مجله بوستان ادب دانشگاه شیراز
دوره اول، شماره دوم، زمستان ۱۳۸۸، پیاپی ۵۶/۱
(مجله علوم اجتماعی و انسانی سابق)

آستانه‌ی انتخاب، مفهومی ضروری در بررسی تحولات ادبی و سبک شناسی

دکتر محمدرضا امینی *
دانشگاه شیراز

چکیده

در بررسی‌های سبک‌شناسی ادبیات فارسی، به طور معمول بحث در کلیات و نظریه‌پردازی هنوزجای چندانی ندارد و بیشتر به استخراج خصیصه‌های سبکی، آن‌هم در حد برجسته کردن ویژگی‌های لغوی آثار ادبی، پرداخته می‌شود. مقاله‌ی حاضر می‌کوشد با تامل در جوانب نظری مفهوم انتخاب و آستانه‌ی انتخاب، اهمیت و کارآیی آن را به عنوان عنصری کلیدی در تبیین مسائل مهم سبک‌شناسی و تطور سبک در ادبیات فارسی، مورد تاکید قرار دهد. براین اساس، نخست این مفاهیم تعریف و تشریح شده است. سپس نشان داده شده که تکیه بر مفهوم محدودیت در مقابل انتخاب تا چه حد در ادراک مسائل سبک‌شناسی نقش دارد. آنگاه بر مبنای این دو سازه‌ی بنیادین سبک، یعنی انتخاب و محدودیت و آوردن مثال‌های متعدد، کارآیی مفهوم انتخاب در سبک‌شناسی از طریق اشاره به نقش انتخاب در آفرینش ادبی و چگونگی تعامل انتخاب و محدودیت درهر نوع ادبی، نشان داده شده است. اشاره‌هایی کوتاهتر به تاثیر مفهوم آستانه‌ی انتخاب در تعیین جهش سبکی و انقلاب ادبی نیز اهمیت و حوزه‌ی کارآیی این مفهوم را در بررسی‌های سبک‌شناسانه و نیز تحولات تاریخ ادبیات نشان می‌دهد.

---

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی

واژه‌های کلیدی: ۱. آستانه‌ی انتخاب ۲. سبک‌شناسی ۳. نظریه‌پردازی در ادبیات ۴. تاریخ ادبیات ۵. تحول ادبی ۶. جهش سبکی.

۱. مقدمه

در ایران مطالعه‌ی سبک شناسی ادبی به شیوه‌ی جدید، سابقه‌ی چندانی ندارد. بیشترتحقیقات مرسوم، در اساس هنوز مبتنی بر شیوه‌ای است که ملک‌الشعرای بهار در کتاب سبک‌شناسی خود به‌کار گرفته است. این کتاب با همه‌ی انتقاداتی که از جهت روش‌شناسی بر آن وارد است، همواره منبع مهم و مفیدی باقی خواهد ماند؛ زیرا به دلیل عمق ادراک و گسترش معلومات و ذوق شخصی بهار، مواد بسیار مهمی در آن گردآوری شده که بسیار آموزنده است.

بعد از انتشار این کتاب، که خود متاثر از آموزش‌های شفاهی ادبای عهد قاجار بود، سنت جدیدی به نام سبک‌شناسی در تحقیقات ادب فارسی پا گرفت. در این سنت، بیشتر خصوصیات لغوی و لفظی، احوال نویسنده، شرحی از وقایع تاریخی و شرایط اجتماعی، و قدری از ویژگی‌های محتوایی هر دوره‌ی ادبی، بررسی می شود. در این بررسی‌های سبک‌شناسانه‌ی سنتی، متاسفانه گرایش غالب آن است که مفهوم "ویژگی‌های سبکی" تا حد خصوصیات زبانی و حتی صرفا واژگانی تقلیل یابد. این روش از جهات مختلف می تواند مورد نقد قرار گیرد. لیکن فعلا سخن در این‌باره نیست.

نکته‌ی اساسی در این است که با فراز و نشیب‌هایی که پس از انتشار سبک‌شناسی بهار و سلسله آثاری؛ همچون *سبک خراسانی در شعر فارسی* (محجوب، ۱۳۵۰)، *فن نثر* (خطیبی، ۱۳٦٦)، *کلیات سبک‌شناسی* (۱۳۷۲) و *سبک‌شناسی نثر*(۱۳۷٦) و *سبک‌شناسی شعر* (۱۳۷٤ هر سه ازشمیسا)، *سبک‌شناسی شعر پارسی از رودکی تا شاملو* (محمد غلامرضایی، ۱۳۷۷) و نوشته‌های دیگر به اضافه سایر آثاری که از زبان‌های دیگر ترجمه شده‌اند، اکنون زمان آن فرا رسیده که با استفاده از مواریث سنتی و تجربه‌ی محققان ایرانی و بهره‌گیری از دستاوردهای اندیشه‌ی جهانی، یک بار دیگر از نو و به طور اساسی درباره‌ی مفاهیم بنیادی و مبانی سبک‌شناسی، تامل و بازاندیشی شود.

۲.هدف تحقیق

هدف این مقاله، تامل درباره‌ی جوانب مختلف نظری مفهوم *"انتخاب"* در کلیت سبک‌شناسی و به ویژه اندیشه درباره‌ی " گستره‌ی امکان و حد انتخاب" در آفرینش ادبی است که در اصطلاح آن را "آستانه‌ی انتخاب" نامیده‌ایم. پس از تامل در معنا و ماهیت مفهوم "آستانه‌ی انتخاب" و جستجوی کارکردهای آن در سطوح مختلف، برخی کاربردهای عملی آن در تحقیقات ادبی و به ویژه در سبک‌شناسی نظم و نثر نشان داده خواهد شد.

۳. روش تحقیق

در حوزه‌ی تحقیقات ادبیات کلاسیک فارسی، بحث و بررسی کلیات نظری- و نه تحقیق در جزئیات یک امر خاص- رواج چندانی ندارد یا به‌عبارت بهتر، این‌گونه مباحث بیشتر در حوزه‌ی شفاهی؛ همچون گفتگوهای پراکنده بین متخصصان فن و یا اظهارات مدرسان در هنگام تدریس باقی می‌ماند و به نگارش در نمی‌آید. به همین دلیل، روش اندیشه در کلیات و بحث و استدلال نظری، و از آن مهمتر کتابت و نشر این مباحث هرچند به شکل پراکنده آغاز گردیده، اما هنوز چندان قوام نیافته تا همچون یک حوزه‌ی نظام‌مند مشوق پرسشگری و نواندیشی در مبانی هر کدام از فنون ادبی باشد. شاید حصول این مرحله از تکامل علمی قبل از هر چیز به تغییر موضع ذهنی محققان ادبیات کلاسیک نیاز دارد تا فروتنی مفرط را کنار گذارده و جرات اندیشیدن و قدرت استدلال و دقت در بیان را با حفظ جوانب تحقیق علمی، جایگزین آن کنند.

بر همین اساس، با پیروی از سنت علمای بزرگ علوم بلاغی و تلفیق آن با شیوه‌های تحقیق در زبانشناسی؛ همچون شیوه‌ی فردینان دو سوسور[۱] در اندیشه به تمایز ماهیت ذهنی و عینی *زبان*[۲] و *گفتار*[۳] نیز با در نظر داشتن مفهوم تقابل در زبانشناسی ساختاری در مباحث کلی و با نیم نگاهی به طریقه‌ی استدلال آی. ا. ریچاردز[۴] در *اصول نقد ادبی*، کوشش شده است درجوانب مختلف زبانی، ادبی و روانی، مفهوم آستانه‌ی انتخاب کاوش گردد.

در اینجا یادآوری این نکته‌ی کلی اهمیت بسیار دارد که بهره‌گیری از روش‌های علمی یا شبه‌علمی در پژوهش‌های ادبی و کارآیی آن در مشاهده و توصیف و توجیه

دقیق‌تر، به‌ویژه در سبک‌شناسی، به معنی نادیده گرفتن برتری قوه ذوق در تشخیص مسائل ادبی نیست. البته، ممارست در تحلیل و تعمق، شعله‌ی ذوق را فروزان‌تر، و بیان و انتقال مطالب ذوقی را آسان‌تر می‌کند؛ اما بی‌گمان "کشف" آغازین رموز و نکته‌های ادبی و "داوری" نهایی درباره‌ی آنها، کار ذوق است.

از سوی دیگر با این‌که در آثار موجود راجع به کلیات سبک‌شناسی معمولا مراد از انتخاب، بیشتر انتخاب گزینه‌های زبانی است؛ این مقاله برآن است که در حد امکان در مورد جنبه های نظری و عمیق تر این مبحث بیندیشد و با تعمیم این مفهوم به سایر مراحل آفرینش ادبی و همه‌ی سطوح مرتبط با سبک، نقش آن را در دقیق‌تر شدن بررسی های سبک‌شناختی که ویژگی‌ها و تحولات عمده‌ی سبک شخصی شعرا و نویسندگان خاص یا مکاتب و جهش‌های ادبی را موضوع کار خود قرار می‌دهند، بیازماید.

در توضیح اصطلاح *آستانه‌ی انتخاب* نیز باید دانست که واژه‌ی آستانه – آنگونه که مثلا در فیزیک صوت به کار می‌رود– به معنی وسعت و اندازه و محدوده و مجالی است که برای یک پدیده بین یک حداقل و یک حداکثر امکان دارد. چنانکه به عنوان نمونه *آستانه‌ی شنوایی*[۵] به گستره‌ای از صداها که بین کمترین و بیشترین صدایی که گوش انسان به طور معمول قادر به شنیدن آن است، اطلاق می‌گردد. صداهای بالاتر یا پایین تر از این حد هرچند در عالم خارج وجود دارند؛ اما از طریق قوه‌ی شنوایی انسان شنیده نمی‌شوند. به همین دلیل، صداهای بسیارکوچکی؛ چون صدای حرکت مولکولها یا صداهای فوق‌العاده مهیبی؛ چون صدای حرکت کره زمین را نمی شنویم. البته نشنیدن این صداهای فوق‌العاده پایین یا بالا، حسن بزرگی محسوب می‌شود، چون اگر گوش توان ادراک چنین صداهایی را داشت، جز صدای مولکول‌های خود گوش، صدای دیگری را نمی‌شنید.

بنابراین، از لحاظ کلی منظور از اصطلاح *آستانه‌ی انتخاب* در سبک‌شناسی، حد و مجال و درجه‌ی امکانی است که در هر مورد خاص برای انتخاب یا رد یک عمل یا عنصر ادبی وجود دارد. می‌گوییم "انتخاب یا رد"، چون رد کردن در واقع خود یک انتخاب یا به عبارت درست‌تر یک انتخاب منفی است و چنانکه به تفصیل خواهد آمد، در حوزه‌ی سبک‌شناسی رد یک عنصر نیز به اندازه‌ی انتخاب و درج یک عنصر

می‌تواند مهم باشد. از طرف دیگر، ترجیح واژه‌ی انتخاب بر گزینش در این اصطلاح، از این رو بوده که به‌نظر می‌رسد با پیش‌بینی نیاز مباحث آتی، بهتر است واژه‌ی گـزینش را برای اشاره به انتخاب‌های دقیق و سختگیرانه‌تری نگـاه‌داشـت کـه در مراحـل نهـایی و سطوح ظریف آفرینش یک اثر اعمال می‌شـود، حـال آنکـه "انتخـاب" بـرای اشـاره بـه فرآیندی عمومی که منظور نظر این مقاله است، مناسب‌تر به‌نظر می‌رسد.

٤. اهمیت موضوع

بـرای مطالعـه‌ی سـبک‌هـا و جریانهـای ادبـی و نیـز تحـولاتی کـه از رهگـذر دگرگونی‌های آنها در تاریخ ادبیات ایجاد می‌شود، می توان شـیوه هـای متفـاوتی را در سطوح مختلف به‌کار گرفت. تعیین این شیوه‌ها، به دیدگاه محققـان و نیزبـه نـوع ادبـی مورد مطالعه بستگی دارد؛ اما با استدلال‌ها و شواهدی کـه در ایـن مقالـه خواهـد آمـد، خواهیم دید که هرچند که در تحقیق‌های گذشتگان این اصطلاح کمتر به صراحت ذکـر شده، ولی هر گونه مطالعه و پژوهش ادبی در زمینه‌ی سبک‌شناسی یا بررسـی تحـولات در تاریخ ادبیات به ناگزیر و تا حد زیادی بر مفهوم "آستانه‌ی انتخاب" متکـی اسـت. از سوی دیگر، بسیاری از یافته‌ها و تحلیل‌های ادبی که تاکنون پدید آمده نیز، بدون این‌کـه به آن تصریح شده باشد، در اساس مدیون توجه محققان به مفهوم انتخاب است.

بنابراین توجه آگاهانه به مفهوم صحیح آستانه‌ی انتخاب و در نظر داشتن دائمی آن در پژوهش‌های سبک شناسی، جنبه‌های نامکشوف و ناشناخته‌تـر آثـار ادبـی را آشـکار خواهد کرد و بر آگاهی از شیوه‌ی کار نویسندگان و شعرا خواهد افزود، زیـرا بـا تعمـق بیشتر می‌توان دریافت که اصـولا ۱. خلـق؛ ۲. تکـوین؛ ۳. تکامـل؛ و حتـی ٤.عرضـه و پذیرش؛ و ۵. قرائت؛ و ٦. ادراک اثر ادبی؛ همگی بستگی بنیـادی بـا مفهـوم "انتخـاب" دارند. چون اصولا در آفرینش ادبی، همه چیز از ابتدا بر اسـاس انتخـاب یـک مـورد از میان تعداد کثیری موارد دیگر صورت می گیرد و آنچه سبک نویسنده و شاعر را تعیـین می‌کند، مجموعه‌ای از انتخاب های کلی و گزینش‌هایی دقیق است کـه او- آگاهانـه یـا ناخودآگاه- در مراحل مختلف کار خود انجام داده است. از طرف دیگر، همان‌گونه کـه دیدگاههای نوین و به‌ویژه جامعه‌شناسی ادبـی و نگـرش هرمنـوتیکی ثابـت کـرده‌انـد، مرحله‌ی "عرضه و پذیرش " یک اثر در جامعه و سپس "قرائت و ادراک" آن از حـوزه‌ی

اختیار نویسنده بیرون است و بستگی به عوامل دیگر دارد. از این رو، نقش عنصر انتخاب، حتی پس از اتمام کار آفرینش ادبی ادامه می‌یابد. البته بررسی این مسائل و پدیده‌های بعدی از حوزه‌ی سبک‌شناسی خارج و مربوط به شاخه‌هایی چون جامعه‌شناسی ادبیات و روانشناسی و نقد ادبی می‌باشد، ولی همین مسایل دلیل دیگری بر ضرورت بررسی نظری مفهوم آستانه‌ی انتخاب در مطالعات ادبی است.

۵. ابعاد مختلف مفهوم انتخاب در سبک شناسی

۱. ۵. معنی انتخاب و سطوح آن در آفرینش ادبی

تامل در مفهوم انتخاب و ارتباط آن با آفرینش ادبی، پرسش‌های بسیاری را برمی‌انگیزد و نکته‌های بسیاری را در ذهن تداعی می‌کند. مثلا: مفهوم انتخاب در آفرینش ادبی چیست؟ این انتخاب از کجا شروع می شود و تا کجا ادامه می‌یابد؟ تا چه اندازه ارادی و آگاهانه و تا چه حد ذوقی و ناخودآگاهانه است؟ آیا حوزه‌ی انتخاب نامحدود است؟ اگر انتخاب در آفرینش ادبی نامحدود نیست، چه عواملی آن را محدود می‌کنند؟ انتخاب در چه هنگام اعمال می شود؟ آیا در همه‌ی انواع ادبی آزادی انتخاب یکسان است؟ و اگر یکسان نیست دلیل این تفاوت در انتخاب‌پذیری انواع ادبی در چیست؟ چنان‌که می‌بینیم، پی‌گیری رشته‌ی دراز این پرسش‌ها می‌تواند از یک سو به روانشناسی خلاقیت هنری وارد شود و از سوی دیگر تا مبحث فلسفی جبر و اختیار ادامه یابد. به همین دلیل و برای پرهیز از پیچیدگی‌های غیر ضروری، باید کوشید بحث را در سطح ادبی نگاه داشت و از درآمیختن مطالب انتزاعی پرهیز کرد.

بنابراین، بهتر است بررسی خود از نقش مفهوم انتخاب در سبک فرد و سبک دوره آغاز کنیم. در واقع تعریف‌های سبک به صراحت یا به طور تلویحی همگی مبتنی بر مفهوم "انتخاب" هستند، زیرا هنرمند از طریق انتخاب‌های متعدد ویژه خود است که صاحب سبک جدید می شود یا در چهارچوب یک سبک از پیش موجود می گنجد. برای نشان دادن نمونه‌ای از وجود صریح یا تلویحی مفهوم انتخاب در تعاریف سبک، می‌توان مقدمه‌ی *سبک خراسانی در شعر فارسی* دکتر محجوب را نمونه آورد که پس از بررسی نظریات صاحبنظران قدیم و جدید در شرق و غرب، در پایان با تاکید بر مفهوم برگزیدن و انتخاب نتیجه می‌گیرد « سبک هرکس عبارت از روشی است که برای بیان

اندیشه‌ی خویش *برمی‌گزیند*." (محجوب، ۱۳۵۰:۳۳) این انتخاب و گزینش – هرچند که همیشه خودآگاه هم نباشد– در واقع یک فرایند دایمی و فعال است که در هر لحظه از ابتدا تا انتهای خلق یک اثر هنری ادبی وجود دارد.

از طرف دیگر، مسأله‌ی انتخاب نه تنها در مورد تک تک هنرمندان یا آثار آنان؛ بلکه در مورد سبک‌ها و مکاتب ادبی در گستره وسیعتری از زمان ومکان نیز باید در نظر گرفته شود. به عنوان نمونه در شعر فارسی باید توانست تفاوت سبک خراسانی با سبک عراقی را به شکل مجموعه‌ای از انتخاب‌های منسجم ومتفاوت نشان داد. مطمئنا مطالعه‌ی این چرخش‌های آهسته و تدریجی سبکی که در زمان مشخصی به ایجاد یک مکتب جدید و متفاوت می‌انجامد، روشنگر و مفید خواهد بود. چنین مطالعه‌ای از یک سو مجموعه علل ادبی و غیر ادبی را در بر خواهد گرفت که در این تغییر مکتب‌ها یا حتی انقلاب‌های ادبی موثر بوده‌اند؛ از سوی دیگر پی‌گیری و توصیف و تحلیل چگونگی روند این تغییرات در طول تاریخ نیز بسیار آموزنده خواهد بود. اگر چنین مطالعه‌ای به درستی انجام گیرد، شرط روش‌شناسانه‌ای که دوکرو و تودوروف[۶] برای این‌گونه پژوهش‌ها درباره‌ی تحول یک سبک به سبک دیگر قرار داده‌اند، ایجاد خواهد شد. این دو نظریه‌پرداز ادبی معاصر، بر حسب آنچه که در فرهنگنامه‌ی علوم زبانی[۷] آمده بر آنند که: «سخن ادبی در واقع تاریخی دارد: هر دوره یا مکتب از میان امکانات بالقوه به گزینش‌های جدیدی دست می‌زند و ترکیب‌های نوینی می‌سازد. پس [هنگام تحقیق در این مورد]برای تمام لحظات تاریخ باید توانست نظامی از گزینش‌ها و ترکیب‌ها توصیف کرد، و از طرف دیگر، باید تحقیق در استحاله‌ی یک نظام در نظام دیگر که "تغییرپذیری ادبی[۸]" را بررسی می‌کند، ممکن باشد. (دوکرو– تودوروف، ۱۹۷۲: ۱۱۸)

بدین ترتیب در نظر داشتن و اندیشیدن درباره‌ی مفهوم انتخاب و آستانه‌ی انتخاب در بسیاری از پژوهش‌های ادبی – از جمله بررسی‌های سبک شناسی فردی یا مطالعه‌ی مکاتب ادبی عمومی– ضرورت تام دارد. زیرا چنان‌که خواهیم دید اصرار و صراحت محقق در این‌که به‌طور نظام‌مند مفهوم انتخاب و به ویژه مفهوم فنی و دقیق‌تر آستانه‌ی انتخاب را یکی از بنیادهای اساسی روش تحقیق خود قرار دهد به شکل شگفت‌آوری کلید حل بسیاری از سوالات را در اختیار وی قرار خواهد داد و حتی باعث آشکار

شدن جوانبی از فرایندهای نهفته در کار آفرینش ادبی خواهد شد، که بدون این ابزار اصولا قابل مشاهده نیستند.

با این همه، طبیعی است که پرسش‌هایی در ذهن ایجاد شوند که به‌نظر می‌رسند عمومیت این نظریه را مورد تردید قرار می‌دهند. یکی از مهمترین این سوالات، مسأله‌ی الهام شاعرانه است. آیا اشعاری هم که تنها بر اثر الهامی ناشناخته بر زبان شاعر جاری شده‌اند، این نظریه را نقض نمی‌کنند؟ زیرا اگر شاعر در روند خلق شعر از انتخاب ها و محدودیت‌های نوع ادبی که در آن قرار است اثری را به‌وجود آورد بی‌خبر باشد، چگونه می‌توان حاصل کار او را بر اساس مفهوم انتخاب و اجبار تحلیل نمود؟ در پاسخ به این پرسش بنیادین که خود شرحی مفصل می‌طلبد، به اختصار باید گفت خودآگاهی یا ناخودآگاهی شاعر در تحلیل سبک‌شناسی، بر خلاف روانشناسی آفرینش هنری، اصولا موضوعیت ندارد و محقق سبک‌شناس بدون توجه به آن است که به تجزیه و تحلیل متن می‌پردازد، زیرا قصد اصلی او آن است که پدید آمدن اثر ادبی را با تحلیل انتخاب موارد بالفعل از میان مجموعه‌ی امکانات قابل انتخاب و ترکیب نهایی آن بررسی کند.

۲. ۵. نخستین انتخاب در آفرینش ادبی: سرایش یا خاموشی

نخستین انتخاب در آفرینش ادبی "انتخاب بین سخن و سکوت" و گفتن یا نگفتن است. عزم شاعر و نویسنده به گفتن یا تصمیم او به ساکت ماندن، اولین انتخاب ادبی است. بزرگترین نقص سبک شناسی فعلی، غفلت از همین اصل است. زیرا تنها گفته‌ها و سخنان شعرا و نویسندگان را ملاک قرار می دهد. در حالی‌که "سکوت" یا خودداری از سرودن نیز در شناخت سبک به همان اندازه اهمیت دارد. تا حدی که می‌توان گفت، سبک شناسی بدون سکوت، مانند ریاضیات بدون اعداد منفی است.

اغلب پیش از آفرینش ادبی، جدالی بر سر گفتن یا خاموشی در روح هنرمند پدیدار می‌شود، که نتیجه‌ی نهایی آن انتخاب سخن یا سکوت خواهد بود. بهترین گزارش در ادبیات فارسی از چنین جدالی را در دیباچه‌ی کتاب گلستان سعدی می‌توان یافت که هر چند تا حد زیادی جنبه‌ی ادبی و تخیلی دارد، اما به آسانی می‌توان فهمید که این نمایش‌واره‌ی کوتاه در حقیقت نمونه‌ای از گفتگوهای دور و درازی است که سعدی مانند هر هنرمند دیگر با خود داشته است. او به خوبی با این جدال همیشگی

آشنا بوده و در دیباچه نقل می‌کند که پیش از نگارش گلستان «یک شب تامل ایام گذشته می‌کردم و بر عمر تلف کرده تاسف می‌خوردم... بعد از تامل این معنی مصلحت آن دیدم که در نشیمن عزلت نشینم و دامن از صحبت فراهم چینم و دفتر از گفته‌های پریشان بشویم و من بعد پریشان نگویم». وی ترجیح می‌دهد « زبان بریده به کنجی نشسته صمٌ بکمٌ » باقی بماند و دیگر سخن نگوید. اما یکی از دوستان وی [که تجسمی از نیمه دیگر ذهن سعدی تواند بود] هنگامی که از قصد سکوت او آگاه می شود، برمی‌آشوبد و سوگندهای عظیم یاد می‌کند که: «به عزت عظیم و صحبت قدیم، دم برنیارم و قدم برندارم مگر آنکه سخن گفته شود بر عادت مألوف و طریق معروف...که خلاف رأی صواب است... ذوالفقار علی در نیام و زبان سعدی در کام! » (سعدی، ۵۳: ۱۳۷٤)

این جدال بین ترجیح سخن یا سکوت را در کار شعرای بزرگ دیگر هم می‌توان دید. اما عجیبتر از همه آن است که مولانا، که می‌سراید "یک دهان خواهم به پهنای فلک!" و جهانی را از شور شعر خود سرشار کرده تا مدت‌ها "خموش" و " خاموش" تخلص می‌کرده است. البته مفهوم خاموشی نزد مولانا متفاوت است، زیرا بر خلاف بقیه، او نه قبل از سرودن؛ بلکه پس از سرایش، به خاموشی می‌اندیشد و جالب‌تر این‌که، مولانا در دیوان شمس هر بار که در پایان غزلی به صراحت یا به‌طور ضمنی "خاموش" تخلص می‌کند، توجیه تازه‌ای برای خموشی خود می‌آورد، مانند: ابیات زیر:

خاموش که سرمستم، بربست کسی دستم اندیشه پریشان شد تا باد چنین بادا
(مولانا، ۳۸: ۱۳۶۲)

خموشید! خموشید! که تا فاش نگردد
که اغیار گرفته‌است چپ و راست خدا را
(همان، ۴۳: ۱۳۶۲)

عشق آمد این دهانم را گرفت
که گذر از شعر و بر شِعُرا برآ
(همان، ۵۶: ۱۳۶۲)

همین تمایل به خاموشی ونیز توجیه نوشتن وگفتن در ادبیات معاصر فارسی نیز دیده می‌شود. به عنوان نمونه کتاب بوف کور با مطالبی مشابه آغاز می‌شود: «فهمیدم که تا ممکن است باید خاموش شد، تا ممکن است باید افکار خودم را برای خودم نگهدارم و اگر حالا تصمیم گرفتم که بنویسم، فقط برای این است که خودم را به سایه‌ام معرفی بکنم» تنهایی صادق هدایت بیش از ان است که او؛ چون سعدی لااقل بتواند در عالم خیال دوستی را تجسم کند که او را به نوشتن تشویق می‌کند، هدایت تنها سایه‌اش را دارد «سایه‌ای که روی دیوار خمیده و مثل این است که هرچه می‌نویسم با اشتهای هر چه تمامتر می‌بلعد.» (هدایت، ۱۱: ۱۳۴۸)

نمونه های بسیاری از درگیری با این انتخاب اصلی، یعنی برگزیدن سخن یا سکوت در ادبیات فارسی و نیز ادبیات سایر ملل می‌توان سراغ داد که، حتی تا سال‌ها ادامه یافته است. قرن‌ها پیش امام محمد غزالی با فرار از قیل و قال مدرسه و رها کردن شوکت مسند تدریس و وانهادن قیل و قال مدرسه به‌مدت ده سال خاموشی گزید. در جهان معاصر پل والری[۹](۱۹۴۵–۱۸۷۱) بیست سال خاموشی ادبی[۱۰] پیشه کرد و هنگامی که پس از این سکوت طولانی دوباره به انتشار آثارش پرداخت، به یکی از مهمترین چهره‌های شعر فرانسه تبدیل شد. (امینی، ۲: ۱۳۸۴)

این پدیده سکوت و خاموشی ادبی – یا لااقل تمایل به آن – را می توان از زوایای گوناگون تجزیه و تحلیل کرد. اما شاید مهمترین نکته این باشد که به‌طور کلی این خاموشی دو نوع دلیل عمده دارد: دلایل فردی و دلایل اجتماعی، که البته گاه تفکیک این دو نوع علت ممکن نیست و به عنوان نمونه نمی‌توان درباره‌ی حافظ یا صادق هدایت صرفا به یکی از آن دو علت تکیه کرد. ازیک دیدگاه برای یافتن دلایل فردی در شعر حافظ می‌شود به بیت هایی؛ چون بیت نمونه زیر استناد کرد:

حیف است بلبلی چو من اندرین قفس

با این لسان عُذب که خامش چو سوسنم

و آنها را نشانه‌ای از "خاطر حزین" شاعر دانست که از آن "شعر تر انگیخته" نمی‌شود. اما این امر مانع از آن نیست که این دلتنگی فردی را برخاسته از عوامل اجتماعی نیز بدانیم. جالب است که همین تمثیل بلبل و خاموشیش را شاعر روس ایوان آندریویچ کریلوف[۱۱] دستمایه‌ی انتقادی اجتماعی کرده ونشان می‌دهد که شرایط

نامناسب اجتماعی چگونه طبع شعر و ذوق نوشتن را در چنگال خود به خاموشی می‌کشاند. والنتین گیترمن[۱۲] در مقاله‌ای که تاثیر شرایط سیاسی اجتماعی روسیه‌ی قرن نوزدهم را در ادبیات کلاسیک روسی بررسی کرده، درباره‌ی شعر این شاعر می‌نویسد: «نطفه های نوعی مخالفت و انتقاد اجتماعی، البته نه چندان جسورانه، اما با رنگ و بوی سیاسی را در افسانه‌های کریلوف شاعر، از جمله در داستان *گربه و بلبل* می‌توان ملاحظه کرد. گربه پرنده را در چنگال خود گرفته و از او می‌خواهد که یک دهن آواز معروفش را بخواند و به او اطمینان می‌دهد که " اصلاً در فکر این نیستم که تو را بخورم، اگر از آوازت خوشم بیاید، آزادت می‌کنم که بروی." اما بلبل که از ترس جان صدایش در نمی‌آمد، قادر به خواندن نبود و تنها می‌توانست وزوز کند. گربه با عصبانیت می‌گوید "خوب پس آواز دلنشین تو همین است؟ حتی بچه‌های من بهتر می‌خوانند. وقتی که بهتر نمی‌توانی بخوانی پس لااقل از گوشتت لذت ببرم" و او را می‌خورد! شاعر از روی پند[آموزی] می‌افزاید:

اجازه دارم چیزی را محرمانه به شما بگویم

در چنگال گربه آواز خوب از آب در نمی‌آید

(گیترمن، ۳۳۵: ۱۳۷۵)

بدین ترتیب، قصد سخن یا عزم سکوت می‌تواند بر اثرعلل مختلف فردی و اجتماعی یا هردوی آنها باشد و اختیار و انتخاب یکسره در دست و تنها به اراده‌ی هنرمند نیست.

۳. ۵. اهمیت نخستین انتخاب در تعیین شاخص‌های اصلی سبک‌شناسی

با توجه به آنچه به اختصار درباره‌ی نخستین انتخاب در کار ادبیات گفته شد و با توجه به مثال‌ها روشن می‌شود که، در پژوهش‌های سبک‌شناسی ابتدا باید چگونگی پاسخ هنرمندان به این اولین انتخاب را بررسی کرد. نتیجه این بررسی می‌تواند؛ همچون یک کلید اساسی در شناخت روحیات فردی، اوضاع اجتماعی و سبک ادبی او، محقق را راهنمایی کند. مهمتراز همه این‌که با مراجعه به آثار نویسندگان و شعرا و یافتن پاسخی که به تردید در سرایش داده‌اند، اساس تفکر و شیوه‌ی ادبی آنها را کشف خواهیم کرد: به عنوان نمونه برای کشف علت این‌که چرا سعدی بالاخره به این نتیجه می‌رسد که سرایش بر سکوت برتری دارد، اگر همان مطالب دیباچه را جستجو کنیم،

علت را خواهیم یافت. به عنوان نمونه می‌بینیم که سعدی در دیباچه‌ی گلستان، دلیل اصلی ترجیح سخن را بر سکوت "حکم عقل" می‌داند:

اگرچه پیش خردمند خامشی ادب است
به وقت مصلحت آن به که در سخن کوشی
دو چیز طیره‌ی *عقل* است، دم فرو بستن
به وقت گفتن و گفتن به وقت خاموشی
(سعدی، ۵۳: ۱۳۷٤)

بدین ترتیب در پاسخی که او به پرسش بنیادین گفتن یا نگفتن می‌دهد، "خرد" و پس از آن "مصلحت[عام][۱۳]" و موقعیت و تعادل و تناسب" به عنوان اساسی‌ترین مبانی اندیشه و نیز نظریه و شیوه‌ی عملی ادبی سعدی پدیدار می گردد. طبیعی است که با در دست داشتن چنین کلیدهای مهم و کارگشایی می توان گام‌های بعدی را برای سبک شناسی و نقد کتاب گلستان برداشت و در گام‌های بعدی نظریه‌ی ادبی سعدی را استخراج کرد. بدین ترتیب، اگر با همین روش پاسخ مولانا را تحلیل کنیم، عناصری؛ چون "سرمستی،عشق و یگانگی با معشوق " به‌دست می‌آید، عناصری که در حقیقت دیوان کبیر شمس تبریزی یکسره از آن سرشار است. مفهوم عشق و سرمستی؛ همچون مفاهیمی بنیادین، راهنمای بررسی‌های سبک‌شناختی بعدی خواهد بود. دقت در نتایج اعمال این روش در این دو اثر ادبی که به صراحت مبانی متفاوت آنها را به‌دست می‌دهد، نمونه‌ی خوبی از کارآیی این روش تحقیق را در سبک‌شناسی آشکار می‌کند.

٤. ۵. روانشناسی روند متناقض ترجیح سکوت بر سرایش در میان هنرمندان

بحث بالا درباره‌ی کشمکش‌هایی که در روح هنرمندان قبل از آفرینش هنری یا ادبی در می‌گیرد و این‌که بسیاری از هنرمندان به صراحت خاموشی را ترجیح داده اند، سوالات زیادی در این باره ایجاد می‌کند؛ زیرا اساسا هدف هنر و ادبیات برای ارتباط با دیگران است. پس باید پرسید، چرا هنرمندانی که هدف اصلی آنها اساسا ارتباط با دیگر است، بارها از خاموشی سخن گفته‌اند؟

در حقیقت بررسی دقیق و روانشناسانه‌ی این مرحله از آفرینش هنری، اهمیت بسیار پیدا می‌کند. یکی از کسانی که به طریقی علمی با این مسأله روبرو شده است،

آی. ا. ریچاردز است که در کار تحلیل روانشناختی هنر و ادبیات شهرت بسیار دارد. ریچاردز، با صراحت و شجاعتی بی‌نظیرتمام نظریه‌های بنیادهای نقد پیشین را به مبارزه فرا می‌خواند و با صراحت اعلام می‌کند که بجز سه اصل تجربه،ارزش و ارتباط که خود او به دست داده:« تمامی اصول دیگر نقد دلبخواه است، و تاریخ این شعبه عبارت از ثبت تاثیرِ بازدارنده‌ی آنهاست.» (ریچادز،١٤: ١٣٧٥) چنان‌که می‌بینیم، مفهوم ارتباط چنان اَهمیتی دارد که ریچاردز آن را سومین رکن نظریه‌ی خود قرار داده است.

وی برای نشان دادن اهمیت مفهوم ارتباط در نقد ادبی می‌نویسد: «بخش بزرگی از تجربه‌ی ما شکل خاص خود را از آن روی به خود می‌گیرد که ما موجوداتی اجتماعی هستیم و از کودکی به ارتباط خوگریم... ساختار ذهن ما تابع این حقیقت است که آدمی در صدها هزار سال، در تمام طول جریان تکاملی انسانی خویش و حتی در ورای آن، سرگرم ارتباط بوده است. بخش مهمی از وجوه متمایز ذهن، بستگی به این دارد که ذهن آلتی برای ارتباط است. بی تردید، تجربه قبل از انتقال یافتن ناگزیر از شکل گرفتن است. اما شکل خاص خود را بیشتر بدان سبب به خود می‌گیرد که می‌باید انتقال یابد. تاکیدی که انتخاب طبیعی بر روی قدرت ارتباطی می‌کند، فراگیر است.» (ریچاردز، ۱۹: ۱۳۷۵) اهمیت این مسأله برای هنرها بسیار بیشتر است، زیرا "هنرها عالیترین شکل فعالیت ارتباطی هستند."

با وجود این همه اهمیتی که ریچاردز برای ارتباط قائل است، به نکته‌ی بسیار دقیقی در روانشناسی هنر و هنرمندان اشاره می‌کند او می‌نویسد:« باید مراقب یک سوءتفاهم احتمالی بود: اگرچه بررسی هنرمند بیش از هر چیز به عنوان عامل ارتباطی است که سودمند است، ولی به هیچ‌وجه صحیح نیست که او بر حسب معمول از این جنبه به خود بنگرد.او در جریان کارش قاعدتا به گونه‌ای عمدی و آگاهانه سرگرم تلاشی ارتباطی نیست. هنگامی که از او سوال شود، پاسخ او به اغلب احتمال این خواهد[۱۴] بود که ارتباط موضوعی بی‌ربط یا حداکثر فرعی است، و این‌که آنچه دارد می‌سازد چیزی فی نفسه زیباست، یا شخص او را ارضا می‌کند یا چیزی است که به مفهومی کم و بیش مبهم دلالت بر عواطف او یا شخص او دارد؛ یعنی چیزی شخصی و فردی است.» (ریچاردز، ۲۰: ۱۳۷۵)

اما نکته‌ی مهم در این است که همین به ظاهر بی‌توجهی به امر ارتباط در عمل،

منجر به افزایش قدرت ارتباطی اثر خواهد شد.زیرا "درجه‌ی سازگاری آن [اثر] با تجربه‌ی مربوط به هنرمند، میزانی برای سنجش درجه‌ی انگیزش تجارب مشابه در دیگران است." به زبان ساده، درجه‌ی صمیمیت هنرمند با اثر خود، همان تاثیر را در دیگران نیز ایجاد خواهد کرد.

بنابراین، هرچند برقراری ارتباط با دیگر انسان‌ها نقش بنیادینی در هنر و ادبیات دارد، اما این بدان معنا نیست که همه‌ی هنرمندان مستقیم و به صراحت برای رسیدن به این امر به آفرینش هنری می‌پردازند. بسیاری از آنان تنها در صدد بیان خویشتن یا ساختن یک اثر هنری یا ادبی در حد کمالند. اما همان خصوصیاتی که در یک اثر خوب یا کامل هنری باعث رضایت هنرمند می‌گردد، فرآیند ارتباط با مخاطب را نیز به خوبی ایجاد می‌کند؛ زیرا مشابه همان تاثیری را که در روح هنرمند داشته، در سایر انسان‌ها نیز خواهد داشت. در حقیقت انتخاب‌های صمیمانه‌ی هنرمند، موفقیت جنبه‌ی ارتباطی اثر او را تضمین می‌کند. هرچند که او حتی صمیمانه و سرسختانه در پی پرهیز از ارتباط با دیگران باشد. در حقیقت، همین تنهایی هنرمند وضعیتی را ایجاد می‌کند که همه تنهایان عالم درد خود را در صدای او می جویند و بدین‌گونه ارتباط در عمیق ترین شکلش ایجاد می گردد.

۵. ۵. انتخاب و اجبار، دو سازه‌ی بنیادین سبک

هنگام آفرینش اثر ادبی پس از نخستین انتخاب،یعنی گزینش سخن یا سکوت، روند انتخاب همچنان ادامه می‌یابد[۱۵]. زیرا عوامل موثری دیگری هم در شکل‌گیری اثر دخالت دارند که بررسی دقیق آنها مجال وسیعتری می‌طلبد. یکی از مهمترین این عوامل، نوع [ژانر] ادبی است که با شکل وحجم مادی خود از یک سو و از سوی دیگر با قواعد، تاریخ و سنت‌های خود هنرمند رادر آستانه‌ی خاصی از انتخاب محدود می‌کند. حتی جسورترین شعرا هم به ناچار به این اجبارها تن می‌دهند؛ زیرا کمال اثر در این تقید نهفته است.

نمونه‌ی بارز این تسلط قالب بر انتخاب شاعر را در آغاز مثنوی می‌توان دید که چون سخن به عشق می‌رسد، غوغایی در دل مولانا ایجاد می‌شود و شعر وی دارد رنگ و بوی غنایی به خود می‌گیرد، اما یکباره شاعر به خود نهیب می‌زند و خود را از ادامه‌ی سرودن درباره‌ی عشق خود به شمس برحذر می‌دارد و شرح این هجران و این خون

جگر را به زمانی دیگر موکول می‌کند. در واقع نوع مثنوی تعلیمی جای مناسبی برای وصف حال‌های عاشقانه‌ی شخصی نیست و مولانا این نکته را در سراسر مثنوی رعایت می کند و برخلاف دیوان شمس که پر از نام شمس است، در هیچ‌کجای مثنوی از وی نامی نمی برد.

از آنجا که هر سبک آمیزه‌ای از انتخاب ها و محدودیت هاست، جا دارد که نخست به بررسی حدود آزادی‌ها و مرزمحدودیت‌ها که بر اساس فهرستی از شایستها و ناشایستها، گستره‌ی هر سبک راتعیین می‌کنند، بپردازیم. به‌طورکلی، با پذیرش هر قاعده‌ی ادبی شاعر و نویسنده محدودیت‌هایی را می‌پذیرد و در همان حال از آزادی‌ها و اختیاراتی برخوردار می‌شود. به‌عنوان یک نمونه‌ی ساده، وقتی‌که شاعر قالب غزل را می‌پذیرد، رعایت قافیه‌های یکسان در پایان همه‌ی مصراع‌های دوم–به عنوان یک محدودیت – برای او اجباری است؛ اما در مقابل از این آزادی هم برخوردار می‌شود که در مصراع‌های اول – بجز در مطلع– ملزم به رعایت قافیه نباشد. برخلاف قالب مثنوی که دقیقا جای این آزادی وآن محدودیت با هم تعویض می‌شود: در مثنوی رعایت قافیه در مصراع‌های هر بیت اجباری است؛ اما شاعر از محدودیت هم‌قافیه کردن ابیات پی‌درپی آزاد می‌شود. بدین ترتیب، اگر اختیار را با علامت مثبت "+" و اجبار را با علامت منفی "–" و مصرع را با علامت یک خط پیوسته "_____" نشان دهیم، نمودار انتخاب در قالب غزل و مثنوی به‌صورت زیر خواهد بود:

غزل	مثنوی
_____ – _____ –	+ [– _____ – _____ –] +
_____ + _____ –	+ [– _____ – _____ –] +
_____ + _____ –	+ [– _____ – _____ –] +
_____ + _____ –	+ [– _____ – _____ –] +

صورت‌بندی اجبار و اختیار لفظی شاعر در شکل بالا نکته جالبی را خودبه‌خود آشکار می‌کند و آن این‌که هرچند در مثنوی در هر بیت یک محدودیت، یعنی اجبار به رعایت قافیه وجود دارد –که با شکل "[_____ – _____ –] +"[۱۶] نشان داده شده، اما در همان حال در همه‌ی ابیات شاعر اختیار دارد که قافیه را–در رابطه با بیت بعد– رعایت نکند.

بدیهی است که این نمودار صرفا اولین سطح از اجبارها و اختیارات شاعر را درغزل و مثنوی نشان می‌دهد و اگر مقایسه را در سطوح دیگر ادامه دهیم، تفاوت‌های اساسی‌تر آشکار می‌شوند. به عنوان نمونه اگر به مسأله‌ی "وزن شعر" در این دو قالب توجه شود، معلوم می‌شود که هر چند در عالم تئوری شاعر آزاد است که هر وزنی را برای مثنوی یا غزل خود ابداع کند؛ اما در عالم عمل، ابتکاری دراین حد، بسیار به‌ندرت و آن هم اغلب به دست شعرای توانا و در محدوده‌ی تغییرات ظریف درون بحور و ازاحیف آن اتفاق می‌افتد. زیرا "سنت ادبی" مسلط بر وزن شعر کلاسیک فارسی، درعمل چنین اجازه‌ای را به شاعر نمی‌دهد و بویژه در مثنوی معمولا شاعر از میان چند وزن محدود که در آثار گذشتگان به فراوانی مورد استفاده قرار گرفته، به تناسب محتوا و بنا بر سلیقه‌ی خود، یکی را برمی‌گزینند. این مطلب را می‌توان به سایر سطوح تعمیم داد و پذیرفت که «انسان در انتخاب طرز بیان افکار و ادای آن‌چه در ضمیر خویش دارد، آزاد نیست و عامل‌های گوناگون آزادی فرد را در این باب محدود می‌کند. انسان موجودی است اجتماعی، و در جامعه‌ای که پیش از او وجود داشته است، زیست می‌کند. بنابراین برای بیان ادراک‌ها و انفعال‌های وی قالب‌ها و شکل‌هایی از پیش وجود دارد. عادات و آداب و رسوم، طرز استعمال و معنی‌های حقیقی و مجازی واژه‌ها و مقررات اجتماعی، پیش از فرد پدید آمده است و همین قالب‌ها و عامل‌ها، نخستین ماده‌ی سبک را تشکیل می‌دهد. هر گوینده و نویسنده برای بیان اندیشه خویش جز این مصالح، چیزی در اختیار ندارد. بنابراین یکی از عوامل محدودکننده‌ی سبک زمینه‌ی تاریخی است.» (محجوب، ۱۳۵۰:۲۵)

در اینجا، مسأله‌ی بسیارظریف و فوق‌العاده مهمی وجود دارد که اغلب علت بسیاری از کژفهمی‌ها و پیشداوری‌ها درباره‌ی سبک‌های نو و کهنه است. چون معمولا وقتی سخن از محدودیت به میان می‌آید و گفته می‌شود قالب ادبی یا سبک یا سنت اجازه‌ی "انتخاب" به شاعر نمی‌دهد، تصور نوعی تنگنا و اسارت شاعر در چنگال قواعد مستبدانه و بی‌منطق در ذهن تداعی می‌شود و در واکنش به آن، احساسات منفی در اذهان ایجاد می‌شود. در حالی که عمق مسأله کاملا با این تصور سطحی تفاوت دارد.

گرچه شگفت‌آور و عجیب می‌نماید، اما در کار هنر و ادبیات محدودیت‌ها نیز به اندازه‌ی انتخاب‌ها در شکل‌گیری و تکمیل و زیبایی سبک تاثیرگذارند. آیا به عنوان

نمونه یکی از عوامل موفقیت جهانی رباعیات خیام آن نیست که وی بـه دقـت درشـعر خود به محدودیت‌هایی پایبند مانده است؟ به عنوان نمونه به قالب کوتـاه ربـاعی مقیـد مانده و قالب‌های شعری دیگر؛ (همچون مثنوی، غزل و غیره) را حتی امتحان هم نکرده و شماره‌ی رباعیاتش را نیز محدود نگاه داشته است.(همچون حافظ که اساسا بـه قالـب غزل وفادار مانده و تعداد غزلیاتش را نیز محـدود نگـه‌داشـته اسـت.) از آن گذشـته در معانی و مضامین، حوزه‌ی واژگانی و صنایع ادبی نیز از حوزه‌ی محدود و مشخـصی پـا را فراتر نگذاشته است.

قدما از تأثیر مثبت محدودیت‌های سبکی آگاهی داشته‌اند و حتی گاه از سر تفـنن، آگاهانه در این کار افراط می‌کرده و خود را به طور تصنعی به حدودی ملتزم می‌کرده و این کار را صنعت "التزام" می‌نامیده‌اند. به عنوان نمونه خود را ملزم به آوردن یا نیاوردن حروف یا کلمات خاصی در سراسر ابیات می‌کرده‌اند و به عنوان نمونـه قـصیده‌ای بـی حرف الف می‌سروده‌اند یا محدودیت دیگری را خودخواسته رعایت می‌کرده‌انـد. البتـه اینگونه تمرین‌های شعری به خاطر تصنعی بودن از ارزش والای ادبی بی‌بهره‌اند. اما این موارد نشان می‌دهد که شعرای بزرگ به خوبی اهمیت این نکته را درک کـرده بـوده‌انـد که با ورود به ساحت یک نوع ادبی و یا طرز خاص بیان باید محـدویت‌هـا و مرزهـای اصلی و گذرناپذیر آن را به دقت بشناسند و رعایت کنند. چنانکه قـبلا هـم گفتـه شـد، نمونه‌ی بارز این تسلط قالب بر انتخاب شاعر را در آغاز مثنوی می‌توان دیـد کـه چـون سخن به عشق می‌رسد، غوغایی در دل مولانا ایجاد مـی‌شـود و شـعر وی دارد رنـگ و بوی غنایی به خود می‌گیرد، اما یکباره شاعر به خود نهیب می‌زند و خـود را از ادامـه‌ی سرودن درباره‌ی عشق خود به شمس برحذر می‌دارد و شرح این هجـران و ایـن خـون جگر را به زمانی دیگر موکول می‌کند. در واقع ذوق شاعر تشخیص می‌دهـد کـه اینجـا جای مناسبی برای اینگونه سخنان نیست و این نکته را در تمام کتاب رعایت مـی کنـد. به عنوان نمونه‌ی دیگر می‌توان قالب غزل را مثال زد که عموما با روایت و استمرار سـر سازگاری ندارد. به همین دلیل، در سیر تکاملی غزل این گریز ذاتی از روایت و استمرار مطلب افزونی می‌گیرد و حافظ با جسارتی که در سبک خود نـشان مـی‌دهـد، آن را بـه اوج می‌رساند و غزل او به ظاهر گسیخته می‌نماید. هرچند معاصران حافظ، این انتخاب جسورانه‌ی سبکی او را ملامت کردند، اما تاریخ نشان داد که چون این انتخاب متکی بر

یک گرایش ذاتی نوع غزل و امکان بالقوه‌ی نهفته در آن بوده و از جهت سبک‌شناسی منافاتی با آستانه‌ی انتخاب آن نوع نداشته، نه تنها لطمه‌ای به شعر حافظ نزده؛ بلکه بر عکس به موفقیت عظیم او هم منجر شده است. با تعمق در این نمونه، این تصور که جهش سبکی – به معنی تکاملی کم و بیش ناگهانی و تند، اما متناسب با مبانی نوع ادبی– و حتی انقلاب ادبی را که بسیار فراتر از آن است، هم باید در چهارچوبی مشابه بررسی و تحلیل کرد.

به‌هرحال، وجود محدودیت به همان اندازه اختیار و آزادی در پدید آمدن و شکل‌گیری سبک ضرورت دارد و با پذیرفتن هر انتخاب باید به یک دسته محدودیت تن داد؛ زیرا سبک اگر خالی از محدودیت باشد و چنان باز و گسترده گردد که هر عنصر به هر شکل بتواند در آن وارد شود، آنقدر بی در و پیکر خواهد شد که دیگر شایسته‌ی نام سبک نخواهد بود. در حقیقت از تعامل و درهم تنیده شدن امکانات و محدودیت‌ها (یا امکان انتخاب‌های مثبت و منفی) که در ساختار یک نوع یا مکتب یا اثر ادبی وجود دارد، انواعی از الگوها به طور بالقوه به وجود می‌آید و هنرمند – بی این‌که الزاما به این امر واقف باشد– با گزینش‌های نهایی خود در پایان به یکی از آن الگوهای بالقوه دست می‌یابد. درست همانطور که درتمثیل بازی شطرنج از سوسور، مجموعه‌ای از بایدها و نبایدها هستند که قواعد بازی را به وجود می‌آورند و هر بازیکن – با انتخاب حرکات مجاز– قادر است از میان انواع بازی‌های بالقوه ممکن به یکی از آنها فعلیت ببخشد. در صورتی که اگر این محدودیت‌ها وجود نداشت، و هر مهره مجاز بود که به هر سو حرکت کند، زیبایی‌های شطرنج و ترکیب‌های مختلف بازی در آن از بین می‌رفت و اصولا بازی شطرنج تحقق نمی‌یافت.

از طرف دیگر، سنت ادبی – که اغلب و از سر سطحی‌نگری صرفا به صورت مجموعه‌ای از محدودیت‌های مزاحم و دست و پا گیر تلقی می‌شود– خود حاصل استمرار انتخاب‌های مناسب و زیبایی بوده که به کرات به‌دست شعرای خلاق انجام گرفته و به تدریج کمال یافته است و مهمتر از همه این‌که وجود این سنت‌ها کار ارتباط را تسهیل می‌کند و خودبه‌خود غنای خاصی را در تداعی معانی ایجاد می‌کند که شعرای موفقی چون حافظ از آن بسیار بهره برده‌اند. در واقع سنت ادبی تا حدی مترادف همان چیزی است که امروز به بینامتنیت، معروف شده است. متن‌های پیشین در ذهن شاعران

حضور دارد و شعرا بدان نظر دارند، با آن مکالمه می‌کنند، آن را تایید می‌نمایند یا به انکارش برمی‌خیزند و مهمتر از همه، سعی در پدیدآوردن شکلی کامل‌تر و ظریفتر از آن را دارند. ظرافت بی‌اندازه شعر فارسی تا حد زیادی مرهون همین روند است که تشریح آن به بحثی مستقل نیاز دارد.

با این همه، تاریخ ادبیات نشان می‌دهد که این جنبه‌ی مثبت و سازنده‌ی سنت ادبی همیشگی نیست و با گذشت زمان و بر اثر تکرار مفرط –خاصه از سوی شاعران کم‌استعداد– سنت‌های ادبی کارآیی و محبوبیت خود را از دست می‌دهند. بنابراین در تاریخ ادبیات لحظاتی فرا می‌رسد که دیگر انتخاب‌های درون‌سبکی کافی نیستند و زمینه‌ی یک انقلاب ادبی فراهم می‌شود. انقلاب ادبی از این نگاه امکان مجموعه انتخاب‌های جدیدی است که تا به حال به شکل منسجم و یگانه در نظام ادبی وجود نداشته است. زیرا هرچند ریشه‌ی هر تحول بنیادین را می‌توان در نوآوری‌ها و کهنه‌ستیزی‌های نهفته در سنت قبلی جستجو کرد، اما آنچه انقلاب ادبی را تحقق می‌بخشد، نوآوری‌های پراکنده که در آستانه‌ی انتخاب سبک پیشین می‌گنجند، نیست؛ بلکه سامان‌دهی جدیدی از مجموعه‌ای از امکانات و انتخاب‌ها و محدودیت‌های نوین است و بدین ترتیب با آغاز هر انقلاب ادبی پایه‌های اولیه‌ی یک سنت نو بنیان گذاشته می‌شود. اگرانقلاب ادبی و تغییرهای بزرگ در مکاتب و سبک‌های ادبی بر اساس مفهوم آستانه‌ی انتخاب بررسی شود، به وضوح نشان خواهد داد که چگونه هر انقلاب ادبی همچون انتخابی است که خارج از چهارچوب سنت‌های مرسوم صورت می‌گیرد. به عبارت دیگر، انقلاب ادبی در حقیقت خود انتخاب و پایه‌گذاری یک چهارچوب دیگرگونه است. شایسته است که این برش‌های خاص در تاریخ تحولات ادبی بر اساس مفهوم آستانه‌ی انتخاب به دقت مورد تحقیق قرار گیرد، اما از دیدگاه روش‌شناسی این کار هنگامی شدنی است که نخست پژوهش‌های مستقلی پیرامون هر سبک یا دوره انجام شده باشد تا در مرحله‌ی دوم بتوان از رهگذر مقایسه و تطبیق ویژگی‌های آنها با یکدیگر به شناخت تحول و یا انقلابی که رخ داده، رسید.

٦. نتیجه‌گیری و کاربردها

اکنون پس از تامل درباره‌ی مفهوم "آستانه‌ی انتخاب" و گوشه‌ای از کارکرد این

مفاهیم در برخی سطوح، بهتر است در یک جمع‌بندی نهایی، فواید نظری و کاربردهای عملی مفهوم آستانه‌ی انتخاب در تحقیقات ادبی و به ویژه در سبک‌شناسی نظم و نثر را مرور کنیم. بدیهی است که در این مجال محدود تنها باید به اشاره‌ای به بعضی از این کاربردها بسنده کنیم، زیرا برشمردن همگی آن‌ها یا شرح و بسط هر کدامشان نیازمند گفتاری جداگانه است.

الف. مهمترین فایده‌ی توجه آگاهانه به مفهوم آستانه‌ی انتخاب به عنوان یک اصل روش‌شناسانه این است که پژوهشگر ادبی را عادت می‌دهد که در همه‌ی مراحل و سطوح ادبی، همواره هر ویژگی ادبی را، چه لفظی و چه محتوایی، آگاهانه در قالب یک *انتخاب/ محدودیت* ببیند که حضور یا غیبت آن نه تنها به اراده یا ذوق شاعر؛ بلکه به عوامل متعدد دیگر؛ همچون قالب کلام، نوع ادبی، سنت ادبی، گونه‌ی زبانی، دوره‌ی تاریخی، و سایر عوامل بستگی دارند، اما همگی در حوزه‌ی آستانه انتخاب یا در واقع سبک ویژه و شخصی شاعر و نویسنده قرار دارند. پس از رسیدن به چنین نگرشی، پژوهشگر ادبی، باید قادر باشد در هر اثر ادبی هر انتخاب یا عدم انتخاب را، به اصطلاح روش‌شناسی، به دقت ۱.مشاهده، ۲.توصیف، و ۳.توجیه کند.

ب. فایده‌ی دیگر تحلیل متون ادبی بر اساس مفهوم انتخاب آن است که پژوهشگر پس از استخراج مجموعه‌ی انتخاب‌ها به روشنی تعلق هر کدام از آن‌ها را به سطوح مختلفی؛ چون سطح واژگانی، سطح نحوی، سطح معنایی، سطح فکری، سطح ادبی[شامل سطح بلاغی، سطح تصویری و سطح موسیقایی] خواهد دید و علاوه بر شناخت ویژگی‌های هر سطح قادر خواهد بود، حتی ارتباط چندگانه‌ی این سطوح با یکدیگر و تاثیر تعامل آن‌ها در جنبه‌های زیبایی‌شناسی اثر ادبی را با شفافیت بیشتر نشان دهد. بر اساس نتایج چنین تحلیلی، می‌توان به ترسیم آستانه‌ی انتخاب هنرمند در هر حوزه پرداخت و از این طریق، ویژگی‌های بارز او را مشخص کرد یا سبک وی را با دیگران مقایسه کرد.

ج. یکی دیگر از کاربردهای درست مفهوم انتخاب در بنیاد تحلیل‌های ادبی آن است که در تحلیل‌های ادبی می‌تواند موازنه‌ی درستی بین استفاده از قوه‌ی ذوق و تخیل و روش‌های فنی ایجاد کند و مرز نسبتا روشنی میان آن‌ها ترسیم کند. شک نیست که کار شاعر و نویسنده، حتی اگر معلومات بسیار از فنون ادبی داشته باشد،

هنگام آفرینش ادبی بیشتر بر اساس ذوق و بداهه‌سرایی و خلاقیت ناخودآگاه است؛ اما کار تحلیل‌گران ادبی، مانند: متخصص عروض، دستور و یا سبک‌شناسی، هرچند باید با ذوق بسیارهمراه باشد، اما در اساس مبتنی بر روش‌های دقیقی است که در رهگذر تاریخ علوم ادبی تکامل یافته‌اند و گاه چنان پیچیده‌اند که درک روشن ظرایف آن برای برخی از اهل فن هم ممکن نیست. بنابراین با همه شباهت‌هایی که بین آفرینش ادبی و تحلیل ادبی وجود دارد، این دو، تفاوت ماهوی بسیار دارند. خلط بین این دو زمینه‌ی متفاوت، بسیاری را به خطا افکنده و بر آن داشته تا به تناوب هم بر علوم و فنون ادبی سنتی و هم بر تحلیل‌های علمی‌تر نوین، به بهانه‌ی پیچیدگی و شمول بر جزئیات، قلم رد بکشند. البته شک نیست که هرگاه تحلیل ادبی از اصالت و تازگی دور شود و در دام تکرار کلیشه‌ها بیفتد جذابیت خود را از دست می‌دهد؛ و در مقابل ذوق ادبی اصیل؛ همچون صاعقه‌ای در یک لحظه در آسمان آگاهی می‌درخشد و با همه‌ی زودگذری، روشنگرتر از چندین صفحه مطلب تحلیلی است؛ اما این امر نمی‌تواند موجب کنار گذاشتن اسباب‌های دقیق تحلیلی فنون ادبی شود.

برای نمونه، تردیدی نیست که صاحبان ذوق پرورده، به سهولت و در چشم به‌هم زدنی، نه تنها ویژگی هر کدام از ابیات زیر، بلکه حتی برتری و زیبایی ادبی بیت:

یک دست جام باده و یک دست جعد یار

رقصی چنین میانه میدانم آرزوست

(مولانا، ۱۳٦۲:۸۱)

را بر بیت هم مضمون آن:

رقص بر شعر تر و ناله نی خوش باشد

خاصه رقصی که در آن دست نگاری گیرند

(حافظ، ۱۹٤:۱۳۷۱)

به خوبی درمی‌یابند. اما همه‌ی کسانی که این زیبایی را در می‌یابند، قادر به تحلیل درست برتری‌های آن نیستند. زیرا برای داوری دراین‌باره، باید نشان داد که برتری بیت نخستین در نتیجه‌ی یک دسته انتخاب در سطوح گوناگون سخن به دلایل گوناگون بر انتخاب‌های بیت دوم برتری آشکار دارد. اما پی‌گیری این روند، بر خلاف تشخیص

ذوقی، نیاز به بررسی تفصیلی جزئیات دارد، از جمله این‌که:

۱. شاعر بیت نخست، با اشاره به دو "دست" خود و آوردن ضمیر "م" با شهامت تمام شخص خود را درگیر کرده و با استفاده از واژه‌ی" آرزو " آشکارا از میل شدید درونیش به رقص در میانه میدان سخن می‌گوید، در حالی‌که در بیت دوم هیچ نشانی از شاعر نیست؛ گویی لرزان از ترس محتسب، خود را پشت افعال مبهم و مجهول "خوش باشد" و "دست نگاری گیرند" پنهان کرده است.

۲. در بیت دوم واژه‌ی "ناله" (و حتی "شعر" به جای مثلا ترانه یا سرود) با " رقص" هماهنگ نیست و جلو قوت گرفتن مضمون اصلی بیت را گرفته است.

۳. تصویر در بیت اول بسیار شفاف و زنده است؛ زیرا شخصیت‌ها(شاعر و یارش)، چیزها (جام باده، جعد یار) و مکان (میانه میدان) و حرکت چرخان و مستمری که در تصویر ایجاد شده، همگی به روشنی در ذهن خواننده نقش می‌گیرند و در واقع کل بیت را تصویر پر کرده است. در حالی که اصولا بیت دوم تنها بیان حکم "خوش بودن رقص" و تبصره‌اش یعنی " خاصه گرفتن دست نگار" به زبانی نثر مانند است و در تصویر حداکثر "دست نگاری" ناپیدا را می‌توان دید.

٤. هر دو بیت بیان یک امر محتمل است با این تفاوت که در بیت اول ابتدا تصویر زنده‌ی صحنه رقص بسیار واقعی ترسیم شده و خواننده فقط در آخرین کلمه‌ی پی به غیرواقعی بودن آن می‌برد که آن هم چون با کلمه صمیمی و خوش‌آهنگ "آرزو" بیان شده، زیبایی عاطفی ویژه‌ای به بیت می‌بخشد..

۵. عبارت "رقصی چنین" در مصراع دوم بیت اول که اشاره به "یک دست جام باده و یک دست جعد یار" است، دوباره تصویر دلپذیر رقص شاعر باده به‌دست و یار جعد گیسویش را در ذهن خواننده تکرار می‌کند؛ در صورتی‌که در بیت دوم عبارت "خاصه رقصی" که رقص را به شیوه‌ای محدودتر مختص می‌کند، قدری از ارزش رقص در مصراع اول می‌کاهد.

اگر مجال بیشتری بود می‌شد این فهرست را با جزئیات بیشتر باز هم ادامه داد و همه‌ی انتخاب‌های انجام شده در این دو بیت را به تفصیل شرح داد، با این‌همه، تعمق در همین نمونه‌ی کوتاه تا حدود زیادی می‌تواند روشنگر باشد.

د. پس از اعمال کاربردهای الف، ب و ج مفهوم انتخاب و آستانه‌ی انتخاب در

قطعات منفرد ادبی، نوبت به استفاده از این نتایج اولیه در گستره‌های بالاتر می‌رسد. زیرا پس از تحلیل چند قطعه نظم یا نثر می‌توان تصور بهتری از سبک هنرمند و فراز و فرودهای سبکی او به دست آورد. چنانکه به عنوان نمونه بیت حافظ در بحث بالا از معدود ابیاتی است که از آستانه‌ی سبک معمول او فروترند و از اعجاز شگفت‌آوری که در بیشتر ابیات او موج می‌زند، بی‌بهره‌اند؛ برای نمونه همان روحیه‌ی جسارت و قدرت روحی و نیز مشابه همان سطح از زیبایی‌های ادبی و تصویری که در آن بیت معروف مولانا در بحث بالا تحلیل شد، در تک تک بیت‌های غزل زیر از حافظ نیز به شدت درخشش دارد:

صوفی بیا که خرقه‌ی سالوس برکشیم
وین نقش زرق را خط بطلان به سر کشیم
نذر و فتوح صومعه در وجه می‌نهیم
دلق ریا به آب خرابات برکشیم
فردا اگر نه روضه‌ی رضوان به ما دهند
غلمان ز روضه حور ز جنت به درکشیم
بیرون جهیم سرخوش و از بزم صوفیان
غارت کنیم باده و شاهد به بر کشیم
عشرت کنیم ور نه به حسرت کشندمان
روزی که رخت جان به جهانی دگر کشیم
سر خدا که در تتق غیب منزویست
مستانه‌اش نقاب ز رخسار برکشیم
کو جلوه‌ای ز ابروی او تا چو ماه نو
گوی سپهر در خم چوگان زر کشیم
حافظ نه حد ماست چنین لاف‌ها زدن
پای از گلیم خویش چرا بیشتر کشیم

(حافظ، ۱۳۷۱:۲۹۸)

تنها در بیت آخر، که ممکن است از سر جبر زمانه سروده شده باشد، دوباره

شاهدی از همان روحیه‌ی محافظه‌کارانه شاعر و نیز پژواک خفقان آن عصر [در بیت رقص بر شعر تر و ...] به خوبی دیده می‌شود و بدین ترتیب این امر، در حد این دو غزل مورد بررسی، خود به عنوان یکی از ویژگی‌های موجود در آستانه‌ی انتخاب شعر حافظ در فهرست سبک‌شناس ثبت می‌شود تا با بررسی همه‌ی موارد به دقت مشخص شود که آیا در سراسر عمر حافظ این روحیه وجود دارد یا تنها در اشعار متعلق به یک دوره‌ی خاص وجود دارد.

هـ. همین روند را برای مقایسه‌ی سبک هنرمندان مختلف با یکدیگر و نیز در سطح بالاتر، برای مشخص کردن مکتب مجموعه هنرمندانی که سبک و یا دوره‌های تاریخی مشابهی دارند می‌توان به کار برد.

یادداشت‌ها

1. Ferdinand de Saussure
2. langue
3. parole
4. I.A. Richards
5. hearing threshhold
6. Ducrot & Todorov
7. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage
8. Variabilité littéraire
9. Paul Valéry

۱۰. در سال ۱۸۹۲، وقتی پل والری به بیست سالگی رسید، در پی یک بحران عاطفی از ادبیات برید که در تاریخ ادبیات فرانسه به سکوت بیست ساله معروف است. به عقیده‌ی او در آن دوره، توجه به ادبیات تا حدی مستلزم بی‌توجهی به عقل است و بنا براین ادبیات آدمی را ضعیف می‌سازد. از آنجا که او نیروی "باطنی سرشاری" در خود سراغ داشت، به یاری مطالعه‌ی ریاضیات و تحلیل علمی به شناسایی دنیای عقلانی خود و کار آن، روی آورد." (گلدمن، ۱۷۴: ۱۳۶۹) بعدها در سال ۱۹۲۲ مجموعه شعری به نام *افسون‌ها* (charmes) *منتشر کرد.*

11. Ivan Andreievich Krylov (1769-1844)
12. Valentin Gitermann

۱۳. متاسفانه برخی کسان به دلیل بی‌دقتی و کم‌دانشی تصور می‌کنند، منظور سعدی از "مصلحت"، مصلحتِ شخصی" است و به همین دلیل عبارت "دروغ[ی] مصلحت‌آمیز به که راست[ی] فتنه‌انگیز" را که در اولین حکایت باب نخست گلستان آمده، به غلط تعمیم داده و بهانه دروغ‌هایی که به "مصلحتِ خود" می‌گویند، می‌نمایند.

در حالی‌که در متن این حکایت ، وزیری نیک محضر برای نجات محکوم‌به‌مرگی بی‌گناه که ناامیدانه به پادشاه در حضور خودش دشنام داده و به خاطر "مصلحت عام" و نجات آن بی‌گناه "دروغ" می‌گوید! به همین دلیل و نیز با استفاده از بیت:

"حکمت محض است اگر لطف جهان‌آفرین خاص کند،بنده‌ای، مصلحت عام را"

(سعدی، ۱۱۰: ۱۳۶۶) کلمه "عام" را در قلاب به واژه‌ی مصلحت افزوده‌ایم.

۱۴. [در متن به اشتباه چاپ شده: "نخواهد"]

۱۵. بدیهی است که در این مقاله، هنگامی که سخن از روند انتخاب و تقدم و تاخر در اجزای آن به‌میان می‌آید، منظور نه تحلیل روانشناسانه چگونگی روند شکل‌گیری افرینش ادبی و تکوین سبک، و نه تقدم و تاخر زمانی در آن است؛ بلکه قصد بر آن است که با انتزاع تئوریک انواع انتخاب‌هایی که در اثر ادبی می‌تواند صورت‌گیرد، مقدمات ایجاد شیوه‌ای برای تحلیل سبکی آن–بر اساس مرکزیت مفهوم انتخاب– فراهم گردد.

۱۶. در این نمودار از علامت [_____ _____] برای نشان دادن سطح بیت استفاده شده است؛ زیرا در مثنوی اجبار رعایت قافیه در سطح یک بیت است.

منابع

الف. فارسی

امینی، محمدرضا. (۱۳۸۴). نگاهی به فلسفه‌ی شعر از دیدگاه پل والری. *مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*، ۳۸ (۱)، پیاپی ۱۴۸، ۱–۱۰.

حافظ شیرازی، خواجه شمس‌الدین. (۱۳۷۱). *دیوان حافظ*. به تصحیح علامه قزوینی و دکتر قاسم غنی، تهران: اساطیر.

ریچادز، آی. ا. (۱۳۷۵). *اصول نقد ادبی*. ترجمه‌ی سعید حمیدیان، تهران: علمی فرهنگی.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۹). *فرار از مدرسه*. درباره‌ی زندگی و اندیشه ابوحامد غزالی، تهران: امیرکبیر.

سعدی شیرازی. (۱۳۷٤). *گلستان*. تصحیح و توضیح دکتر غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۲). *کلیات سبک‌شناسی*. تهران: فردوس.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷٤). *سبک‌شناسی شعر*. تهران: فردوس.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷٦). *کلیات سبک‌شناسی نثر*. تهران: فردوس.

فرای، دی. بی. (۱۳٦۹). *فیزیک گفتار: مقدمه‌ای بر آواشناسی گفتار*. ترجمه‌ی دکتر نادر جهانگیری، مشهد: دانشگاه فردوسی.

غلامرضایی، محمد. (۱۳۷۷)، *سبک‌شناسی شعر پارسی از رودکی تا شاملو*. تهران: جامی.

گلدمن، لوسین. (۱۳٦۹). *نقد تکوینی*. ترجمه‌ی محمد تقی غیاثی، تهران: بزرگمهر.

گیترمن، والنتین. (۱۳۷۵). نکاتی درباره‌ی ادبیات کلاسیک روس. ترجمه فاروق خارابی، ارغنون، *فصلنامه‌ی فلسفی،ادبی،فرهنگی*، ۳ (۹ و ۱۰)، ۳۴۹-۳۳۱.

محجوب، محمدجعفر. (۱۳۵۰). *سبک خراسانی در شعر فارسی*. تهران: دانشسرای عالی.

مولانا، جلال‌الدین محمد بلخی. (۱۳٦۲). *گزیده‌ی غزلیات شمس*. به کوشش دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: شرکت سهامی کتابهای جیبی.

هدایت، صادق. (۱۳٤۸). *بوف کور*. تهران: امیرکبیر.

ب. انگلیسی

Ducrit, Oswald. and Todorov, Tzvetan. (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil.