح نامعقول این خر مُرده ملت، کز قضا

هست هر روزی ز روز پیش خرت‌تر، زنده باد

اندر این کشور که تا سرزندگان یکسر خرنند

گر خری تیزی دهد، گویند یکسر زنده باد...

شهریار که شاعری ذاتاً غزل‌سرا است غالباً از دستاوردهای ادب سنتی بهره می‌گیرد و اشعارش از هر لحاظ یادآور سبک قدما است:

امشب از دولت می دفع ملالی کردیم

این هم از عمر شبی بود که حالی کردیم

ما کجا و شب میخانه، خدایا چه عجب

کز گرفتاری ایام مجالی کردیم

تیر از غمزه ساقی، سپر از جام شراب

با کماندار فلک جنگ وجدالی کردیم

اما وقتی از مردم تهران گله می‌کند همسنگی جای خود را به همجواری می‌دهد:
 توای بیمار نادانی، چه هذیان و هدر گفתי
 به رشتی کله‌ماهی خور به طوسی کله‌خر گفתי
 قمی را بد شمردی، اصفهانی را بتر گفתי
 جوانمردان آذربایجان را تُرک خر گفתי
 تورا آتش زدند و خود بر آن آتش زدی دامن
 الا تهرانیانیا انصاف میکن، خر تویی یا من...

بررسی همسنگی در اندرون یک شعر جالب‌تر است. دایره بسته وزن سنتی مجال چندانی برای شاعر باقی نمی‌گذاشت. به همین جهت، بیشترین کوشش روی واژه‌ها، تکیه‌ها و قافیه انجام می‌گرفت. حافظ با حذف یک عنصر زبانی، نتیجه مطلوبی می‌گیرد. در این بیت، حذف فاعل نه تنها خللی به معنا وارد نمی‌کند، بلکه گنگی دلپذیری به شعر می‌بخشد:
 دوش می‌آمد و رخساره بر افروخته بود

تا کجا باز دل غمزده‌ای سوخته بود

وقتی معنا روند از پیش شناخته‌ای دارد، وزن یکسان انتخاب می‌شود. تصادفی نیست که سرتاسر شاهنامه، همه مثنوی مولانا، و تمام بوستان سعدی در یک وزن گفته می‌شود. معنا برای فردوسی حماسی، برای مولوی عرفانی و از دیدگاه سعدی اندرز است. پس نیازی به تغییر وزن نیست. ولی می‌توان ارتباطی بین معنا و واژه‌ها برقرار ساخت. از مسعود سعد:

نالَم به دل چُونای من اندر حصارنای

پستی گرفت همت من زین بلند جای

آرد هوای نای مرا ناله‌های زار

جز ناله‌های زار چه آرد هوای نای

فردوسی در حالیکه دشمن را با زشت‌ترین واژه‌ها تحقیر می‌کند، با تتابع اضافات دوست را مورد تجلیل قرار می‌دهد:

ببینیم تا اسب اسفندیار سوی آخور آید همی بی سوار

و یا باره رستم جنگجوی به ایوان نهد بی خداوند روی

اگر اسفندیار کشته شود، اسبش بی سوار به آخور می‌رود، ولی اگر گزندى به رستم برسد، باره‌اش بی خداوند روی به ایوان خواهد نهاد. فعل امر در ابتدای جمله معنای مبارز طلبی و مقایسه می‌گیرد. اسفندیار اسمی بیش نیست ولی رستم جنگجوی است. حافظ بیشترین معنا را به دوش قافیه وردیف می‌نهد: در سرای مغان رفته بود و آب زده
نشسته پیر و صلابی به شیخ و شاب زده

یا این بیت از همو:

ناگهان پرده برانداخته‌ای، یعنی چه؟

مست از خانه برون تاخته‌ای، یعنی چه

همسنگیها در شعر نوبارزتر است. آزادی تقطیع به شاعر اجازه می‌دهد که معنای بلندتر را به وزن سنگین‌تر و معنای خردتر را به وزن کوتاه‌تری بدهد. پریا، اثر احمد شاملو بهترین نمونه در این زمینه است:

یکی بود، یکی نبود

زیر گنبد کبود

لُخت و عور، تنگی غروب، سه تا پری نشسته بود.

وزن نیمایی به شاعر امکان داده است که لحن طبیعی را حفظ کند. شاعر با الهام گرفتن از فرهنگ توده، واقعه‌ای تاریخی را به سطح اسطوره می‌رساند. مهدی اخوان ثالث همسنگی شگفت‌انگیزی بین وزن و معنا برقرار می‌کند. وقتی معنا شاد است، وزن بلندتر است، وقتی از امیدواری کاسته می‌شود، رفته رفته وزن هم کوتاه می‌شود:

قاصدک! هان، چه خبر آوردی؟

از کجا؟ وز که خبر آوردی؟

خوش خبر باشی! اما، اما

گردبام و در من

بی‌ثمر می‌گردد.

در قطعه شعری که زندگی است آهنگ وزن و واژه همدوش معنا دگرگون می‌شود:

خوب،
حالا که وزن یافته آمد
هنگام جست و جوی لغات است.

در شعر نو، قافیه هم جلوه بیشتری پیدا می‌کند، چرا که نه در جای قراردادی، معهود و معلوم، بلکه در جایی است که معنا تعیین کرده است. به این تکه زیبای «مین» شب و «مین» روز، سروده محمد زهری توجه کنید:

«مین» شب تا «مین» روز از زمین تا آسمان دور است
«مین» روز آستان مهر پر نور است
«مین» شب آشیان ظلمت کور است.

قافیه در این شعر غیر از شعر سنتی است: یک بار واژه‌های آسمان، آستان، آشیان و بار دیگر دور، نور، کور با هم قافیه هستند. دوگانگی شخصیت انسان عصر ما، و شاید هر عصری، در زندگی خصوصی و تظاهر اجتماعی در مقایسه با شب و روز به بهترین وجه نشان داده می‌شود. وزن و قافیه و همه واژه‌ها همسویی کم نظیری با معنا دارند.

از این دیدگاه نیز شعر به عنوان بیان ویژه‌ای مندرج در زبان عمومی جلوه می‌کند. به عبارت دیگر، شعر بهترین تنظیم همان زبان است. این بیان روی هم رفته نمادی و در نتیجه چند معنایی است. منتها هر یک از عناصر این توالی گرویده به همناوی است. چند لحنی و ویژه شعر هم ناشی از همین نکته است. گاهی از این همناوی سوء استفاده می‌شود، و به هنگام تفسیر متن راه مبالغه می‌پیمایند و فقط یک بار معنایی به دوش یک شعر می‌نهند. شعر می‌تواند چند معنای همسو و همنا داشته باشد.

اگر ویژگی شعر واقعاً چنین است که گفتیم، معلوم می‌شود که شایسته‌ترین وسیله گزارش سازمان شعر و کارکرد ساختارهای آن سبک‌شناسی زبان‌شناختی است، و احتمالاً تنها این گونه سبک‌شناسی می‌تواند ژرف‌ترین تلقی از شعر را ارائه کند و تفسیری همواره آزاد و تازه به دست دهد.

با این همه، سبک‌شناسی نمی‌تواند پاره‌ای از همسنگیها را که گاه برجسته و نمایان هم هست همیشه از دیدگاه زبان‌شناسی توجیه کند. فلان غزل سعدی یا حافظ، که وزن و قافیه و واژه‌هایی عادی دارد، زیبایی خود را از کجا می‌گیرد، زبان‌شناسی می‌تواند بگوید این بیت سعدی چرا به دل می‌نشیند؟
کهن شود، همه کس را به روزگار، ارادت
مگر مرا، که همان عشق اول است و زیادت

یا این بیت از همو:

معلمت همه شوخی و دلبری آموخت
جفا و ناز و عتاب و ستمگری آموخت

یا این بیت از حافظ:

چرخ بر هم زنم ارغیر مُرادَم گردد من نه آنم که زبونی کشم از چرخ فلک

در این گونه موارد، منتقد باید از خود بپرسد که آیا لازم نیست در دیدگاهی انتزاعی‌تر قرار گیرد تا ناچار به کویر پیکره‌گرایی تازه‌ی هنر برای هنر نرسد؟

از هم اکنون می‌بینیم که توجه بیش از حد به کارکرد شاعرانه همیشه همراه کاستی کارکرد احاله است. گویی وجود یکی منافی وجود دیگری است. حتی می‌توان گفت که رهایی شاعر از قید احاله، یعنی ارزشهای بیرون، همگام با جوهرگرایی شعرو به فزونی می‌نهد. این گرایش احتمالاً گرایش هر شعری است، و اگر گرایش شعرو نباشد، دست کم گرایش بوطیقای نوین^۱ هست.

۱. بوطیقا مُعَرَّب واژه پوئه تیکای یونانی است به معنای فن شعر، ولی چون اکنون بوطیقا به فن قصه‌نویسی هم اطلاق می‌شود، کاربرد بوطیقا عام‌تر و رساتر است.

تزکیه شاعرانه

به عقیده تراچینی، کاستی کارکرد احاله در برابر کارکرد شاعرانه، ویژه جوهرگرایی شعر است. هدف روند رهایی از قیدها، که گرایش تبدیل شعر به سبک است و به همین جهت تراچینی آن را «روند سبک آفرینی» می‌خواند آزاد کردن موقعیت مخصوصی است که به شعر امکان بروز و ظهور بخشیده است. تراچینی دو شعر لئوپاردی^۱ را از این دیدگاه با هم سنجید. درونمایه هر دو شعریکی است: ناآگاهی طبیعت از فرسایش خود با آگاهی هیجان‌انگیز شاعر دردمند سنجیده می‌شود. درحالی که شعر نخست از روایت، توصیف مُستندِ فاجعه و اشخاص فاجعه فراهم آمده است^۲، شعر دوم فاقد هرگونه داستان است. افول ماه نه به خاطر افول، بل به انگیزه تداوم این کار جاودانی وصف شده است. به همین جهت، درحالی که توصیف شعر اول تأملی است در باب موقعیت آدمی؛ در سرتاسر شعر دوم، جزیقینی پراکنده در متن چیز دیگری به چشم نمی‌خورد. در پایان این روند آزاد سازی درونمایه، شعر هیچ نکته واقعگرائه دیگری دربر ندارد. فقط لرز تأثیری اثیری

۱. Leo Pardi نویسنده و شاعر سده نوزدهم ایتالیا که از بیست سالگی دچار فلج شد و گفت جز درد، همه چیز خواب و خیال است.

۲. مردی به گنجشکی می‌نگرد که در مناره ناقوس روستا جا گرفته است.

سرتاسر پیکره را درمی‌نوردد. زبان‌شناسی نمی‌تواند بر چند جزء پیکره چنین شعری انگشت گذارد. چرا که درد همه جا هست و در جای معینی نیست. سرپای شعر از آن لرز متأثر گشته و همه شعر را به حال تبدیل کرده است. پس پدیده جوهری سبک با چشم‌پوشی از کارکرد احاله، به سود همان ارزشهای نهان صوری، که آغشته به تأثیر شاعرانه است، تعیین می‌شود. همومی‌گوید: «مسئلاً اوج این روند هنگامی رخ می‌نماید که کمترین احاله نمایشی، خُردترین بازتاب تصویری، کوچک‌ترین آه، در یک حرکت ساده صوری متلاشی می‌شود. بدین ترتیب، شاعر موفق می‌شود جز همان تأثیر خود، یا به عبارت بهتر، جز لرزاندیشه خویش، چیز دیگری را بیان نکند».

تراچینی، این پدیده پالایش موقعیتهای ناسوتی را به یکی از گرایشهای طبیعی بیان نسبت می‌دهد. این گرایش در شعر به اوج تأثیر خود دست می‌یابد. کمینه حالت این گرایش در نزد کودک دیده می‌شود که از پارس سگی به هراس می‌افتد و به ابراز طبیعی «آخ! آخ!» بسنده می‌کند، رفته رفته اوج بیشتری می‌گیرد و به سبک‌شناسی صداها و طبیعی مانند‌های‌های گریستن می‌رسد تا آنکه در حد اعلاي خود راست از اندرون سبک‌شناسی سردمی‌آورد و به بررسی دلنشین‌ترین لحن و تکیه انسان می‌پردازد. به لحن و تکیه‌های شعر زیر از دیوان شمس دقت کنید:

هین کژ و راست می‌روی، باز چه خورده‌ای؟ بگو؟

مست و خراب می‌روی، خانه به خانه کوبه کو

با که حریف بوده‌ای؟ بوسه ز که ربوده‌ای؟

زلف کرا گشوده‌ای، حلقه به حلقه، موبه مو؟

یا این شعر از همان جلال الدین:

من مست و تو دیوانه، ما را که برد خانه؟

صد بار ترا گفتم کم خورد دو سه پیمانه

یا این یکی:

هله عاشقان بشارت که نماند این جدایی

برسد زمان دولت، بکند خدا خدایی

زکرم نوید آید، دو هزار عید آید

دو جهان مزید آید، تو هنوز خود کجائی؟

البته فراموش نشود که از ناله طبیعی کودکان تا لحن دلاویز شاعران راهی دراز از میان کویر طاقست سوز می‌گذرد، و هدف این سفر دردناک آزادی نامحدود بیان است. مالارمه این گرایش طبیعی زبان برای رهایی و آزادی را انگیزه‌ای عام می‌داند، و در این زمینه تا آنجا پیش رفت که می‌گفت: «هر چه در دنیا هست برای آن است که به نگارش کتابی منتهی شود، به نحوی که تنها کار شاعر آن است که از عهده این رسالت برآید، و درج پدیده طبیعی را، طبق قراربازی گفتار، در اندرون ارتعاش گریزنده‌اش دریابد».

فراموش نشود که مردم ساده روزگاران گذشته هم این ارتعاشهای فرار را، طبق قواعدی، در قالب سخن درج می‌کردند:

دیشب که بارون اومد یارم لب بون اومد
رفتم لبش ببوسم نازک بود و خون اومد

اما در رویه شعر، شعر والا، به موجب همین گرایش طبیعی گریز از موقعیت ناسوتی، دیدیم که قصد اسناد مسکوت می‌ماند. حتی تنش بیانی آرام می‌شود. گویی شاعر از موقعیت و فرصتی که دستمایه شعر بوده دل کنده است، شعر را چون مقوله‌ای خود مختار می‌نگرد و آن را غایت خود می‌داند. به همین جهت، از این دم به بعد، غمی جز سازمان کلامی شعر (تزدیک بود بگوئیم سازمان مادی شعر) به دل راه نمی‌دهد. حافظ، مردی از مردم سده هشتم، در شهر شیراز زندگی می‌کرد. روزی با همسر جوانش، که کمابیش زنی مانند زنان دیگر است، یک ودو می‌کند. احیاناً، چنانکه افتد و دانی، چند ناسزا هم بر زبان می‌راند: چته؟ مگر نویر زن آوردی؟ زن جوان در پاسخ می‌گوید: نه، ولی کدوم شوهره که این جور بدزبون باشه؟ دمی بعد، حافظ جامه شاعری در برمی‌کند، این موقعیت عادی را به کلی از یاد می‌برد، تنش لحظه را در بوتۀ فراموشی می‌نهد، و شاعرانه می‌گوید^۳:

صبحدم، مرغ چمن با گل نوحاسته گفت:

نازکم گن، که بسی چون تود در این باغ شکفت

۳. به نقل از استاد حافظ‌شناسی چون دکتر خانلری. این نکته را نادر نادر پور در جایی نوشته، کجا؟ نمی‌دانم.

گل بخندید که: از راست نرنجیم، ولیک
هیچ عاشق سخن سخت به معشوق نگفت...

او چون پیشه‌وری توجه نداشت که ابزاری برای کاربرد عام می‌سازد. پس همه عنایت خود را معطوف روابط حجم و آهنگ می‌کند. به همین دلیل است که صورتک ساخته زنگی آفریقا در بیرون دایره قومی و دینی هم مورد ستایش است. تراچینی از این مطلب نتیجه می‌گیرد که غایت سبک‌شناسی باید توجه تام به سبک آفرینی باشد. سبک آفرینی روندی است که بیان به وسیله آن خودمختار، کامل و مستقل از احاله‌هایی گردیده است که آن را توجیه کرده‌اند، و از این رهگذر، تجربه زیستی کتاب می‌گردد. ما نمی‌دانیم، نمی‌خواهیم بدانیم که نصرت رحمانی دختری دارد یا نه، روزی یا شبی با او چه گفتگویی داشته است. اما «تاول ۳» او اکنون تاول دل همه کسانی است که آن را زبان حال خود می‌یابند. بخوانید:

به دخترم گفتم:
طنین عاشقانه دگر مُرده است در رگ در.
و تجربه تمامی معیار نیست،
نیست
که نیست.
ولی تسلانی است.
بر این مُسکَنِ بی رحم اعتیاد مکن.
که اعتیاد عَیْث اعتبار می‌بخشد.
ز اعتبار عَیْث انحراف می‌روید،
و باز فاجعه تکرار می‌شود،
تکرار!...

به دخترم گفتم:
— دری که کوبه ندارد کسی نخواهد کوفت
در انتظار مباش.
دوباره دخترکم گفت:

کیست؟

کیست؟

گریست!

سکوت بود و سکون.

که گفت دخترکم:

— هزار دست کوبه ی پولادی بزرگ چرا؛

به در نمی بندی

که نعره هریک

بزرگتر ز تپشهای خواشتم باشد؟

صدای در برخاست.

کسی به در می کوفت

نه با دودست،

که با قلب،

با غمش،

با...،

با...!

به عقیده تراچینی خودمختاری صوری شعر زائیده آرامش تذکبه وار آفریننده است. چون پذیرفتنی است که تقدم کارکرد شاعرانه بر سایر کارکردهای پیام، به قول یا کوبسون، ناشی از پالایش روحی است. خویشتن گوینده رفته رفته چنان تصفیه می شود که به فزاترین ماده متصاعد تبدیل می گردد، و بعد لحظه ای فرا می رسد که دیگر چیزی بین شاعر و شعرش حایل نیست. بدین ترتیب، نیستی خویشتن همزمان با پذیرش دگرگونی است. آنگاه متن، واقعیت قائم به ذات شعر را می پذیرد، و آن را از عناصر زیسته و زندگینامه جدا می شمارد. کاهش کارکرد احاله، که به موقعیت تکوینی اثر حواله می دهد، و نیز کاهش کارکرد بیانی، که هرگز کاری جز نشان دادن واکنش خود خواهانه گوینده در برابر انگیزه های گوناگون واقعیت ندارد، مولود آن جریان و این پیامد است. ضمیر دردمند رحمانی در این شعر نمایان تر از موقعیت تکوینی شعر حافظ است. پالایش روحی حافظ بیشتر است. بیان او استعاری است

نه مستقیم. بنابراین کارکرد شاعرانه حافظ بر کارکرد احاله می‌چربد. و حال آنکه در شعر نصرت، خواننده وسوسه می‌شود که آن را به عناصر زیسته نسبت دهد. اگر شاعر از موقعیت ناسوتی دل بکند و به غایت شعر دل ببندد، از تنش تکوینی پیامش کاسته می‌شود و شعرش زبان حال همه می‌گردد. روشنی شاهکارهای بزرگی چون شاهنامه، مثنوی، گلستان، آرامش شاد بزرگانی چون حافظ، موزارت و رافائل مولود چنین جوهر پالوده‌ای است. این آثار را با آثار شاعران دست دوم، به ویژه رومانیتیک، از لحاظ نفج روحی بسنجید، خواهید دید که آثار اینان از رنجی دل‌آزار می‌لرزند. شعر «گریه» نادر پور در این مورد نمونه است:

ابر گریان غروبم که به خونا به اشک
می‌کشم درد دل خود، آتش اندوهی را
سینه تنگ من از بار غمی سنگین است
پاره ابرم که نهان ساخته‌ام کوهی را

جز واژه‌های همیشه تپه پیوندی، سراپای شعر حکایتگر درد و غم است. به قول لئوپاردی درد تنها واقعیت زندگی است. فردوسی، ناصر خسرو، مسعود سعد و حافظ از دهر مخالف رنج بردند و همه می‌نالند. اما تنش پیامها بستگی به میزان پالایش و ذوب موقعیت اسنادی در غایت شعر است. دونگرانی عمده فردوسی در آغاز شاهنامه این است که عمرش به سر آید یا پولش کافی نباشد و او نتواند کارسترگ خود را به انجام برساند:

مگر خود درنگم نباشد بسی ببايد سپردن به ديگر کسی
دو ديگر که گنجم وفادار نيست همان رنج را کس خريدار نيست

ناصر خسرو که در پی عقیده در به در بود، با اینکه می‌دانست نباید چرخ نیلوفری را نکوهش کرد، باز می‌گوید:

آزردہ کرد کژدم غربت جگر مرا گویی زبون نیافت به گیتی، مگر مرا
در حالِ خويشتن چو همی ژرف بنگرم صفرها همی برآید زانده به سر مرا
گویم: چرا نشانه تیر زمانه کرد چرخ بلند جاهل بیداد گر مرا

مسعود سعد که هژده سال از عمر خود را در زندان به سربرد مدام می‌نالد:

چون نای بی‌نوایم از این نای بی‌نوا
شادی ندید هیچکس از نای بی‌نوا

یا می‌گوید:

این چنین رنج کز زمانه مرا است
هیچ دانی که در زمانه که راست؟

حافظ ابتکار را به واژه‌ها می‌سپارد، از تشبیه یاری می‌طلبد و در اوج بیان هنری می‌گوید:

طراز پیرهن ز رکشم مَبین، چون شمع
که سوزها است نهانی درون پیرهنم

گاه نیز پندمان می‌دهد:

با دلِ خونین لبِ خندان بیاور همچو جام
نی گزرت زخمی رسد آیی چو چنگ اندر خروش

احتمالاً همان کاستی هیجان نخستین از شدت خیزابهای سطحی بیان می‌کاهد. چون گویا خوش‌آهنگی زیباشناختی بدون ریاضت رخ نمی‌نماید. پس از آنکه بدین ترتیب آفرینش زیبایی به شاهکار بدل می‌شود، همان زهد شاعرانه و وارستگی از نفس، خود وصول به قلّه هنر است. همین نکته است که ارزش گزارش نقد روانشناختی دربارهٔ هنر و ادبیات را مورد چون و چرا قرار می‌دهد. زیرا روانکاوی نمی‌تواند ایثار هنرمند و دگرگونی کیفی هنر را که به خودمختاری شعر منتهی می‌شود دریابد، و در نتیجه بین شعار روی دیوار و شعر سعدی فرق نمی‌گذارد. همین که سعدی می‌گوید:

مرا باشد از درد طفلان خبر

که در خردی از سرب برفتم پدر

منتقد روانکاو می‌پندارد که سر نخ‌ی پیدا کرده است. آنگاه مته به خشخاش شعر

می‌گذارد تا تأثیر یتیمی را در بینش سعدی پیدا کند. یا اگر ببیند که همو گفته است:
 ای لَعْبَتِ خندان لبِ لَعَلَّتْ که مزیدست
 وی باغِ لطافت به رویت که گزیدست
 زیباتر از این صید همه عمر نکردست
 شیرینتر از این خربزه هرگز نبریدست

بی‌درنگ از صید وبه و خربزه و فعلهای مزیدن و گزیدن و بریدن نتیجه می‌گیرد که سعدی شکمو بوده است. دیگر کاری به این ندارد که همین سعدی همه جا پرخوری و شکمبارگی را مورد نکوهش قرار داده و منجمله گفته است:
 اندرون از طعام خالی دار تا در آن نور معرفت بینی

غافل از آنکه در لحظات ممتاز آفرینش زیبایی، به قول زبان‌شناسان روساختهای بیان، بدون کمترین اشتباه، با ژرف ساختهای مورد نظر چامسکی تلاقی می‌کند. ساختگرایان جدید نقد ادبی بهترین صید خود را در زلال آرام آثار زدوده از سودای ذهنی به چنگ آورده‌اند. بهترین داور در این زمینه رولان بارت است. او که از ادبیات‌شناسی سخن می‌گوید، در کتاب «نقد و حقیقت» موضوع این دانش نورا چنین تعریف می‌کند: «موضوع ادبیات‌شناسی این نیست که چرا فلان معنی باید پذیرفته شود، یا حتی چرا پذیرفته شده است. موضوع ادبیات‌شناسی این است که چرا فلان معنی پذیرفتنی است. در اینجا، تلاش زبان‌شناسی جدید— که کارش توصیف دستوری بودن جمله‌ها است و نه دلالت آنها— در مقیاس سخن‌شناسی مطرح می‌شود. به همین ترتیب، ما نیز باید بکوشیم که پذیرفتنی بودن آثار را وصف کنیم، نه معنای آنها را. به عبارت ساده‌تر، همچنانکه هدف دستور روشن گردانیدن و توصیف کارکرد جمله، جدا از معنای ویژه آن است، چرا که از دیدگاه دستور، این معنا فرعی است، به همین ترتیب، هدف ادبیات‌شناسی باید بررسی اعتبار کارکردی نظام نشانه‌های آثار ادبی باشد».

چون، همچنانکه یکی از مشخصه‌های انسانهای اولیه مزیت گفتار است، زیرا همین گفتار به او امکان داد که از زبان تلفظی بهره گیرد، می‌توان گفت که یکی از مشخصه‌های دیگرش نیز سخن ادبی است. بارت در همان کتاب باز

می‌گوید: «در برابر استعداد زبان، چنانکه مورد بحث هومبولت^۴ و چامسکی است، شاید در آدمی استعداد ادبیات یعنی نیروی گفتار هم هست. این استعداد ربطی به نبوغ ندارد. چون این نیرو، نه از الهامات غیبی یا اراده فردی، بل از قواعدی فراهم می‌آید که مدتها پیش از نویسنده و شاعر آماده و انباشته شده است. سروش غیبی هنر نیست که تصویرها، اندیشه‌ها یا شعرها را به گوش آفریننده فرو می‌خواند، بلکه منطق سترگ نمادها و نیز پیکره‌های بی‌جان است که سخنگویی و کار در این زمینه را ممکن می‌گرداند».

به عبارت روشنتر، طبق این فرضیه که در آدمی استعداد زبان دیگری جز زبان عمومی هست، و این زبان دوم از هر حیث همانند استعداد گفتار است، پس موضوع ادبیات‌شناسی دیگر این نیست که نویسنده را به وصف بکشند، یا نبوغ شخصی او را توصیف کنند، چون این مفهوم اکنون دیگر کهنه، مطرود و متروک است. ادبیات‌شناسی دانش نوینی است، و کارش این است که در آثار خاص بگردد، و قوانین عام کارکرد این زبان دیگر را پیدا کند.

بارت می‌افزاید: «قربانی چنین علمی را، در مورد آنچه به هنگام بحث از ادبیات دوست می‌داریم، و یا می‌پنداریم که دوست داریم، و غالباً کسی جز نویسنده نیست، می‌توان در نظر گرفت. پس باید پذیرفت که مباحث دانش ادبیات به توزیع تازه‌ای نیاز دارد. نویسنده، یا اثر، نقطه آغازین تحلیلی است که افقش یک بیان است. بنابراین نه دانه شناسی، شکسپیر شناسی، بلکه فقط سخن شناسی وجود داد».^۵

با گم شدن فرد در آفرینش ادبی، چنین نمی‌نماید که مفهوم سبک نیز، که از همبستگی آن با فرد سخن گفته بودیم، خود به خود محو می‌شود و همان وجود

۴. Humboldt پژوهنده، دانشمند و فیلسوف بیان که به سال ۱۸۳۵ در برلن درگذشت. وی درباره زبانهای فرانسه، آلمانی، سانسکریت، چینی، ژاپنی... مطالعاتی داشت.

۵. این مطلب در مورد ادبیات مغرب‌زمین درست است، اما برای ما، که هنوز در مورد نویسندگان و شاعران خود پژوهش کافی نکرده‌ایم، نیازمند تعدیل است. مانعی ندارد که مثلاً حافظ‌شناسی در کنار ادبیات‌شناسی به کار خود ادامه دهد.

سبک‌شناسی مورد چون و چرا قرار می‌گیرد. ناگفته نماند که عملاً نیز ساختگرایان در پژوهش‌های خود هیچگاه از سبک سخن نمی‌گویند.

در اینجا، فقط می‌خواهیم از دیدگاه ترکیه شاعرانه این نکته را خاطرنشان کنیم که کمال استعداد ادبی مورد نظر رولان بارت، بدون چشم‌پوشی از سودای شخصی، که انگیزه آفرینش اثر بوده است، ممکن نیست. گویی فرود در این ژرف ساختهای بیان باید از گذرگاه کهن الگوی یونگی^۶، یعنی آن نمونه روانی عمومی که از دستکاری شعور ناآگاه شخصی در امان مانده است، بگذرد. نادر پورگاه از سودای شخصی چشم می‌پوشد، صدای خشتها را از دیوار و ناله ستارگان آسمان را می‌شنود:

تصویرها در آینه‌ها نعره می‌کشند:

— ما را زچار چوب طلایی رها کنید

ما در جهان خویشتن آزاد بوده‌ایم.

دیوارهای کور کهن ناله می‌کنند:

— ما را چرا به خاک اسارت نشانده‌اید؟

ما خشتها به خامی خود شاد بوده‌ایم

تک‌تک ستارگان، همه با چشمهای تر

دامان باد را به تضرع گرفته‌اند

کای باد! ما زروز ازل این نبوده‌ایم

ما اشکهایی از پی فریاد بوده‌ایم...

اما پیوسته، دیر یا زود، خویشتن مشخص او سر برمی‌دارد و از پشت تصویر زیبا رخ می‌نماید:

من باد نیستم

اما همیشه تشنه فریاد بوده‌ام

دیوار نیستم

اما اسیر پنجه بیداد بوده‌ام...

۶. یونگ، روانکاو بزرگ سوئسی که به سال ۱۹۶۱ درگذشت. به عقیده او، همه بشریت از یک شعور ناآگاه جمعی یا کهن الگو نیز الهام گیرند.

کتابخانه
مخبرنامه علمی
و فرهنگی
حوزه علمیه

با این همه، باید دانست که ندیده انگاشتن کارکرد احاله شعرا کنون هر روز جدی‌تر و صریح‌تر می‌شود. چنین می‌نماید که این فرایند زائیده افزایش آگاهی شاعران نیز هست. حتی به نظر می‌رسد که پیشرفتهای تازه زبانشناسی بدون پژوهشهای نظری شاعران آغاز سده بیستم مقدور نمی‌بود.

آگاهی انتقادی

حتماً توجه کرده‌اید که بین پاره‌ای از نظریات تراچینی و بوطیقای مالارمه چه همانندی شگرفی وجود دارد. عقیده کوهن در مورد ساختار بیان شاعرانه، که حقیقت همبستگی کژراهی با کارکرد بیانی نهفته شعر را نشان داده است، شباهت زیادی با این تعریف مالارمه دارد که پیش از پژوهش کوهن گفته شده است: «شعر از چند کلمه، واژه‌ای تام، تازه، ناشناخته در زبان عمومی پدید می‌آورد. این واژه در زمره اوارد است».

نقاشان عصر نو نیز از چنین وقوفی بهره داشتند. موريس دونی^۱ که غایت نقاشی، یا دست کم بینش انبیا^۲ را در این زمینه بیان می‌داشت، جمله جالبی گفته است: «به یاد داشته باشیم که پرده نقاشی، پیش از آنکه نقش اسب کارزار، زنی یا ماجرای دیگری باشد، در درجه اول سطح صافی است که طبق نظم معینی از رنگ پوشیده شده است».

ملاحظه می‌شود که پیش از تعریف زبان‌شناسان، ابهام اساسی هنر مطرح است. «اسب کارزار» در اینجا همان احاله بیرون از متن شمرده می‌شود که ما پیش

۱. M. Denis نقاش، طراح، گراورساز و نویسنده فرانسوی که به نهضت سمبولیسم گروید و سخنگوی «انبیا» شد. وی به سال ۱۹۴۳ درگذشت.

۲. عنوانی که گروهی از نقاشان مستقل جوان برای خود برگزیده بودند.

از این درباره آن سخن گفتیم. «سطح صاف» و «رنگ» مواد و وسیله ارتباط است. سازمان اثر، «طبق نظم معین»، نمودار همان ساختار زیباشناختی است که، به نظر موریس دونی، یا بعد ریفاتر چنانکه گذشت، مقدم بر همه است. این ساختار زیباشناختی اکنون با نقاشی انتزاعی و شعر ناب، غایت انحصاری هنر شده است. همچنین، چنانکه دیدیم، مالارمه به شاعران و خوانندگان توصیه می‌کرد که «ابتکار عمل را به واژه‌ها سپارند». بدین ترتیب، وی جایگاه مقدم و نخستین واژه‌ها را در تکوین و سازمان شعر، در مقایسه با اندیشه یا «محتوا»، بیان داشته است.

باز، به عقیده مالارمه، برای حذف جنبه‌های تصادفی و الحاقی سخن (که فقط از ضرورت خبری، روایی یا استدلال، یا به قول منتقدین کنونی از تصادف گلبندهی محور همنشینی ناشی می‌شود) جنم ژرافشانی شاعر باید بمیرد. او یک بار گفته بود: «دیگر دست از گزارش بردارید!» وقتی واژه‌ها از چنگ جنم سخن‌پردازی، از کارکرد عملی بازارها شوند، پاک و منزه خواهند شد، و به حسب پاره‌ای تجانس صوری، و نیز به موجب ارتباطهای نهفته معنایی خود به خود به هم می‌پیوندند. این پیوند رها از هرگونه جبر منطقی، یا دستوری، ذاتاً، خود به خود، و تنها بر اثر جاذبه مغناطیسی واژه‌ها انجام می‌پذیرد. او می‌گفت: «روایت، آموزش، حتی وصف دیگر بس است. برای مبادله اندیشه مردمی هم شاید کافی باشد که شاعر سکه‌ای را در سکوت از کف دستی بردارد یا در دستی بگذارد».

ساده‌تر بگوئیم: با مالارمه این یقین پیدا شد که غایت شعر نه بیان معنای صریح، بلکه معنای ضمنی است. این معنا فقط از ساختار سخن می‌گذرد.

به قول باروکو: زمینه هنری پرده معروف پائولو اوچللو^۳ را نباید در نبرد سان روبانو^۴ جست. بیچاره مورخی که، برای درک هنر نقاش، پرده نقاشی را رها می‌کند، به محل پیکار می‌رود و در آنجا به پژوهش می‌پردازد. منتقدین درباره واقعگرایی دوره نوزایی نقاش چها که نگفتند. بعد معلوم شد که همان اندام اسبها با واقعیت سراسازگاری ندارد. لطف و زیبایی این تصویر فقط در این نکته نهفته است که همه

۳. P. Uccello نقاش بزرگ ایتالیایی که به سال ۱۴۷۵ درگذشت.

پرده، نقاشی شگفت‌انگیز و غریبی است که با پرگار کشیده شده و فقط طبق سازگاری رنگ‌آمیزی شده است.

گرچه ممکن است که مایهٔ شگفتی شود، ولی باید گفت که پردهٔ گوئرنیکا، اثر پیکاسو نیز همین وضع را دارد. فاجعهٔ اساسی این پرده به عنوان هراس انگیز آن بستگی ندارد. چرا که مسلماً تا چند دههٔ دیگر، این عنوان هم، مثل هزاران فاجعهٔ دیگر تاریخی، از بار عاطفی خود تهی می‌شود. آنگاه فقط از نقش سخن خواهد رفت. آیا دیگر کسی از رنج مردم نومانس^۶ سخن می‌گوید؟ آنچه به جا مانده پردهٔ گره‌کو^۷ است. ریشهٔ سوکنامه‌های «تروآ»^۸ نیز از قصه آب می‌خورد. فردوسی می‌دانست که رستم‌یلی بیش نبوده است و رستم داستان او ماندگارتر است. حافظ توجه داشت که «جمشید جز خکایت جام از جهان نبرد»، به همین جهت، حتی از عشق هم صدای سخنش می‌ماند:

از صدای سخن عشق ندیدم خوشتر یاد گاری که در این گنبد دوار بماند
بودلر نیز با همین اشراق انتقادی، در مقالهٔ «شگفتیهای زیبا شناختی» خود تماشاگرانی را که با مشاهدهٔ نقش زن برهنه دگرگون می‌شوند به شهوت‌پرستی متهم می‌کند. ونوس میلو، پرده‌های ونوس جرجونه^۹ «ماژا»^{۱۰} های ماه^{۱۱} نه افراد عادی، بل آفرینشهای هنری هستند و همهٔ هستی خود را از پرده‌ای می‌گیرند که بر آن آرمیده‌اند. زیبایی راستین این نقشها از سازمان ویژهٔ رنگهای نقاش مایه گرفته‌اند. اکنون سالها است که همه می‌دانند که «کنیز حرم»^{۱۲} انگر^{۱۲} در ستون فقرات خود یک

۵. Guernica روستایی در شمال اسپانیا که در جنگلهای داخلی ۱۹۳۷ به وسیلهٔ هواپیمائی آلمان بمباران شد و دو هزار تن از مردم روستا را به خاک و خون کشاند.

۶. Numance شهری در اسپانیا که مردمش در برابر هجوم رومیها ایستادگی و رومیان شهر را با خاک یکسان کردند.

۷. Greco نقاش، مجسمه‌ساز و معمار بزرگ اسپانیایی که به سال ۱۶۱۴ درگذشت.

۸. Troie شهری در آسیای صغیر. جنگهای آن که ابتدا در ایلید و اودیسه هُمر وصف شده بود، بعد بارها دستمایهٔ تراژدیها گردید.

۹. Giorgione نقاش ایتالیایی ۱۵۱۰-۱۴۷۷.

مُهره بیشتر از مردم عادی دارد. بهتر است از اندام زنان پرده‌های ماتیس^{۱۳} صحبت نشود. همین قدر بگوئیم که جاذبه آنان کمتر از دیگران نیست. «دوشیزگان» پیکاسو را اصلاً کسی جرأت ندارد زن بنامد.

آری، همان تصویر دلکش است، نه الگویی که دستاویزی بیش نبوده است. تفسیر «چهره بیضوی» ادگار آلن پودر این راستا است: نقاش مورد توصیف نویسنده چنان مجذوب اثر خود گشته بود که دیگر یادش رفته بود به همسر خود بنگرد تا آنکه زن مرد و رفت. به همین ترتیب، می‌بینیم که پیکامالیون^{۱۴}، در مقام هنرمندی راستین، شیفته پیکره‌ای شد که خود ساخته بود نه دلدادۀ زنانی که الگوی او بودند. ظریفی گفت: وقتی مجسمه جان گرفت وزن شد، از چشم پیکامالیون افتاد، چرا که دیگر از ساختار ویژه هنری محروم گردیده بود!

زیباشناسی عصر نو این نکته را نیک دریافته است. نقاش با تشخیص مطمئن‌تر، و مطمئن‌تر از جنبه‌های هنر خود، از ارزشهای تجسمی دست برنمی‌دارد، و به نقاشی انتزاعی روی می‌آورد. تازه، گروهی همین نقاشی انتزاعی را «عینی» می‌خوانند تا نظر تماشاگران را به وسایل درونی پرده نقاشی بیشتر جلب کنند. می‌بخشید که سخن به درازا کشید. فقط خواستیم مشابهت مسائل هنری، روابط نقاشی را با شعر نشان دهیم. می‌بینیم که راهها تا کجا همانند است.

البته دلایل یا کوسون در مورد ابهام ادبیات نسبتاً تازه است. همچنانکه نقاشی کارکرد تجسمی را رها کرد و به جنبه‌ای دل بست که علت وجودی نقاشی شمرده می‌شد، شعر هم به گوهر اصلی خود روی آورده است. زیرا، شاعران پی برده‌اند که کارکرد خبری فرعی است. به همین جهت از آن دست برداشته و به سرودن شعر ناب پرداخته‌اند. فلوبر آرزو داشت که روزی یک قصه بی‌مضمون بنویسد. قصه نویسان نو، با گزارش تجربه‌های خود، به این آرزو جامه عمل پوشانده‌اند. والری نیست که ببیند اتومبیل مارکیز از کار افتاده است^{۱۵}. اکنون شعر از

۱۳. Matisse نقاش و مجسمه‌ساز فرانسوی ۱۹۵۴-۱۸۶۹.

۱۴. Pygmalion مجسمه‌ساز افسانه‌ای قبرس.

۱۵. پل والری، در پاسخ کسانی که از او می‌پرسیدند چرا قصه نمی‌نویسد، می‌گفت حوصله ندارم که بگویم مارکیز ساعت پنج سوار اتومبیل شد و از خانه بیرون رفت.

احاله صریح رها گشته و به خود مختاری ارجمند ارزشهای صوری ساختی چشم دوخته است.

می‌پرسند: پس باز داستان کهنه هنر برای هنر در جامه نو جلوه گر شده است؟ ابداء. به یاد داشته باشیم که پیکره مورد توصیف و مورد داوری، جامه تأثیری است فروخورده و مرده. شعر به واژه نام بدل گشته است. این گلوآژه پیوندی است از عناصری با معانی ضمنی. اگر آفریننده حق تقدم را به نفس پیام بدهد، هدفش به صورتگری ویژه‌ای، که هرگونه مدلول از آن رخت بر بسته باشد، منتهی نمی‌شود: ولو هنرمند خود چنین آرزو کند. ببینید چگونه مورون^{۱۶} معانی نهفته شورانگیز خود را از متتهایی بیرون می‌کشد که همه تلاش و آرزوی شاعرانی چون والری و مالارمه صرف آن شده است که در این متنها گریبان خود را از چنگ عناصر زیستی رها کنند. به قول مالارمه: طاسبازی هرگز تصادف را حذف نمی‌کند. اثر هنری، اگر هم گاهی از محتوای احاله‌ای خود رها شود باز نشانه‌ای است که ناچار پیوسته از دلالت ویژه خود پدید آمده است. هنر برای هنر، از لحاظ فنی و دیدگاه کلامی، امر محالی است. عنوان هنر برای هنر مفهوم راستینی در بر ندارد. یکی از کسانی که در دوران اخیر بیش از همه به پیکره شعر پرداخت، یوانگ روایی است. در هر شعر او می‌توان، گذشته از پیامی که شاعر بدان دل بسته، دلالتی به رغم او یافت. در قطعه «حکایت» ناآگاهانه پیشرفت و تمدن کنونی را انکار می‌کند:

می‌رفتم و طبیعت ساکن را
با سرعت نود می‌دیدم
(با سرعت نود طبیعت ساکن
بی‌بهره از مشاهده می‌ماند)

ماشین نه تنها اشتیاق تماشا ندارد، از اسب و دوچرخه هم عقب می‌ماند. ملاحظه می‌شود که شعر همیشه از دلالت ویژه خود دم می‌زند.
پس یک نکته محرز گردیده است: شعر یدیده‌ای است سبکی که به

۱۶. Ch. Mallron منتقد روانشناس فرانسوی که معانی ناشناخته‌ای از آثار شاعران و نویسندگان بیرون می‌کشد.

خودمختاری کمابیش کاملی گرایش دارد. به قول گیرو: «شعر نوصدسالی که پی برده جان اثر ادبی زبان است، و بنابراین، هر اثر موضوعی است زبانشناختی».

بدین ترتیب، زبان دیگر نه وسیله بلکه خود هدف است. پس شاعر نیز دیگر نمی‌کوشد که به یاری بیان تجربه زیستی گذشته‌اش را باز گوید، بلکه بهره‌برداری از امکانات ساختاری زبان، جادوی کلام، تجربه شاعر را می‌آفریند و بدان جان می‌بخشد.

ماجرای شعر از رمبوه بعد، جنجال ادبیات معاصر، شعرهایی چون اشعار مالارمه، والری، هانری میشو^{۱۷}، ژاک پره ور^{۱۸}، کنو^{۱۹} زائیده این روند است. این اشعار، از دیدگاه کیفی، با کاربرد بازان کلامی، یعنی شاعران فکاهی نظیر رمون ده ووس^{۲۰}، که کارشناس هذیان خنده آورند تفاوتی ندارد.

پس دیگر نمی‌توان گفت که کار سبک‌شناسی به سیاه‌برداری و تفسیر کثر راهیها محدود می‌شود. دیدیم که ویژگی سبک‌شناختی کارکرد شاعرانه پیام، به ویژه پیام ادبی، کمتر از ویژگی سبک‌شناختی کارکرد بیانی نیست. بنابراین، به قول زبان‌شناسی چون مارتینه، لازم است که گزارش سبک به عنوان تدارک، به تحلیل سبک به مثابه کتراهی افزوده شود. چرا که هر سبک تدارک یک بیان تازه است. ببینید چگونه رؤیایی تصور حضور یار، نگاه آکنده از خواهش او، و شادمانی خود را در این پندار بیان می‌کند:

میان درهم هذیان من دو شعله سبز
نشست.

به روی شیشه تار

ملال پرده شکست

و از حقیقت اشیاء بوی شک برخاست

و با حقیقت اشیاء بوی او پیوست.

۱۷. H. Michaux شاعر معاصر فرانسوی اهل بلژیک.

۱۸. J. Prevert شاعر فرانسوی ۱۹۷۷-۱۹۰۰.

۱۹. R. Queneau نویسنده و شاعر معاصر ۱۹۷۶-۱۹۰۳.

۲۰. R. Devos نویسنده و بازیگر بلژیکی که پیش از یونسکو از معنای تحت لفظی اصطلاحات بهره‌برداری کرده است. متولد ۱۹۲۲.

برای بررسی تدارک بیان هم ظاهراً سبک‌شناسی ساختاری مجهزتر می‌نماید. با وجود خودداری ساختگرایان از این کار، باید گفت که ساختگرایی دست کم از ابراز داوری منع نشده است. این داوری فاقد عینیت نخواهد بود.

به سوی سبک‌شناسی کیفی

سبک‌شناسی آنتوان^۱ به چنین هدفی، که در عین حال کیفی و عینی باشد، نظر داشته است.

قرار بود که اصل «غایت‌تکوین» به این سبک‌شناسی امکان دهد که به بیان داوری کیفیت برسد. به عقیده آنتوان، خاستگاه هر اثر طرحی است که نویسنده در سر دارد. بنابراین، هدف منتقد باید «سنجش درجهٔ توفیق طرح» باشد. وی به موجب این دیدگاه روش ویژه‌ای در پیش گرفت که زمانی آن را «سبک‌شناسی فرانسه» خواندند.

روش او سه مرحله داشت: گردآوری اطلاعات، تدوین سیاهه، داوری انتقادی.

۱. گردآوری اطلاعات: به عقیده آنتوان، تحلیل واقعاً سبک‌شناختی بدون کار مقدماتی و دقیق گردآوری اطلاعات میسر نیست. تنها پژوهشهای تاریخی و روانشناختی مقدماتی، با تنظیم تاریخچه وقایع، زندگی مردم و وضع فرهنگ امکان می‌دهد که حساسیت خاص نویسنده‌ای را نسبت به پیکره‌های هنری، که در عصر او رواج داشته است، داوری کنیم، و قصد انتخاب و بعد سازنده اثر مورد بحث را

تشخیص دهیم. مثلاً سعدی در سدهٔ هفتم در چه اوضاع و احوالی می‌زیست؟ وقایع عمدهٔ زمان او کدامند؟ زندگی مردم در آن قرن چگونه بوده است؟ فرهنگ چیره بر این زندگی چه بود؟ در این دوره چه آثاری مطلوب مردم بود؟ سعدی نسبت به این آثار چه نظری داشته است؟ انتخاب گلستان، بوستان و غزلیات، در برابر این آثار حکایتگر چه حساسیتی است؟ نیت سازندگی سعدی چه بوده است؟

۲. ۵ تدوین سیاهه: این کارها، بدون تدوین وضع زبان در دورهٔ آفریننده مقدور نیست. چون باید بدانیم که نویسنده چه رابطه‌ای با زبان زمان خود داشته، از آن تا چه حد بهره برده و تا کجا در تکامل آن گام برداشته است. سعدی مقدمات زبان فارسی را در کجا، نزد چه استادانی فرا گرفته است؟ چه آثاری را دوست می‌داشته و بیشتر خوانده است؟ از این آثار چه آموخته است؟ ویژگی واژگانی، دستوری و شاعرانه آنها چیست؟

۳. داوری انتقادی: اکنون منتقد می‌تواند به تنظیم تاریخ درونی اثر بپردازد. او باید تکوین اثر را، از همان نخستین مراحل طرح و نگارش تا مرحله نهایی انتشار، پی‌گیری، متن انتقادی خود را با نسخه بدل‌های آن مقابله کند. این سنجش اجازه می‌دهد نیت نویسنده را، که از راه‌جوی‌های نخست رفته‌رفته رخ می‌نماید، آشکار گردانیم.

پس از این نخستین برخورد با متن، که کار مقدماتی و آژیه‌شناسی است، کار سبک‌شناسی آغاز می‌گردد. سبک‌شناس از این دستاوردهای مقدماتی به طریق زیر بهره می‌گیرد: ابتدا سیاههٔ شیوه‌های کلامی مورد استفادهٔ نویسنده را تنظیم می‌کند: بعد آنها را با شیوه‌های کلامی عصر نویسنده می‌سنجد تا فرآورده‌های جمعی را از سهم شخصی نویسنده جدا کند. پس از آنکه این سیاههٔ ویژه را تنظیم کرد، آنگاه می‌تواند پدیده‌های سبکی نویسنده را «توضیح» دهد، یعنی انگیزه دگرگونی‌ها و مشخصه آنها را نسبت به نیتی که باعث چنین انتخابی گردیده است، باز گوید. خلاصه: «از خلال رفت و آمد پیگیر از نظام بیانی آماده به فرآیند الهامی و به عکس، سرانجام منتقد می‌تواند عناصر سازندهٔ سبک، یعنی ارادهٔ ابراز وجود با وسایل مورد انتخاب نویسنده را بازشناسد.»

پس از این مراحل، منتقد می‌توان به داوری هنر نویسنده، به حسب فاصله کمابیش زیادی که بین طرح و اجرا وجود دارد، بپردازد.

این روش هم حکایتگر نگرانی کسی چون کره‌سواست. او در تفسیر متنی از فلوبر، همین پرسش آمیخته به تشویش را، در مورد شیوه کار خود، مطرح می‌سازد: «آیا نیت اساسی نویسنده را گزارش کرده‌ایم؟ مسائلی که فلوبر، در تلاش برای تطبیق بیان و اندیشه، می‌خواست حل کند، بازسازی شده است؟»

به خوبی پیدا است که آنتوان در پیگیری هدف خود برای عدم مداخله احساسات شخصی در کار پژوهش سبک‌شناختی و داوری انتقادی تا چه مایه احتیاط ورزیده و به چه تضمین‌های علمی مجهز شده است. او فکر می‌کرد که، بدین ترتیب، با اطمینان خاطر می‌تواند به داوری عینی دقیقی دست یابد. به نظر او، تنها هدف مطمئن سبک‌شناسی، مرتبط ساختن وسیله بیان با اسلوب فکری نویسنده است: «این امر برای هنرمند به معنای پیوند شیوه صوری با انگیزه‌ای است که در عین حال غایت زیباشناختی او شمرده می‌شود».

درباره این اقدام صادقانه می‌توان گفت که در عمل کمتر از آنچه می‌نمود علمی است. چرا؟ برای آنکه بیش از اندازه به آگاهی و اراده آفریننده تکیه دارد. امروزه، پس از آنهمه پژوهش روانکاوی و زبان‌شناسی دیگر نمی‌توان اثر هنری را منحصرراً فرایند نیت روشن و اراده حاکم نویسنده دانست. هر اثر تا اندازه‌ای جوشش انگیزه‌های ناآگاهی است که می‌کوشد از رهگذر ادبیات و هنرها خودی نشان دهد و تسکین یابد. دست کم این مدعا در تلقی تحلیلی آثار جایی می‌جوید.

گذشته از این، هر اثر فرایند محدودیتهای کلامی نیز هست. بدون پژوهش دقیقاً زبان‌شناختی، خصوصاً زبان‌شناسی گشتاری، این نکته بسیار مهم روشن نخواهد شد.

وانگهی، داوری اثر به حسب توفیق نیت، توجه بیش از اندازه به پیروزی و لیاقت نویسنده است. با چنین کاری منتقد از مرز زیباشناسی فراتر می‌رود و به سرزمین اخلاق گام می‌نهد. البته می‌دانیم که دستیابی به چکاد و اوجگیری فراینده، چه در زمینه شعر، و چه در پهنه نقد، مورد توجه پل‌والری بوده است. ولی این توجه، انگیزه سطحی او بود. به همین جهت، به نظر نمی‌رسد که چنین دیدگاهی افقهای گسترده‌ای بگشاید، یا حتی چندان مؤثر باشد.

بماند که ادعای بازشناسی نیت نویسنده خود چه توهمی است. انسان هرگز نمی‌تواند از نیت‌های خود به آسانی چشم‌پوشد و آن را به نویسنده نسبت ندهد. به همین جهت، خطر روشی مانند روش آنتوان در این است که منتقد، پس از طی راه‌های دور و دراز، و گذشتن از پیچ و خم‌های فراوان به ضمیر پنهان نه چندان دور خود برسد.

زبان‌شناسی معاصر، خصوصاً دیدگاهی که ژرژ مون برگزیده است، بسیار کارسازتر می‌نماید. وی به جای آنکه دل به دریا بزند، و سفر برگزند «دنیای درون» نویسنده را در پیش گیرد، یا حتی دیدگاه فریبای سبک‌شناس را برگزیند، به «دنیای درون خواننده» می‌رود. او در این سفر مجهز به مفهومی دقیق است که عینیت توصیف را تضمین می‌کند. سبک‌شناسی توصیفی پیوسته درصدد پاسخگویی به یک پرسش اساسی است: سبک نویسنده چیست؟ به عبارت ساده‌تر، سبک‌شناسی می‌خواهد بداند که نویسنده چگونه می‌نویسد. حال آنکه به نظر زبان‌شناسان معاصر مسأله معنای دیگری پیدا می‌کند. چون مبدأ سفر ایشان نه نویسنده، بلکه خواننده است. این توجه تازه، انقلابی است که هنوز چندان شناخته نشده است. به عقیده زبان‌شناسان، باید فقط اثر هنری — قصه، نمایشنامه، شعر — را مورد توجه قرار داد. همین که اثر به پایان رسید، کار منتقد آغاز می‌شود. منتقد نباید از ابتدا درصدد برآید که نویسنده اثر خود را چرا یا حتی چگونه نوشته است. این پرسش کار نقد سنتی بود. منتقد باید ببیند در درجه اول، اثر، از لحاظ کارکردی چه تأثیری بر خواننده می‌نهد. چنانکه می‌بینید، تنها روش گزارش «تأثیر مطالعه» همین است. روش‌های متداول پژوهش مدت‌ها این اندیشه را در بوتۀ فراموشی گذاشته بودند، و در نتیجه نمی‌دانستند که چگونه دآوری کیفی مطمئنی فراهم آورند.

در چنین شرایطی، پیدا است که پژوهش تکوینی، چه از رهگذر لغت‌شناسی قدما، چه به یاری وسیله تاریخی یا کاربرد روان‌شناسی مورد تردید قرار می‌گیرد. چرا که همه این دستاویزها مظنون، و روی هم رفته بی‌ثمرند.

اکنون حق تقدّم به خواننده داده می‌شود که در واقع تنها معیار قابل واریسی تحلیل است. سبک‌شناس ابتدا واکنش‌های خود را، به عنوان خواننده، مورد توجه قرار می‌دهد، سپس از خود می‌پرسد که کدام وسایل سبکی این واکنش‌ها را در او برانگیخته است.

دیدیم که شیوه برخورد با متن ریفاتر، هنگامی که وی در صدد دستیابی به «انگیزه سبکی» است، با این روش همانندی تام دارد. بنابراین، جای شگفتی نیست که نظریه‌های سبک‌شناسی نیت را اوسخت‌تر از دیگران مورد انتقاد قرار داده باشد.

همان‌طور که گرومی‌گوید «خواننده از سرشت نویسنده، فرهنگش، مقاصد او اطلاع دقیقی ندارد. پس این مقوله‌ها دخالتی در پدیده‌های سبکی و تأثیر آن ندارند. در عوض یک نکته مسلم است: خواننده واکنش نشان می‌دهد. چرا؟ چون انگیزه در متن است. بنابراین، به جای آنکه به پژوهشهای تکوینی در پیرامون اثر بپردازیم، آیا بهتر نیست که واکنش خواننده را در برابر متن دریابیم، و سپس علت این واکنش را، که مسلماً در پیکره متن نهفته است، پیدا کنیم؟

این برداشت دقیقاً همان غایت سبک‌شناسی از دیدگاه ریفاتر است. وی می‌گوید: «وظیفه سبک‌شناسی بررسی بیان از دیدگاه رمزگشا است. چرا که واکنشهای او، فرضیات او در مورد نیات رمزنویس، ارزیابیهای او، همه پاسخهایی است به انگیزه‌های رمزی توالی کلامی. سبک‌شناسی بدین ترتیب زبان‌شناسی پدیده‌های کارساز پیام، زبان‌شناسی بازدهی کار ارتباط، زبان‌شناسی کارکرد آن جبری که ارتباط بر توجه ما اعمال می‌کند خواهد بود».

ملاحظه می‌شود که چگونه ریفاتر اصل نقد درون متنی را مجدداً مورد تأکید قرار می‌دهد. روش تکوینی اقدامی است فراسوسبکی، ذهنی، باطنی. بازتابهایی که تأثیر مطالعه را سبب می‌شوند در متن هستند. سبک‌شناس باید کارکرد این بازتابها را دریابد و به توصیف آنها بپردازد.

نتیجه‌گیری

به رغم تحاشی سبک‌شناسی توصیفی، اکنون چنین می‌نماید که این روش می‌تواند از حدود خود فراتر رود و به سبک‌شناسی کیفی ویژه‌ای برسد که دست کم از عینیت علمی لازم نیز برخوردار باشد. توصیف پدیده‌های سبکی متن مسلماً به کار سیاه‌برداری و سواسی کاهش نمی‌یابد. مفهوم همسنگی مورد بحث سبک‌شناسی ساختاری دربارهٔ سبک به عنوان تدارک از یادمان نرفته است. همچنین دیدیم که این تحلیل ساختاری نه تنها تأثیر کلی و هماهنگ همسنگیها را مورد توجه قرار می‌دهد، بلکه به همبستگی رویه‌های گوناگون زبان با همدیگر نیز توجه دارد. بدین ترتیب، معلوم می‌شود که متن، طبق پویایی درونی همگرایی، به تأثیر کلی واحدی گرایش دارد. در این صورت، سبک‌شناس می‌تواند، پس از تحلیل طیفی خود، کیفیت انسجامی مجموعه را بازگوید. انسجام همان‌طریقی است که به یاری آن گزینشهای خودمختار جنبه‌های متفاوت متن با هم ارتباط پیدا می‌کنند، یا همدیگر را می‌طلبند تا شبکه‌ای از ارتباطهای متقابل و متناسب فراهم آورند.

تحلیل سبک‌شناختی، با افشای ناهماهنگی اخلاک‌گر عنصر نامتجانس یا انگلی به ارزیابی نیز می‌پردازد و فلز ناب را از آمیزهٔ آلوده و زائد متمایز می‌گرداند. پس با توصیف کارایی، با سنجش سرشاری بیان، زیبایی را هم نشان می‌دهد. تحلیل سبک‌شناختی متن را به عنوان فرایند «نهادی درونزا» در نظر می‌گیرد، کمال

کما بیش انجام یافته آن را باز می‌نماید، کاستیها یا فرونیهای آن را می‌بیند، تداوم لحن آن را ارزیابی می‌کند، خلوص زنگ آن را می‌ستاید.

با این همه، ناگفته نماند که اگر دقت ابزار سبک‌شناسی به آن اجازه می‌دهد که چگونگی متنی را از خلال کارکرد خبری آن بسنجد، به آن امکان نمی‌دهد که کلیت عناصر متن را، چنانکه شایسته است، گزارش کند. چون همسنگیهای نیز هست که اگر از دیدگاه زبانشناسی فقط دیده می‌شوند، چنین می‌نماید که انتقال هیچ اطلاعی را به عهده ندارند.

مثلاً کافی است که به تحلیل دقیق مصراعی از بودلر توجه کنیم. نیکولا روه، با تحلیل ساختاری شعر «آلباتروس»، ابتدا شبکه ساختی عناصر شعر را در رویه‌های گوناگون می‌سازد. سپس، در مرحله بعدی، از دیدگاه معنا شناختی، معنای ضمنی را نیز توجیه می‌کند. با این همه، وقتی روه به این مصراع می‌رسد: «کشتی که بر گردابهای تلخ می‌لغزد»، می‌بیند در مورد همسنگی صوری دو واژه کشتی - تلخ درمانده است، و اعتراف می‌کند که: «نکته مهمی دستگیرمان نمی‌شود. اصلاً معلوم نیست چه ابعادی از محتوا ممکن است با ابعاد رسای بیان تطبیق داشته باشد».

آیا باید به موجب احکام زبانشناختی بی‌درنگ نتیجه بگیریم که چون این همسنگی ناقل هیچ دلالتی نیست، پس مسلماً انگلی است؟ به عبارت دیگر، نغمه‌ها ناسازند؟ اگر منتقد چنین سخنی بر زبان راند، بدون تردید به او خواهند گفت که: گوش نامحرم نباشد جای پیغام سروش! آری، باید پذیرفت. هنوز نکته‌هایی هست که گوش دل‌باز می‌شناسد، ولی زبانشناسی قدرت توجیه آن را ندارد.

در این صورت ناگزیر باید قبول کرد که این همسنگی نقش دیگری جز کارکرد خبری دقیقاً معنایی به عهده دارد. سیاهه بازیهای جناس و استعاره و همانندی و ناهمانندی، که بدون کمترین کارکرد مشهود معنایی در متنی رخ می‌نمایند باید به منتقد بفهماند که پدیده سبکی ابرزبانشناختی هم وجود دارد.

پس ناچار باید پذیرفت که شعر فعالیتی بازیگرانه نیز هست. آنجا که تحلیل ساختاری سازمان متنی را به عنوان سازمان واحدهای متمایز، و بنابراین عامل دلالت تفسیر می‌کند، تحلیل زیباشناختی تنها روابط محض صوری را نمایان می‌سازد. گفتیم که شعر گونه‌ای بازی هم هست. و اصل تکرار، که همگان از اهمیت

آن در نزد کودک، خصوصاً هنگام فراگیری زبان، آگاهند، می‌تواند از عناصر اصلی شعر باشد. شوق بازی در روان فرد بالغ هم سالها زنده می‌ماند، و از این دیدگاه، نبوغ به معنای بازیابی کودکی از دست رفته است. به زیبایی تکرار در این تکه از شعر پریا، اثر احمد شاملو توجه کنید:

«— پریا! گشنة تونه؟

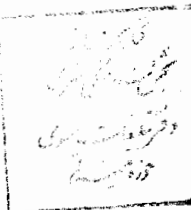
پریا! تشنة تونه؟

پریا! خسته شدین؟

مُرغ پر بسته شدین؟

چیه این های های تون

گریه تون، وای وای تون؟»



فقالیت بازیگرانه شعر را باید به دو گونه تفنّن و تفریح تقسیم کرد. تفنّن بهره‌برداری از روساخت برای رسایی ژرف ساخت است. فروغ فرخزاد در شعر هجوآمیز آکنده از طنز «ای مرزپرگهر» به تفنّن کامیابی دست می‌زند:

دیگر خیالم از همه سوراخت است:

آغوشِ مهربانِ مامِ وطن،

پستانیکِ سوابقِ پُر افتخارِ تاریخی،

لالاییِ تمدّن و فرهنگ،

و جقّ و جقّ جِقِجِقَه قانون...

اما یکی از کامیابترین تفنّن را باید در شعر «مرد و مرکب» سروده مهدی اخوان ثالث جست. هدف این تفنّن رساندن معنای کاستی تدریجی شتاب است:

مرد و مرکب هر دو رم کردند، ناگه با شتاب از آن شتاب خویش

کم کردند، رم کردند،

کم

رم

کم.

شعرای سُنّتی هم به تفنّن نظر داشته‌اند. در غزل زیر، حافظ واژه‌ها و اصطلاحات

پزشکی مانند: خسته، طیب، دم و دود سینه، بار زبان، تب، استخوان، حال، ناتوان، گرمی، حرارت، نبض، شیشه، شربت، نسخه و مرده را به تفنن استخدام کرده است:

فاتحه ای چو آمدی بر سر خسته ای بخوان
لب بگشا که می دهد لعل لبّت به مرده جان
آنکه به پرش آمد و فاتحه خواند و می رود
گونفسی، که روح را می کنم از پیش روان
ای که طیب خسته ای، روی زبان من ببین
کاین دم و دود سینه ام بار دل است بر زبان
گر چو تب استخوان من کرد ز مهر گرم و رفت
همچو تبم نمی رود آتش مهر از استخوان
جالی دلم ز خالی تو هست در آتش وطن
چشمم از آن دو چشم تو خسته شد دست و ناتوان
باز نشان حرارت من ز آب دودیده و ببین
نبض مرا که می دهد هیچ ز زندگی نشان
آنکه مدام شیشه ام از پی عیش داده است
شیشه ام از چه می برد پیش طیب هر زمان
حافظ از آب زندگی شعرتوداد شربت من
ترک طیب کن بیا نسخه شربت من بخوان

تفریح، برعکس تفنن، بازیگری به قصد سرگرمی یا هنرنمایی است. شاعران سنتی با گفتن شعرهای بی نقطه، الفیه، لامیه، معما، لغز، توشیح و چندوزنی طبع آزمایی می کردند. چنین می نماید که دلپذیرترین تفریح بازی با الفاظ و همان بندبازی کلامی باشد. در این زمینه باز باید از طرزی افشار نام برد:

مبادا که از ما ملولیده باشی

حدیث حسودان قبولیده باشی

برو طرزی، زلف خوبان به چنگت

زمانی در افتد که پولیده باشی

اما کارکرد بازیگرانه را، اعم از تفنن و تفریح، باید دخیل در ارتباط شمرد. گرانژه^۱ در هر اثر تجسمی و ادبی یک کارکرد بازیگرانه می‌بیند که به پیام افزوده می‌شود. و حتی ممکن است این پیام اصلاً وجود نداشته باشد. مثلاً در تفنن حافظ یا بازی تفریحی طرزی افشار چه پیامی هست؟ در این صورت، فعالیت ارتباطی به موج حامل بازی بدل می‌شود. شاعر از سرودن چنین شعری دو منظور دارد: ۱- فرستنده در پیام خود اولاً ابر نشانه‌ای تعبیه می‌کند که کشف قواعد آن به عهده گیرنده است. ۲- ثانیاً روند شگفتی را به اوج می‌رساند. موضوع بازی در آن سو، برای گیرنده عبارت از این است که ضمن درک احتمالی معنای تحت لفظی پیام، آن قواعد ابر نشانه‌ای را که گوینده تعبیه کرده است حدس بزند. در اینجا، حدس به هیچوجه به معنای تشخیص آگاهانه و به شکل بارز نیست، بلکه ابراز حساسیت نسبت به پاره‌ای از نظام‌هایی است که در پیام گنجانیده شده است. چرا که این نظمها غیر از نظمهای چشمگیر و شناخته زبان است. لطف این بیت از حافظ از چه خاستگاهی مایه می‌گیرد:

من که ملول گشتمی از نفس فرشتگان

قال و مقال عالمی می کشم از برای تو

این بار، دیگر سخن از توضیح رغبت خواننده، به یاری واکنش عاطفی ویژه‌ای که ساختارهای شاعرانه برانگیخته باشد نیست. اکنون مسأله، مسأله گزارش یک لذت است: لذتی که خواننده از ساختارها کسب می‌کند.

آنگاه سبک‌سنجی می‌تواند، با وسایل آماری روشن و دقیق خود یک توجیه اضافی برای شیوه‌های خود پیدا کند. نباید بی‌درنگ گفت که جنبه کمی نمی‌تواند اطلاعاتی در زمینه سبک‌شناسی کیفی به ما بدهد. چرا که رابطه این دو جنبه گسیخته است، و بین کمیت و کیفیت اختلاف ماهیتی وجود دارد. فراموش نشود که فیثاغورث، با اندازه‌گیری طول تارهای مرتعش، توانست رابطه ریاضی آنها را با ارتفاع صداها نشان دهد. ماکزنی، نویسنده اسکاتلندی در کتاب «ماجرای بزرگ روحی» نتیجه می‌گیرد: «فیثاغورث نغمه را که تا آن روزگار لطیفه‌ای دست نیافتنی

و اثیری شمرده می‌شد تابع قواعد ریاضی ساخت و آن را در شمار کمیت‌های حساب کردنی درآورد».

عدد هم شاید راز دیگری از اسرار شعر را پدید می‌آورد. البته ژرژ مونن حق دارد که می‌گوید هر پخت و پزی سبک نیست. وی ساده‌دلان را به تل ساخته قافیه‌پردازان حواله می‌دهد. با این همه، معابد یونان، کلیساهای قرون وسطایی، پرده‌های آلبرت دورر^۲، نغمه‌های باخ، و دقیق‌تر از همه، «صدای سازمان یافته» ادگار وارز^۳ بر اساس هماهنگی شماراستوار گشته است. بی شک شعر هم، وقتی که سبک واقعاً سبک است، بر اساس عدد استوار گردیده است.

۲. A. Durer نقاش نامدار آلمانی ۱۴۷۱-۱۵۲۸.

۳. E. Varese آهنگساز فرانسوی الاصل آمریکایی. آهنگهای او که ابتدا باعث جنجال و هیاهو گردیده بود، رفته رفته جای خود را باز کرد. وی پیشرو ارکسترهای برقی شمرده می‌شود ۱۹۶۵-۱۸۸۳.

کتابشناسی

درنگارش این کتاب، ما از منابع زیر کم و بیش بهره برده ایم:

۱. به زبان فرانسه:

I. BARUCCO: ELEMENTS DE STYLISTIQUE.

II. ROMAN JAKOBSON : QUESTIONS DE POETIQUE†

III. MAROUZEAU : PRECIS DE STYLISTIQUE FRANCAISE.

IV. GUIRAUD : LA STYLISTIQUE

۲. به زبان فارسی:

الف. فنون بلاغت: استاد همایی

ب. ادب فارسی: زین العابدین مؤتمن.

ج. دیوان حافظ: ودو جلد غزلیات سعدی با شرح استاد خطیب رهبر.

د. دفتر اشعار شاعرانی چون: شاملو، اخوان، فروغ، آتشی، زُهری، ابتهاج، کسرائی،

مشیری، سپهری، رؤیایی...

منتشر می شود:

۱. وصف طبیعت در اشعار فردوسی

به ضمیمه زندگی نامه فردوسی

نعمت الله ناظری

۲. پیکارهای برگزیده شطرنج

استاد مارشال

ترجمه محمود خوری

۳. نازنجستان (مجموعه شعر)

محمود طیاری

۴. تاریخ اسماعیلیه

علی دخانیاتی

وصف طبیعت در شعر فردوسی

به ضمیمه:

۱- سخنی اندک درباره فردوسی و اثر جاودانه او

۲- سروده‌های فردوسی درباره خودش و اثرش

تألیف و تحقیق از: نعمت الله ناظری

انتشارات شعله اندیشه

تهران، ۱۳۶۸

