

واژگان کلیدی

- ☒ سبک
- ☒ زبان معیار
- ☒ زبان‌شناسی
- ☒ زیباشناسی
- ☒ شعر

## مبانی سبک‌شناسی شعر

استاد احمد سمیعی (گیلانی)

عضو پیوسته فرهنگستان زبان و ادب فارسی

### چکیده

در سبک‌شناسی شعر سه عنصر سبک، شعر و، به تبع آن، زبان مندرج است. این هر سه مفاهیمی سیال و دستخوش تحول‌اند. نوآوری در سبک با انتخاب یا هنجارگریزی و یا هر دو مقارنه دارد. لذا مطالعه سبکی باید مسبوق به آگاهی از هنجار و کدهای پیشینی یا دستگاه وسایل باشد؛ یعنی نخست باید دید که شاعر در کدام چارچوب زبانی و ستنی جای گرفته، کدام امکانات زبانی و بیانی و ساختاری در دسترس اوست تا سپس بازشناخت که از این امکانات چه عناصری را برگزیده، در آنها چه تصرفاتی کرده و نقش این تصرفات در پیام او چیست. در این نوشتار، ضمن تأکید بر ثابت ماندن مفهوم سبک به رغم تحول و تطور آن، از مباحثی چون مفاهیم مربوط به سبک، بازشناسی عناصر سبکی، سبک‌شناسی علمی، رابطه مکتب و سبک، نسبت میان سبک و ذهنیت؛ نقش سبک‌شناسی در مطالعه زبان ادبی؛ سبک جمعی و سبک شخصی و سبک به عنوان ابزار فردیت‌ساز گفت‌وگو می‌شود. هدف از این مقاله تأملاتی درباره مبانی سبک‌شناسی شعر با در نظر داشتن تازه‌ترین نظریات مربوط به آن است.

## مقدمه

موضوع سخن سبک‌شناسی شعر است که در آن سه عنصر سبک، شعر و، به تبع آن، زبان مندرج است. این هر سه مفاهیمی سیال و دستخوش تحول‌اند. حتی خواص و کیفیت شعر و زبان نوعاً در هر دوره ادبی فرق می‌کند. زبان در دوره‌هایی ایستائی و در دوره‌هایی پویائی بیشتری دارد. مفهوم شعر در شعر مدرن نسبت به شعر سنتی تغییر کرده است. اگر بخواهیم مثلاً شعر فارسی را در دوره سنتی تعریف کنیم، عناصر وزن و تساوی و ساختارهای قالبی و قافیه بندی در تعریف وارد می‌شوند و حال آنکه در شعر مدرن این عناصر بعضاً (تساوی) حذف می‌شوند و بعضاً (وزن، قافیه بندی، ساختار) ماهیت دیگری پیدا می‌کنند. وزن مثلاً در شعر سپید به نوعی موسیقی درونی کلام تبدیل می‌شود. جای قافیه محدود به پایان هر پاره نیست و حتی ممکن است در میان پاره‌ای بنشینند. ساختار، در هر اثر شاعرانه، در هر قطعه شعر نو، به مقتضای محتوای آن، عوض می‌شود و دیگر کلیشه‌ای و قالبی نیست. اما سبک، هر چند در هر دوره‌ای کیفیتی و خصلت‌هایی پیدا می‌کند و دستخوش تطور است، به لحاظ مفهوم ثابت می‌ماند و تعریف‌های متعدّد بر آن بار نمی‌شود.

با توجه به تحول این عناصر، معیارهای اطلاق شعر در هر دوره فرق می‌کند. از این رو، برای اطلاق عنوان شعر بر هر اثر کلامی باید به رستاخیز گذشته متوسّل شد. مثلاً نمی‌توان با معیارهای شعر مدرن اشعار دوره سامانی یا سلجوقی را سنجید. محقق باید خود را در جوّ و زمان نشأت اثر قرار دهد و رفتار و رویکرد گذشته را اختیار کند و معیارهای همان زمان را بپذیرد و در را به روی پیشداوری خود ببندد. هر دوره‌ای دارای شعر ویژه خویش است. این کار گزینشی و ارزش سنجی مستلزم تلاش تخیلی است برای انس و آشنایی عمیق پیدا کردن با سنت‌های عصر و هم با ذوق و سلیقه‌ای که از میان رفته است. محک موفقیت اثر در عصر خودش وجود دارد. اما آثاری هستند که به سنت جاودانگی ممتاز شده‌اند و از عصر خود فراتر رفته‌اند. حتی آثاری هستند که نه در عصر خود بلکه در دوره‌های بعدی از نعمت موفقیت برخوردار گشته‌اند. از این امر چنین

می‌توان نتیجه گرفت که در اثر شاعرانه چه بسا مایه‌هایی وجود دارد که از آفت کهنه شدن مصون می‌ماند. در این آثار، معانی بلند و متعالی و رویین تنی در مرکز توجه جای گرفته که زوال و مرگ نمی‌شناسند. این معانی به ذواتی تعلّق دارند که در هر دوره‌ای حضور دارند و می‌توان آنها را در انسان و خدا خلاصه کرد.

آثار در هر دوره‌ای در پرتو نقد آن دوره حیات تازه پیدا می‌کنند. ما نمی‌توانیم هنگام قضاوت گذشته متعلق به قرن خود نباشیم. از این رو، نظریه‌های امروزی از چشم‌انداز تاریخی متمایز می‌گردد و، هم از این رو، ارزش هر اثر ادبی ناگزیر در نسبت به ارزشهای عصر خود و هم ارزشهای همه اعصار بعدی سنجیده می‌شود. بدین سان، اثر ادبی، در عین حفظ هویت خود، دارای ارزشی به لحاظ تاریخی نسبی است.

هنگامی که اثر مستقل از تاریخ، زمان و محیط تولد، با معیارهای نو نه معیارهای دوره خود بررسی شود، ارزشی پیدا می‌کند که با ارزش زمان ظهور آن فرق دارد. پیداست که، در بررسی تاریخی، معیارهای دوره‌ای اعتبار پیدا می‌کند. اما، در نقد اثر، ملاکهای تازه‌ای خواه ناخواه دخیل می‌گردد که به اثر معنا و ارزش دیگری می‌بخشد؛ چون ذائقه ادبی تغییر کرده است.

در مطالعه سبکی اثری ادبی، مثلاً شعر حافظ، هدف ما این نیست که وجوه مشترک آن را با اشعار دیگر پارسی‌گویان بیابیم بلکه هدف ما بیشتر آن است که آنچه را در این اثر ویژه اثرآفرین است مشخص سازیم. همچنین در مطالعه یک دوره ادبی یا یک جریان ادبی یا ادبیات یک قوم علاقه ما متوجه جنبه‌های فردی و وجوه تمایز است.

اما آنچه اثری ادبی را از آثار ادبی دیگر یا دوره‌ای و جریانی ادبی را از دوره‌ها و جریانهای ادبی دیگر و حتی ادبیات قومی را از ادبیات قومی دیگر متمایز می‌سازد عمدتاً خصایص سبکی - سبک فردی، سبک دوره‌ای، خصلتهای ادبیات قومی - است.

در عین حال، هر اثر ادبی، اگر نخواهد یکسره نامفهوم بماند، نمی‌تواند یگانه و بی‌همتای مطلق باشد. به علاوه، در هر اثر ادبی، کلمات ماهیتاً در قلمرو امر کلی قرار دارند. بهتر آن است که بپذیریم هر اثر ادبی، در آن واحد، هم در قلمرو کلی جای دارد و

هم در قلمرو جزئی یا بهتر بگوییم هم کلی است هم فردی. وقتی می‌گوییم فردی لازمه‌اش یگانه مطلق بودن نیست. در واقع، هر اثر ادبی مانند هر موجود انسانی دارای مشخصات فردی خویش است لیکن، در عین حال، در پاره‌ای از صفات و خصال با آثار دیگر شریک است. سبک‌شناسی به جنبه‌های فردی اثر ادبی یا دوره و جریان ادبی توجه دارد. اما برای آنکه سبک دوره‌ای را مشخص سازد به ناچار باید، از سویی، مشترکات آثار ادبی اصیل و غالب آن دوره را بیابد و، از سوی دیگر، در مقایسه با مشترکات آثار دوره‌های دیگر، آنها را متمایز سازد.

از آنچه گفتیم باید تصویری اجمالی و تلویحی از سبک- فردی و دوره‌ای- حاصل شده باشد. اما توقف در این حد روا نیست و لازم است که برای روشن شدن مفهوم سبک و ماهیت سبک‌شناسی موضوع شکافته شود.

### مکتب، سبک

هنر، به این اعتبار که مؤدی به آثار هنری است، همان مهارت در فکر و عمل و وجهی از فهم و اجرا و مجموعه‌ای از وسایل مادی و ذهنی بیان است. اما فنونی که در آفرینش اثری هنری به کار می‌رود خصلت جمعی دارد و هنرمندان یک گروه مشترکاً مالک آنها هستند. وجود سبک‌های دوره‌ای و مکتبها و هم وجود انواع مشترک هنری بهترین دلیل این سازمان اجتماعی هنر است. در این مقام، باید وجود نهادهایی را پذیرفت که به لحاظ وسعت حوزه مکانی و امتداد زمانی از شخصیت یکایک هنرمندان بسی فراتر می‌روند. سنت‌های ادبی هر یک از ادوار ادبی و هم مجموع چند دوره ادبی را مصادیق بارز این نهادها باید شمرد.

نهادهای زیباشناختی در حکم دیگر نهادهای اجتماعی مثلاً اخلاقیات‌اند. در هر عصر و در هر محیطی مفهومی خاص از زیبایی حکمفرماست که بر همه وجدانها- اعم از اثرآفرینان و خریداران اثر- تحمیل می‌شود و آمریت دارد. آثاری که زیباشناسی عصر را

تحقق می‌بخشند یا به آن نزدیک می‌شوند قدر می‌بینند و آثاری که از برآوردن توقعات آن عاجزند ملامت می‌شنوند یا مطرود می‌مانند.

در حقیقت، هنرمند، در نهایت، برای جمهور خریداران اثر کار می‌کند حتی هنگامی که می‌پندارد جز خواهان رضای خاطر و در پی اجابت توقع درونی خویش نیست. هنرمند، اگر هم پسند عامه ناس را از نظر دور بدارد، به جماعت برگزیدگان، بهتر بگوییم به مخاطبان فرضی خود و دست کم به آن مثنی فرخنده روزان<sup>۱</sup> می‌اندیشد که فی‌المثل استاندال<sup>۲</sup>، نویسنده قرن نوزدهم فرانسوی، صومعه پارم<sup>۳</sup> خود را به آنان اهدا کرده بود و آرزو می‌کرد هر چه پرشمارتر باشند. هنرمند، حتی اگر در زمانه خود مشوقانی سراغ نگیرد، چشم به آیندگان دارد تا داد او را بستانند.

رابطه اثرآفرین و خریداران اثر چندان هم ساده نیست. البته هنرمند به شهرت و از آن بیشتر به تأثیری که به جا می‌گذارد حساس است. اما کامیابی یا ناکامی در نظر هنرمندی که شایسته این نام باشد فرع است. هنرمند واقعی تابع احکام دیگری جز آرمان زیباشناختی جمع است و خواهان آنکه از هنجارها و قوانین منصوص به هنجارها و ضوابط نامنصوص برسد. چه بسا لازم آید که هنرمند، برای پیروی از الهام شخصی خود، در برابر فشار جمع ایستادگی کند و حتی خشم و تحقیر جمع را برتابد و در ازا از مواهب خود غافل نماند. در حقیقت، هنرمند، به اعتبار آفرینندگی، به جمعی تعلق دارد که فرهنگی را می‌سازد نه به جمعی که فرهنگی بر او بار می‌شود.

اثرآفرین تابع ذائقه جمهور مخاطبان نیست بلکه با نوآوری خود ذائقه‌ساز است و از این راه، دیر یا زود، ستایشگرانی و مریدانی پیدا می‌کند که به مبلغان او تبدیل می‌شوند و به نوبه خود جماعات تازه‌ای را مسخر می‌کنند و به دنبال خود می‌کشاند. هنرمند از این حیث به مجلد و مصلح دینی شباهت پیدا می‌کند. بیهوده نیست که شاعر را مغ خوانده‌اند و رسالت پیامبرانه برایش قایل شده‌اند.

1) happy few      2) Stendal      3) La Chartreuse de Parme

در حقیقت، شاهراههای هنری نخست باریک راههایی بی‌رهرو بودند که هنرمندان نوآور دل به دریا زدند و در آنها گام نهادند. رفته رفته این راه رهروانی یافت، کوبیده و هموار شد و پهنا گرفت و به شاهراه بدل شد.

هنر، در تطوّر خود، همچون موجودی جاندار، به لحاظ سبک یا نوع یا صنعت، مراحل خامی و پختگی و پوسیدگی را طی می‌کند: جوانه می‌زند، پرورده می‌شود، و می‌پژمرد. در حقیقت، هر شکل هنری عمری دارد؛ اما آنچه، در این جریان، جانشین شکل زوال یافته می‌شود الزاماً پیشرفته‌تر نیست. همچنین در تاریخ هنر، بیش از توالی قوسهای صعودی و نزولی، رشته‌ای ناپیوسته از نوآوریهای انفجارآسا باید سراغ گرفت.

ممکن است یادآوری شود که سبک‌هایی دوره ای و مکتبها و انواعی در کار است. اینها همه درست؛ اما باید پذیرفت که در عرصه هنر، فرد واقعی تر از گروه است. درست به نسبت درجه نبوغ هنرمند، مهر شخصیت او بر آثارش زده می‌شود. از این رو، هنرمندان سترگ در هیچ رده‌بندی نمی‌گنجند. این که بگوییم فردوسی به سبک خراسانی یا سعدی به سبک عراقی تعلق دارد، چون نیک بنگریم، مطلب درخور اعتنایی درباره آنان نگفته‌ایم. فردوسی پیش از هر چیز فردوسی و سعدی پیش از هر چیز سعدی است.

البته آثار هنری به نحوی ناشی از یکدیگرند اما نه به حیث یک متصله<sup>۴</sup> (پیوستار) بلکه با یک سلسله جهشها که هر یک مظهر عملی خلاقاند. در حقیقت، هنرمند با صور معینی آغاز کار می‌کند، لیکن آنها را می‌پروراند، تعالی می‌بخشد و صور نوی پدید می‌آورد. در وجود او، آگاهانه یا ناآگاهانه، اراده کمابیش استواری برای بریدن از سنت وجود دارد. به قول مالرو<sup>۵</sup>، «هر هنرمندی، ابتدا با قالب‌برداری از آثار هنری است که بر خود دست می‌یابد؛ نقاش از یک جهان صور به جهان صور دیگری گام می‌نهد و نویسنده از یک جهان کلمات به جهان کلمات دیگری، همچنان که موسیقیدان از یک عالم موسیقی به عالم موسیقی دیگر<sup>۶</sup>». نبوغ مطیع و منقاد اشکال عصر نیست. به عکس، خود شکل‌آفرین است و از این راه عصر خویش را مشخص می‌سازد. هنرمندان نابغه در حکم منازل<sup>۶</sup> شاهراه هنرند.

4) continuum

5) Malraux

6) milestones

## سبک و سبک‌شناسی علمی

در متون و آثار ادبی فارسی اشاره‌هایی اجمالی و گذرا به مفهوم سبک را می‌توان سراغ گرفت. عنصری در ستایش غزل‌سرائی رودکی می‌گوید:

غزل رودکی وار نیکی بود      غزلهای من رودکی وار نیست

و، در پی آن، مراد خود را از رودکی وار، هرچند باز به تعبیر کلی، چنین بیان می‌کند:

اگر چه بکوشم به باریک وهم      بدین پرده اندر مرا راه نیست

جاحظ در *الحيوان* می‌نویسد که معنی مهم نیست و نزد هر قومی هست، آنچه مهم است گزینش لفظ و جودت سبک است.

مولانا در *فیه مافیه* می‌فرماید:

از قرآن بوی خدا می‌آید و از حدیث بوی مصطفی می‌آید و از کلام ما بوی ما می‌آید.

و این، سخن بوفون را به یاد می‌آورد که «سبک خود نویسنده است». حافظ نیز می‌فرماید:

استاد سخن سعدی است نزد همه کس اما      دارد سخن حافظ طرز سخن خواجه

صاحب‌نظران معاصر نیز، هر یک به تعبیری و با رویکردی به مفهوم سبک شعر اشاره کرده‌اند. بهار می‌فرماید:

کلام هر کس آیینۀ سرایر اوست

همین مضمون را در *انجیل متی* می‌یابیم:

چگونه می‌توانید سخن نیکو گفت و حال آنکه بد هستید.

از جمع نخستین مدافعان *تجدد* ادبی تقی رفعت را دارای تصور فرهیخته روشنی از این نهضت مشاهده می‌کنیم و تنها اوست که به اسلوب به عنوان یکی از عناصر اساسی این *تجدد* توجه خاص دارد.

از نوپردازان، ابتدا قول نیما را نقل می‌کنیم که می‌گوید: شاعری که فکر تازه دارد تلقینات

تازه هم دارد.

شاملو، در سخن از زبان شعر، تلویحاً به سبک توجه دارد که تماماً در زبان بازتاب می‌یابد. وی می‌نویسد:

شعر باید زبان خود را پیدا کند و این زبان را لازم دارد. یکشبه نمی‌توان زبانی را به شعر تحمیل کرد.

و تاریخ حیات شعری شاملو، در هر مرحله از مراحل پرورش سبک او، با تلاش در راه یافتن زبان درخور قرین بوده است.

تعریفهایی که شاعران و منتقدان ادبی از سبک به دست داده‌اند عموماً تنها نمایی از آن را از زاویه‌ای معین نشان می‌دهد و احیاناً موجبات پیدایش یا خواص و یا آثار و نتایج آن را بیان می‌کند نه ماهیت آن را.

در بیانی دیگر، نوع رابطه‌ای را که اثرآفرین، به مقتضای طبع خود و آزادانه، با واقعیت زندگی برقرار می‌کند تعیین کننده سبک دانسته اند. همچنین در بیان کیفیت

تکوین اثر هنری، سبک را هیجانی شمرده‌اند که خاستگاه این اثر است به این شرح:

در آغازگاه هر اثر هنری، هیجانی<sup>۷</sup> وجود دارد که با هیجانات سطحی، که نام نهادن و انگ‌زدن به آنها نسبتاً آسان است، فرق فاحش دارد. آنچه الهام خوانده می‌شود چیزی جز هیجان نیست که ژرفای وجود را می‌شوراند و آبستن بازنمودهایی است که بیان‌ناپذیر پنداشته می‌شوند و خواهان آنند که به بیان در آیند. رسالت هنرمند بیان هیجانی است که زاینده معانی و تصاویر است - هیجانی بی‌همتا که تنها با بازنمودی بی‌همتا بیان شدنی است.

هنرمند، در پرتو شهود، ناگهان به چیزی می‌رسد که به نظرش بکر و بدیع جلوه می‌کند. سپس در پی آن است که آن را به صورت مفاهیمی عام بپروراند - مفاهیمی که از پیش در کلمات نمود یافته‌اند. این تلاش با آرایشها و ترکیبات تازه و با قلب و تحریف و هنجارگریزی صورت می‌گیرد تا بیان‌ناشدنی را بیان کند و سبک خاص از همین فعل و انفعالات پدید می‌آید.

با ظهور علم زبان‌شناسی در قرن بیستم، سبک موضوع یکی از شاخه‌های اصلی آن - سبک‌شناسی - شده‌است که آن را دانش گونه‌های کاربردی<sup>۸</sup> زبان می‌توان خواند. در هر دستگاه زبانی، غالباً برای بیان مطلبی وسایل گوناگون در دسترس سخنگویان به آن زبان قرار می‌گیرد. مثلاً، هر گاه امر دایر باشد بر انتخاب واژه‌ای قاموسی، مسئله ترادف مطرح می‌شود که به ندرت کامل و مطلق است. در هر زبانی دو یا چند واژه می‌توان سراغ گرفت که به وصف برابر باشند. اما کمتر پیش می‌آید که بار عاطفی و فرهنگی یکسانی داشته باشند. بدین سان، تعبیرهای اصطلاحاً مترادفی را در زبان می‌یابیم که، در پرتو تفاوت در هاله معنایی و به خصوص در طیف بافت کاربردی، گونه‌های سبکی را پدید می‌آورند.

گونه‌های کاملاً آزاد، که مترادف کامل ذیل مقوله آنها قرار می‌گیرد، نادر است. به خصوص در زبان ادبی که عوامل تعیین‌کننده پذیرفتاری بافتی، در آن، نسبت به زبان دیمی و خودروی روزمره، متعددتر و متنوع‌ترند.

مصادیق لفظ و بافت عموماً جنبه اجتماعی دارند و به گستره گفتمان (سخن) متعلق‌اند. مؤلفانی چند نه تنها شاخصهایی را که تعلق آنها به حوزه جامعه‌شناسی زبان آشکارتر است - جایگاه اجتماعی، سن، جنس، رسمی بودن یا نبودن موقعیت و نظایر آنها - بلکه همچنین عواطف و نیات ارتباطی را در گستره بافت اجتماعی گفتار جای می‌دهند و در این معنی چه بسا تردیدی نباشد که دست کم بهره‌ای از شخصیت فراورده سازگاری با جامعه است. در عین حال، نمی‌توان منکر شد که بعضی از افراد بیش از دیگران قادرند، با استفاده از دستگاههای زبانی خاص، از الزامات اجتماعی بهره‌برداری کنند یا از آنها فراتر روند. میان اصحاب نقد ادبی و زیباشناسی در این امر که بهره‌جویی خلاقانه بازشناختنی هر نویسنده‌ای از زبان به چه میزان ملتزم به عوامل اجتماعی است از دیرباز اختلاف هست. صرف نظر از این اختلاف، می‌توان دست کم این حکم را پذیرفت

که گونه‌های سبکی، در آن حد که بافت اجتماعی تعیین کننده آنها باشد، در محدوده آن دسته از گونه‌های کاربردی جای می‌گیرند که به جامعه‌شناسی زبان تعلق دارد.

مقوله گونه‌های سبکی عموماً و گونه‌های کاربردی بالاخص تنها واژگان را دربر نمی‌گیرد بلکه شامل ساخت نحوی و در زبان محاوره شامل تلفظ هم می‌شود. در بیشتر گونه‌های سبکی که زبان‌شناسان به آنها پرداخته‌اند، نظم و آرایش کلمات یا انتخاب از میان ساختهای دستوری متفاوت و در محاوره گونه‌های تلفظی متفاوت از حیث تکیه و آهنگ مطرح است.

تشخیص گونه‌های سبکی - در کاربرد و در تفسیر و دریافت - برای سنجش میزان حساسیت و شمّ زبانی ملاک معتبر و باکفایتی است. گویشوران غیر بومی بیشتر در همین عرصه است که ناتوان می‌مانند. آنان، با همنشین ساختن دو تعبیر به لحاظ سبکی نشان‌دار - فی‌المثل یکی محاوره‌ای یا غیررسمی و دیگری ادبی یا رسمی - ضعف توانش خود را نمودار می‌سازند.

در عین حال، تحقیقات زبانی نشان داده است که قسم اعظم هنجارهای تناسب سبکی ماهیتاً آماری‌اند. مثلاً، هر چند می‌توان رسمی بودن یا نبودن برخی تعبیرات یا ساختها را بازشناخت، باز فرق میان دو متن یا دو گفته - رسمی یا غیررسمی - عموماً در این نیست که یکی حاوی تعبیرها یا ساختهایی است که اصلاً در دیگری وجود ندارد بلکه در میزان و نسبت درصد این عناصر در آنهاست. در حقیقت، گویشوران، در انتقال از موقعیت یا حوزه‌ای به موقعیت یا حوزه دیگر، گونه‌های کاربردی به کل جدا و مجزاً از یکدیگر اختیار نمی‌کنند.

همچنین باید بر این معنی تأکید شود که اعتبار و ارزش نسبت نشان‌دار با بی‌نشان به لحاظ سبکی، بر حسب نوع متن تغییر می‌کند. مثلاً، در مقاله علمی به زبان انگلیسی، عادت بر آن است که از کاربرد جمله معلوم وقتی فاعل متکلم (اول شخص) باشد پرهیز شود. در این حالت، عموماً جمله مجهول بی‌شخص به کار می‌رود. لذا جمله مجهول بی‌شخص، در این موقعیت و این نوع متن، در تقابل با جمله معلوم نشان‌دار نیست هر

چند در گونه کاربردی غیررسمی روزانه بلکه همچنین در بیشتر گونه‌های کاربردی رسمی نشان‌دار باشد. این نکته حائز اهمیت است، چون تأثیر کاربردِ سنجیده و عمدیِ تعبیر یا ساختاری به لحاظِ سبکی نشان‌دار به آن بستگی دارد که این نشان‌داری درباختی که آن تعبیر یا ساختار به کار رفته معتبر باشد نه در کل دستگاه زبانی.

تا به اینجا به سبک‌شناسی به حیث دانشِ گونه‌های کاربردی و بیشتر در رابطه با زبان به معنای فراگیر آن نظر افکندیم. اکنون می‌پردازیم به سبک‌شناسی از جهت نقش آن در مطالعهٔ زبان ادبی که عنوان سبک‌شناسی ادبی نیز بر آن اطلاق شده است.

ابتدا خاطر نشان سازیم که برای الفاظ ادبی و ادبیات می‌توان معنای وسیع یا محدود قایل شد. ادبیات به آن گونه که ما علی‌الرسم در فرهنگ خود تصویری از آن داریم به هیچ روی در همهٔ فرهنگها وجود ندارد. اما تعریف کلی‌تری از ادبیات پیشنهاد شده است که آن را به زبان نوشتاری محدود نمی‌سازد. ادبیات به تعریف بلومفیلد<sup>۹</sup> «خواه در گفته یا، آن چنان که مرسوم است، در نوشته جلوه‌گر شود، سخن زیبا یا شاخص و توجه‌برانگیز است». حُسن این تعریف آن است که به گسترهٔ مصادیق اثر ادبی وسعت فوق‌العاده می‌بخشد و هر سخنی را در بر می‌گیرد که در پرتو خواص زیباشناختی و جلوهٔ خود ارزش دیگری می‌یابد و این شایستگی را کسب می‌کند که حفظ، تکرار و شرح و تفسیر شود.

متأسفانه، در سالهای اخیر، بین مطالعات زبان‌شناختی و ادبی نوعی نفاق و جدایی افتاده است و آن بیشتر نتیجهٔ سوء تفاهم و پیشداوری، از سویی، و دعویهای مبالغه‌آمیز عده‌ای از زبان‌شناسان و منتقدان ادبی، از سوی دیگر، دربارهٔ مقاصد و دستاوردهای رشته‌هاشان بوده است. عمق این جدایی، هر چند در محافلی از هردو طرف هنوز باقی است، رو به کاهش دارد. زبان‌شناسان، دیگر مانند گذشته مدعی جایگاه علمی بلامنازع خود نیستند و به خصوص در فرمول‌بندیِ اصلِ اولویتِ زبان گفتار به هنگام نقد گرایش

ادبی و تجویزی دستور زبان سنتی محتاط‌ترند. برخی از منتقدان ادبی نیز واقفانند که اصرار زبان‌شناسان در این که کاربرد زبان در ادبیات یگانه کاربرد و حتی کاربرد اساسی زبان نیست با این نظر وفق دارد که نقش ادبی زبان به وجه خاص دارای ارزش مطالعه است. در واقع، اکنون محققان بسیاری هستند که در عرصه زبان‌شناسی ادبی تحقیق می‌کنند و علاقه حرفه‌ای آنان شامل زبان و ادبیات، هر دو، می‌گردد.

کاربرد ادبی زبان را می‌توان یکی از کاربردها شمرد که، در آن، بهره‌برداری از امکانات زبان در همه سطوح ساختاری به وجه خاصی اثرگذار و خلاقانه است. هنجارشکنی سبکی، ابهام عمدی، کاربرد آزادانه استعاره، وزن، ضرباهنگ و نظایر آنها فقط برخی از امکانات زبانی‌اند که شاعر یا سخنور در تولید سخن زیبا یا شاخص و نظرگیر می‌تواند از آنها بهره جوید. سبک‌شناسی ادبی وظیفه توصیف همین امکانات را برای خود قایل است.

### سبک جمعی و سبک شخصی

سبک گاهی بر دستگاه وسایل و قواعد دلالت دارد – که امروزه به آن کُد<sup>۱۰</sup> یا رمزگان می‌گویند – وسایل و قواعدی تجویزی یا نوآورده که در فراوری اثری به کار برند. سبک وقتی **جمعی** تلقی می‌گردد که تأکید بر سابقه و مقبولیت دستگاه مذکور (رمزگان) باشد و در گروه‌بندی آثار به مثابه ابزار تعمیم به کار رود، و زمانی **شخصی** شمرده می‌شود که، به خلاف، بر تخطی از رمزگان و بر نوآوری در رمزگان تأکید شود و نقش فردیت‌آفرین گیرد.

سبک، در نقش تعمیم‌دهنده، امکان می‌دهد که آثار متعدد ذیل یک عنوان جای گیرند و در این صورت می‌تواند بر دوره‌ای تاریخی اطلاق شود. اما برفور دیده می‌شود که این راه و روش را تنها پس از جا افتادن سبک و پدید آمدن آثار متنوع در آن می‌توان به کار

بست و نقش تجویزی به آن داد. وانگهی، در دوره‌ای تاریخی، چه بسا چند سبکِ جمعی در کنار همدیگر جای گیرند.

اصل دیگری که برای گروه‌بندیِ سبکی می‌توان سراغ گرفت نوع اثر است که تا حدی و رای تاریخ است. مثلاً در معماری، انواع دینی، مدنی، نظامی، کشوری؛ یا در نقاشی، تاریخی، منظره، شمایل، صورت، طبیعت بی‌جان، یا در شعر، غنایی، حماسی، نمایشی. اما باید سبک خاص یک نوع در آثاری جلوه‌گر شود که در آنها خصایص ساختاری تمایز دهنده تفوق داشته باشد - مثلاً در تراژدی، جدی بودن طرح کلی رفعت شأنِ چهره‌های داستانی، فخامت و شکوه سخن.

سبک در حالت جمعی نظامی خواهد بود پیش‌نهاد از راه و روشها و دستورالعملهایی که در دسترس اثرآفرین گذاشته می‌شود تا اثری پدید آورد که بتوان آن را در نوعی و گروهی جای داد. با این تلقی، سبک تعریفی تعمیم‌دهنده پیدا می‌کند و در طریق عملی آفرینش اثر دستگیر است. و این در حالتی است که اثرآفرین پذیرای ایدئولوژی حاکم و دستگاه قواعد و وسایلی باشد که جامعه در دسترس او می‌گذارد. مع الوصف، اگر هنر تحول می‌یابد، تنها به این علت نیست که ایدئولوژی، با تغییر ساختار اجتماعی که پدید آورنده آن است، دگرگون می‌شود بلکه چه بسا به این علت هم باشد که هنر، در خود آثار هنرمندان، اصل تغییری سراغ می‌گیرد. عمل هنرمندان سبکها را به حرکت در می‌آورد. از این رو، در نهایت و در آخرین تحلیل، سبک را باید فردی دانست و فردیت‌ساز تعریف کرد.

### سبک به عنوان ابزار فردیت‌ساز

در حقیقت، آزادی هنرمند تنها در آن به ظهور نمی‌رسد که از پیش سبکی را برگزیند بلکه چه بسا در مخالفت با خصایصی ظاهر گردد که سبک نظراً با آنها تعریف می‌شود و هم با قواعدی که در عمل، سبک از آنها تبعیت می‌کند. این مخالفت از طرق ابداع خصایص و قواعد جدید صورت می‌گیرد. بدین سان، ممکن است انواعی و سنخهایی تازه آفریده

شوند و جانشین انواع و سنخهای کهنه گردند. لیکن آنچه در این مقام مورد علاقه هم سبک‌شناس و هم صاحب سبک است لحظه ابداع یعنی همان لحظه عمل است، آینده و تأثیر آن در نظام سبکها هر چه می‌خواهد باشد. این عمل، هر چند بیشتر اوقات تماماً یا از جهتی فردی است، لزوماً کار فرد نیست ولی خود متفرد است. هر اثر هنری بلند پایه‌ای آفرینشی است فرد و حتی می‌توان گفت که اعتبار و ارزش آن با میزان فردیت سنجیده می‌شود.

تفرد و سبک لزوماً قرین فروپاشی قواعد نیست اما حداقل لازمه آن در جدایی از آزادی در عمل به قواعد است. اثرآفرین غالباً میثاقی را می‌پذیرد که او را با جامعه پیوند دهد. در هر حال، سبک شیوه‌ای است خودبسنده که فردیت اثرآفرین در آن بازتاب دارد، بیانگر میثاقی است که روی به طبیعت دارد و جسم را به جهان گره می‌زند، از اعماق وجود برمی‌خیزد و اثری از آثار حرکت است. لیکن، در این حرکت، مهارت و استادی نیز هست، از این رو، هر قدر هم طبیعی باشد باید تسخیر شود.

این مظهر صانع بر مصنوع بیان مافی‌الضمیر، به آن معنی که غالباً مراد می‌گیرند نیست و چنین نیست که جلوه اراده صانع برای نمودن خود یا سخن گفتن از خود باشد؛ اثرآفرین نیست که به صیغه متکلم سخن می‌گوید، اثر است که بشخصه سخن می‌گوید؛ اثر است که بر حرکت و عملی متفرد که پدید آورده‌است گواه است و اثر آفرین جز فرزند آثار خویش نیست. لذا لازمه مطالعه سبک مطالعه اثر است، مطالعه مظهر صانع است نه خود صانع؛ و این مطالعه ناظر است به بیان آنچه در اثر، قیاس‌ناپذیر و بی‌همتاست، ناظر است به مایه‌ای که اثر با آن از در آمدن به زمره نوع گریزان است و خواهان آن که در بی‌همتایی جایگزین شود.

تفحص برای یافتن خصایصی را که به اثر تفرد ارزانی می‌دارد تا چه حد می‌توان به صورت نظریه درآورد؟ آیا دانشی برای شناخت نمونه‌های منفرد وجود دارد؟ اینها پرسشهایی هستند که در برابر سبک‌شناسی علمی علم می‌شوند و آن را بین دو مفهوم سبک - جمعی و شخصی - مردد می‌گذارند.

سبک‌شناسی جدید، در آن واحد، در دو رشته سهیم می‌گردد- دو رشته‌ای که جوابگوی دو مفهوم از سبک‌اند که متمایز ساخته ایم: **توصیفی**<sup>۱۱</sup> و روشنگرِ توان یا خواصِ زبان (متناظر دستگاه وسایل)؛ **تکوینی**<sup>۱۲</sup> که به هنر فردی نویسنده می‌پردازد (متناظر دستگاه نتایج).

زبان امکانی است در دسترس سخن، لذا محیط بر سخنهایی است که مجاز می‌شمارد و آثاری متفرّدند. از آن سو، این تفرّد با زبان مجاز می‌گردد - تفرّدی که زبان در آن جلوه و ظهور می‌یابد. بنابراین، مطالعه‌ی زبان لازمه‌ی مطالعه‌ی سخن متفرّد است یعنی مطالعه‌ی آثار و نتایج مستلزم مطالعه‌ی وسایل است. به تعبیر ساده‌تر، سخن به زبان فعلیت می‌بخشد و سخنی مجاز است که در آن نشانه‌های زبان به کار رفته باشد و از قواعد زبان پیروی شده باشد. لذا مطالعه‌ی سخن (اثر) مستلزم مطالعه‌ی زبان (وسیله) است. اما، از سوی دیگر، استخراج قواعد زبان تنها با بررسی استقرائی سخن میسر است یعنی تدوین دستگاه وسایل مستلزم مطالعه‌ی نتایج است.

سبک در وسایل بیان جای دارد. این وسایل بیان کُدهای پیشینی<sup>۱۳</sup> اند وقتی که انگاره قالبی باشد؛ و کدهای پسینی<sup>۱۴</sup> اند وقتی این انگاره قالب تازه گرفته‌باشد- یعنی در قالب موجود تصرف و دستکاری شده‌باشد- یا خودِ اثرآفرین آن را ابداع کرده‌باشد. در صورت اخیر است که سبک از جمعی به شخصی بدل می‌شود تا آن که کُدهای پسینی (نوآورده هنرمند)، با گرایش آکادمیائی، بازیابی شود و به صورت پیشینی در آید، یعنی جا بیفتد و مقبولیت پیدا کند. تا آنجا که کُدهای از پیش تعیین و مقرر شده یعنی وسایل و هنجارهای نهادی شده و آموزش داده‌شده به کار رود، سبک غیر شخصی حاصل از آن به واقع سبک نیست. واقعیت سبک در آن است که فرد باشد و زمانی فرد است که کُدبندی پسینی و مخصوص به پیام معین و به اثرآفرین در کار باشد. چه بسا این امر پرمدعایی جلوه کند

11 ) descriptive

12 ) génétique

13 ) a priori

14 ) a posteriori

که در آنجا که سخن از تجربه تازه و بکر هنری و اخذ مایه‌های سبکی فردیت‌بخش است از دانش یاری بخواهیم. چون دانش با کلی سروکار کرد و برای دریافت کیفیت فردی ادراک خام کافی است. اما با ادراک خام نمی‌توان آن لطیفه‌ای را دریافت که احساس وجود فردیت را پدید آورد. با ادراک خام فقط می‌توان به وجود ساختارهای رقیب متکثری پی برد که با کُد پسینی سازمان یافته باشند نه به ماهیت آنها. بر حسب آن که این کدها به چه میزانی از پیش تعیین شده باشند، می‌توان از درجه بندی فردیت سخن گفت. سبک، در همه حالات، مسبوق به کاری است و ویژگی این کار را تعیین می‌کند - کاری که شیئی را فرا می‌آورد و با زبرکد<sup>۱۵</sup> بندی یا گدهای پسینی تعیین و ساختار ثانوی به آن می‌بخشد. با این کار اثرآفرین کار پیام گیر می‌تواند مطابق افتد که، برای رمزگشایی پیام، کدها را نشان کند. اما این خود کاری است علمی که از متفکران توقع نمی‌رود. متفکران، برای آنکه از اثر لذت هنری ببرند، کافی است نسبت به آثار کدبندی و فضایی که ایجاد می‌کند حساس باشد. اثر هنری تجربه‌ای فردی را که در بطن آن معنایی نهفته است در برابر متفکران می‌نهد - فردی در حدی که سبک به اثر فردیت بخشیده باشد.

### سبک و ذهنیت

گفتیم سبک با کار پدید می‌آید. بنابراین، آنان که چون مارسل پروست<sup>۱۶</sup> سبک را «کیفیت بیش»<sup>۱۷</sup> تعریف می‌کنند در میانه راه می‌مانند؛ چون تا این بینش به بیانی هنری در نیاید سبک متحقق نمی‌گردد. سبک با کیفیت بیانی اثر سنجیده می‌شود یعنی با آن افزونه معنایی که انگیزه تجربه زنده پیام‌گیر است و باید با هم‌حسی درک شود. آیا باید این اثر معنایی را به کدهای پسینی، به وسایل تازه‌ای که اثرآفرین آنها را ابداع کرده مربوط دانست. باید گفت که در خود نام‌گذاری کُد پسینی تناقضی وجود دارد. چون هیچ کدی

15) surcode      16) Proust

17) qualité de vision

نیست که نهادی نباشد. تا وقتی که وسایل تازه شناسانده و پذیرفته نشده باشند نمی‌توانند گُذ باشند. به علاوه، کدی نداریم مگر آن که ساختاردهنده باشد. اما پسینی نمی‌تواند پیشینی را سازمان نو دهد بلکه می‌تواند از آن تخطی و تجاوز کند. نوآوری تنها به شرطی ساختار تازه می‌دهد که ابتدا ساختار پیشین را ویران سازد و هنر معاصر، بیش از آنچه شواهد نوسازی عرضه دارد، شواهد ویران‌سازی به دست می‌دهد.

اما هنگامی که بخواهند آثار را بر حسب دوره‌ها یا انواع گروه‌بندی کنند، چرا و چگونه باید سبک جمعی را تعیین کرد؟ چون، در این حالت، بر وسایل یا کدهایی تأکید می‌شود که در موقع معینی برای سنجی از آثار مشخص نهاده شده باشند (۱) و هنرمندان عموماً آنها را به کار برند. در این حالت، به قصد، طریقه فردی و گاه مخرب را ندیده می‌گیریم که حین استفاده از این کدها ممکن است اختیار شود و، برخلاف، توجه به فرمانبردارانه‌ترین و غیرشخصی‌ترین کاربردها را ترجیح می‌دهیم. در این مقام، سبک با دستگاه کدها و طرز عمل سازگار با آن، بی آن که مهر نام شخص بر آن نهاده شود یا از قواعد تخطی شود، تعریف می‌شود. مع الوصف، واژگان اثر (عناصر و اجزا) و ساخت نحوی اثر (نظام روابط عناصر و اجزا) که این چنین مشخص و معین شده باشند در آن مایه‌ای معنایی پدید می‌آورند و این معنی ممکن است به ذهنیتی مربوط دانسته شود که آن را تجربه می‌کند و به دیگری منتقل می‌سازد. اما این ذهنیت نوعی است نه فردی.

سبک داشتن برای اثر در حکم شخصیت داشتن است برای فرد و آن به عنوان موجودی استثنایی عرض وجود کردن و به جلوه درآوردن تفاوت خود است با دیگران. در این جاست که دستگاه وسایل معرف سبک جمعی با تخطی و تخلف نوآور روبه‌رو می‌شود و ویران و واژگون می‌گردد. در این صورت، سبک چگونه نمودار می‌گردد؟ بیش از هر چیز، با استادی در کار - آن استادی در فن که، اگر بتوان گفت، تسلط بر جهان را میسر می‌سازد - سپس به صورت قدرت معنایی. ویژگی دست کم هنر مدرن این است که، در آن، اراده الحاق<sup>۱۸</sup> به جهان به جای اراده دگرگونه سازی<sup>۱۹</sup> جهان می‌نشیند.

دیدنی که هنرمند از جهان دارد و در اثر او جلوه‌گر می‌شود کمتر در زمره اراده قرار می‌گیرد تا در زمره عاطفه.

در هر حال، رسیدن به سبک همان صدور پیامی فرد و بی‌همتاست، گفتن چیزی است که هیچ‌گاه گفته نشده است، آن هم طبعاً به زبانی غیر از هر زبان دیگر، با خاصیت امری محسوس که شبیه هیچ امر محسوس دیگری نباشد. چه، اگر سبک، هم در استادی در فن آشیان دارد و هم در قدرت بیانی پیام، از این روست که راز هنر، مخابره معنی است با خود محسوس، از راه تصرف و دستکاری در مصالح. از این رو، در نظر وان گوگ<sup>۲۰</sup>، رنگ‌آمیزی آشفته به معنای جهان آشفته است.

اما عبور از فردیت به ارزش - به امر مطلق ارزش - چگونه صورت می‌گیرد؟ این عبور زمانی صورت می‌گیرد که بیان «خود» هنرمند نه بی‌پرده باشد و نه دل‌بخوایی، زمانی که فردیت چنان قدرتمند باشد که به مرتبه کلی و جهانی ارتقا یابد - نه کلیت عقلانی که باعث شود همه بتوانند از یک نوع تعقل پیروی کنند بلکه کلیت احساسی که همه را به جهانی واحد امکان دسترسی دهد و چهره‌ای فرد از آن طبیعت را که نفس آفریننده تجربه کرده به بیان در آورد. طبیعت ضمان امر کلی است و اگر سبک مهر صانع است بر روی مصنوع، این معنی تا آنجا صادق است که صانع مهر خود را به صورت مهر طبیعت، که الهام بخش اوست، در آورد.

### بازشناسی عناصر سبکی

از آنچه گفته شد این نتیجه حاصل می‌شود که نوآوری در سبک با انتخاب یا هنجارگریزی و یا هر دو مقارنه دارد. لذا مطالعه سبکی باید مسبوق به آگاهی از هنجار و کدهای پیشینی یا دستگاه وسایل باشد؛ یعنی نخست باید دید که شاعر در کدام چارچوب زبانی و سنتی جای گرفته، کدام امکانات زبانی و بیانی و ساختاری در دسترس اوست تا

سپس بازشناخت که از این امکانات چه عناصری را برگزیده، در آنها چه تصرفاتی کرده و نقش این تصرفات در پیام او چیست.

سبک در زبان شاعر پرتو می‌افکند و بُن‌مایهٔ زبان شاعر در هر دوره‌ای همان زبانِ معیار آن دوره است. البته شاعر این زبان را عیناً به کار نمی‌برد بلکه، به ضرورت و گاه به تفتّن، در آن کمابیش تصرف می‌کند تا هم پیام خود را منتقل سازد و هم زیبایی‌آفرینی کند. می‌توان گفت که زبان معیار را به زبان هنری تبدیل می‌کند. شاعر نمی‌تواند محدودیتی را که زبان معیار قهراً به او تحمیل می‌کند تماماً برتابد و بپذیرد. اما، به هر حال فضای هر گونه دستکاری او همان عرصهٔ زبان معیار با همهٔ ضوابط دستوری و واژگان بنیادی آن است. وی به چنبر زبان معیار گرفتار است و، برای رهایی از آن، در وهلهٔ نخست می‌کوشد تا با رعایت قوانین ساختاری آن ترکیبات تازه بسازد. در این مرحله، به آرایشهای دستوری زبان مقید می‌ماند. اما این نوع ابداع همواره افاقه نمی‌کند و شاعر در هر گام خود را ناگزیر می‌بیند که برای افادهٔ مقصود، و از آن حسّاس‌تر، انتقال تجربهٔ عاطفی و هنری، الگوهای نوی بسازد و رمزگان ناآشنایی پدید آورد که کلید آن را در قواعد دستوری و قاموسی زبان معیار نمی‌توان سراغ گرفت. روشن تر بگویم، شاعر خود را ناگزیر می‌بیند، از سویی، آرایش دستوری عناصر زبانی را، به مقتضای وزن و دیگر عناصر شعری، دگرگون سازد و، از سویی دیگر، برای نزدیک ساختن زبان به دلالت طبیعی، از انواع صور خیال بهره جوید.

برای آنکه این گونه تصرفات و کدبندیهای ابداعی شاعر را بازشناسیم و انواع آن را مشخص سازیم، چه معیاری را می‌توانیم اختیار کنیم. معیاری که در قیاس با آن بتوان چندوچون هنجارشکنی شاعر را تمیز داد جز زبان معیار عصر شاعر نمی‌تواند باشد. بنابراین، لازمهٔ بازشناسی نوآوریهای زبانی شاعر، در درجهٔ اول، آشنایی با زبان معیار جامعهٔ زبانی اوست.

اما این زبان را، هنگامی که سخن از قرون گذشته باشد، در کجا باید سراغ گرفت؟ در بادی نظر، چنین می‌نماید که در متون منشور هر دوره‌ای می‌توان این زبان را یافت.

فی‌المثل زبان معیار عصر سامانی را در تاریخ بلعمی یا /التفهیم ابوریحان بیرونی و از آن عصر غزنوی را در پاره‌هایی از تاریخ بیهقی می‌توان جست.

لیکن گره مشکل در همین حد گشوده نمی‌شود، زیرا زبان نثر از تأثیر زبان شعر فارغ نمی‌ماند. همواره عناصر شعری در زبان نثر وارد می‌شود و حتی این جریان به صورتی در می‌آید که نثر کیفیت مصنوع و موزون پیدا می‌کند. متقابلاً بسیاری از تعبیرات شاعرانه به کنایات مشهور و امثال سایر بدل می‌شوند و خاصیت شاعرانگی خود را از دست می‌دهند. بدین سان مرز کاملاً قطعی و روشنی میان کلام منثور و شعر ادوار ادبی نمی‌توان رسم کرد.

علاوه بر آن، تحول زبان معیار به کیفیتی صورت نمی‌پذیرد که بتوان خصوصیات آن را از دوره‌ای به دوره دیگر به قطع تعیین کرد. زیرا همواره عناصری از ویژگیهای زبان معیار هر دوره در دوره و حتی دوره‌های دیگر باقی می‌ماند. در واقع، زبانهای معیار دوره‌های متوالی پیوستاری می‌سازند و نمی‌توان حد فاصلی روشن میان آنها فرض کرد.

از سویی دیگر، زبان مشترک فرهنگی از زبانهای محلی متأثر می‌گردد و عناصری از زبان محلی در آن رخنه می‌کند، به خصوص زبان شعر با آزادی بیشتری، از این عناصر محلی مایه می‌گیرد.

با همه این احوال، زبان غالب هر دوره را می‌توان ملاک نسبتاً مطمئنی برای سنجش و تشخیص انحرافهای زبان شعر برگزید. از این رو، در بازنمود سبک دوره‌ای، ناگزیریم ابتدا خصایص بارز زبان معیار آن دوره را مشخص سازیم و این همان راهی است که ملک‌الشعراى بهار، با نبوغ خود، در سبک‌شناسی در پیش گرفت و پس از او هر کس در این عرصه گام نهاد خواه ناخواه پیرو طریق او شد.

امکان اساسی که در دسترس هر شاعری قرار دارد زبان ادبی زمان اوست. این امکان شاعر را هم محدود می‌سازد و هم خیزگاهی برای نوآوریهای او فراهم می‌آورد. بدون این سرمایه پیدایش اثری ادبی به تصور هم در نمی‌آید. از این رو، در سبک‌شناسی، مطالعه

خصوصیات زبان و سخن ادبی هر دوره ضرورت پیدا می‌کنند و از روی همین خصوصیات است که می‌توان تعلق شاعری را به دوره ادبی معینی معلوم ساخت. (۲)

به این پدیده نیز باید توجه داشت که گاهی سخن ادبی، توان گفت عیناً یا با اندک تغییر و تبدیلی از زبانی به زبانی دیگر یا از رشته‌ای هنری به رشته دیگر - مثلاً از نقاشی به ادبیات - منتقل می‌گردد. (۳)

در مطالعات سبکی، شایسته است به این نکته اساسی توجه شود که سبک - خواه در مرتبه انتخاب خواه در مرتبه نوآوری هنجارگیزانه - در همه شئون زبانی - دستگاه آوایی، عناصر و الگوهای واژگانی، روابط نحوی، ساختار سخن، ساحت بلاغی، عرصه فنون شعری، بیان جهان‌بینی و گرایش بینشی جلوه‌گر می‌شود. در واقع، همین جلوه‌های سبکی است که به آثار شاعرانه تنوع بی حد و حصر می‌بخشد و آنها را با الوان و صور بی‌شمار به نمایش می‌گذارد، از جهاتی به هم نزدیک و از جهاتی دیگر از هم دور می‌سازد.

هرگاه بخواهیم در بررسی‌های سبکی به ظرایف این تنوع دست یابیم، نباید به شاخصها و نام‌گذاریهای کلی اکتفا کنیم بلکه باید، ضمن باریک شدن در عناصر و اجزای اثر و روابط و مناسبات آنها، به عناوین راهنمای هرچه مشخص‌تر و متمایزتر دست یابیم. فی‌المثل، در حوزه آوایی به بسامد واجی معین در بیت، صامت‌ها و مصوت‌ها و نوع آرایش آنها، نوع هجاها، موسیقی درونی، تکیه و مکث، ضرب‌آهنگ و گسست آن، هم‌نوايي و خوشنوايي و تنافر، تناوب، افت و خیز آهنگ، خلاصه هر آنچه به بازگویی و جنبه موسیقائی کلام مربوط می‌شود توجه نماییم. (۴)

در سطح واژگانی، به خصایص متعدد واژه از قبیل درجه نزدیکی آن به واژگان زبان محاوره، تعلق آن به مجموعه‌ای خاص (گیاهی، جانوری، جغرافیایی و جز آن)، خصلت فنی آن، الگوی ترکیبی آن، نوواژگی<sup>۲۱</sup>، کهنگی<sup>۲۲</sup> و نظایر آنها باید نظر کرد، همچنین به مقوله دستوری، محدودیت یا وسعت و تنوع و میزان دقت در انتخاب آنها. (۵)

در سطح نحوی، به نظم و ترتیب و آرایش کلمات، انواع گروه‌های اسمی و وصفی و قیدی و فعلی، بسامد و تنوع صفات و قیود، نوع جمله‌ها (فعلی، اسنادی، غیر فعلی، ساده، مرکب، کوتاه و بلند و کیفیت توالی و تناوب آنها)، چگونگی کاربرد ضمائر و امثال آن باید توجه شود. (۶)

در حوزه فنون شعری، انتخاب وزن، کلمات قافیه، ردیف (۷) و نوع آن (کوتاه، بلند، ساده، دشوار، عبارت، جمله، عبارات قالبی عربی)، قالبهای مختار و نوع تسلط آن، ساختار و تناسب آن باید در نظر گرفته شود.

در عرصه بلاغی، به صنایع ادبی و صور مسلط و پریسامد و مصالح و مواد آنها باید نظر افکند و این که گرایش شاعر به کدام بیشتر است. فی‌المثل می‌توان ملاحظه کرد که فردوسی به ردالتعبیر در نام بردن پهلوانان تمایل دارد و به این وسیله از تکرار نام آنان پرهیز می‌کند (۸) یا سنائی به حس‌آمیزی و سعدی به ایجاز حذف و جناس اشتقاق متمایل است و حافظ به ایهام و شاعران سبک هندی به تشبیه تمایل.

در بررسی سبک، جایگاه اثر در سلسله آثار دارای موضوع واحد از شاعران متعدد همچنین در آثار خود شاعر حائز اهمیت است. مثلاً داستان خسرو و شیرین و فرهاد یا یوسف و زلیخا موضوع منظومه‌های متعدد شاعران در دوره‌های ادبی گوناگون بوده‌است و هر شاعری رویکردی به آن داشته که با بینش و علاقه او سازگار بوده‌است. فی‌المثل جامی به داستان یوسف و زلیخا رنگ عرفانی بخشیده و عشق زلیخا و پایداری او را در این عشق در مرکز توجه قرار داده‌است. یا در داستان خسرو و شیرین و فرهاد، این که شاعر کدام شخصیت را چهره اصلی اختیار و عَلم کرده باشد مهم است و بر نگرش و بینش او دلالت دارد.

در همین مرتبه بینش، دنیای شاعر و دامنه و وسعت دید یا جهان‌بینی او ارزش و اعتبار دیگری دارد. در زبان و بیان و رویکرد شاعر نشانه‌ها و قرائن و اماراتی می‌توان یافت که بر جهان‌بینی او دلالت داشته باشد و برساند که شاعر برون‌گراست یا درون‌گرا،

انسان‌محور است یا خدا‌محور؛ واقع‌گراست یا آرمانگرا؛ بر روی خاک زیست می‌کند یا در آسمانها به پرواز است؛ تعقل‌گراست یا شهودی و اشرافی؛ متعصب است یا متساهل؛ همرنگ جماعت است یا عصیانگر و قلندرصفت، قوم‌پرست است یا جهان‌وطن؛ سنت‌گراست یا تازه‌جو.

این را هم باید افزود که گاهی مایه‌هایی از سبک یک دوره - نه به عنوان عناصر اصلی و غالب بلکه به عنوان عناصر فرعی و موضعی و اتفاقی- در دوره‌های پس از آن مشاهده می‌شود که نباید آنها را در خصوصیات سبک دوره‌ای درج کرد.

همچنین ردّ عناصری از شعر یک شاعر را در آثار شاعران پیش از او یا در اثر دیگری از خود او می‌توان یافت. چنان‌که این معنی فی‌المثل در مورد بسیاری از مضامین و حتی تعبیرات و ترکیبات مندرج در غزلهای حافظ مصداق دارد یا معانی متعددی در مثنوی مولانا می‌توان سراغ گرفت که شرح و بیانی از آنها در فیه‌ما‌فیه او یا در معارف بهاء‌ولد، پدر او، آمده است.

درست است که متن را باید اصل شمرد و پیام و روابط اجزای آن را به کمک کدهایی که خود آن به دست می‌دهد کشف یا اخذ کرد. اما کلید این کدها چه بسا در اثر دیگر اثرآفرین از جمله خاطرات و مکاتیب او یا حتی آثاری باشد که نویسنده با آنها انسی داشته است. به این اعتبار، گام بیرون نهادن از حریم متن را نمی‌توان تحریم کرد، نهایت آن که باز متن است که اصالت دارد و آن دیگران در حاشیه جا می‌گیرند و مدد رسانند. سرانجام خاطر نشان سازیم که، در مطالعه سبکی، طرح همه عناصر کلام اثر شاعرانه نه ضرورت دارد و نه رواست. تنها آن مصداق‌هایی از این عناصر را در تعیین سبک و کیفیت آن باید دخالت داد که در ابلاغ پیام و ایجاد فضای شعر ذی‌نقش باشند و دنیای فکری و روحی شاعر را بنمایانند.

## حاصل سخن

در سبک‌شناسی شعر سه عنصر **سبک**، **شعر** و، به تبع آن، **زبان** مندرج است و این هر سه مفاهیمی سیال و دستخوش تحول‌اند. لذا، اثر ادبی، در عین حفظ هویت خود، دارای ارزشی به لحاظ تاریخی نسبی است. در مطالعه سبکی اثر ادبی هدف این نیست که وجوه مشترک آن را با آثار ادبی دیگر بیابیم بلکه آن است که آنچه در آن ویژه‌اثر آفرین است مشخص سازیم. همچنین، در مطالعه یک دوره ادبی یا یک جریان ادبی یا ادبیات یک قوم، علاقه ما متوجه جنبه‌های فردی و وجوه تمایز است که همان سبک فردی یا دوره‌ای و یا خصال ادبیات قومی است.

هر اثر ادبی، در آن واحد، هم در قلمرو کلی جای دارد هم در قلمرو جزئی. وجود سبکهای دوره‌ای و مکتبها و هم وجود انواع مشترک ادبی بهترین دلیل سازمان اجتماعی ادبیات است. در هر عصر و محیطی مفهومی خاص از زیبایی هنری حکمفرماست که بر اثرآفرینان و خریداران اثر تحمیل می‌شود. مع‌الوصف، در عرصه هنر، فرد واقعی‌تر از جماعت است. درست به نسبت فردیت و درجه نبوغ هنرمند مهر شخصیت او بر آثارش زده می‌شود. آثار هنری به نحوی ناشی از یکدیگرند اما نه به حیث **پیوستار** بلکه با یک سلسله **جهش‌ها** که هر یک مظهر عملی خلاق‌اند.

در متون و آثار ادبی و نقد ادبی و مباحث زیباشناسی اشاره‌هایی اجمالی به مفهوم سبک را می‌توان سراغ گرفت که عموماً تنها نمایی از آن را نشان می‌دهند نه جوهر و ماهیت آن را. در تحلیل نهائی، سبک زاده **عملی** است که انگیزه آن نوعی **هیجان** است و رابطه اثرآفرین را با واقعیت بیان می‌کند و، به قول لوکاچ، **شکل خاص محتوایی خاص** است.

با ظهور علم زبان‌شناسی در قرن بیستم، سبک موضوع یکی از شاخه‌های اصلی آن شده‌است. در سالهای اخیر، بین مطالعات زبان‌شناختی و ادبی نوعی نفاق و جدایی افتاده است. اما عمق این جدایی رو به کاهش دارد و اکنون محققان بسیاری در عرصه

زبان‌شناسی ادبی کار می‌کنند. در مطالعه زبان‌شناختی، سبک‌های جمعی و شخصی را متمایز ساخته‌اند. تأکید در سبک جمعی بر سابقه و مقبولیت دستگاه وسایل و قواعد و در سبک شخصی بر تخطی از آن است. تفرّد سبک لزوماً قرین فروپاشی قواعد نیست اما حداقل لازمه آن درجه‌ای از آزادی در عمل به قواعد است.

سبک در وسایل بیان جای دارد و زمانی از جمعی به شخصی بدل می‌شود که انگاره آن قالبی و پیش‌ساخته نباشد بلکه اثرآفرین با تصرف و دستکاری در قالب‌های موجود و یا با ابداع آن را ساخته‌باشد.

سبک در حقیقت آفرینش است و با کار پدید می‌آید. لذا آنان که سبک را «کیفیت بینش» تعریف می‌کنند در میانه راه می‌مانند، چون تا این بینش به بیان هنری در نیاید سبک متحقّق نمی‌گردد.

هنگامی که بخواهند آثار را برحسب دوره‌ها یا انواع گروه‌بندی کنند بر سبک جمعی تأکید می‌شود.

سبک شعر در زبان شاعر پرتو می‌افکند و بن‌مایه زبانی شاعر در هر دوره‌ای همان زبان معیار آن دوره است و برای پی بردن به چند و چون تصرف شاعر در این زبان باید آن را شناخت و زمانی که زبان معیار دوره‌های ادبی گذشته مطرح باشد این کار دشوار خواهد شد. مع الوصف زبان منشور غالب هر دوره را که تا حدی از تأثیر زبانی شعر فارغ مانده باشد می‌توان به عنوان ملاک نسبتاً مطمئنی برای سنجش و تشخیص انحراف‌های زبانی شاعر پذیرفت.

### پی نوشت

۱- مثلاً غزل دستگاه قواعد و وسایل خود را دارد و رباعی از آن خود را، یا اثر غنایی و اثر حماسی هر کدام قواعد و وسایل خاص خود را دارند.

۲- بهار در مطالعات سبکی خود به این معنی توجه کامل داشت. در حقیقت، اثر ادبی در هر دوره، علاوه بر ویژگی‌های سبک شخصی، حامل خصوصیات سبک جمعی و دوره‌ای است. لذا

برای آنکه حدس زده شود شعری از فلان شاعر است - یا بهتر بگوییم - با قاطعیت اعلام شود از آن شاعر نیست، باید ابتدا آن را در سبکی دوره‌ای جای داد سپس، بر اساس ویژگیهای دیگر، گوینده آن را ردیابی کرد.

۳- چنان که شعر سنتی فارسی در آغاز از سنت شعر عربی مایه گرفته‌است یا شعر گویشی و زبان محلی از سنت شعر فارسی. در حقیقت، پختگی این اشعار هم از آغاز پیدایش مرهون پشوانه‌ای است که در سنت شعری زبانی دیگر سراغ گرفته‌اند. این پدیده را، البته به مقیاسی بس محدودتر، در رابطه شعر نو با سنت شعر اروپایی، به خصوص از جهت ساختاری، می‌توان باز شناخت

۴- مثلاً، در این سطح، بیت «تنت به ناز طیبیان نیازمند مباد/ وجود نازکت آزرده گزنده مباد» از حافظ را می‌توان شاهد آورد که در آن بسامد واج «ز» نظرگیر است و سایشی بودن آن با پیام بیت مناسب تام دارد و یا مطلع «بیا که قصر امل سخت سست بنیاد است / بیار باده که بنیاد عمر بر باد است» که، در آن هفت بار «ب»ی آغازی به کار رفته و جناس استهلالی مصداق پیدا کرده است. علاوه بر آن، باد و باده جناس زاید دارند و سخت و سست طباق و جناس استهلالی، یا در بیت «خیزید و خز آرید که هنگام خزان است/ باد خنک از جانب خوارزم وزان است» تکرار واج «خ»، آن هم جملگی در آغاز واژه، خش خش برگهای خشک پاییزی و تکرار واج سایشی «ز» زوزه باد این فصل را به یاد می‌آورد.

۵- فی‌المثل، در این سطح، ترکیب‌سازیهای خاقانی جلب توجه می‌کند، یا دقت و ظرافت در انتخاب لفظ و تعبیر و توجه تمام به تناسب عناصر واژگانی در حافظ، یا کاربرد واژه‌های محاوره‌ای در سبک هندی. مثلاً در بیت «اشک من رنگ شفق یافت ز بی‌مهری یار/ طالع بی‌شفقت بین که در این کار چه کرد» از حافظ، هم‌نشینی شفق و شفقت، شفق و بی‌مهری، طالع و شفق و مهر توجه‌برانگیز است. همچنین مهارت حافظ در گنجاندن الفاظ زمخت در بیتهایی از غزل نظرگیر است مانند درج لفظ «استدلال» در بیت «بعد ازینم نبود شایبه در جوهر فرد/ که دهان تو در این نکته خوش استدلالیست». سعدی در کاربرد یک واژه به معانی متعدد مهارت دارد. شاهد آن واژه «سر» است در بیت «ما را سری است با تو که گر خلق روزگار/ دشمن شوند و سر برود هم بر آن سریم» یا صیغه‌های مصدر «شکستن» و «بریدن» در بیت «رفیق عهد مودت

شکست و من نشکستم/ حبیب بیخ ارادت برید و من نبریدم» که در آن نشکستم و نبریدم در وجه ایهامی معناهای متفاوت پیدا می‌کنند.

۶- در این سطح، مثلاً کاربرد جمله‌های متعدّد در یک بیت و تنوع فعل از حیث زمان و وجه و شخص و سلب و ایجاب در شعر سعدی شاخص است. شاهد آن این بیت است: «چه گنه کردم و دیدی که تعلق ببردی/ بنده بی جرم و خطایی نه صوابست مراش» که، در آن، شش جمله با تنوع نظرگیر در افعال (اخباری، امری، فعلی، اسنادی با حذف فعل اسنادی؛ شخص اول و دوم و سوم؛ ایجابی و سلبی؛ بسیط و مرکب) به کار رفته و استادانه به کلام پویایی و چرخشی خوش داده‌است. یا تکرار فعل واحد در صیغه‌ها و معانی متعدّد در بیت «نرفت تا تو برفتی خیالت از نظرم/ برفت در همه عالم به بیدلی خبرم» باز از سعدی.

۷- مثلاً ۹۰ درصد غزل‌های حافظ در چهار وزن رمل و مجتث و مضارع و هزج است. یا ردیف در غزلهایی از مولانا نقش برگردان دارد انگار برای دم‌گرفتن ساخته شده‌است.

۸- مثلاً از رستم با تعبیر گوناگون تاج بخش، پیلتن، پهلوان، تهمتن یاد می‌کند.

## منابع

- پروین، طاهره، «مختصری درباره سبک و سبک‌های ادبیات فارسی»، دانش، ش ۷۸ و ۷۹، پاییز و زمستان ۱۳۸۳، ص ۵۹-۷۲.
- سمیعی، احمد. «درباره ادبیات» (چکیده *A Theory of Literature* اثر رنه ولک)، ماهنامه آموزش و پرورش، دوره چهل و پنجم، اسفند ۱۳۵۴، ص ۳۵۱-۳۵۸؛ فروردین ۱۳۵۵، ص ۴۱۶-۴۲۳؛ دوره چهل و هفتم، آذر ۱۳۵۶، ص ۱۵۰-۱۵۸.
- معصومی همدانی، حسین. «گونه‌های زبان در شعر نو فارسی»، شعر امروز ایرانی (مقالات اشعار، دیدگاه‌ها)، به اهتمام و ترجمه عربی موسی اسوار، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران ۱۳۸۴.

Berthélémy, Jean, *Traité d'esthétique*, Édition de L'École, Paris, 1964, pp.39-46.

Eluard, Roland, *Langue et littérature*, Nathan, Maxéville 1992, 3ème partie, chapitre 3.

Lukacs, Georg, *The Meaning of Contemporary Realism*, translated from German by John and Necke Mander, Merlin Press, London 1962, p.19.

Lyons, John, *Language and Llinguistics, An Introduction*, Cambridge, University Press, Cambridge 1981, pp. 200-297

