سیر تحول سبک‌شناسی

محمدتقی غیاثی

سالهای دهه ۱۹۵۰، دوره اوج بررسیهای سبک‌شناختی شمرده می‌شود، ولی در سالهای ۱۹۷۵ تا ۱۹۸۵، سبک‌شناسی نسبت به دانشهای دیگر از اوج فرود آمد و اکنون دورهٔ تجدید حیات را می‌گذراند و دانشی نو و امیدبخش شناخته می‌شود. سبک‌شناسی که شاخه‌ای از علوم انسانی است هم موضوعی آموزشی است هم جنبه پژوهشی دارد.

تعریف سبک‌شناسی، از دیدگاه نو، بررسی شرایط کلامی و صوری ادبیت است. این تعریف عملی شامل دو زمینه است: **اولاً** موضوع سبک‌شناسی یک عمل است. چراکه سبک‌شناسی یک کار است. کار سبک‌شناس بررسی **متون ادبی** است و سرشت ویژهٔ آثار ادبی **کارکرد شاعرانه** است. منظور از کارکرد شاعرانه مفهوم یا کوبسونی آن است. یعنی آثار ادبی مقوله‌ای است ارتباطی، و بنابراین دو طرف دارد: فرستنده و گیرنده. ادبیات، کلامی است که تولیدکننده و مصرف‌کننده دارد. کار نخست سبک‌شناسی بررسی این ارتباط است - زمینه دوم سبک‌شناسی پژوهش منظم و همه‌جانبه و انحصاری مشخصه‌های بیانی ادبیت است. به عبارت دیگر، کار

سبک‌شناس، تشخیص و برملا ساختن چم و خم کاربردی کارکرد شاعرانه است. این چم وخم، در دستگاه متن تجلی می‌کند. بنابراین، سبک‌شناسی در چهارراه دانشهای زبان‌شناختی و دانشهای ادبی قرار می‌گیرد. بدین ترتیب، سبک‌شناس با محتوای ادبیات یعنی مثلاً مرام فردوسی یا عرفان مولوی کاری ندارد،، بلکه به محتوای بیان به عنوان ابزار صوتی یا طرز واژه‌چینی می‌نگرد. بطور خلاصه، زمینهٔ سبک‌شناسی پیکرهٔ محتوا و پیکرهٔ بیان، یعنی محل چون و چرا است، که گاه یک قصه، گاه یک رساله است. سبک‌شناسی یعنی شناخت واژه، توزیع واژه‌ها و مشخصه‌ها، نه جداجدا،بلکه در ارتباط با یکدیگر.

۱ - آئین سخنوری (فنون بلاغت)

نخستین کسانی که به سبک توجه کردند کسانی بودند که به بررسی شیوه‌های سخنوری پرداختند وکسی که در این زمینه نام و اثری از او به جامانده ارسطو است. از دورهٔ یونان و رم باستان تاکنون سه نوع فنون بلاغت بوجود آمده است.

۱ - فنی که از همه قدیمی‌تر است در اثر ارسطو به چشم می‌خورد و مربوط به احتجاج و استدلال است. این فن رابطهٔ تنگاتنگی با آئین سخنوری دارد. هدف این گونه آثار، آموزش فصاحت و بلاغت است برای توجیه دلایل مطروحه و اقناع حاضران بوسیله سخنرانی. بنابراین کاملاً جنبهٔ عملی داشت. معمولاً زمینهٔ این گفتار اثبات مدعای سخنران ورد خطائی بود که گویا در اذهان شنوندگان جای گرفته بود. در این احتجاج، از خیر و شر، سودمند و زیان‌انگیز بحث می‌شد. به همین جهت، سه نوع بلاغت وجود داشت: ۱ - بلاغت قضائی ۲ - بلاغت اثباتی ۳ - بلاغت شورائی.

سه بخش عمدهٔ آئین سخنوری به قرار زیر بود:

۱ - ابداع یعنی یافتن درونمایه اصلی وتعیین جای مناسبی برای آن.

۲ - تدوین که همان ساختار سخنرانی است.

۳ - آرایش یعنی توزیع مناسب واژه‌ها و بهره‌برداری از شیوه‌های بلاغت.

آنگاه گفته می‌شد که سخنران درونمایه‌ها را چگونه و به چه ترتیب بسط دهد. در سرتاسر دورهٔ باستانی یونان، اندیشهٔ احتجاج و بیان، تکرار می‌شود، گسترش می‌یابد، و رفته‌رفته روشنی

بیشتری می‌گیرد. سیسرون و کوآنتی لی‌ین در رم نیز پیرو این فن هستند. در فرانسه، از قرون وسطی تا رنسانس همین هنر تقلید می‌شود و بسیاری از رساله‌های فنون بلاغت سده‌های هفدهم و هیجدهم همین بحث را پی می‌گیرند. در حقیقت، بحث از سه نوع سبک که در اواخر سده نوزدهم مطرح بود ناشی از همان نظریه ارسطو است:

۱ - سبک ساده یا عامیانه.

۲ - سبک معیار که چندان ادبی هم نبود.

۳ - سبک رفیع که در آن از گزینش واژه گرفته تا توزیع عناصر جمله و ترصیع آن، همه مورد توجه بود.

این سه نوع سبک به حسب مخاطبین تعیین می‌شد. زمینه این فن، از موضوع سبک‌شناسی کنونی فراتر می‌رود و امروز به ما امکان می‌دهد که بخش بزرگی از ادبیات نمایشی و سخنوری را مورد بررسی قرار دهیم، مضمونهای تبلیغاتی و سیاسی را هم می‌توان به یاری آن تحلیل کرد، و چون به ابزار بیان و صورت محتوا می‌پردازد،هنوز نو به نظر می‌رسد.

۲ - فنون بلاغت دوم:

فنونی بود که در مدارس تدریس می‌شد. سرچشمه این معانی و بیان بخش بوطیقای کتاب ارسطو بود. در این فنون، دیگر سخن از استدلال، اثبات خیر و شر، اقناع حاضران ومسائل قضائی نیست. در آن از ترصیع و مجاز و استعاره سخن می‌رود. این فن هنوز در مدارس آموخته می‌شود و بررسی درست آن می‌تواند سودمند باشد. در یونان و رم باستان، معانی و بیان جنبه آرایشی داشت، و سخنور می‌دانست که بدون آرایش هم می‌تواند مدلول سخن را بیان کند. اما رفته‌رفته فلسفه بلاغت به دست فراموشی سپرده شد. بطوری که می‌پنداشتند فن بلاغت لازمه سخنوری است، بدون آن اصلاً نمی‌توان سخنور شد.

۳ - فنون بلاغت سومی

هم هست که پخت و پز آموزشکاران است. چون معانی و بیان، که از آن دو فن پدید آمده است جنبه تجویزی یافته است. هدف فن بلاغت دوم تعیین کارکرد یک نظام بود. متأسفانه هدف

فنون بلاغت کنونی این است که یک نظام چه کارکردی باید داشته باشد. در واقع، فن بلاغت دوم توجه و بیداری بود، در صورتی که این فن تکرار گذشته و در جا زدن و خواب‌آلودگی است. ارسطو با آئین سخنوری خود کار کرد انواع ادبی، نظیر حماسه، تراژدی، کمدی، شعرغنائی، تاریخ و سخنرانی را مشخص ساخت. فن بلاغت دوم قصه بلند، قصه کوتاه، روایت و وقایع‌نگاری را سروسامان داد. فن بلاغت کنونی این پندار خام را به وجود آورده که گویا این انواع جاودانی است و تحول محال است. منتقدینی که به آن می‌پردازند عبور از خط را مجاز نمی‌شمارند. خوشبختانه تحول امری خودمختار است، زندگی مدام دگرگون می‌شود و آفرینش گوش به لالائی نمی‌دهد.

دوم - بافت سخن

در پی بررسیهای زبانشناختی اواخر قرن نوزدهم، و پس از انقلابی که فردینان دو سوسور در زبانشناسی پدید آورد، زبانشناسی ساختاری قدعلم کرد. بین دو جنگ جهانی تفکراتی گسترش یافت که از فنون بلاغت فاصله گرفت، و همه این بررسیها تحت عنوان **سبک شناسی** درآمد. این گسیختگی، پرسش مهمی را مطرح ساخت که جریان آن به قرار زیر است.

بیشتر کسانی که در باب زبانهای منشعب از لاتین مطالعه می‌کردند آلمانی بودند. بعضی از اینان، در این زبانها به مسأله‌ای توجه کردند که نه مربوط به گزینش واژه بود، نه ساختار دستوری جمله، نه آرایش آن. اینان می‌دیدند که هر زبان طرزی دارد که با طرز سخنگوئی ملت دیگر فرق دارد. بدین ترتیب ژرمانیسم، گالی‌سیزم، هیسپانیزم یا آنگلی‌سیزم مشخص شد. گالی‌سیزم یک واقعیت گفتاری است و می‌توان آن را با هیسپانیزم سنجید. در حالی که زبان فرانسه و زبان اسپانیا دو خواهرند، و هر دو فرزند زبان لاتین. با این کار فرهنگ تطبیقی زبانهای اروپائی پدیدار شد. این گونه بررسیها را می‌توان **بررسی بافت سخن** خواند. مطالعه بافت سخن بیش از پیش ادامه یافت، فهرست جامعی از این طرزهای ملی سخنگوئی فراهم آوردند و به حسب موقعیت ارتباط و سطوح نوع ادبی، آنها را دسته‌بندی کردند. طبقه‌بندی طرزها، به حسب موقعیت ارتباطی، و تعیین نوع آن دارای اهمیت فوق‌العاده است. چراکه برای نخستین بار مسأله **دریافت پیام و شرایط اجتماعی** مبادله مطرح شد. ثانیاً این بررسی در نظریه‌پردازی عمومی **سطوح و نوع ادبی** نقش اساسی ایفا می‌کند، و وقتی سخن از **نوع گفتار** شد، خود به خود پای ادبیات و قلمرو زبانشناختی آن به میان می‌آید، و این

گام مهمی بود.

اکنون می‌توانیم ببینیم معنای گسیختگی ارتباط فنون بلاغت از زبانشناسی چیست. همین که از موقعیت گفتار سخن می‌رود، خصوصاً وقتی صحبت از سطح و نوع هست، رابطه ضروری، یا دست کم متناسبی برقرار می‌شود: فلان جمله را فلان مورد می‌توان گفت یا نه [بفرما، بنشین، بتمرگ] در زبانشناسی معمولاً بررسی ساختمان جمله بری از داوری است، ذوقی تأیید و ذوق دیگری ملامت نمی‌شود. درحالی که در بافت سخن، تعیین سطح و نوع، خود نوعی داوری بیان است.

دیدیم که ادبیات گونه‌ای از گونه‌های سخنوری بود، ولی رفته‌رفته معانی و بیان منحصراً به ادبیات پرداخت و ادبیات موضوع اصلی فنون بلاغت دوم شد. در حالی که قلمرو بافت سخن ادبیات نبود. پس چه ارتباطی بین سبک‌شناسی و بافت سخن هست؟ چرا ما بررسیهای بافت سخن را در سیر تحول سبک‌شناسی جا می‌دهیم؟ اولاً بافت سخن دنبالهٔ تاریخی فنون بلاغت است و می‌توان گفت که بافت سخن از یافته‌های آن است. ثانیاً در اوج بررسیهای بافت سخن، دو کتاب عمده منتشر شد که عنوان مشخص و تأثیر شگرفی داشتند. یکی از این دو کتاب رساله سبک‌شناسی فرانسه Le Traité de stylistique française اثر شارل بالی، دیگری، عنوان کلی‌تر فشرده سبک‌شناسی Précis de stylistique اثر ماروزو است.

عنوانها صریح و رسا است. ولی پرسش این است: سخن از چه نوع سبک‌شناسی است؟

تأثیر شارل بالی به سبب گستردگی دامنه بررسی و انسجام نظریه او فوق‌العاده بود. ولی موضوع سبک‌شناسی هر دو یکی است. شارل بالی و ماروزومی خواستند بیان عاطفی را که از مجموعه‌ای بیانی برای تجسم خواستها بهره‌برداری می‌کند مورد بررسی قرار دهند. بیان عاطفی در گفتار روزانه مردم، در مکاتبات، در روزنامه‌نگاری، در نامه‌های اداری، تجاری و نیز ادبیات مشاهده می‌شود. بدین ترتیب، بررسی ادبیات بخشی از سبک‌شناسی می‌گردد. یعنی ادبیات فاقد فردیّت و ادبیّت می‌شود و بخشی است از سرزمین درندشت بیان. اگر، گاهگاهی، ادبیات مورد بررسی قرار می‌گیرد، به‌عنوان ظرف بیان عاطفی مردم و در واقع دستاویز بررسی کلی بیان است. پس در کلام، منحصراً در پی نکته‌ای هستند که به آرایش نشاندار واژه، دستور، یا بدیع منحصر نمی‌شود. در واقع، بالی در صدد تهیه فهرستی از شیوه‌های صوری بیان است.

نشاندار واژه، دستور، یا بدیع منحصر نمی‌شود. درواقع، بالی درصدد تهیه فهرستی از شیوه‌های صوری بیان است.

به تشخص ادبی و گفتار فردی توجهی ندارد چون به رنگ خاص توجه می‌شود پرسشی مطرح شود:

صبغه خصوصی سخن نسبت به عمومیت کدام سخن؟ بدین ترتیب، مسأله کژراهی به میان می‌آید. بعد پی می‌برند که سبک یعنی تفاضل. تفاضل یعنی تفاوت تشخص از تداول. بدین ترتیب ما روز و به تفاوت زبان از گفتار می‌رسد. زبان ذخیره‌ای عمومی است که مصالح آن در فرهنگ و قاعده آن در دستور است. ولی گفتار وابسته به گزینش فردی است. درست مثل قاعدهٔ کلی شطرنج‌بازی، و جریان بازی شطرنج. قاعدهٔ شطرنج برای همه یکی است، ولی همه یک‌جور بازی نمی‌کنند. زبان یک نظام عمومی است، ولی گفتار یک کار فردی است. تفاوت گفتار در سطح گزینش واژه‌ها هست، در ساختمان جمله هست، در جنبهٔ بدیعی هم هست. بالی، به عکس زبانشناسان، که واحد بررسی را جمله می‌دانند، واژه را واحد سبک‌شناسی قرار داد. بدین ترتیب، طبقه‌بندی واژه‌های سازندهٔ زبان را پی ریخت و طرح روشنی از دگرگونیهای واژه‌های حامل تفاضل، با ارزش سبک‌شناختی به دست داد. بالی آن بخش از سخن را، که در آن، از لحاظ زبانشناختی، اتفاقی می‌افتد سبک می‌خواند و آن را تحلیل می‌کند. ثانیاً در همین بخش، شیوه و وسیله بیان را مورد بررسی قرار می‌دهد. در مرحله سوم، به کمک فرهنگ مرامی، این وسیله بیان را به عباراتی که فاقد جنبهٔ عاطفی است ترجمه می‌کند. روشنی عبارت را مثالی از ادب فارسی بیاوریم: رودابه، دختر مهراب، پادشاه کابل، با زال زر، پدر رستم همبستر می‌شود. مهراب خشمگین می‌گردد و دختر را فرا می‌خواند و به باد ملامت می‌گیرد. دختر سرافکنده اشک می‌ریزد. استاد طوس، واکنش رودابه را در بیتی دلنشین بیان می‌دارد:

فرو برد سر، سرو را کرد خم ز نرگس گل‌سرخ را داد نم

حتماً هنگام وزش نسیم سرو را دیده‌اید که چگونه فقط بالاترین بخش خود را اندکی فرود می‌آورد. رودابه هم سر را که بر فراز قد سرو او است، اندکی فرود می‌آورد. گریه نمی‌کند، بلکه از چشمان شهلای نرگس‌گون خود، نمی به گل سرخ رخسار می‌زند. گل‌سرخ، از نم شاداب‌تر می‌شود. بنابراین، چهرهٔ رودابه زیباتر می‌گردد. چون در این جمله از لحاظ عاطفی اتفاقی افتاده است و گفتار فردوسی از تداول عام فاصله گرفته است، پس کار سبکی صورت پذیرفته است.

ما این حادثه را باز نمودیم و به کمک فرهنگ‌زبان ترجمه کردیم. این ترجمه، مقدار تفاضلی، یعنی تشخص سبکی یا فاصله دو مجموعه را نشان می‌دهد، و تأثیر عاطفی مجموعهٔ نخست، یعنی گفتار گرانسنگ فردوسی را برجسته می‌گرداند. بالی **گونه‌شناسی** ابزار صوری جایگاههای سبک‌شناسی را تنظیم و تدوین کرد و گفت که تأثیر عاطفی مولود همین ابزار صوری است. او این ابزارها را به سه نوع تقسیم کرد:

۱ - شیوه‌های طبیعی، که هنگام غم و شادی ابراز می‌شود. آخ، از خستگی هلاک شدم یا: مردم از خنده

۲ - وسایل غیرمستقیم که برای تأکید بر شیوه‌های طبیعی است.

۳ - تأثیرات تجسمی که از زبان ادبی، علمی، خودمانی بهره‌برداری می‌کند.

اگر واژه‌ای از محیط طبیعی خود به محیط دیگری برده شود، در واقع از آن به عنوان نماد استفاده شده است. شاخ برای گاو طبیعی است، ولی وقتی کسی می‌گوید: **از تعجب شاخ در آوردم**، شاخ را از محیط طبیعی به جای دیگری برده است تا از تأثیر تجسمی آن بهره‌برداری کند. هر بار که بخواهیم تأثیری برگیرندهٔ پیام بگذاریم، بیان را با مجموعه این سه شیوه رنگ‌آمیزی می‌کنیم. بیان رنگ‌آمیزی شده از درجه صفر نگارش دور می‌شود و مقدار فاصله همان سبک است.

دستاوردبالی، نسبت به فنون بلاغت، انقلابی شمرده می‌شود. گرچه توجه بالی به زبان، کلی بود و او به مشخصه‌های بیانی غیرهنری و فردی عنایت داشت، ولی شیوه کار او توجه سبک‌شناسان را به بررسیهای صوری جلب کرد. از این پس بین پژوهشهای ادبی و بررسیهای سبک‌شناختی جدائی افتاد. در حالی که بررسیهای ادبی به مطالعهٔ زندگینامه آفریننده، منابع اثر و تأثیر گویندگان دیگر بر نویسنده و با این روش به مثله کردن آثار و تخریب معماری شکوهمند ادبیات برای نشان دادن مصالح آن پرداخت، سبک‌شناسی در اندرون متن جای گرفت و منحصراً به وسیله گفتار روی آرود. ایراد عمده‌ای که به سبک‌شناسی بالی وارد است، این است که او سبک‌شناسی یک زبان مثلاً سبک‌شناسی زبان فرانسه را پی ریخت. به همین جهت، سبک‌شناسی او دانشی عمومی برای بررسی هر زبانی نیست.

سوم - سبک شناسی تأثیرها

چنانکه ملاحظه می‌شود، یکی از مسائل عمده‌ای که سبک‌شناسی بافت سخن مطرح می‌کرد مسأله تأثیرها بود. روش بالی بازیابی مشخصه‌های کلامی بود. او آنها را در پاره‌های کلام جدا و به صورت مقوله‌های گسترده صوری طبقه‌بندی می‌کرد. این مشخصه‌ها همان شیوه‌های صوری است که تأثیر خاصی برگیرنده پیام دارد. پس، ظاهراً می‌توان بابررسی یک یا چند شیوه، به سبک‌شناسی پرداخت. مثلاً می‌توان تأثیر ناله یا شادمانی را در فلان یا بهمان مجموعه کلامی بررسی کرد. آیا صدای ناله را در شعر معروف رودکی نمی‌شنوید؟

مرا بسود و فروریخت هر چه دندان بود　　نبود دندان، لابل چراغ تابان بود

حکیم ابوالقاسم فردوسی هیجان و تهدید را چه نیکو باز می‌نماید:

چو فردا برآید بلند آفتاب　　من و گرز میدان افراسیاب

حافظ شادی خود را با انتخاب و زن مناسب به بهترین وجهی نشان می‌دهد:

گل دربر و می درکف ومعشوق به کام است　　سلطان جهانم به چنین روز غلام است

می‌توان از قطعاتی که شامل اینگونه تأثیرات است فهرست برداشت، و شیوه‌های سازنده سبک را در آن باز نمود. اوج این گرایش درکتاب گرانقدر «روانشناسی سبکها» اثر هانری موریه به چشم می‌خورد. روش کار این مکتب بر دو اصل استوار است:ابتدا ویژگیهای روانشناختی رفتارهای انسان را تعیین می‌کنند، سپس آن را با سازه‌های عمدهٔ سبک‌شناختی که صوری است می‌سنجند. بدین‌ترتیب، سبک‌شناسی ویژه‌ای پدیدار می‌شود که هدفش روشن ساختن این نکته است که فلان تأثیر چگونه بدست می‌آید. آنگاه می‌توان گفت که فلان سازمان سبکی، دارای بهمان غایت روانشناختی است. این غایت با یکی از مشخصات عمیق سخنگو تطبیق می‌کند. ناگفته نماند که بخش اعظم پژوهشهای سبک‌شناختی کنونی استادان فرانسوی تحت‌تأثیر پژوهشهای موریه است. بی‌آنکه هرگز به عمق و ظرافت او برسند.

شیوه دیگری که سبک‌شناسی کارکردی می‌خوانند مولود همین روش است. پیروان این شیوه، ژرف ساخت و رو ساخت را در برابر هم قرار می‌دهند. یعنی ادعا می‌کنند که هر مجموعه سبک‌شناختی بازتاب یک خصوصیت روانی است. مثلاً وقتی سعدی می‌گوید:

ای لعبت خندان،لب لعلت که مزیدست؟　　وی باغ لطافت،به رویت که گزیدست

زیباتر از این صید همه عمر نکردست　　شیرینتر از این خربزه هرگز نبریدست

از افعال مزیدن، گزیدن، صید کردن، بریدن، صفت شیرین و میوه‌هائی چون به و خربزه نتیجه می‌گیرند که گویا سعدی شکمو بوده و در چهره یار، خوردنیها را دیده است. این کاری است که کمابیش همه مردم با آن آشنا هستند. شاعری گفته:

کاسه چینی که صدا می‌کند خود صفت خویش ادا می‌کند

به همین جهت، سبک شناسی کارکردی جای چون و چرا دارد. چراکه هیچ مشخصه بیانی نیست که فقط بیانگر یک حال باشد. مجموعه‌ای از سازه‌های به هم پیوسته می‌تواند دلالتگر باشد. ثانیاً یک مشخصه بیانی می‌تواند دو تأثیر مختلف داشته باشد. از راه دیگر هم می‌توان به سبک‌شناسی تأثیرات رسید. مثلاً اگر بجای گیرنده پیام، بخواهیم فرستندهٔ پیام باشیم، به یاری فرهنگ مرامی، نظیر فهرستی که بالی فراهم آورده بود، می‌توان با پس و پیش کردن واژه‌ها و جمله‌ها، به عباراتی دست یافت که به عنوان کار سبکی قابل تحلیل است، مثل شعر زیر: (از کیست؟)

ای وصل تو جانفزای عاشق وی یاد تو دلگشای عاشق
ذکر خوش تو، حلاوت او نام تو گره‌گشای عاشق...

که یادآور سخن حافظ و سعدی است و از این جهت قابل بررسی است. یا شعر زیر که رنگ و بوی شعر مولوی را دارد:

بهارآمد، بهارآمد، بهار طلعت جانان نگار آمد، نگار آمد، نگار شاهد پنهان
بهارآمد، بهارآمد، بهار دل،بهار دل نگار آمد،نگار آمد، نگار جان، نگار جان

بدین ترتیب،تصور تغییر جای گیرنده و فرستنده پیام کار دشواری نیست. چون شیوه‌ای که در ادب فارسی تتبع خوانده می‌شود همین است. جامی که بهارستان را به تقلید از گلستان سعدی به رشتهٔ تحریر کشیده است حتی از جاذبه تشابه اسمی نیز پرهیز نکرده است. در واقع جامی یا قاآنی (پریشان) به سبکسازی زایشی روی آوردند. اهمان Ohmann از دستور زایشی چومسکی الهام می‌گیرد و سخن از سبک‌شناسی زایشی می‌گوید. طبق نظر اُهمان، می‌توان جمله‌ای از سخندانی را نمونه قرار داد و با تتبع در مشخصه‌های سبکی او، جمله‌ای شبیه او ساخت. در شعر زیر که از شماره هفتم، سال دوم، صفحه چهار «گل آقا» برداشته‌ایم، همین روند سبکسازی صورت گرفته و شما می‌توانید نمونه اصلی را تشخیص بدهید:

اهل چاخانم
پیشه‌ام کلاشی است
کار و بارم بد نیست
گاهگاهی قفسی می‌سازم
باکمی ماسه و خاک
وکمی هم سیمان
جای تیرآهنها، لولهٔ آب
نام آن را مثلاً
می‌گذارم خانه،
و می‌اندازم آن را به شما.

۴ – نقد انتساب

اکنون می‌توان به نکته‌ای پرداخت که در طی بحث سبک‌شناسی تأثیر، عمداً مسکوت مانده است، ولی مسلماً نکته‌بینان به آن توجه کرده‌اند. چرا که این نکته لازمه و فرع منطق تأثیرها است. حال آن را به‌صورت پرسشی مطرح می‌کنیم: زمینهٔ سبک‌شناسی چیست؟ همچنانکه احساس کرده‌اید، مبدأ و مقصد این سیر تحول چون و چرا است. یعنی از چون و چرا حرکت کرده‌ایم و باز به چون و چرا رسیده‌ایم. بعد از قطع رابطه بین تحول نهائی سنّت سخنوری و آغاز کار سبک‌شناسی بافت سخن، گسیختگی دیگری در جهت عکس به چشم می‌خورد. پس از سالهای دهه ۱۹۵۰ پژوهشگران، فانوس سبک‌شناسی را فقط بر فراز زمینهٔ تار آثار ادبی نگهداشتند. ازاین پس می‌توان گفت که سبک‌شناسی، در پی تحولات پیشین،این زمینه را دیگر رها نخواهد کرد. این سخن بدان معنی نیست که وقوف بر سازه‌های ادبیّت ناگهان دست داد، امروز کاملاً به ثمر نشسته و تحولش برای همیشه به انجام رسیده است.

البته تمرکز سبک‌شناسی بر حوزهٔ ادبی قطعی و روشن است، ولی موضوع این توجه هنوز فاقد صراحت تام است. چون پس از گذار از طرح کلی «بیان عاطفی» به مسأله دقیق «تولیدات ادبی» باید از خود بپرسیم که در ادبیات دنبال چه می‌گردیم؟

خواهند گفت: سبک! آنگاه می‌توان پرسید: سبک یعنی چه؟ مسلماً خواهند گفت: طرزی ویژه، منحصر و مخصوص یک گوینده. طرح این پرسش وپاسخ، همانند دستیابی به بافت سخن، انقلابی بود. چراکه در اینجا دستیابی به سرّ جنمی مطرح است. دیگر سخن از مجموعه مشخصه‌های بیان عاطفی به طور کلی نیست. این بار پای ویژگیهائی به میان کشیده می‌شود که رفتار خود جوش و انحصاری ادیبی را با شیوه‌های بیانش مرتبط می‌سازد.

وقتی از این مبداء حرکت کنیم، همه توجه ماهر چه آشکارتر معطوف تولیدکنندهٔ کلام ادبی است، و از این رهگذر به برقراری ارتباط لازم بین این خصوصیت سبک شناختی منحصر از یک سو و جنبهٔ روانشناختی بارز آفرینش ادبی موردنظر از سوی دیگر می‌رسیم. آنگاه ناخودآگاه به یاد جمله ژرف بوفون نویسنده سده هیجدهم می‌رسیم که گفت: **سبک همان آفریننده است.** یعنی هر سبکی دلالتگر جنمی است. بنابراین، باید بپذیریم که در ادبیات، تنها اصالت ممکن و مسلم، پیکرهٔ بیانی است. کسانی که به تتبع سطحی دست می‌یازند،فاقد شخصیت مستحکم و اصیل هستند. ولی کسانی که دارای منش منحصر به فرد هستند، تتبع را وسیله بیان شخصیت خود قرار می‌دهند و همیشه از حد تقلید فراتر می‌روند. تتبع سعدی در آثار متنبّی شاعر عرب و مقامات حمیدی،یا تتبع حافظ در غزلیات سعدی و آثار خواجو ذره‌ای از قدر این بزرگان نمی‌کاهد. سهراب سپهری در قرآن به تتبع می‌پردازد و در قطعهٔ سوره تماشا به سبک کتابهای آسمانی می‌گوید:

سر هرکوه رسولی دیدند
ابر انکار به دوش آوردند
باد را نازل کردیم
تاکلاه ازسرشان بردارد
خانه‌هاشان پر داودی بود
چشمشان را بستیم
دستشان را نرساندیم به سر شاخهٔ هوش
جیب‌شان را پرعادت کردیم
خوابشان را به صدای سفر آینه‌ها آشفتیم

اصرار بر وجود ارتباط بین نوشتار با شخصیت نویسنده، و مزیت بازدهی ویژگیهای

سبک‌شناختی بر مجموعهٔ بررسیهای ادبی، منتهی به این ادعا می‌شود که بررسیهای ادبی و بررسیهای سبک‌شناختی ارتباط ناگسستنی دارند، و هیچ پژوهشگر ادبیات از سبک‌شناسی بی‌نیاز نیست. بدین ترتیب، سبک‌شناسی در حوزه نقد ادبی قرار می‌گیرد و آن را همانند تاریخ، تاریخ ادبیات، روانشناسی، فلسفه، متن‌شناسی در زمره دانشهای نقد ادبی قرارمی‌دهند.ایراد عمده‌ای که به این طرز تلقی وارد است، آن است که دیگر سبک‌شناسی به خاطر خود سبک‌شناسی بررسی نمی‌شود، استقلال خود را از دست می‌دهد و فرع رشته مهمتری می‌گردد که نقد خوانده می‌شود. وقتی دانشی فرعی شمرده شد، فاقد قدرت خودجوشی می‌شود، از سکه می‌افتد، بنابراین مرگش در سرشت آن است. چرا فقه‌اللغه به دست فراموشی سپرده شد؟ چون هرگز مستقل به شمار نیامد و همیشه ابزار تنقیح متون بود. در فاصله سالهای ۱۹۶۰ تا ۱۹۷۰ دانشهائی که سبک‌شناسی را تشکیل می‌دادند رفته‌رفته گسترش یافتند، نام معناشناسی، نشانه‌شناسی و بوطیقا گرفتند. سبک‌شناسی در این دهه همانند امپراتوری پهناوری بود که به کشورهای کوچک چندی تجزیه شود. کشورها پاگرفتند و امپراتوری، نامی تاریخی شد. به همین جهت گفتند که سبک‌شناسی مرد. ولی، خوشبختانه پیش از آنکه لاشه بی‌جان سبک‌شناسی را به گور بسپارند، سبک‌شناسان با پژوهشهای ژرف تازه به دادش رسیدند. این پژوهشهای تازه «نقد انتساب» نام گرفت. علت این نامگذاری آن بود که سبک‌شناسی را شاخه‌ای از نقد می‌شمردند. بنابراین ازسبک‌شناسی برای تعیین هویت آفرینندگانی بهره جستند که آثار بی‌نام و نشانی بر جا گذاشته بودند.

درگذشته، نویسندگی کار چندان آبرومندی شمرده نمی‌شد. خصوصاً که اکثر سخنگویان سخنگوئی را پیشه می‌ساختند و برای گذران زندگی خود سخن را خوار می‌کردند. ناصرخسرو شاعر آزاده ما خطاب به این گونه شاعران می‌گوید:

اگر شاعری را تو پیشه گرفتی — یکی نیز بگرفت خنیاگری را
. . . . . — صفت چند گویی ز شمشاد و لاله
رخ‌چون مه و زلفک عنبری را — به علم و به گوهر کنی مدحت آن را
که مایه است مرجهل و بدگوهری را — به نظم اندر آری دروغ و طمع را
دروغ است سرمایه مرکافری را — پسنده است با زهد عمار و بوذر
کند مدح محمود مر عنصری را؟ — من آنم که بر پای خوکان نریزم

مـر ایـن قـیمتی در لفـظ دری را

چاپ و نشر کتاب به صورت امروز نبود که نویسنده بتواند ازقبل کار خود نان بـخورد. وانگهی مسأله اختناق سیاسی یا اخلاقی باعث می‌شد که نویسندگان آثار خود را بدون ذکر نام نشر دهند. در سده‌های هفدهم و هیجدهم رسم شده بود که نویسندگان آثار خود را ترجمه قلمداد کنند یا به نام مستعار نشر دهند. به همین جهت، مسأله تعیین هویت آفرینندهٔ آثاری که دارای ارزش فرهنگی بود سخت مورد توجه قرار گرفت. پس نقد کانونی پـدیدار شـد کـه اسـاس آن تـحلیل سبک‌شناختی بود. اصل اساسی نقد کانونی این بود که هر اثر را آنقدر می‌خواندند تا توجه خود به خود به ویژگیهای صوری اثر، که در پی تکرار یا اهمیتی خاص جلب نظر می‌کرد، معطوف گردد. پس ازدستیابی به این ویژگیها، به جستجوی کارآگاهانه درکلیهٔ آثار زمان انتشار اثر می‌پرداختند تا این ویژگیها را در آن آثار بیابند. بدین‌ترتیب، نویسنده به یاری نقد سبک‌شناختی، پیدا مـی‌شد. مجموعه ویژگیهای سبک شناختی نقد انتساب را **ساختارهای متداعی** می‌نامیدند. دست‌آورد عمدهٔ نقد انتساب، اثبات این نکته بود که در پیکره کلامی آثار ادبی،منش اصیلی هست که سبک خوانده می‌شود.

۵ - بررسیهای سبکی

اکنون به برجسته‌ترین تحول سبک‌شناسی می‌رسیم. چون قصد ما بیشتر باز نمودن ساختار نظری سبک‌شناسی است تا ماجرای‌های سیر تاریخی آن، باید بگـوئیم کـه نـمونه عـالی بـنیان سبک‌شناسی در ایده‌آلیسم آلمان پی‌ریزی شده است، چه نسیم‌های نوگرائی در زبانشناسی همه از جانب آلمان وزیدن گرفته است.

بطور خلاصه، اندیشه‌های جدی ربع نخست سده نوزدهم با تأمـلات بـرادران شـله گِـل SCHLEGEL آغاز شد.

یکی از مهمترین پیشنهادهای این دو که به زودی در میان گروه پیروان آنها نضج گرفت و نشو و نما کرد، وجود یک مشخصه اساسی زیباشناختی است که ریشه فلسفی مجموعهٔ آفرینشهای هنری است. اگر وجود چنین مشخصه‌ای را در زیباشناسی عمومی بپذیریم،باید وجود سـاختار خاص آن را در بطن هر اثری قبول کنیم. این موضوعی بود که پی گرفته شد، وگفتند که پیکره هنری موضوع دو پژوهش می‌تواند باشد: اولاً پیکره هر اثر در برگیرندهٔ جنمی زیباشناختی است، که از

دیدگاه فرهنگی معین و مشخص است. ثانیاً ساخت و کار این جنم باید مشهود و قابل تحلیل باشد. بعدها، زیباشناسی خاص بند توکروچه رخ نمود، و جمله معروف او حکایتگر همه فلسفه او است. هنر اشراق است، اشراق فردی است، فردیت تکرار نمی‌شود. بله می‌توان گفت هنر حافظ در اشراق او است، اشراق او خاص شخص او است، ما در دهر دیگر چنو نخواهد زائید. تضاد فلسفه کروچه و زیباشناسی برادران شله گل ظاهری یا دست کم جزئی است. عمده، پذیرش نظریه **ذهنیت آفرینندگی** است، و این ذهنیت چون جلوه بیرونی دارد، پس باید بتوان آنرا دید و بررسی کرد. ازاین بینش به نظریه ارتباط ژرف سبک، بااصل روانی زیباشناختی جمعی و فردی می‌رسیم. خصلت منحصر اثر، همان نشانه فردی پخت و پز آن اثر است. این خصلت دارای سرشت یک همبستگی، یک جسم مرکب، یک آمیزه است: آمیزهٔ دو عنصر پیکره سازی و مقولهٔ زیباشناختی. وقتی این خصلت منحصر پیدا شد، می‌توانند ریشهٔ عمومی اثر را دریابند و شرح دهند. در جستجوی خصلت دلالتگر و هسته آفرینش صوری، سبک به عنوان مقوله‌ای هویدا رخ می‌نماید. این جستجو، موضوع روشن بررسیهای سبکی می‌گردد. روزی شعری به خاطرم خطور کرد:

من که امروزم بهشت نقد حاصل می‌شود وعدهٔ فردای زاهد را چرا باور کنم

می‌گفتم لابد شعر از حافظ است. شب حافظ را گشودم، شعر را در آن نیافتم، نسخه‌ای دیگر و باز نسخه‌ای دیگر. نه، شعر در هیچیک از نسخه‌های حافظ نبود. به دوست فاضلی تلفن زدم. گفت مسلماً از حافظ است، ولی هر چه گشت، شعر را در دیوان حافظ ندید. بعد در جامع نسخ حافظ شادروان استاد مسعود فرزاد آن را یافت. چرا من و دوستم فکر می‌کردیم ک شعر از حافظ است؟ برای آنکه پیکره‌سازی این بیت با مقوله زیباشناختی حافظ آمیزه واحدی فراهم می‌آورد.

نامدارترین نمایندهٔ این مکتب لئواسپیتزر است. ترجمه مقالات وی، که بین دو جنگ به زبانهای مختلف منتشر شده بود، در سال ۱۹۷۰ به نام «بررسیهای سبکی» در فرانسه انتشار یافت. وی بیش از آنکه نظریه‌پرداز باشد، اهل عمل بود. ولی می‌توان روش اساسی کار او را در چند اصل خلاصه کرد:

۱ - **اصل بازخوانی :** وی اثری را بر می‌گزیند و آنقدر آنرا می‌خواند که ریشهٔ بارز زیباشناختی و روانی آن را حس می‌کند. این ریشه را می‌توان تأثیر بارز خواند.

۲ - **اصل بازیابی :** پس از آنکه وی از این احساس مطمئن شد، و با بازخوانی مجدد آنرا

مورد تائید قرار داد، به عمل دوم می‌پردازد. این عمل نیز با بازخوانی همان متن آغاز می‌شود. این بار باید پیکره صوری یعنی ویژگی زبانشناختی و خصوصیت کلامی را پیدا کند که اولاً با تکرار خود نظر خواننده را جلب می‌کند. ثانیاً با اصل بارز روانی - زیباشناختی همبستگی داشته باشد. اگر چیزی نیافت، و یا اگر خصوصیتی یافت که با احساسهای متفاوت همبسته بود، باید کار بازیابی را در رهکوره‌های دیگر ادامه دهد تا یا به تأثیر بارز و مسلط یا به سازمان بیان دست یابد.

۳ - کشف آفتاب منظومه: اگر این گمانه زنی و نخستین مجموعهٔ آزمونها بی‌ثمر نبود می‌توان به عمل سوم پرداخت. این کار هم با بازخوانی همان آثار شروع می‌شود. دیگر کافی نیست که ویژگیهای بیانی به فلان احساس، ولو واحد، احاله کند. برای آنکه تحلیل درست و دلالتگر ساختار باشد، باید همه این ویژگیهای بیانی، که در وهلهٔ اول شناخته نشده بود ولی در جستجوهای صوری بعدی و پیاپی کشف می‌گردد، همان حال زیباشناختی - روانشناختی را در منتقد برانگیزد. همچنین باید این تأثیر کلاً و منحصراً با همه این ویژگیها و فقط با همین ویژگیها تائید شود. این کار نیازمند یک رشته وارسی و آزمایش است تا آنکه آفتاب منظومه طلوع کند و چرخ نظام تفسیر خود به خود به گردش درآید. اگر چرخ تفسیر به گردش درنیامد، نظام، توهمی بیش نبود و فرضیه باطل است. روش اسپیتزر را به سبب دورانی بودن کارش **«دایرهٔ واژگانی»** می‌خوانند. این روش، که اسپیتزر با آن به دستاوردهای ستایش‌انگیزی رسید، ولی در کار مریدانش چندان چشمگیر نیست، نیازمند فداکاری علمی و از خودگذشتگی بی‌نظیری است. احتیاط فوق‌العاده او، که باعث فقدان مرید رسمی گردیده است، علناً آرمان تقریباً همه سبک‌شناسان سدهٔ بیستم، از بین دو جنگ تا سالهای دهه ۱۹۶۰ و حتی بعد بوده است.

پیش از آنکه تشنگان را کوزه‌ای از دریای بررسیهای دیگر به دست دهیم، رعایت صداقت علمی ایجاب می‌کند که از پهلوان نامدار جهان سبک هم یادی بکنیم. برعکس اسپیتزر که جستارهایش به صورت مقالات پراکنده بود، در سال ۱۹۴۶ یکباره کتابی منتشر شد که در تاریخ سبک‌شناسی حادثه‌ای عظیم به شمار می‌رود. این کتاب بازسازی Mimesis نام داشت و از مردی بود به نام اوئرباخ. این اثر سترگ و شگفت‌انگیز همه تولیدات ادبی غرب از تورات و نوشته‌های هُمر گرفته تا آثار ویرجینیاوولف را مورد مداقه قرار می‌دهد. روش کار اوئرباخ، که دقیقاً درون متنی است، از کارش، که طی فصلها و طبق نظم تاریخی آثار تحقق یافته است، استخراج می‌شود.

به عقیدهٔ اوئرباخ، بین ساختار کلام ادبی و شرایط فرهنگی زمان تولید آن پیوندی هست. این پیوند، علی نیست. شرایط فرهنگی به ساختارهای اجتماعی - اقتصادی فرو نمی‌کاهد، بلکه جنبهٔ زیباشناختی - مرامی هم دارد. وظیفهٔ منتقد تشخیص این پیوند و توصیف و گزارش آن است. پس روش اوئرباخ مستلزم دو پرسش است: مرحله نخست که جنبه تاریخی دارد، عبارت از درک مشخصات عمدهٔ لحظات برجستهٔ تمدن است. این لحظات می‌تواند ادوار تعادلهای اساسی یا نهضتهائی باشد که دارای سمتگیری تعیین‌کننده است. این مرحله در واقع جزئی از تاریخ عمومی ملل و روحیات ویژه است. اشراف کلی بر تطور فرهنگی دنیای معینی نظیر جامعه غربی عصر یونانی - رومی، در صیرورت خود از قدیم تا کنون، لازمهٔ این بررسی است. گذشته از این اشراف، ضرورت دومی رخ می‌نماید که در برابر اشراف تاریخی قرار می‌گیرد: منتقد باید، از میان همه آثار بی‌شمار ادبی، تعداد انگشت‌شماری از آثار برجسته را، از زبانهای گوناگون به‌عنوان راهنما، نماینده و دلالتگر هر یک از این لحظات مهم برگزیند. آنگاه در اندرون هر اثر برگزیده، خطوط اساسی زیباشناختی - مرامی را بازیابد. البته واقعیات گوناگونی، که اکنون انگیزه پدیداری خود را از دست هشته‌اند، چون کلاف سردرگمی در هم فرو می‌روند و دستیابی به سرنخ را دشوار می‌کنند. واحدهای منسجمی در واحدهای منسجم دیگر گم می‌شوند. ولی مسلماً واقعیات نمایانی هست که رخ می‌نمایند. اوئرباخ، بدین ترتیب، گرایش سطوح سبک شناختی را در دورهٔ یونان و رم باستان و در عصر کلاسی‌سیزم تفسیر می‌کند و واقعگرائی را در برابر آن می‌نهد که سرتاسر قرون وسطی را در می‌نوردد، در آثار دانته به اوج می‌رسد، در سدهٔ پانزدهم به شکل تازه‌ای در می‌آید، واقعگرائی عصر جدید را فراهم می‌آورد که در آثار زولا بارز و هویدا است. اوئرباخ با تفسیر خود نشان می‌دهد که مسائل مبتذل روزمره و اشیاء به ظاهر بی‌مصرف چه نقش اساسی و دلالتگری در آثار ویرجینیا وولف دارد.

ممکن است بپرسند که در بررسیهای اوئرباخ سبک‌شناسی کجاست؟ می‌گوئیم: در جائی که وی پرده از نمادگرائی خطوط عمده فرهنگی برمی‌گیرد. چرا که نمادگرائی سرشت کلامی دارد، و این همان ویژگیهای سبکی به عنوان مشخصه‌های معین بیانی در بافت سخن است. دست آورد اساسی اوئرباخ در زمینهٔ سبک‌شناسی، پرسش مهم او در مورد دلالتگری فرهنگی پیکره‌های بیانی است. گرچه اوئرباخ در هیچ جا رقیبی یا حتی مریدی نیافت، می‌توان گفت که ژان - پی‌یر

ریشار در فرانسه به پژوهشهائی نظیر کار او می‌پردازد. این جستارهای درخشان حکایت از آن دارد که سبک‌شناسی زنده و پویا است، ولی پرسش اساسی هنوز بی‌جواب مانده است: آیا بالاخره مشخصه‌های بیانی سبک‌شناختی کشف شده است؟

٦ - گونه های سبک‌شناسی ساختاری

پس از پیدایش و گسترش ساختگرایی، انقلاب تازه‌ای در سبک‌شناسی پدیدار شد. این مرحله از تحول سبک‌شناسی که آخرین تحول زمان ما است دارای اهمیت ویژه‌ای است. طرداللباب بگوئیم که از دیدگاه تاریخی، وقایع عمده و بنیانی پژوهشهای ساختاری با جستارهای لئواسپیتزر همزمان است، اگر چه جستارهای او نیم قرن بعد بر پژوهشهای سبک‌شناختی فرانسه اثر گذاشت. اگر به دورنماهای عمده چشم بدوزیم، می‌بینیم که نقش اساسی را مکتب صورتگرایان روسی ایفا کرده است. چرا که پس از انتشار پژوهشهای فضلائی چون پروپ، توماشفسکی، تین‌یانوف، شکلووسکی، وینوگر ادوف، و به ویژه یاکوبسون در همان سالهای نخستین جنگ جهانی، سبک‌شناسی چهرهٔ تازه‌ای گرفت. خصوصاً که در سالهای بین دو جنگ، گروهی از این نام‌آوران کار خود را در «مکتب پراگ» پی گرفتند، و یاکوبسون تا آغاز سالهای دهه ۱۹۸۰ به کار خود درایالات متحده ادامه داد. همهٔ این دانشمندان زبانشناس هستند، بیان را درکارکرد درونی آن بررسی کردند و به تحلیل نقش ساخت و کارهائی پرداختند که مقوله‌ای عینی، مشهود و دست یافتنی بود. ترجمه آثار یاکوبسون به زبان فرانسه، به ویژه «مسائل بوطیقا» تأثیر گسترده و ژرف و عمده در صورتبندی سبک شناسی نوین داشت. از این پس، پژوهش منحصراً زبانشناختی در آثار ادبی بدان قصد نبود که مشخصه‌های زبانی را در عصری، کشوری، محیطی، نوعی، گوینده‌ای یا اثری پی‌گیرند. اینان شرایط کلامی خصوصیت ادبی را از دیدگاه زبانشناسی به **عنوان ادبی** بررسی کردند و آنرا «ادبیت» نامیدند.

این توجه تازه انقلابی بود که حائز اهمیت بسیار است. هرچند همه کرانه‌های تأثیر شگرف این انقلاب ادبی هنوز چنانکه باید پیدا نیست، و از همه پیامدهای آن بهره‌برداری نشده است، ولی چنین می‌نماید که هرگز هیچ انقلاب دیگری نتواند این بنیان را از جا بکند یا به سبک‌شناسی، ابزار کارآمدتری بدهد. به هر حال، عمده این است که ساختگرائی توانسته است سبک‌شناسی را دانش

مستقلی گرداند و از این پس مسلم است که روشها و ابزارهای سبک‌شناسی، از زبانشناسی گرفته می‌شود. بنابراین، دو ویژگی عمده سبک شناسی نوین، **پژوهش زبانشناختی** و **تعیین ادبیت** است.

مسأله مهم سبک‌شناسی ساختاری، تعیین موضوع است. این موضوع، **واحد معینی** است که پژوهشگر خود آن را برمی‌گزیند. موضوع سبک‌شناسی می‌تواند یک واژه، یک مصراع، یک قطعه شعر،فصلی از اثری، یا کلیت یک اثر (یک نمایشنامه، یک قصه بلند)، مجموعه آثار نویسنده‌ای، یک نوع ادبی یا هر عمل بیانی دیگر باشد. این واحد که به اراده پژوهشگر تعیین می‌شود،، به عنوان کلیتی مورد بررسی قرار می‌گیرد که دارای روابط متقابل داخلی است. ارتباط همه عناصر سازنده واحد با مجموعه و رابطهٔ عناصر با یکدیگر تحلیل می‌شود. هیچیک از سازه‌های این واحد دارای ارزش مستقل، دلالت مستقل، حیات مستقل نیست. از دیدگاه ساختگرائی، در هیچ ساختاری عنصر خودمختار وجود ندارد. ساختار یعنی واحدی که همه عناصر آن با هم کار می‌کنند و همانند اجزاء یک ساعت همبستگی تام دارند و همه با هم کار معینی را به انجام می‌رسانند. بدین ترتیب، سبک‌شناسی به سبب موضوع خود، ساختاری می‌شود.

به عقیده یاکوبسون، یکی از کارکردهای بیان که باید جدا و محدودش ساخت، **کارکرد شاعرانه** است. واژه شاعرانه در اینجا به معنای همان ادبیت است. تعریفی که او خود از کارکرد شاعرانه داده است شناخته و مقبول همه است. «بوطیقا، اصل همسنگی محور گلچینی را بر محور گلبندی می‌افکند.» یعنی شاعر یانویسنده واژه‌های همبسته‌ای از زبان برمی‌دارد و در چارچوبهٔ قواعدزبان، به دلخواه خود آن واژه‌ها را در کنار هم می‌چیند. به دیدهٔ وی هدف بوطیقا، نفس پیام است. یعنی به نظر پژوهنده سبک شناس، معنی فرع و دستگاه بیان اصل شمرده می‌شود. چراکه به قول رولان بارت، سبک شناس در جستجوی معنا نیست بلکه می‌خواهدبه مطبخ معنا پا نهد و از پخت و پز معنی سر در آورد. این سخن بدان معنی است که هر اثر واحد مستقلی است که ربطی به آفرینشگر ندارد. بدین‌ترتیب، دستگاه زبان شامل فرهنگ است و دستور. سخنگو واژه‌هائی را از فرهنگ برمی‌گزیند وطبق دستور در کنار هم قرار می‌دهد. محور اول را **جانشینی** و محور دوم را **همنشینی** می‌خوانند.

آثار یاکوبسون نسبتاً بسیار دیر وهمزمان با آثار ریفاتر در فرانسه شناخته شد. به همین جهت در فرانسه ریفاتر را معرف روش ساختاری می‌دانند. ارزش دیگر کار ریفاتر این بود که وی

بیش از یاکوبسون بر اهمیت **گیرنده** پیام، پای فشرده است و موضوع **لذت متن** که ژرژمونن و رولات بارت از آن سخن می‌گویند مولود همین تأثیر ویژه است. به نظر اینان شایسته‌ترین گزارش ادبیت از سوی خواننده ارائه می‌شود. شعری می‌خوانیم، از آن لذت می‌بریم،لذت خود راتحلیل می‌کنیم.

مثلاً وقتی مولوی می‌خواست رقص و سماع صوفیانه را در جمع یاران و مریدان برانگیزد، شعری می‌سرود که نغمه، پایکوبی و آهنگ دست‌افشانی را در خود داشت.گزینش واژه، جمله، وزن شعر بستگی به این نیت دارد. من، بعنوان خواننده، این وجد و آن نغمه را می‌بینم وگزارش می‌کنم: توجه کنید که چگونه ابتدا مستی، در پی آن آزادی از قید و بند، سپس واژهٔ رقص و آخر از همه حرکت آغاز می‌گردد:

بـــاز رســـیدیم زمـــیخانه مست　　بـــاز رهـــیدیم ز بـــالا و پست
جملهٔ مستان خوش و رقصان شدند　　دست زنید، ای صنمان، دست دست

یا وقتی ایرج‌میرزا می‌خواهد عشوه را در شعر نشان دهد عمداً وزنی برمی‌گزیند که سازگار با عشوه باشد. آنگاه جمع مکسر غیرمتعارفی بکار می‌گیرد که تنها حُسنش نمایاندن عشوه است. خواننده شعر قر را در شعر احساس می‌کند

با غمزاتی که تو خـانم کـنی　　رخنه به دین و دل مردم کنی

چه در شعر مولوی و چه در این شعر، کل دستگاه شعر، ساختاری به شمار می‌رود که در آن واژه، وزن یا هر عنصر دیگری فاقد خودمختاری است. حتی نوع تقطیع شعر، تابع همان حالی است که در آن بیان شده است. وزن شعر ایرج‌میرزا وزن سریع است و نظامی از آن برای ستایش خداوند استفاده کرده است، منتها با تقطیعی که در خور حمد است:

ای همه هستی ز تو پیدا شـده　　خاک ضعیف از تو توانا شده

به همین جهت است که ریفاتر بیش از همه بر منش **خودجوش** متن تکیه می‌کند. به عقیده وی، فقط با بررسی همه شیوه‌هائی که در اندرون متنی همدیگر را می‌طلبند تا کلیت متن را بیافرینند، تحلیل ارزش پیدا می‌کند.

تحلیل ساختاری در میان عده‌ای از پژوهشگران فرانسوی تأثیر ویژه‌ای داشت. اینان تحلیل خود را مصروف «روایت» کردند. از اینان دو تن را که پیشرو شمرده می‌شوند باید نام برد.

رولان بارت و گره ماس. الهام‌بخش این گروه، ولادیمیر پروپ و شکلوسکی از صورتگرایان روسی هستند. پروپ با کتاب ارزشمند خود «سازه شناسی داستان»، این رشته از دانش علوم انسانی را پی ریخت. پس از این دو، باید از «ژنت» نام ببریم که اندیشه‌هایش در باره روایت، «سبک شناسی عمومی انواع ادبی» را پدید آورده است.

بدین ترتیب، سبک‌شناسی ساختاری که اکنون واژه‌ای شناخته و عادی شمرده می‌شود، در واقع دو هدف کلی را پی می‌گیرد:

۱ - تعیین واقعیت عینی سبک. ۲ - دلالتگری آن

حال اگر بپرسند نخستین بنیانگذار سبک‌شناسی که بود، باید گفت: همان کسی که نخستین بار از سخنوری دم زد: ارسطو

شرح غمت، به وصف نخواهد شدن تمام جهدم به آخر آمد و دفتر تمام شد.

(برگرفته از یک سخنرانی در دانشکدهٔ زبانهای خارجی، دانشگاه تهران)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی