نگاهی تازه به نظام

دکتر کورش صفوی

صحبت در مورد طبقه‌بندی سبک‌ها، به روشی تازه، مسأله‌ای نیست که من تازه برای اولین‌بار مطرح کرده باشم. سنت سبک‌شناسی در ادبیات ما مطرح شده است، آن هم به صورت سنتی. ابتدا عرض می‌کنم که چرا ما این روش طبقه‌بندی را سنتی می‌گوییم و بعد روش دیگری را که می‌تواند جانشین آن شود مطرح می‌کنم که بشود گفت درست است یا غلط، چون روش سنتی به شکلی است که نمی‌توانیم بفهمیم درست است یا غلط. سبک‌شناسی را وقتی در غالب فنون و هنرهای مختلف بررسی کنیم، در غالب ادبیات مطرح می‌شود: چهارچوب سبک‌شناسی نظم و نثر به آن شکلی که در دوره‌های کارشناسی، کارشناسی ارشد و دکتری ادبیات فارسی مطرح است.

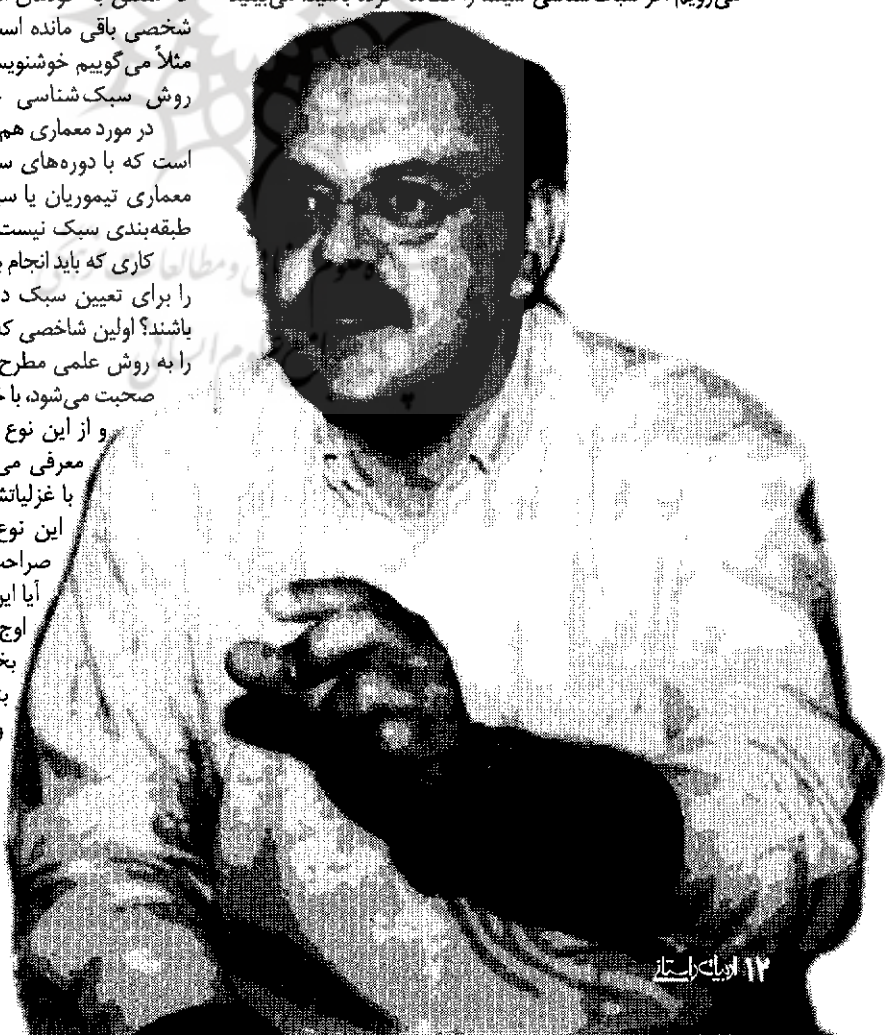
تقریباً در موسیقی، سبک‌شناسی موسیقی نداریم؛ فقط در قالب یک‌سری دستگاه‌هایی که در موسیقی سنتی مطرح می‌شود. این دستگاه‌ها براساس این که سرعت ریتم چقدر است طبقه‌بندی شده است: شور، ماهور و غیره. بنابراین در موسیقی سنتی تقریباً با قاطعیت می‌توانم بگویم هیچ‌گونه مطالعه‌ای در زمینه‌ی سبک‌شناسی صورت نگرفته است. در زمینه‌ی سینما از زمینه‌ی سبک‌های اروپایی تقلید می‌کنیم و براساس نوع فیلم پیش می‌رویم اگر سبک‌شناسی سینما را مطالعه کرده باشید، می‌بینید که نوع مطرح است نه سبک؛ بیشتر صحبت این است که این فیلم مستند است، این فیلم اجتماعی است یا این پلیسی است. به این ترتیب، چهارچوب سبکی را به این شکل از اروپا و آمریکا قرض کرده‌ایم. بنابراین روش خاصی برای خودمان نداریم.

در نقاشی به جای سبک‌های نقاشی مسئله‌ی گونه‌های نقاشی را مطرح می‌کنیم، و باز اگر سبکی مطرح بشود از سبک‌های اروپایی استفاده می‌کنیم. چون از خودمان سبکی نداریم، گونه‌ها را مطرح می‌کنند. مثلاً می‌گویند نقاشی قهوه‌خانه‌ای، مینیاتور، طبیعتی بی‌جان. اینها هم باز گونه‌های نقاشی است نه سبک، و اگر بخواهند از سبک‌ها استفاده کنند از همان سبک‌های اروپایی استفاده می‌کنند.

در تئاتر حتی ما گونه‌ها را هم نداریم، یعنی ما گونه‌شناسی هم نداریم. اگر بخواهیم می‌توانیم در همان سطح نو طبقه‌بندی کنیم. مثلاً می‌گویند تئاتر فلان آدم در فلان جا. در مورد سبک تئاتر هیچ مطالعه‌ای در ایران انجام نگرفته است. در مورد خوشنویسی به مراتب وضعمان از تئاتر و نقاشی بدتر است، به‌خاطر این که می‌گوئیم تئاتر و سینما متعلق به خودمان نبوده است یا این که گونه‌های خاصی از آنها وارد شده است، ولی خوشنویسی، که متعلق به خودمان است، متأسفانه در حد همان سبک‌های شخصی باقی مانده است. خوشنویسی را به اسم می‌شناسیم. مثلاً می‌گوییم خوشنویسی سبک میرعماد. بنابراین هیچ نوعی روش سبک‌شناسی خاصی برایش تعریف نشده است.

در مورد معماری هم سبک‌هایی که داشتیم بیشتر سبک‌هایی است که با دوره‌های سیاسی مطرح می‌شود؛ می‌گویند سبک معماری تیموریان یا سبک معماری صفویه. این‌جا هم روش طبقه‌بندی سبک نیست.

کاری که باید انجام بدهیم این است که اول باید شاخص‌هایی را برای تعیین سبک در نظر بگیریم. این شاخص‌ها باید چه باشند؟ اولین شاخصی که باید در نظر بگیریم این است که سبک را به روش علمی مطرح کنیم. متأسفانه وقتی در مورد سبک‌ها صحبت می‌شود، با خوب، بد، زشت و زیبا، پسندیده و ارزشمند و از این نوع واژه‌ها سبک یک نویسنده یا شاعر را معرفی می‌کنند. مثلاً صحبت می‌شود که حافظ با غزلیاتش شعر فارسی را به اوج رسانده است. این نوع جملات علمی نیست. به‌خاطر این صراحت ندارد که اگر بخواهیم متوجه شویم آیا این حرف درست است یا غلط، باید متراژ اوج شکوه مشخص شده باشد. کسی که بخواهد از نظر علمی طبقه‌بندی کند باید بتواند بفهمد این اوج شکوه چه هست. وقتی می‌گوییم فردوسی حماسه را به اوج خودش رساند، این اوج یعنی چه؟ با چه مطالعه‌ای ما به این اوج یا اوج‌ها رسیده‌ایم که به این شکل می‌خواهیم صحبت کنیم. بنابراین اولین شاخصی که باید در نظر بگیریم این است که طبقه‌بندی



سبک‌شناسی زبان و هنر

سبک‌ها باید به روش علمی صورت گیرد.

مسئلهٔ دیگر جامعیت است. اگر قرار باشد سبک قلم مطرح شود، نمی‌تواند سبک شعر با طبقه‌بندی خاصی معرفی شود. نثر اصلاً به شکل دیگری معرفی می‌شود. بعد این سبک‌شناسی باید جامعیت داشته باشد، به‌طوری که بتواند هنرهای دیگر را هم در برگیرد. وقتی در دوره‌ای غزل صائب را داریم، معماری عالی‌قاپو را هم داریم؛ مینیاتورهای بهزاد را هم داریم؛ خوشنویسی‌های میرعماد را هم داریم؛ پارچه‌های چند لایه‌ی غیاث‌الدین علی یزدی را هم دایم. اینها نمی‌توانند آن‌قدر از هم‌دیگر بیگانه باشند که وقتی مثلاً می‌گوییم سبک خاصی مربوط به دوره‌ای خاص بتوانیم بگوییم قالی‌بافش به کلی از مرحله پرت بوده است، نقاشش به کلی از مرحله پرت بوده است، و فقط مثلاً شاعرش در آن دوره کار می‌کرده است. اگر در دوره‌ای شاعری به شکلی خاص شعر می‌گوید، آن اندیشه در معمار آن دوره هم وجود دارد؛ همان اندیشه در قالی‌باف هم تظاهر خودش را پیدا می‌کند. مسأله سر این است که آن جامعیتی که ما می‌خواهیم در نظر بگیریم بتواند در مورد معماری، در مورد نقاشی، در مورد شعر، در مورد نثر و هنر نوع هنر دیگری که با خلاقیت پدید آمده است، نه فقط برای یک گونه‌ی خاص از هنر، شاخص باشد و عمل کند.

حال کارمان را با ادبیات شروع می‌کنیم تا ببینیم وضع سبک‌شناسی سنتی‌مان به چه شکل است. در سبک‌شناسی سنتی نظم را از نثر جدا می‌کنند. نظم را معادل شعر در نظر می‌گیرند، یعنی هیچ تفاوتی بین نظم و شعر قائل نمی‌شوند. حداقل از دوره‌ی ارسطو به بعد، و به آن شکلی که بین خودمان هم ابن‌سینا تأکید و پافشاری داشته است، نظم از شعر جداست.(۱) نظم آن موسیقی‌ای است که از طریق وزن و قافیه، یعنی در اصل عواملی که ما آنها را تحت فرآیند تکرار مطرح می‌کنیم، پدید می‌آید. شعر مخیل است. اصلاً این دو هیچ ارتباطی با هم ندارند، مگر این که در هم تلفیق شوند. مثلاً در ادبیات سبک‌شناسی را به دو گونه‌ی سبک‌شناسی نظم و نثر تقسیم می‌کنند. سبک شناسی نظم را به ترتیب دوره‌ی اول سبک خراسانی، دوره‌ی دوم سبک عراقی، سبک هندی، سبک دوره‌ی بازگشت و غیره نامگذاری می‌کنند. یعنی در اصل برای نوعی تفکر ملاک جغرافیایی را در نظر می‌گیرند. منظور از سبک خراسانی این است که این سبک در خراسان ظاهر شده است.

۱. همچنین رک‌علی محمد حق شناس (۱۳۷۱) «شعر، نظم، نثر، سه‌گونه‌ی ادبی»، دومین کنفرانس زبان‌شناسی نظری و کاربردی، تهران: دانشگاه علامه طباطبایی. همچنین رک کورش صفوی (۱۳۷۳) از زبان شناسی به ادبیات، جلد اول: نظم، تهران: نشر چشمه، صص ۶۳ - ۵۶.

چون وقتی نگاه می‌کنیم می‌بینیم محدوده‌ی شاعرانی که تحت عنوان سبک خراسانی شعر گفته‌اند فضایی را اشغال می‌کنند به اندازه یک برابر و نیم اروپای امروزی. آن وقت این طبقه‌بندی جغرافیایی هیچ ارتباطی به اندیشه ندارد، چون حتی اگر ما به این فکر باشیم که از نظر جغرافیایی یک فضای خاص کوهستانی، آبی یا دشتی است که این تأثیر را گذاشته است، در این فضای وسیع، که می‌گوییم به اندازه‌ی یک برابر و نیم اروپاست، انواع و اقسام پدیده‌های جوّی را هم داریم که می‌تواند تأثیر بگذارد. بنابراین نمی‌توان گفت چطور ممکن است مثلاً منوچهری که در دامغان بوده، رودکی که در سمرقند بوده، فردوسی که در طوس بوده است، با این فاصله‌های جغرافیایی بسیار بزرگ، در غالب یک سبک جغرافیایی طبقه‌بندی شده‌اند.

از طرف دیگر، در سبک‌شناسی نثر به جای جغرافی، تاریخ و آن هم تاریخ سیاسی به‌کار گرفته شده است. به این ترتیب مشخص می‌شود که می‌گویند در نثر او سبک دوره‌ی سامانیان، بعد سبک دوره‌ی غزنوی و اوایل سلجوقی، بعد سبک اواخر سلجوقی و اوایل مغول، بعد سبک دوره‌ی مغول، بعد سبک بازگشت و غیره. این هم پارامتر درستی نیست، به‌خاطر این که وقتی می‌گوییم سبک دوره‌ی سامانیان واقعاً چه چیزی منظورمان است؟ آیا واقعاً سلسله‌ی سامانیان در اندیشیدن آدمی در آن دوره دخالتی داشته است؟ آیا سلطان محمود غزنوی جزء اندیشمندانی بوده است که بتواند روی نوع نوشتار آن دوره تأثیر بگذارد؟ یا فقط به‌خاطر این که یک نوع طبقه‌بندی بشود. یعنی حتی اگر می‌گفتند سبک دوره‌ی سامانی از قرن فلان تا قرن فلان باز بهتر می‌بود تا بگویند سبک دوره‌ی سامانی بعد در کنار آن می‌بینیم آنچه در سبک خراسانی در شعر مطرح می‌شود، در نثر به سبک دوره‌ی غزنوی تبدیل می‌شود. خوب اگر مثلاً سبک دوره‌ی غزنوی وجود دارد، می‌شود در مورد شعر هم‌همان‌سبک دوره‌ی غزنوی را به‌کار گرفت.

در هر حال می‌بینید در این پارامترها دوگانگی وجود دارد. در پارامتر تفکر وجود ندارد، یعنی ملاکی نیست که بتوانیم به‌نوع تفکر و اندیشه‌ی آن دوره برسیم و بفهمیم اصلاً منظور چیست. حالا ایرادهایی که می‌شود به این سبک‌شناسی به شکل سنتی آن گرفت این است که نظم و شعر را یکسان در نظر گرفته‌اند و هیچ تمایزی بین نظم و شعر قائل نشده‌اند. همین تمایز قائل نشدن باعث شده است ما در دوره‌ی پس از ظهور نیما، حتی تا امروز، متخصص‌هایی داریم که می‌گویند شعر نیمایی شعر نیست. شعر بعد از آن هم اصلاً شعر نیست. چرا که شعر را با تعریف موزون و مقفّی بودن مطرح می‌کنند. بنابراین وقتی بخواهیم پارامتر موزون و مقفی بودن را در نظر بگیریم، خیلی از اشعار معاصر دیگر نمی‌تواند شعر باشد.

توضیح دادم که جغرافی در شعر مطرح می‌شود، تاریخ در نثر مطرح می‌شود و بعد نوعی عدم هماهنگی به‌وجود می‌آید. به این دلیل که وقتی مثلاً در همان دوره‌ای که سبک خراسانی مطرح می‌شود، و مثلاً شاهنامه را در همان دوره قرار می‌دهیم، این دوره‌ی خراسانی تا قرن هفتم پیش می‌آید و کلیله و دمنه هم در همان دوره، قرن هفتم، قرار می‌گیرد. بعد وقتی می‌خواهند کلیله و دمنه و شاهنامه را تعریف و معرفی کند معرفی اینها زمین تا آسمان با هم فرق می‌کند. یعنی می‌گویند شاهنامه متنی ساده، بدون واژه‌های عربی و غیره است. در مقابل کلیله و دمنه، درست مقابل شاهنامه معرفی می‌شود. نقطه مشترک اینها مطرح

نمی‌شود. در صورتی که اگر اینها مربوط به یک دوره هستند، براساس آنچه خودشان طبقه‌بندی کردند، باید وجوه مشترکی داشته باشند. اگر وجوه مشترکی نداشته باشند، پس این طبقه‌بندی باید مورد تردید قرار گیرد.

حال مسأله سر این است که اگر قرار باشد با این اشکال‌ها مواجه شویم و بخواهیم در مقابل آن روش تازه‌ای از سبک‌شناسی را ارائه دهیم، آن مسائلی که خدمتتان عرض کردم باید در آن لحاظ شده باشد؛ یعنی هماهنگ باشد، جامعیت داشته باشد و علمی باشد. جامعیت نه فقط در سطح ادبیات، بلکه منظور این است روشی اتخاذ کنیم که اگر در مورد ادبیات کار می‌کند در مورد نقاشی، معماری، خوشنویسی نیز بتواند کار کند. و به شکلی باشد که بتوانیم از روی یک قالی و از سبک آن بفهمیم این تقلید از کدام دوره است. نگاه کنید، مثلاً قالیچه‌ی تبریز، که یکی از قالیچه‌های مطرح کشور است، به اسم شهرش مطرح است. وقتی می‌خواهند بهترینش را نام ببرند، می‌گویند فرش بی‌نام تبریز. یعنی از واژه‌ی «بی‌نام بودن» نام پیدا کرده‌اند. در رشته‌ی زبان‌شناسی، مثل این است که از «تکواژ صفر» برای این کار استفاده کنم. مثل برنج بی‌نام، قالی هم یک طرحش بی‌نام است چرا که هیچ روشی سبک‌شناسی خاصی برای این کار در نظر گرفته نشده است.

آن روش‌های تقلیدی را کنار بگذاریم. نگاه کنید، ما مجموعه‌ای تقلیدها و قرض‌گیری‌ها در زمینه‌های هنر داریم. اینها، درست یا غلط، وارد شده است و ما در مقابل‌شان احساس غریبی می‌کنیم. فقط به خاطر این که یک شکل جدید است.

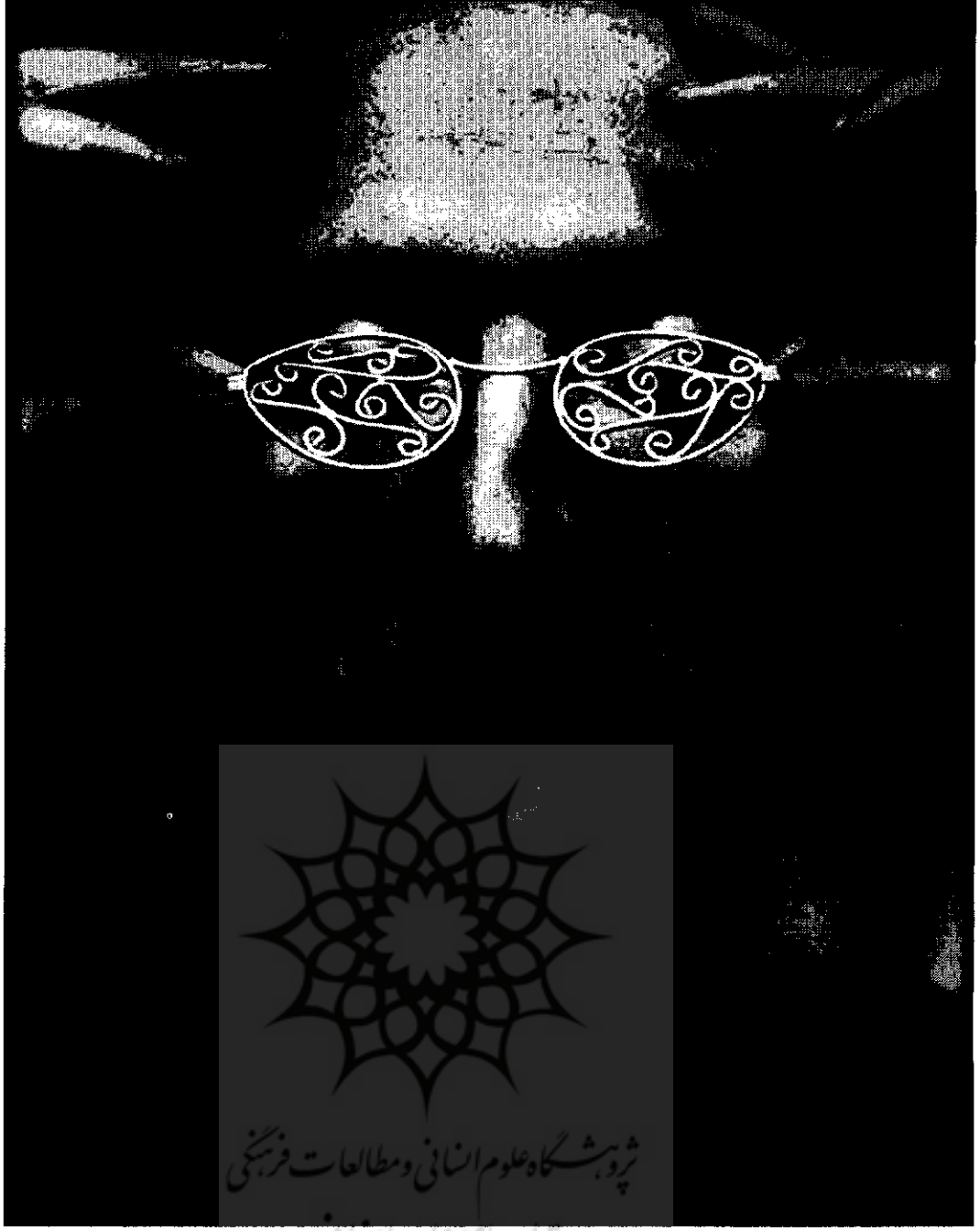
ولی جالب‌ترین قسمت این است که چرا آنهایی را که متعلق به خودمان بوده است کنار می‌گذاریم. اما گل دسته‌های مصلای تهران را چیزی شبیه موشک ساخته‌اند. هر وقت نگاه می‌کنم یاد گل دسته‌های معماری عربی می‌افتم. در صورتی که این معماری از این جا به تمام دنیا رفته بود و این معماری معرفی شده است اما ما معماری خودمان را کنار می‌گذاریم. اصلاً با این قرض‌گیری‌ها کاری ندارم، چون اینها جزء اندیشه‌ی ما نیست. اگر هم قرار باشد جزء اندیشه‌ی ما باشد در دراز مدت باید این کار اتفاق بیفتد. یا نسبت به آن هنوز بیگانه‌ایم. در مورد نظم‌گویی و شعر گویی. حتی وقتی بخواهیم به کسی فحش هم بدهیم ترجیح می‌دهیم آن را موزون و مقفی بگوییم که خوب حال طرف جا بیاید. این روش در خونمان است.

برای این که بتوانم به آن روش خاصی برسم، مجموعه‌ای از ابزارها را باید معرفی کنم. باید صحبت را از نقش‌های زبان شروع کنم، به آن گونه‌ای یاکوبسون(۲) آنها را مطرح می‌کند. یاکوبسو شش عامل را در ایجاد ارتباط دخیل می‌داند. گوینده‌ای که از طریق یک مجراء ارتباطی، مثل هوا، خطوط تلفن، یا هر چه هست، پیامی را به یک شنونده می‌رساند. این پیام از طریق یک رمزگان، که می‌تواند زبان فارسی، انگلیسی، مُرس یا نور چراغ در دریا، باشد، ارسال می‌کند و موضوعی را در این پیام منتقل می‌کند. یاکوبسون این شش عامل گوینده، شنونده، مجرای ارتباطی، رمزگان، موضوع و پیام را مورد توجه قرار می‌دهد و معتقد است وقتی توجه پیام، یعنی آن جمله‌ای که گفته می‌شود، به هر کدام از این شش عامل جلب شود، این نقش زبان مطرح می‌گردد. مثلاً وقتی من جمله‌ای را به‌کار ببرم که برای خود گوینده مهم باشد، نه برای شنونده. مثلاً بگویم «آخیش!»؛ یک چنین چیزی که اصلاً نیاز نداشته باشم شنونده‌ای در مقابل من حرفی بزند و واکنشی نشان بدهد. یا وقتی همراه کسی داخل ماشین هستم و در ترافیک گیر کرده‌ام، برگردم و بگویم: «عجب شانسی داریم‌ها!». اصلاً من این جمله را وقتی می‌گویم که نیاز ندارم مخاطبم، که کنار دستم نشسته است، برگردد و بگوید: «عجب آدم بدشانسی هستی!». نه، من این جمله را برای این می‌گویم که دل خودم را خنک کرده باشم. این می‌شود نقش عاطفی. در مقابلش، اگر به‌طرف مقابلم بگویم: «قربان دستت، بپر برو یک لیوان آب برام وردار بیار»، او را به کاری وادار کرده‌ام. وقتی سوال می‌کنم، او را وادار می‌کنم به من جواب بدهد. نقشی که توجه جمله یا پیام به‌خود مخاطب جلب شود، نقش ترغیبی است.

قسمت مهم ماجرا این است که وقتی خود شکل جمله‌ای را که می‌گویم از محتوایش مهم‌تر شود، ـ یعنی شرایطی ایجاد شود که وقتی من جمله‌ای را می‌گویم شما قبل از این‌که بخواهید ببینید من چه می‌گویم، توجه شما به‌نوع ساخت آن جمله جلب شود ـ نقشی شکل می‌گیرد که آن را یاکوبسون تحت عنوان «نقش شعری» مطرح می‌کند. من ترجیح دادم آن را تحت عنوان «نقش ادبی» معرفی کنم. معمولاً این نمونه را نقل می‌کنم: فرض کنیم به بقالی سرکوچه بروم و به‌جای این‌که بگویم «علی آقا، قربان دستت یک سطل ماست بده و دو تا شیر بده»، بگویم «الای بنکدا نقدینه گیر، مرا مرا ماستی ده دو تا شیشه شیر». وقتی آن «بنکدار نقدینه‌گیر» در برابر این جمله‌ی من قرار می‌گیرد، فوراً نمی‌رود تا یک سطل ماست و دو شیشه شیر بیاورد. می‌ایستد و به من نگاه می‌کند که این چرا این‌گونه صحبت کردم. ممکن است در خیابان با ماشینم به ماشین دیگری بزنم و بعد پیاده شوم و آن شخص مخاطب من قرار گیرد. روش برخورد پس از تصادف معمولاً این است که هر دو طرف طلب‌کار باشند. اصلاً فرق نمی‌کند. حتی اگر یکی از کوچه فرعی آمده و روی سقف ماشین من رفته باشد، اولین چیزی که می‌گوید این است که «آقا بیکار بودی از این زیر رد می‌شدی؟» یعنی اولین چیز این است که یک روش طلب‌کاری را پیش بگیرد. حالا من به جای این که پیاده شوم و بگویم «مرد حسابی چشمت ندید که می‌زنی ما را لت و پار می‌کنی؟» بگویم «چنانت بکوبم به گرزگران، که پولاد گویند آهنگران»، نه تنها دعوا نمی‌شود، بلکه مخاطب من شروع می‌کند به خندیدن و ممکن است ماجرا اصلاً فیصله هم پیدا کند. به‌خاطر این‌که جمله قبل از این که بخواهد ایجاد ارتباط و اطلاع بکند روش هنری ساختش جلب توجه می‌کند و مخاطب بیشتر به ساخت آن توجه می‌کند تا محتوایش.

اگر بخواهیم این نوع نقش زبان را، یعنی نقش هنر آفرینی یا نقش ادبی‌اش را در نظر بگیریم باید بیاییم سراغ آن‌که چطور به یک چنین چیزی می‌رسیم. یعنی چه‌کار می‌کنیم که مثلاً به‌جای این که وقتی می‌خواهیم به‌کسی بگوییم «یک شیشه شیر بده»، می‌گوییم «الا ای بنکدار نقدینه گیر...»

مجموعه‌ای از زبان‌شناسان، کاری نداریم که چه کسانی هستند، مجموعه‌ای از چک‌ها و روس‌ها و خود یاکوبسون و غیره ـ تا امروز هم این نوع تحقیقات ادامه پیدا کرده است ـ روی یک چنین زمینه‌ای مطالعه نموده‌اند. یعنی در زبان‌شناسی آن نگرش‌های تقلیل‌گرایی را که معمولاً خیلی هم در زبان شناسی باب است ـ که می‌بینید مثلاً مفعول از این جا حرکت می‌کند و به آن‌جا می‌رود؛ فاعل این جا غلط می‌شود، پس ستاره می‌گیرد ـ کنار گذاشته‌اند و دنبال این هستند که ببینند ما اصلاً چه‌طور با زبان می‌اندیشیم. یعنی آن سوال‌های پیچیده‌تری که معمولاً

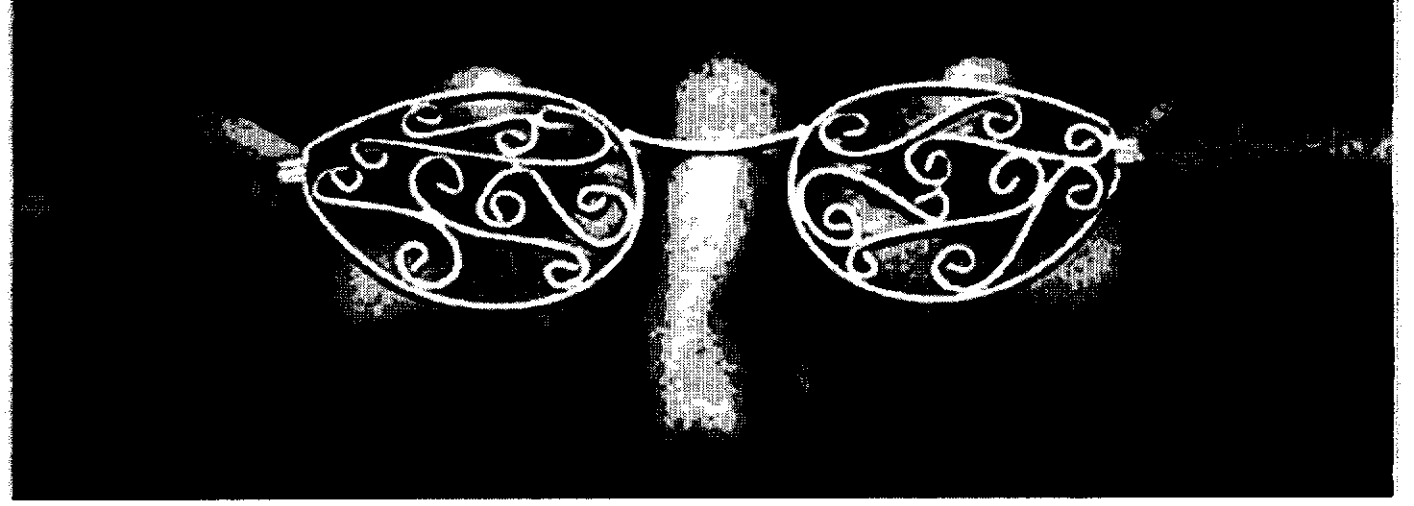


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

دنبال آن رفتن کار هر کسی نیست، و چون زود به نتیجه نمی‌رسد معمولاً متخصصان مقداری در موردشان تردید دارند.

کاری که این گروه زبان‌شناسان انجام داده‌اند این است که ببینند اصلاً چه‌طور آدمی که از زبانش استفاده می‌کند و ایجاد ارتباط می‌کند، از زبان طوری استفاده می‌کند که ایجاد ارتباط برایش به عامل دوم یا عامل ثانوی تبدیل می‌شود. این افراد زبانی را که از آن استفاده می‌کنیم «زبان خودکار» نامیده‌اند؛ همین زبانی را که خود به خود استفاده می‌شود. من الان خیلی کم‌فکر می‌کنم که در جمله‌ی بعدی‌ام می‌خواهم چه بگویم. خوب به‌خودی خود می‌آید. این زبان زبان خودکار است؛ همان زبانی که ما صبح تا شب از آن استفاده می‌کنیم. زبانی را «زبان برجسته» معرفی می‌کنند، یعنی همان زبانی که توجه از همان ابتدا به خود پیام جلب شده است؛ یعنی از همان نقش ادبی برای ساختش استفاده شده است. می‌گویند روی این زبان برجسته شده، یا زبان ادبی، فرایندی عمل می‌کند به‌نام «فرایند برجسته‌سازی» این فرایندند برجسته‌سازی است که زبان روزمره، یعنی زبان خودکار ما را، به زبان برجسته تبدیل می‌کند. بعد این فرایند را به دو گونه تقسیم کرده‌اند. در مورد یک گونه از این فرایند گفته‌اند که از قواعد این زبان خودکاری که از آن استفاده می‌کنیم گریز می‌زند و بیرون می‌رود. این قواعد را نادیده می‌گیرد. یعنی اگر من در زبان فارسی روزمره نمی‌توانم بگویم که «این لیوان داره به من چپ، چپ نگاه می‌کنه»، یا «این لیوان با لگد زد توی سر من»، بتوانم در شرایطی از این قاعده تخطی کنم، این قاعده را نادیده بگیرم و این لیوان بتواند توی سر من بزند. اگر خانم من در خانه بگوید «چه‌کار می‌کنی؟»» و من بگویم «نشسته بودم داشتم با این گنجشکه صحبت می‌کردم»، چپ چپ به من نگاه می‌کند که یعنی چه؟ شاعر به خودش اجازه می‌دهد که بگوید «صبح دم مرغ چمن با گل نو خواسته گفت». یعنی آن قاعده‌ای را که صحبت کردن را ویژه انسان در نظر می‌گیرد نادیده بگیرد و ادبیات را به‌وجود بیاورد.

این زیر فرایند، فرایند برجسته‌سازی را در نظر بگیریم. آن را دو شاخه کردیم. یک گونه‌اش می‌شود «قاعده کاهی»، یعنی از قواعد زبان خودکار تخطی می‌کنیم؛ کاهش می‌دهیم. در مقابل آن قواعدی را در نظر بگیریم که این قواعد روی قواعد زبان خود



کار پیاده شود. یعنی اگر من از واژه‌ی «کتاب» استفاده می‌کنم، خودم را ملزم کنم بعد از کتاب لغت «تاب، کباب، رُباب» و اینها را به شکلی بیاورم که شما با شنیدن «کتاب، تاب، کباب، رباب» احساس بکنید یک نوع موسیقی در این گفتن ایجاد شده است. در چنین شرایطی، نوع خاصی از این فرایند برجسته‌سازی اعمال می‌شود که می‌توان آن را تحت عنوان «قاعده‌افزایی» عنوان کرد. پس «قاعده کاهی» خواهیم داشت و «قاعده‌افزایی» که هر کدام گونه‌ای از ادب را به‌وجود می‌آورند.

آن چیزی که ما تحت عنوان نثر مطرح می‌کنیم همین زبان خودکار ماست. این زبان خودکار وقتی مکتوب بشود، یعنی به آن شکلی که ما در روزنامه می‌بینیم، یا برای کسی نامه می‌نویسیم، به آن می‌گوییم نثر. اگر روی این نثر یا قاعده افزایی یا قاعده کاهی اعمال بشود، شرایطی پیش می‌آید که ما را از طریق قاعده کاهی به شعر می‌رساند و از طریق قاعده‌افزایی به نظم. یعنی در «به‌نام خداوند جان و خرد» وزنی که به بیان آمده است، فقط به‌خاطر این است که در آن شکلِ نثر واژه‌ها طوری قرار بگیرند که نگوید «به‌نام خداوند خرد و جان» چون در آن‌صورت دیگر فَعولُن به‌وجود نمی‌آمد. بنابراین از وزن تخطی شده بود و نثر باقی می‌ماند. بنابراین، این نثر به کمک قاعده‌افزایی به‌نظم می‌رسد و به کمک قاعده کاهی به شعر.

این شعر و نظم در پیش نمونه (Prototype) هستند. چیزی به نام شعر مطلق و نظم مطلق نداریم. اینها را به‌عنوان دو پیش فرض در نظر می‌گیریم. حالا هر چقدر افزایش قاعده کاهی در یک نثر بیشتر شود، ما را در پیوستار به سوی نهایت شعر جلوه می‌برد، و هر قدر افزایش آن قاعده‌افزایی بیشتر شود، ما را به سمت نظم. بنابراین در این جا با یک تراز سر و کار داریم و از طریق این تراز گونه‌های ادبی‌مان خلق می‌شود. وقتی می‌گوییم شعر منثور، یعنی فقط روی آن قاعده کاهی اعمال شده است. قاعده‌افزایی هم اگر اعمال شده است آن‌قدر کم است که منظوم نشده است. وقتی که می‌گوییم شعر منظوم، یعنی در این تراز و تعادلی که قرار هست قاعده کاهی و قاعده‌افزایی اعمال بشوند، انگار هر دوی اینها به‌صورت مساوی اعمال شده‌اند. در شعر منظوم هم قاعده کاهی و هم قاعده‌افزایی حدوداً در یک حد قرار می‌گیرند.

بعد می‌توانیم انواع ادبی‌مان را از نظم، نثر، شعر، هر چه که باشد، در یک طبقه قرار بدهیم؛ می‌توانیم شاهنامه را بخوانیم، کتاب را ببندیم و بعد داستانش را توضیح بدهیم. چرا می‌شود داستان «رستم و اسفندیار» یا «رستم و سهراب» را توضیح داد، بدون آن که لازم باشد دوباره از روی شعر خواند؟ ولی چرا شعر حافظ را هر وقت بخواهیم توضیح بدهیم مجدداً همان شعر را باید بخوانیم؟

اگر کسی از من بپرسد که «شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین حایل، کجا دانند حال ما سبک‌باران ساحل‌ها»، می‌گویم دارد می‌گوید «شب تاریک و بیم و موج و...». یعنی به غیر از چیزی که خود شعر هست چیز دیگری را نمی‌توانم مطرح کنم. به خاطر این که هر چیزی را که بخواهم آن جا مطرح کنم، چیزی است که خودم از آن متن درک می‌کنم و می‌گویم. حالا بعداً به این مسأله می‌پردازیم که این چیزی است به‌نام «مرگ مؤلف»(۳) که امروز تا حد زیادی ثابت شده است.

اگر قرار باشد قاعده کاهی یا افزایی انجام شود، باید ببینیم این کار از کجا باید شروع شود. چطور قاعده‌کاهی را انجام می‌دهیم؟ وقتی می‌خواهم بگویم مثلاً «مریم وارد اطاق شد»، یک قاعده کاهی انجام داده‌ام. گل که نمی‌تواند وارد اطاق شود. من در اصل واژه‌ی «مریم» را برداشته‌ام و چون «گل» را شبیه آن می‌دانستم، آن را جایگزین کرده‌ام. این شبیه دانستن هم خود مسأله‌ای است که به‌نوع شناخت ما از جان خارج باز می‌گردد که به‌موقع راجع به آن صحبت می‌کنیم. اگر قرار باشد یاری قدش بلند باشد، چرا واژه‌ی «سرو» را جای آن استفاده می‌کنند؟ چون فقط سرو بلند نیست، زیبا هم هست. می‌شد مثلاً به جای «سرو» در «سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند» «میز چراغ» گذاشت و گفت «میز چراغ برق من چرا میل چمن نمی‌کند». تیر چراغ هم به اندازه‌ی سرو بلند است. چنار هم همان بلند است. ولی چون آن زیبایی سرو را ندارد در این شرایطِ تشبیه جایی قرار نمی‌گیرد که بتوان به جای «یار» واژه‌ی «چنار»، «تیر چراغ بیرق» یا واژه‌ی «مناره» را گذاشت. باید چیزی باشد در همان سطح شناختیِ زیبا.

حالا آن چیزی که برایم مهم است که یک چیزی را جای چیز دیگری انتخاب کنیم. سوسور(۴) همنشینی و جانشینی را مطرح کرده است؛ آن محور فرضی‌ای که واحدهای زبان را کنار همروی آن قرار می‌دهیم، و واحد وسیع‌تر و بزرگ‌تر را می‌سازیم. مثلاً واژه‌ها را کنار هم قرار می‌دهیم، جمله می‌سازیم. این محور را محور همنشینی می‌نامیم. و محور جانشینی آن محوری است که یک محور فرضی است که من واحدی را جای واحدی دیگر انتخاب می‌کنم. پس از روی محور جانشینی است که می‌توانیم به آن قاعده کاهی‌ها دست پیدا کنیم؛ حداقل تا آنجایی که می‌توانیم بگوییم بیشترین امکان از آن جا شروع می‌شود و با دستکاری کردن روی محور همنشینی است که می‌توانیم به آن قاعده افزایی‌ها برسیم. یعنی من انتخاب‌هایی را انجام می‌دهم و بعد، در نهایت، به محور همنشینی می‌رسم. آن انتخاب‌هایی که منِ شاعر انجام می‌دهم، در نهایت، به یک شعر، به یک نثر، به یک نامه، به یک چیزی مبدل می‌شود که این محور همنشینی در مقابل مخاطب قرار می‌گیرد تا او به انتخاب‌های خودش دست پیدا کند. وقتی می‌گویم «یار آمد»، من یار خودم را توی شعر می‌آورم. مخاطب من با یار من کاری ندارد. یار خودش را از شعر

من می‌گیرد. همان‌طور که یک داستان پلیسی هم که می‌خوانیم، می‌بینیم معمولاً هر کس دوست دارد خودش را جای قهرمان داستان بگذارد. ممکن است نویسنده هم، وقتی که می‌نوشته است، خودش را جای آن قهرمان داستان گذاشته باشد، ولی من با او کاری ندارم وقتی به محور همنشینی می‌رسم، انتخاب‌های خودم را بر روی آن محور همنشینی قرار می‌دهم و از آن به درک می‌رسم، و الا اگر قرار بود از انتخاب‌های کس دیگر به درک برسیم، اصلاً یک چیز وحشتناکی می‌شد.

چند وقت پیش در گروه ادبیات فارسی نشسته بودیم، یکی از دوستان شعری از وحشتی بافقی می‌خواند. شعر آن‌قدر لطیف بود که حال و هوایی دیگر پیدا کرده بودم. بعد از این که شب رفتم خانه، یکی از دوستان آلبومی را از سرگلی‌های دربار ناصرالدین شاه آورد. نگاه کردم به زن‌های دوره‌ی قجر؛ هر کدام ۱۵۰ کیلو، سبیل‌ها عین سبیل من، یکی یک قلیان هم دستشان. اصلاً وقتی نگاه کردم به یار ناصرالدین شاه، وحشتم گرفت. اگر قرار باشد وحشی بافقی یارش هیولایی مثل این بود باشد، اگر چنین تصوری کنم، اصلاً باید کتاب را ول کنم، بروم دنبال زندگی خودم. چرا؟ چون آن یاری را می‌خواهد در شعرش مطرح کند که ویژه خودش است. اصلاً به همین خاطر است که هرقدر بتوانیم از روی محور جانشینی به انتخاب‌های خودمان برسیم، آن شاعر در شعرش خودش را کشته است. یعنی این جاست که مرگ مؤلف مطرح می‌شود، نه این که قرار باشد هر مؤلفی بعد از هر نوشته‌اش بمیرد. آن نوشته‌ای را می‌گوییم مرگ مؤلف در آن صورت گرفته است که اصلاً نتوانم به محور جانشینی آن شخص خالق اثر دست پیدا کنم. البته این هم باز یک پیوستار است؛ از نهایت نتوان رسیدن تا نهایت رسیدن.

وقتی سراغ شاهنامه می‌روید، می‌بینید ابزارهای روی محور همنشینی آن چنان کنار هم قرار گرفته است که در ابیات طولانی پشت سر هم، مثلاً اسفندیار کاملاً معرفی می‌شود که لباسش چیست، خودش کیست، اسمش چیست، شمشیرش را کجا بسته است، گرزش را کدام دست گرفته است، چنان که دقیقاً می‌توانید برای خودتان این افراسیاب را مجسم کنید. فردوسی به شما آن‌قدر اجازه نمی‌دهد که بتوانید افراسیاب خودتان را جایش بگذارید. خود افراسیاب شاهنامه آن‌جا هست. رستم هم هست. یعنی آن‌چنان توضیح داده می‌شود که می‌توانیم تصویری از رستم فردوسی را در ذهن خودم داشته باشیم. ولی وقتی صحبت از «سرو چمان» می‌شود آن‌چنان شاعر گذرا از روی این سرو چمان رد می‌شود و توضیح نمی‌دهد که من از محور جانشینی خدم انتخاب می‌کنم و جایش می‌گذارم.

بنابراین این طور مسأله را خلاصه کنم: ابزارهایی که برای قاعده کاهی، یعنی رسیدن به شعر داریم، بیشتر روی محور جانشینی عمل می‌کنند. می‌گویم «بیشتر»، چون تردید دارم قاطعاً این مسأله را مطرح بکنم، چون بارها با همان ابراز اولیه‌ای که گفتم باید علمی باشد باید کمی همسو شود. بیشتر ابزارهایی که برای قاعده کاهی استفاده می‌شود از طریق محور جانشینی عمل می‌کند، و بیشترین ابزارهایی را که برای قاعده‌افزایی نیاز داریم باید روی محور همنشینی کنار همدیگر بگذاریم.

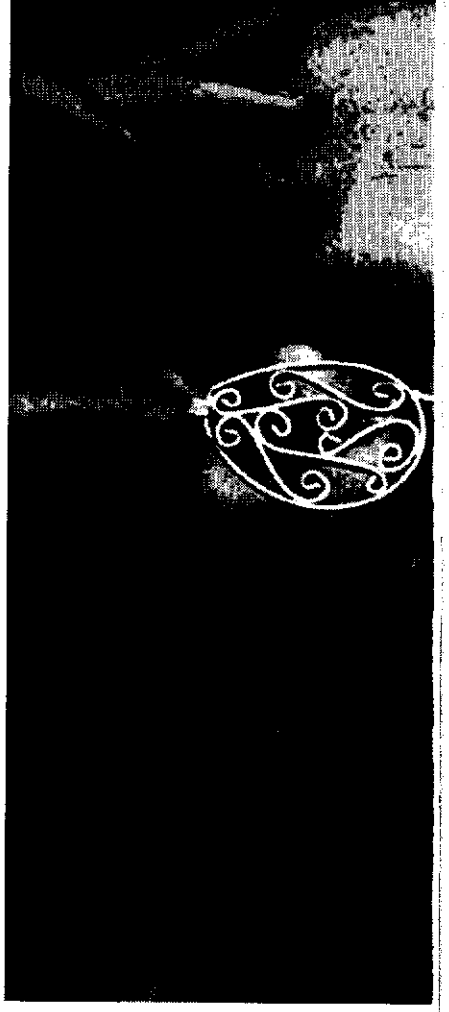
بنابراین دو محوری را که سوسور مطرح کرده است، به ادبیات بسط دادیم. این کار کار ما نیست. تا آنجا که می‌دانم یاکوبسن(۵) برای اولین بار این کار را انجام داده است. او از دو قطب استعاری و قطب مجازی استفاده کرده است؛ قطب استعاری را برای عملکرد روی محور جانشینی استفاده کرده است و قطب مجازی را برای عملکرد روی محور همنشینی.

خوب، اگر ما از این ابزارها در سبک‌شناسی استفاده کنیم چه اتفاقی می‌افتد؟ سراغ شاهنامه می‌آییم. می‌بینیم در قرن چهارم سروده شده است. در شاهنامه دائماً از محور همنشینی استفاده شده است. هر چیز آن‌قدر دقیق توضیح داده می‌شود که متوجه شویم منظور چیست. وقتی به خرابه‌های غزنی هم، که مربوط به معماری همان دوره است، نگاه می‌کنیم، می‌بینیم پنجاه ستون را، که اکنون چیزی از آنها باقی نمانده و فقط خرابه‌های ستون‌هایش مانده است، کنار هم زده‌اند برای این‌که نشان دهند این ستون است. یعنی با چهار ستون هم می‌شود ساختمان ساخت. ولی در این‌جا پنجاه ستون برای نگه‌داشتن سقف یک خانه می‌بینید. این ستون‌ها دوباره همان محور همنشینی هستند. هان ابزار در معماری هم استفاده می‌شود. وقتی به خوشنویسی آن دوره که از متن‌های پاره پاره‌ی سامانیان باقی مانده است نگاه می‌کنیم، یا دوره غزنویان، می‌بینیم فقط یک «بسم‌الله الرحمن الرحیم» کار راه نینداخته است. پنجاه «بسم‌الله» باید نوشته شود و همه در همدیگر.

آن‌قدر نوشته است که کل صفحه‌ی کاغذ پر شده است از «بسم‌الله الرحمن الرحیم».

خطاط، معمرا و شاعر هم از محور همنشینی استفاده کرده است. متأسفانه من از آن دوره قالی‌ای ندیدم. اما از دوره‌های بعدی قالی هم داریم. می‌توانیم آن را هم ملاک قرار بدهیم. این دوره می‌گذرد، دوره‌ای که دیگر توضیح دادن زیادی برای شاعر خطرناک می‌شود؛ یعنی آن‌جوری که شاعر در دوره غزنویان می‌توانست توضیح بدهد، حالا اگر آن‌طوری توضیح بدهد با مشکلاتی مواجه می‌شود که ممکن است خطر مرگ را در برداشته باشد. بنابراین، روی محور جانشینی حرکت می‌کند. چیزی را جای چیز دیگری می‌گذارد که هر وقت گفتند «منظورت این بود»، بگوید «نه منظورم آن یکی بود» . یعنی از روی محور جانشینی استفاده می‌کند. این چیزی است که ما به‌عنوان یک عراقی می‌بینیم. دائماً می‌بینید شاعری مثل سعدی یا حافظ و غیره ـ حالا بارزترین آنها حافظ ـ همه طوری عمل می‌کنند که اگر یک وقت کسی بگوید «منظورت این است»، بگوید «نه اون یکی است». یا اصلاً کسی نتواند به او ایراد بگیرد که «منظورت چیست»؟ هر کسی منظور خودش را درک بکند. آن‌وقت در همین دوره مثلاً برج طغرل را هم که می‌بینند، همین‌طور که جلوی آن ایستاده‌اید، می‌مانید این چیست؟ مدرسه است؟ برج است؟ قلعه است؟ مسجد است؟ چیست؟ اگر به ما بگویند مدرسه است، می‌گوییم «آه راست می‌گویی». جرا اصلاً به فکر نرسید این مدرسه است». اگر بگویند «برج دیدبانی است»، می‌گوییم «راست می‌گی، بابا این برج دیدبانی است. اسمش هم روش هست. برج طغرل است دیگر» درست است؟ به‌خاطر این که معماری هم روی محور جانشینی عمل می‌کند. تماماً به این شکل است. بیرون خانه‌ها همگی کاهگلی. داخل که می‌روید ـ از کاهگل بیرون که رد ـ می‌شوید بهشت برین. اصلاً از بیرون خانه نمی‌توانید بفهمید درون آن چیست.

خوب، این روش معماری موقعی است که شعر سبک عراقی هم سروده می‌شود. روی محور جانشینی انتخاب می‌شود. تا دوره‌ی صفویه، یعنی آن دوره‌ای که به آن همنشینی. رعالی‌قاپو می‌سازند؛ چهل ستون می‌سازند. همان آدمی که طاق ضربی بالای مسجد جامع را، بدون این که به یک میخ نیاز داشته باشد، با زاویه‌بندی ریاضی کنار هم قرار می‌دهد و زرده تخم‌مرغ می‌بندد



تا بایستد، وقتی می‌خواهد طاق چهل ستون را بسازد، ستون می‌دهد. همین‌طور ستون. بیست تا ستون می‌دهد، یک حوض می‌گذارد و بیست ستون هم توی آب. این جا می‌بینید انگار تخت جمشید می‌سازند. محور همنشینی عمل می‌کند.

ولی محور جانشینی هم کنار آن وجود دارد، یعنی فقط ستون نیست. این ستون یک باغ پردرختِ پرگل و بُته هم هست. دائماً می‌بینید ریو این ستون‌ها نقاشی هم می‌شود. تمام این آجرها و کاشی‌ها همه‌اش نقاشی شده است.* بنابراین، وقتی هم وارد فضای معماری دوره‌ی صفوی می‌شوید همه‌چیز پیوسته روی محور همنشینی تکرار می‌شود، روی محور همنشینی، و بعد دائماً بر روی محور جانشینی فضا طوری انتخاب می‌شود که می‌مانید بالاخره این چیست؟ همان نقشه‌ای است که وسط قالی می‌افتد، همان نقشی است که وسط طاق می‌افتد. با دیدن طاق یاد قالی می‌افتیم، با دیدن قالی یاد طاق. این روش یعنی تلفیق استفاده از محور جانشینی و همنشینی در کنار همدیگر. طبعاً در معماری این روش، یعنی این نوع اندیشه خوش را به اوج شکوه می‌رساند. چرا؟ چون با سه بُعد سروکرا دارد: هم بعد طول را دارد، هم بعد عرض را، و هم بعد ارتفاع را. در نقاشی درون هم قرار گرفتن را داریم. در مینیاتورهای دوره‌ی صفوییک بلبل وجود دارد و درون آن یک باغ است و دوباره درون آن باغ یک بلبل روی درخت نشسته است. دائماً از محور جانشینی و همنشینی کنار هم استفاده می‌شود.

در زبان به‌خاطر این که فقط روی یک بعد می‌توان صحبت کرد ـ یعنی وقتی صحبت می‌کنیم فقط بعد زمان را داریم و وقتی می‌نویسیم بعد مکان را داریم استفاده از هم‌محور جانشینی و همنشینی کنار هم است. به این شکل آن‌قدر غزل را پیچیده می‌کند که مثلاً بعد از صائب و سبک هندی مردم دیگر خسته می‌شوند؛ دیگر آنها را نمی‌فهمند. یعنی دوره بازگشت، آن دوره‌ای که مجدداً برگردیم و یا از محور همنشینی استفاده کنیم یا از محور جانشینی: دقیقاً اسم آن هم دوره‌ی بازگشت است، یعنی به یکی از این دو باز گردیم. اگر چنین شرایطی را بپذیریم، یعنی بتوانیم بگوییم که سبک‌شناسی، همان‌طور که مطرح کردم، بتواند هم در معماری مطرح بشود، هم در شعر، هم در نثر، هم در نقاشی، هم در خطاطی و هم در قالی‌بافی.

چطور چنین شرایطی پیش می‌آید؟ سبک فردی فقط اندیشه‌ی آن شخص خالق اثر است؟ ولی وقتی سبک دوره‌ای شد باید اندیشه‌ای پشتش خوابیده باشد. در دوره‌های مختلف گشتم تا ببینم چه اندیشه‌ای در هر دوره‌ای حاکم بوده است که می‌توانسته چنین شرایطی را پیش آورد. اتفاقی توانستم به چند تن از این اندیشمندان برسم که تفکر آنها هم همان نوع بود. می‌بینید در آن دوره‌ای که تحت عنوان سبک خراسانی مطرح می‌کنیم، در نظم یا شعر، و همان دوره‌ی سبک سامانی یا غزنوی مطرح می‌شود، همان دوره تفکر ابن‌سینایی را می‌بینید: تفکر مشاعی. تفکر مشاعی تفکر محور همنشینی است. درد وره‌ی بعد تفکر شیخ شهاب‌الدین سهروردی، شیخ اشراق، را دارید. تفکر اندیشمندانِ محور جانشینی است. تفکر اینها را با هم مقایسه بکنید. ابن‌سینا چه می‌گفت، ابن‌سینا می‌گفت این لیوان است. همین لیوان هم است. حواس پنج‌گانه‌ی من از این به غیر از لیوان و مقداری آب که تشکیل شده است از مثلاً فلان و بهمان. هر چه هست. یا این که شاید آن موقع می‌گفتند یک عنصر است. به‌غیر از این هم چیز دیگری نیست. چون من قرار است حواص تصمیم بگیرد. می‌بینید محور همنشینی چقدر دقیق مطرح می‌شود. می‌آییم سراغ شیخ شهاب‌الدین و مکتب اشراق و آن اندیشمندانِ اشراقی را در نظرمی‌گیریم. می‌گوییم این را که می‌بینید برگ نیست. این برگ هست، برای این که از برگ به جان بپردازی؛ یعنی با دیدن برگ قرار است روی محور جانشینی حرکت بکنید و به انتخاب دیگری برسید. این تفکر همان تفکری است را سبک عراقی را هم کنار خود مطرح می‌کند. یک نوع اندیشه است که در آن دوره مطرح می‌شود. یک نقطه‌ی جغرافیایی نیست. چطور ممکن است یک نقطه‌ی جغرافیایی را بتوانیم از نظر سبکی مطرح کنیم؟ شیراز این این طرف است و بعد می‌گوییم عراق تا آن‌جا جلو می‌رود که آسیای صغیر و قونیه را هم در بر می‌گیرد. آن وقت مولانا را هم آن‌جا داریم. این اندیشه‌ی آن دوره است. و این اندیشه خودش را در معماری، در قالی‌بافی، طبعاً در شعر، در نوشتن و غیره متجلی می‌کند. آنچه در دوره‌ی صفویه می‌بینید اندیشه ملاصدرا است: اندیشیدن تلفیقی ملاصدرا. ملاصدرا در مکتب تلفیق چه می‌گوید؟ می‌گوید این که لیوان هست. قرار است این لیوان باشد. معلوم است که این لیوان است. ولی این لیوان را کسی ساخته است. پس بعد از این که فهمیدی این لیوان است، کمی هم به فکر سازنده‌اش باشد. می‌بینید اندیشه‌ی ملاصدرا دقیقاً همان اندیشه‌ای است که شیخ بهایی را وادار می‌کند مسجد جامع را آن‌طور بسازد: هم از روی محور جانشینی و هم از روی همنشینی با هم استفاده می‌شود.

وقتی به دوره‌ی بازگشت می‌رسید، دورهی زندیه، می‌بینید دیگر مردم از کنار هم قرار گرفتن محور همنشینی و جانشینی هلاک شده‌اند. دو مسیر را انتخاب می‌کنند.

یکی مسیری که ما را به مثلاً قاآنی و غیره می‌رساند و محور جانشینی را انتخاب می‌کنند. یک گروه هم محور همنشینی را. در دوره‌ی سبک مثلاً معماری زندیه به بعد در بعضی از معماری‌ها همنشینی وجود دارد و بعضی از معماری‌ها جانشینی. دوره‌ی قجر هم به همین شکل است تا بعد. این اندیشه است که سبک را به‌وجود می‌آورد.

در جاهایی یک اندیشه متوقف شده است. مثلاً می‌بینید فرش تبریز امروز بیشتر به سبک اصفهانی دوره‌ی صفویه شبیه است. چرا این‌گونه است؟ به‌خاطر این که آن فرش تبریزی که امروز به آن مثلاً «نقش شیخ صفی» می‌گویند همانی است که بالای آن گنبد هم هست. یعنی مربوط به همان دوره است. با همان دوره سازگاری پیدا کرده و جلو آمده است. اگر بتوانیم اطلاعات آن دوره را در بیاوریم و کنار هم بگذاریم، طبعاً می‌توانیم به آن ویژگی‌های سبکی برسیم.

*** سخنرانی دکتر کورش صفوی در دومین برنامه نشست‌های تخصصی مباحث هنر، اندیشه و ادب در پژوهشکده حوزه هنری**