

## **Stylistics from a Perceptual perspective**

*Koorosh Safavi*<sup>1</sup>

*Recived:8/2/2021*

*Accepted: 26/4/2021*

### **Abstract**

This article is based on a plan that introduces a roadmap for achieving stylistics. The start point of this map is human perception. This path goes through perception by senses to the next point called interpretation. The study of interpretation based on science features continues in the same direction to reach the next point, namely criticism. Comparing the critique and identifying the commonalities and differences of studies recognized as criticism completes this path and finishes it to the destination point of this map, called stylistics. This article is a about this roadmap.

**Keywords:** *Stylistics, Human Perception, Interpretation, Criticism.*

### **Extended Abstract**

#### **1. Introduction**

This article can be considered as a complement of the what I had written about twenty years ago (Safavi, 1998) and it seems to me that it is still valid. In those days I had come to the conclusion that in the study of the language of literature, everything is confusing. This situation was not limited to the study of the language of Persian literature, and it seems that any path that begins on the basis of romantic critique, in all around

---

<sup>1</sup> Koorosh Safavi, Professor of Linguistics, Allameh Tabatabai University, Tehran, Iran. [safavi\\_koorosh@yahoo.com](mailto:safavi_koorosh@yahoo.com)

the world, was involved with same situation. At the same time, every textbook I picked up in the field of literary criticism and stylistics at great European and American universities and glanced at it, I immediately realized that the author had considered his personal interpretation as literary criticism. In addition, the content of literary criticism books can be in stylistics textbooks, too. So, I have always been involved with the question that what the difference between classes of studying literary text and a literary criticism class and a stylistics class. One of my concerns, in these years, was to figure out how can we finish this confusion, at least in the study of Persian literature. The audience of this article is well aware of my current situation. I'm basically not involved in essay-writing contests, and sometimes I feel that these quantities, if not accompanied by quality, are not considered valuable and may become more counter-value. Therefore, in this article, I involved in just one point that has been raised to me.

## **2. Literature Review**

In several writings (Safavi, 1393, 1396, 1398) I have mentioned my views on "Perception" and "interpretation". Books such as *Introduction to the Semiotics of Literature*, *Text Interpretation*, and *Narration* have dealt with issues.

## **3. Methodology**

In this article, at first, the basic keywords such as comprehension, interpretation, context, text, selection, combination, and narration are explained, and then critique and its types and stylistics based on human perception are defined. In this discussion, different samples of literary texts are mentioned.

## **4. Results**

In this article, I claim that we face hundreds of different situations in history. The Greek invasion, the Arab invasion, the Mongol invasion, the Turkish government, the fall of Constantinople government, the Church government, the Crusades, the plague and cholera epidemy, the colonial domination, World War I, and hundreds of other realities in the

world around us could potentially affect "Context B" and consequently "Context C" of the people of that time. In these numerous situations, some have become prominent. This prominent situation is the one that has influenced human creations and has manifested itself in these creations, from literature and painting to music and philosophical thought, and so on. These material realization of a kind of "dominant idea" reveals to what extent a "situation" has become a "prominent situation".

### References

1. Safavi, K. (1399). "A new perspective to the the terms "Aruz" (rhythm) and "Qafiye" -(rhyme)," *Language and Literature*, 7-8.
2. Safavi, K. (1995). *From Linguistics to Literature*, Vol. 1: Verse, Tehran: Cheshme.
3. Safavi, K. (1998). "A Suggestion in the Stylistics of Persian literature". *Language and Literature*. 6.
4. Safavi, K. (2001). *Logic in Linguistics*. Tehran: Hozeye Honari.
5. Safavi, K. (2010). *Wandering in the Philosophy of Literature*. Tehran: Anjoman-e Shaeran-e Iran.
6. Safavi, K. (2012). *Introduction to Linguistics in Persian Literary Studies*. Tehran: Elmi.
7. Safavi, K. (2014). *Introduction to the Semiotics of Literature*. Tehran: Elmi.
8. Safavi, K. (2017 a). *Text Interpretation*. Tehran: Elmi.
9. Safavi, K. (2017 b). *Metaphor*. Tehran: Elmi.
10. Safavi, K. (2019 a). *Narration*. Tehran: Elmi.
11. Safavi, K. (2019 b). *Introduction to Theories of Literary Criticism*. Tehran: Elmi.
12. Safavi, K. (2020). *Descriptive Glossory of the Philosophy of Language*. Tehran: Elmi.



فصلنامه

سال ۱۸، شماره ۷۲، تابستان ۱۴۰۰، ص ۹۵-۱۲۴

مقاله پژوهشی



DOI: <https://doi.org/10.2634/Lire.18.72.5>



DOR: 20.1001.1.17352932.1400.18.72.5.6

## سبک‌شناسی از دیدگاهی ادراکی

دکتر کورش صفوی \*

پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۲/۰۶

دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۱/۲۰

### چکیده

این نوشته بر پایه طرحی به تدوین آمده است که نقشه راه را برای دستیابی به سبک‌شناسی معرفی می‌کند. مبدأ این نقشه، درک انسان است. این مسیر با حرکت از درک به کمک حواس به نقطه بعدی می‌رسد که تعبیر نامیده می‌شود. مطالعه تعبیر بر پایه مختصات علم در همین مسیر ادامه می‌یابد تا به نقطه بعدی، یعنی نقد برسد. مقایسه نقدها و تشخیص وجوه اشتراک و افتراق مطالعاتی که در هیئت نقد صورت می‌پذیرد، این مسیر را به پایان می‌برد و به نقطه مقصد این نقشه راه می‌رساند که سبک‌شناسی نامیده شده است. این نوشته، گزارشی است از این نقشه راه.

کلیدواژه‌ها: سبک‌شناسی، درک انسان، تعبیر و نقد.

۹۵



فصلنامه پژوهش‌های فلسفی، سال ۱۸، شماره ۷۲، تابستان ۱۴۰۰

\* استاد زبان‌شناسی دانشگاه علامه طباطبائی نویسنده مسئول: safavi\_koorosh@yahoo.com

## ۱. آغاز سخن

این نوشته را می‌شود به حساب تکمله‌ای برای نکاتی گذاشت که سالها پیش مطرح کرده بودم (صفوی، ۱۳۷۷) و به نظرم می‌رسد هنوز معتبر می‌نماید. در آن روزها به این نتیجه رسیده بودم که در مطالعه زبان ادب، همه چیز درهم و برهم است. این نکته به مطالعه زبان ادب فارسی محدود نمی‌شد و انگار هر مسیری که بر پایه نقد رمانتیک آغاز می‌شد برای تمامی مطالعاتی از این دست در سطح جهان با همین ویژگی درگیر می‌شد. در همان ایام، هر درسنامه‌ای را که در حوزه نقد ادبی و سبک‌شناسی در دانشگاه‌های معتبر اروپایی و امریکایی برمی‌داشتم و نیم‌نگاهی به آنها می‌انداختم، فوراً درمی‌یافتم که نویسنده، گزارش تعبیر شخصی خود را به حساب نقد ادبی گذاشته و افزون بر این، مطالب کتابهای نقد ادبی، همانی است که در درسنامه‌های سبک‌شناسی نیز قابل طرح است؛ به این ترتیب، من همواره با این پرسش درگیر بودم که فرق کلاس مطالعه متن ادبی با کلاس نقد ادبی و کلاس درس سبک‌شناسی چیست. این مسأله زمانی شکل بارز خود را می‌نمایاند که دانشجویی به اشتباه به جای کلاس نقد ادبی، مثلاً به کلاس سبک‌شناسی برود و تا پایان جلسه نفهمد، کلاس را اشتباه آمده است. به هر حال، یکی از دغدغه‌هایم برای سالها این بود که دریابم، چگونه می‌شود به این سردرگمی، دست کم در مطالعه ادب فارسی پایان داد. مخاطبان این نوشته بخوبی از حال و روز من باخبرند. من اساساً درگیر مسابقات مقاله‌نویسی نیستم و گاه احساس می‌کنم، این کمیت‌ها اگر با کیفیت همراه نباشد، ارزش تلقی نمی‌شود و بیشتر به ضد ارزش مبدل می‌شود؛ بنابراین در این نوشته به بیان نکته‌ای بسنده می‌کنم که برایم مطرح بوده است و فقط همین.

## ۲. درک و تعبیر

در نوشته‌های متعددی (صفوی، ۱۳۹۳، ۱۳۹۶، الف، ۱۳۹۸) به نگاهم درباره «درک» و «تعبیر» اشاره کرده‌ام. من از اصطلاح «درک»<sup>۱</sup> برای اشاره به کسب خبر از جهان واقعیت بر پایه حواس استفاده می‌کنم. آن‌گونه که امروز زیست‌شناسان بر آن باور دارند، کارآیی اندامهای حسی انسان به همین نوع زیستی منحصر است. انسان، جهان اطرافش را به همان شکلی درک می‌کند که حواسش می‌تواند در اختیارش قرار دهد؛ به این ترتیب، اینکه انسان چیزی را «زرد» یا «قرمز» می‌بیند به دلیل زرد بودن یا قرمز بودن آن چیز در

جهان واقعیت نیست، بلکه به دلیل درکی است که انسان بر پایه حس بینایی خود به دست می‌آورد. نوع شبکیه و مخروط نوری که از هر چیزی به شبکیه چشم نوع انسان انتقال می‌یابد به چنین درکی منتج می‌شود. بر این اساس، هیچ دلیلی وجود ندارد که آنچه من به رنگ زرد می‌بینم، یک سگ یا یک گربه هم به همان رنگ ببیند.

آنچه در جهان واقعیت اطراف انسان قرار دارد به شکل «خبر» درک می‌شود. در منطق اثبات‌گرا، کوچکترین واحد خبردهنده و قابل درک برای انسان، «گزاره»<sup>۲</sup> نامیده می‌شود و هر یک از احتمالات بیان این گزاره در قالب زبان، «جمله»<sup>۳</sup> به حساب می‌آید (صفوی، ۱۳۹۹ الف: ۱۹-۲۵). این تعریف از اصطلاح «جمله»، همانی است که در این نوشته مد نظر است و نباید با واژه فنی «جمله» در دستور زبان اشتباه شود.

جمله‌هایی که از جهان مادی اطراف انسان، امکان درک می‌یابد، در بخش حافظه مغز انسان ثبت می‌شود. زمانی که صدق این جمله‌ها برای هر انسانی تأیید شده باشد، این جمله‌ها در حافظه باقی می‌ماند و موجب تغییر انسان می‌شود؛ زیرا در مرحله بعد از «درک» کارایی می‌یابد. عصب‌شناسان در حال حاضر، ناحیه ذخیره این اطلاعات را در مغز، ناحیه هیپوکامپوس می‌دانند که بر پایه مطالعات بالینی درباره افراد مبتلا به آلزایمر امکان تأیید یافته است.

آنچه بر پایه درک انسان در مغز ذخیره می‌شود، مجموعه‌ای «جمله» است که تحت دو فرایند «انتخاب» و «ترکیب»، انسان را به مرحله پس از درک می‌رساند. جمله‌های درک شده به کمک حواس پنجگانه، انتخاب می‌شود و در ترکیب با یکدیگر، انسان را به «تعبیر»<sup>۴</sup> می‌رساند. این دو فرایند و عملکرد آنها بر گزاره‌ها در منطق، استنتاج<sup>۵</sup> نامیده می‌شود (صفوی، ۱۳۸۰). استنتاج در گام نخست با تعمیم استقرایی همراه است و با قرار گرفتن این تعمیم در مقدمه نخست، می‌تواند قیاسی عمل کند. آنچه از طریق استنتاج بر جمله‌های درک شده به دست می‌آید، «تعبیر» نامیده می‌شود. بنابراین، تفاوت عمده‌ای میان «درک» و «تعبیر» ایجاد می‌شود. «این داغ است»، «این می‌سوزاند» و غیره درک می‌شود؛ ولی جمله‌ای نظیر «داغ می‌سوزاند» با انتخاب و ترکیب درک شکل می‌گیرد و تعبیر می‌شود.

### ۳. بافت

در این نوشته، از اصطلاح «بافت»<sup>۶</sup> برای اشاره به مجموعه‌ای «جمله» استفاده می‌شود که



در انسجام با یکدیگرند. فرستنده پیام با هدف مشخصی، که خودش مورد نظر دارد، بافتی را تولید می‌کند که به واقع «پیام» اوست. این پیام به شکل مادی از سوی گیرنده پیام درک می‌شود و بر حسب اطلاعاتی که این گیرنده در اختیار دارد، تعبیر می‌شود. اگر ما این پیام را «بافت A» در نظر بگیریم درمی‌یابیم که گیرنده پیام برای تعبیر «بافت A» نیازمند دو مجموعه اطلاعات است. او باید برای تعبیر «بافت A» به اطلاعاتی مراجعه کند که در فضای حاکم بر تولید «بافت A» حضور دارد؛ برای نمونه، اگر من جمله «اون چه قشنگه» را تولید کنم، شما زمانی به تعبیر این جمله می‌رسید که این «اون» را در فضای حاکم بر تولید جمله من تشخیص دهید؛ به عبارت ساده‌تر، شما ابتدا باید به اطراف نگاه کنید و متوجه شوید که «اون» مثلا به یک اتومبیل اشاره می‌کند و سپس به تعبیر جمله من برسید. جمله‌های این فضای حاکم بر تولید «بافت A» را «بافت B» می‌نامم و سپس به سراغ جمله‌هایی می‌روم که باید برای تعبیر «بافت A» از پیش در حافظه‌ام ذخیره کرده باشم. اجازه دهید، این مجموعه از جمله‌ها را «بافت C» بنامم. به نمونه (۱) توجه کنید:

(۱) این دختره داره می‌ره با برج ایفل عکس بگیره.

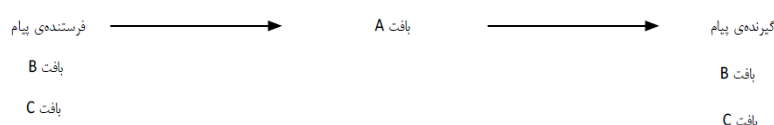
فرض کنید، شما نمونه (۱) را به عنوان «بافت A» در اختیار من قرار دهید تا من آن را تعبیر کنم. من برای تعبیر این «بافت A» به مجموعه‌ای جمله از «بافت B» و «بافت C» نیاز دارم تا مثلا به تعبیر (۲) برسم.

(۲) دختر خانم مورد نظر گوینده، یکی از مسافران پرواز به پاریس است.

برای رسیدن به این تعبیر، من باید در «بافت C» از اطلاعاتی برخوردار باشم که آنچه شما به زبان فارسی تولید کرده‌اید، بفهمم؛ زیرا اگر مثلا شما معادل روسی جمله (۱) را تولید کرده باشید و من این زبان را بلد نباشم، تعبیری برایم شکل نمی‌گیرد. من فقط صداهایی را درک می‌کنم و در حد همین درک باقی می‌مانم. در گام بعد، من باید به درک فضای حاکم بر تولید جمله (۱) برسم. مرجع «این دختره» باید معلوم شود تا من دریابم شما با گفتن «این دختره» در مورد چه کسی صحبت می‌کنید. اگر شما این «بافت A» را در سالن فرودگاه تولید کرده باشید، من باید از جمله‌های «بافت B» ام بهره بگیرم تا به تعبیر بخشهای بعدی این «بافت A» برسم. مسلما تعبیر من بر حسب اینکه مامثلا در فرودگاه تهران باشیم یا در شهر پاریس و غیره فرق خواهد کرد. اگر من در «بافت B» خود، مکانی را تعبیر کنم که «بافت C» ام آن را برایم «فرودگاه» تعیین می‌کند،

آن گاه می‌توانم به این تعبیر برسیم که «این دختره» مسافر یک پرواز است. برای این بخش از تعبیر (۲)، که شخص مورد نظر به پاریس می‌رود، باید در «بافت C» ام اطلاعاتی در مورد «برج ایفل» و محل قرارگرفتن این برج در اختیار داشته باشیم. تمامی این اطلاعات از «بافت B» و «بافت C» من باید در ترکیب با یکدیگر قرار بگیرد تا من از «بافت A» (۱) به تعبیر (۲) برسیم؛ به این ترتیب ما هنگام تولید و تعبیر پیام، همواره درگیر نمودار (۳) خواهیم بود:

نمودار (۳)



نمودار (۳) معلوم می‌کند که فرستنده پیام با هدفی مشخص و بر پایه «بافت B» و «بافت C» خود، پیامی را به شکل «بافت A» تولید می‌کند. این «بافت A» ثابت است؛ اما گیرنده پیام برحسب «بافت B» و «بافت C» خودش به تعبیر آن می‌پردازد. بنابراین هیچ دلیلی نیست که تولید و تعبیر پیام، مختصات یکسانی داشته باشد. هر اندازه گیرنده پیام از «بافت B» و «بافت C» فرستنده پیام آگاهی بیشتری داشته باشد، احتمال همسویی تولید و تعبیر پیام بیشتر خواهد بود. «بافت A» بر تعبیر پیام ناظر است. انتخاب و ترکیب واحدهای تشکیل‌دهنده «بافت A» میزان تعابیر گیرنده پیام را محدود می‌کند؛ این در شرایطی است که نمی‌توان انتظار داشت، تنوع تعابیر به فقط یک تعبیر کاهش یابد. «بافت A»، «بافت B» و «بافت C» هر فرد از سه مجموعه جمله تشکیل شده است. من این جمله‌ها را «کارآمد»، «ناکارآمد»، و «ناقض» در تعبیر نامیده‌ام.

منظورم در جمله «کارآمد» واحدی اطلاع‌دهنده است که در تعبیر تأثیرگذار باشد. جمله «ناکارآمد» واحد است که در تعبیر مؤثر نیست و جمله «ناقض» آنی است که در تناقض با جمله کارآمد قرار می‌گیرد و تعبیر را مخدوش می‌سازد؛ برای نمونه: (۴) کفش‌های مشکوام توی جاکفشی‌اند. واکس هم همان جاست.

اگر فرستنده پیام (۴) را پدری فرض کنیم که پسرش را مخاطب قرار می‌دهد، «بافت A» را می‌توانیم دو جمله‌ای بدانیم که برای تعبیر کارآمدن است؛ به عبارت ساده‌تر، گیرنده پیام به کمک «بافت B» و «بافت C» خود، این «بافت A» را این گونه تعبیر می‌کند





که کفشهای مشکی پدرش را از جاکفشی بیرون بیاورد؛ واکس مشکی را هم از همان جا بردارد و آن کفشها را واکس بزند. حال به نمونه (۵) توجه کنید:

(۵) کفشهای مشکی ام توی جاکفشی‌اند. واکس هم همان جاست. کفشهایم کهنه شده‌اند.

حضور جمله «کفشهایم کهنه شده‌اند» در تعبیر پیام (۵) تأثیری ندارد؛ زیرا مخاطب این نمونه را به همان واکنشی وا می‌دارد که در نمونه (۴) مطرح بود؛ به عبارت ساده‌تر برای اینکه مخاطب پیام (۵)، کفش‌های پدرش را واکس بزند، جمله‌های اول و دوم کارآمدند در حالی که جمله سوم ناکارآمد است. حال به نمونه (۶) توجه کنید:

(۶) کفشهای مشکی ام توی جاکفشی‌اند. واکس هم همان جاست. واکس نداریم. جمله «واکس نداریم»، ناقض جمله «واکس هم همان جاست» به حساب می‌آید و به تعبیر خدشه وارد می‌آورد؛ زیرا در واکنش مخاطب تأثیرگذار است.

من در نمونه‌های (۴) تا (۶)، جمله‌های کارآمد، ناکارآمد و ناقض را صرفاً در قالب «بافت A» معرفی کردم؛ آن هم در شرایطی که این جمله‌ها می‌توانند از «بافت B» و «بافت C» انتخاب شده باشند؛ برای نمونه، فرض کنید مخاطب پیام به سراغ جاکفشی برود و بر حسب «بافت B» خود، کفشهای مشکی را در جاکفشی نیند؛ در چنین وضعیتی، او از «بافت B» خود به جمله‌ای می‌رسد که برای جمله «کفشهای مشکی ام توی جاکفشی‌اند»، ناقض به حساب می‌آید، حال فرض کنید، مخاطب پیام به سراغ جاکفشی برود و بر حسب «بافت B» خود به جمله دیگری نیز برسد؛ مثلاً اینکه «یک جفت کفش قهوه‌ای نیز در جاکفشی است». این جمله «بافت B» گیرنده پیام، در تعبیر «بافت A» (۴) ناکارآمد است. حال فرض دیگری را در نظر بگیرید؛ مثلاً وقتی گیرنده پیام از قبل می‌داند که واکس، دیروز تمام شده و این مطلب را در «بافت C» خود ثبت کرده است. در چنین وضعیتی، این جمله «بافت C» او ناقض جمله «واکس هم همان جاست» خواهد بود.

تا اینجا چند نکته برایمان روشن شد: «بافت A» بر حسب «بافت B» و «بافت C» فرستنده پیام تولید می‌شود. گیرنده پیام این «بافت A» را بر پایه «بافت B» و «بافت C» خود تعبیر می‌کند. در هر تعبیر، جمله‌های این سه بافت دخالت دارد. جمله‌هایی که برای تعبیر کارآیی می‌یابند، جمله‌های کارآمدند. مجموعه جمله‌هایی که برای تعبیر

کارایی ندارند، جمله‌های ناکارآمد به حساب می‌آیند. این امکان هست که در این سه بافت، جمله یا جمله‌های ناقصی وجود داشته باشند و تعبیر را مخدوش کنند.

#### ۴. متن

بر حسب سنتی دیرینه، «متن»<sup>۷</sup> به زنجیره‌ای منسجم از جمله‌هایی اشاره می‌کند که به گونه نوشتاری یک زبان ثبت شده باشد. چنین تعریفی از متن اساساً نارسا و نادرست است؛ زیرا با این پیشفرض همراه است که متن از نظام نشانه‌ای و واحدهای همین نظام شکل گرفته است؛ این در حالی است که در بیشتر متنها ما با انتخاب و ترکیب واحدهای چند نظام نشانه‌ای سر و کار داریم. درسنامه‌ای در حوزه ریاضیات، ما را درگیر نشانه‌هایی می‌کند که از نظام نشانه‌ای این حوزه در کنار نظام نشانه‌ای زبان کاربرد یافته‌اند. در دیگر متنها نیز مسأله به همین ترتیب است. متنی در حوزه فیزیک، هندسه، شیمی و جز آن، پر از نشانه‌هایی است که واحدهای نظام‌های نشانه‌ای را پیش رویمان قرار می‌دهد؛ نشانه‌هایی مانند «نقطه»، «دو نقطه»، «ویرگول»، «ابرو»، «کمان»، «حرکت به پارگراف بعدی» و جز آن یا حتی موازی نویسی مصراع‌های شعر کلاسیک، نقاشی در کنار نوشته، حاشیه‌نگاری، رنگ‌آمیزی و غیره، همگی نشانگر کاربرد واحدهای چند نظام نشانه‌ای در کنار یکدیگرند. افزون بر این، متنهای نانوشته‌ای که سینه به سینه نقل شده‌اند، آن هم بدون اینکه به شکل مکتوب ثبت شده باشند بمراتب به این تعریف سنتی از متن نزدیک‌ترند.

حال اگر «متن» را شکلی قابل تعبیر از ترکیب واحدهای یک یا چند نظام نشانه‌ای در نظر بگیریم، آن گاه یک رمان، یک غزل، پوستری تبلیغاتی، یک تابلوی راهنمایی و رانندگی، یک عمارت، نقش یک فرش، یک فیلم سینمایی، یک نمایشنامه در حال اجرا و غیره همگی «متن» به حساب خواهد آمد. اینکه ما قالیچه‌ای بافته با گره تبریز را به شکل حوضی تعبیر می‌کنیم که در میانه‌اش، لوزی‌ای بافته شده است و آن را «نقش ماهی» می‌نامیم به همان اندازه یک «متن» است که یک فیلم سینمایی، روایت یک اسطوره یا یک قصیده برایمان «متن» تلقی می‌شود.

با چنین تعریفی از «متن» می‌توانیم مدعی شویم، هر متنی پیامی است که از سوی فرستنده پیام در اختیار گیرنده پیام قرار می‌گیرد و این پیام، همان «بافت A» است که تولید شده و قرار است تعبیر شود. یک پوستر تبلیغاتی را در نظر بگیرید. گونه تجاری



این پوستر قرار است با این هدف طراحی شده باشد که گیرنده پیام را به خرید محصولی ترغیب کند. فرستنده این پیام از واحدهای نظام‌های نشانه‌ای متفاوتی نظیر یک تصویر، نشان کالا، شعار سازنده محصول، جمله یا جمله‌هایی به یک زبان و غیره بهره می‌گیرد که تک تکشان، جمله‌های یک «بافت A» به حساب می‌آیند. گیرنده پیام بر حسب «بافت B»، مثلاً محل نصب این پوستر و نیز «بافت C» خود به تعبیر این «بافت A» می‌پردازد و هدف فرستنده پیام را درمی‌یابد.

همین مورد درباره تمامی متن‌ها صادق است. وقتی معماری با ساختن چند گلدسته و گنبد، بنایی را پیش روی ما قرار می‌دهد، نقش فرستنده پیامی را ایفا می‌کند که گیرنده پیام را به سمت تعبیر یک مسجد هدایت می‌کند.

تا اینجا سعی کردم معلوم کنم، «بافت A» قرار نیست فقط از واحدهای یک نظام نشانه‌ای شکل گرفته باشد و افزون بر این قرار نیست، واحدهای این نظام نشانه‌ای به نظام نشانه‌ای زبان محدود باشد. جمله‌ای نظیر «دوستت دارم» به همان شکلی تعبیر می‌شود که یک گل رز در شرایطی خاص امکان تعبیر می‌یابد.

## ۵. انتخاب و ترکیب

زیست‌شناسان بر این باور قطعی‌اند که دو فرایند «انتخاب»<sup>۸</sup> و «ترکیب»<sup>۹</sup> فرایندهای برنامه‌ریزی شده در تمامی موجودات زنده‌اند و میزان عملکردشان به رشد مغزی این موجودات وابسته است (صفوی، ۱۳۸۹). اینکه پرنده‌ای برگهای سوزنی خاصی را از انواع کاجها انتخاب می‌کند و از ترکیب آنها با یکدیگر لانه می‌سازد؛ اینکه مورچه‌ای دانه‌ای را انتخاب، و در جایی آنها را انبار می‌کند، نمونه‌هایی از هزاران مشاهده‌ای است که حتی در محدوده درک انسان تأییدی بر این ادعا به حساب می‌آید.

در این مورد، انسان نیز مستثنی نیست. وقتی به تنوع آفرینش‌های انسان نیم‌نگاهی بیندازیم. درمی‌یابیم که این موجود زیستی نیز از همین دو فرایند برای تمامی آفرینش‌های خود بهره می‌گیرد. ابزارسازی، موسیقی، مجسمه‌سازی، اسطوره‌سازی، معماری، قالبیابی، آشپزی و غیره همگی هر یک به نوبه خود، آفرینش‌هایی است این است که بر پایه عملکرد دو فرایند «انتخاب» و «ترکیب» شکل می‌گیرد. انسان به همان روشی که اسب را انتخاب می‌کند، بال را انتخاب می‌کند و با ترکیب این دو پگاسوس را می‌آفریند؛ تخم مرغ و گوجه را نیز انتخاب می‌کند و در ترکیب با یکدیگر، املت را

می‌آفریند. کافی است ساندویچی را از وسط باز کنید و به محتویاتش نگاهی بیندازید تا معلوم شود چه واحدهایی انتخاب شده، و در ترکیب با هم، این ساندویچ را تشکیل داده‌اند. همین دو فرایند در معماری و با انتخاب واحدهایی نظیر تیر آهن، سیمان، آجر، گچ و غیره، هزاران ترکیب را در ساخت بناهای مختلف پیش روی ما قرار می‌دهد و به یک آهنگساز این امکان را می‌دهد تا با انتخاب و ترکیب تعداد محدودی نت، هزاران قطعه موسیقی را بیافریند.

واحدهایی که قرار است در ترکیب با هم قرار بگیرند در نظام یا نظامهای مشخصی انتخاب می‌شوند و بر حسب قواعدی در ترکیب با هم قرار می‌گیرند و «ساخت»<sup>۱۰</sup> را پدید می‌آورند؛ به این ترتیب در این نگرش، دو محور فرضی مورد نظر سوسور، که امروزه به نامهای محور جانیشینی<sup>۱۱</sup> و محور همنشینی<sup>۱۲</sup> جزو بدیهیات زبانشناسی است، ماهیتاً همین نیست. محور جانیشینی محوری فرضی است که واحدهایی را با مختصات مشترک در «نظام» تشکیل می‌دهد و «انتخاب» از روی آن صورت می‌پذیرد درحالی که محور همنشینی به «ساخت» می‌انجامد و شامل واحدهایی است که پس از انتخاب برای شکل‌بندی ساخت در ترکیب با هم قرار می‌گیرند.

حال تکلیفمان با چند نکته روشن شد: تمامی آفرینشهای انسان از ادبیات گرفته تا معماری، از قالببافی گرفته تا آهنگسازی و از ابزارسازی گرفته تا اسطوره‌سازی، همه و همه بر پایه دو فرایند «انتخاب» و «ترکیب» به دست می‌آید. بنابراین، هر مطالعه‌ای که بخواهد در حوزه آفرینش‌های انسان صورت پذیرد به اجبار باید به این دو فرایند و عملکردشان متکی باشد.

## ۶. روایت

اگر بر پایه همین نقشه راه پیش برویم، پرسشی عمده پیش رویمان قرار می‌گیرد و آن اینکه «انتخاب» و «ترکیب» به چه شکل تولید و تعبیر می‌شود. اگر دوباره نیم‌نگاهی به نمودار (۳) بیندازیم، به نکته جالبی پی می‌بریم. فرستنده پیام بر حسب «بافت B» و «بافت C» خود، واحدهایی را از نظامهای نشانه‌ای مختلف انتخاب می‌کند و این واحدها را در ترکیب با هم قرار می‌دهد؛ به عبارت ساده‌تر در تولید پیام یا همان «بافت A»، ابتدا «انتخاب» عمل می‌کند و سپس «ترکیب». آنچه پیش روی گیرنده پیام قرار می‌گیرد، «بافت A» است که در اصل نتیجه «ترکیبهای» فرستنده پیام است. بنابراین، گیرنده پیام



ابتدا با «ترکیب» درگیر می‌شود و سپس به تعبیر «انتخابهای» گیرنده پیام می‌پردازد؛ یعنی درست عکس مسیر تولید پیام را طی می‌کند. یک معمار، ابتدا واحدهای ساخت یک عمارت را انتخاب می‌کند و سپس با کنار هم قرار دادن این واحدها، مثل تیر آهن، تیرچه بلوک، آجر و غیره عمارتی را می‌سازد. من و شما با مشاهده آن عمارت، درمی‌یابیم که او از چه واحدهایی برای ساخت این عمارت استفاده کرده است. این را باید به حساب آرمانی‌ترین شکل تعبیر گذاشت؛ زیرا ما از «بافت B» و «بافت C» خود بهره می‌گیریم و ممکن است هیچگاه به انتخابهای فرستنده پیام پی‌نبریم؛ به عبارت ساده‌تر و همان‌طور که پیشتر هم گفتیم، هیچ دلیلی نیست که تعبیر گیرنده پیام، همانی باشد که فرستنده پیام مورد نظرش بوده است.

وقتی گیرنده پیام در برابر «بافت A» قرار می‌گیرد، اطلاعاتی در مغزش فعال می‌شود؛ به عبارت دقیق‌تر، مغز انسان در برابر «بافت A» شروع به فعال‌سازی، و جمله‌هایی را برای تعبیر «بافت A» فعال می‌کند. این همان شرایطی است که در هوش مصنوعی به ابزار اولیه مبدل شده است. شما وارد یک فروشگاه می‌شوید و یک آدم مصنوعی را می‌بینید که جلو می‌آید و بعد از سلام از شما می‌خواهد که بگویید چه می‌خواهید تا او شما را به محل مورد نظرتان ببرد. برای این آدم مصنوعی، واحدهایی را تعریف کرده‌اند. شما جمله یا جمله‌هایی را بیان می‌کنید و کافی است در میان جمله‌هایتان واحدی باشد که برای او تعریف شده باشد. او با دریافت همان واحد، مثلاً «سبزی»، حرکت می‌کند و شما را به بخش سبزیجات می‌برد.

جستجوگرهای رایانه نیز از همین شگرد بهره می‌گیرند و شما را در مقابل اطلاعاتی قرار می‌دهند که شما ثبت کرده‌اید. پاسخ یک هوش مصنوعی وابسته به واحدهایی است که برایش تعریف شده باشد؛ بنابراین، اگر شما از این جستجوگرها بپرسید: «چرا من عاشق سمفونی پنجم بتهون شده‌ام؟» پاسخ‌ها چیزی نیست جز هزاران منبعی که در مورد بتهون، سمفونی، و سمفونی پنجم در اختیارتان قرار می‌گیرد. انسان شیوه دیگری را در آفرینش یک آدم مصنوعی بلد نیست؛ زیرا تنها این شیوه برای خودش قابل درک و تعبیر است.

اجازه دهید برای روشن شدن این مطلب از نمونه‌ای بهره بگیرم. از میان اسطوره‌سازیهای امروزی انسان، «مرد عنکبوتی» را در نظر بگیرید. این موجود را از

انتخاب «انسان» و «عنکبوت» و سپس ترکیب آنها با یکدیگر آفریده‌ایم. از میان مختصات عنکبوت در این آفرینش، تنها «تار تیدن» و «از دیوار راست بالارفتن» را انتخاب کرده‌ایم. بنابراین خودمان را به شرایطی محدود کرده‌ایم که این مختصات بتوانند عمل کنند. همین محدودیت سبب شده است تا «مرد عنکبوتی» را در جهان ممکن به نمایش بگذاریم که آسمانخراش داشته باشد و گرنه این آفرینشمان به هدر می‌رود. ما در این آفرینش‌هایمان از «هرکول» و «رستم» و «آشیل» و «تارزان» گذر کرده، و امروز به «سوپرمن»، «هالک»، «مرد آهنی»، «زن گربه‌ای» و غیره رسیده‌ایم. برای تمامی اینها اطلاعاتی را تعریف، و در «بافت C» خود ثبت کرده‌ایم و وقوع هر یک از اینها به فعالسازی این اطلاعات در مغزمان منتج می‌شود.

من مجموعه این اطلاعات را «روایت» نامیده‌ام و بر این باورم که هنگام تولید و تعبیر جمله‌های «بافت A»، ما از میان جمله‌های این «روایتها»، جمله‌های «کارآمد» را انتخاب می‌کنیم. برای روشن شدن مطلب به نمونه (۷) توجه کنید.

(۷) این پسر عجب مارمولکیه.

من برای تعبیر جمله (۷) به اطلاعاتی نیاز دارم که بتواند در تعبیرم به صورت جمله «کارآمد» عمل کند. فرض کنید، من در «بافت C» ام روایتی از «مارمولک» را به شکل (۸) ثبت کرده باشم:

(۸) مارمولک خزننده است. مارمولک کوچک است. مارمولک از دیوار بالا می‌رود.

مارمولک دم دارد. مارمولک دست و پا دارد. مارمولک حشره می‌خورد....

مارمولک موزی است. مارمولک مکار است.

من بجز روایت (۸) و تصویری از این جانور، اطلاعات دیگری را در «بافت C» ام برای مارمولک ثبت نکرده‌ام. بنابراین، هر بار که جمله‌ای با این واحد پیش رویم قرار بگیرد، همین روایت (۸) برایم فعالسازی می‌شود. وقتی «بافت A» در قالب نمونه (۷) در برابرم قرار گیرد به نظرم می‌رسد که «مارمولک موزی است» را باید جمله «کارآمد» تلقی کنم، به این ترتیب، جمله «مارمولک موزی است» را در ترکیب با «این پسر عجب مارمولکیه» قرار می‌دهم و به این تعبیر می‌رسم که فرد مورد نظر فرستنده پیام موزی است. در اینجا ذکر دو نکته ضروری است: نخست اینکه من شخصاً ممکن است «مارمولک» را موزی ندانم و تاکنون رفتاری را از این جانور ندیده باشم که موزیانه به



حساب بیاید. من این جمله را به حافظه سپرده‌ام تا در ایجاد ارتباط با دیگران از آن بهره بگیرم؛ درست مانند وقتی جمله «فرشته مثل ماه می‌مونه» را می‌شنوم و به این تعبیر می‌رسم که فرشته زیباست؛ ولی هیچ زیبایی‌ای برای «ماه» قائل نیستم و اگر قرار بود برای اولین بار خودم این تشبیه را به کار ببرم، مطمئن باشید آن را برای صورت گرد و بسیار کک مکمی به کار می‌بردم. دوم اینکه من برای تعبیرم، جمله «مارمولک موزی است» را جمله کارآمد در نظر گرفته‌ام و هیچ دلیلی وجود ندارد، فرستنده پیام نیز همین جمله را مد نظر داشته باشد. او ممکن است بالا رفتن فرد مورد نظرش را از دیوار به حساب کار «مارمولک» گذاشته باشد و برایش جمله «مارمولک از دیوار بالا می‌رود»، جمله «کارآمد» تلقی شده باشد (صفوی، ۱۳۹۸ الف).

به هر حال نکته‌ای را نباید فراموش کرد. فرستنده پیام، «بافت A» را بر پایه «بافت B» و «بافت C» خود تولید می‌کند و گیرنده پیام نیز به تعبیر همین «بافت A» محدود است. این «بافت A» محدودیتهایی را در تعبیر پیش روی گیرنده پیام قرار می‌دهد. بنابراین تعبیر گیرنده پیام نمی‌تواند نامحدود تلقی شود. البته مگر اینکه به سراغ شرایطی استثنایی بریم؛ مثلاً زبان‌پریشی یا رمزگذاریهای مضاعف؛ برای نمونه، فرض کنید فرستنده پیام از پیش با گیرنده پیام قرار گذاشته باشد که اگر جمله «هواخوب است» را به کار ببرد، گیرنده پیام این جمله را به حساب «وقت رفتن» بگذارد و از این قبیل.

## ۷. نقد

اجازه دهید دو معنی از نقد را از هم جدا کنیم: یکی تعریف فلسفی این اصطلاح که چیزی معادل «بررسی دقیق» یا «مطالعه علمی» است و دیگری آنچه در زبان روزمره به کار می‌رود و باید به حساب «نکوهش» و «انتقاد» گذاشت. این تعریف دوم بر خلاف تعریف اول در فرهنگ ما کاملاً رایج، و آن تعریف اول، انگار به دست فراموشی سپرده شده است. به هر حال در زبان علم، تعریف دوم جایی ندارد و وقتی ما مثلاً از نقد ادبی سخن به میان می‌آوریم، منظورمان صرفاً «بدگویی» نیست.

تا اینجا، آنچه مطرح کردم، ما را از مسیر «درک متن» به «تعبیر متن» می‌رساند؛ البته اگر «متن» را در همان تعریف بخش ۴ این نوشته در نظر بگیریم. نقد یا بهتر بگوییم مطالعه صریح متن، نقطه آغاز حرکت در مسیر کشف چیستی «متن» است، خواه این

متن یک پوستر تبلیغاتی باشد؛ خواه یک سخنرانی سیاسی؛ خواه متنی که قرار است «ادبی» تلقی شود و جز آن.

در این مرحله، «بافت A» به داده‌ای برای مطالعه علمی مبدل می‌شود تا مطالعه آفرینش‌های انسان از فضای هنر به فضای علم گذر کند. در این نقطه از نقشه راه، دیگر نمی‌توان از واژه‌هایی نظیر «زشت» و «زیبا» و «خوب» و «بد» بهره گرفت؛ زیرا این دسته از واژه‌های عاطفی به اصطلاحات «زبان علم» مبدل نمی‌شود. اینکه فلان پوستر زیباست یا فلان غزل شکوهمند و روح‌افزاست به زبان علم ارتباطی نمی‌یابد. بنابراین، اگر من وارد کلاسی بشوم و دریابم مدرس کلاس از جمله‌هایی نظیر «حافظ غزل فارسی را به اوج شکوه خود رساند» یا «استاد طوس زبان فارسی را زنده کرد»، استفاده می‌کند، فوراً متوجه می‌شوم به کلاس نقد ادبی نیامده‌ام.

اگر اجازه دهید در این بخش، تمامی آفرینش‌های انسان را کنار بگذارم و فقط به «نقد ادبی» بپردازم؛ اگرچه هر مطلبی که بگویم درباره نقد تمامی آفرینش‌های انسان قابل تعمیم، و اتفاقاً همین تعمیم‌پذیری است که حرکت بعدی را در این مسیر ممکن می‌سازد.

بحثمان را با عوامل دخیل در ایجاد ارتباط آغاز می‌کنیم. فرستنده پیام از یک مجرای ارتباطی، پیامی را در قالب رمزگانی به گیرنده پیام منتقل، و این پیام به موضوعی در جهان خارج اشاره می‌کند؛ خواه این جهان خارج، جهان واقعیت‌های اطراف گیرنده و فرستنده باشد و خواه جهان ممکن‌ی غیر از جهان واقعیت‌ها باشد (صفوی، ۱۳۹۱). توجه کنید که این عوامل ششگانه را دقیقاً همان عواملی فرض نکنید که یاکوبسن مطرح می‌کند و به «نقش‌های زبان» منتهی می‌شود. من در اینجا، فرستنده پیام را صرفاً سخنگوی زبان در نظر نمی‌گیرم تا بتوانم طراح یک پوستر، نقاش یک منظره، سازنده یک مجسمه و غیره را نیز فرستنده پیام در نظر بگیرم.

حال اگر «فرستنده»، «گیرنده»، «پیام»، «رمزگان»، «مجرای ارتباطی»، و «موضوع» را عوامل دخیل در ایجاد ارتباط در نظر بگیریم، می‌توانیم به لحاظ نظری به وجود شش نوع نقد قائل شویم و آنها را «نقد فرستنده‌مدار»، «نقد گیرنده‌مدار»، «نقد پیام‌مدار»، «نقد رمزگان‌مدار»، «نقد مجرای ارتباطی‌مدار»، و «نقد موضوع‌مدار» بنامیم. یک نکته را نیز نباید فراموش کنیم. در این طرح، «رمزگان» صرفاً از واحدهای یک نظام نشانه‌ای





تشکیل نشده است و می‌تواند از انتخاب و ترکیب واحدهای چند نظام نشانه‌ای حاصل آمده باشد (صفوی، ۱۳۹۸ ب).

«نقد فرستنده‌مدار»، که نمونه بارزش را در نقدهای ادبی، می‌توان «نقد رماتیک» در نظر گرفت، کانون توجه خود را فرستنده پیام در نظر می‌گیرد و به دنبال این است تا با شرح حال فرستنده و شرح زمانه زندگی نویسنده به سراغ گزارش مختصات فردی فرستنده پیام برود؛ به عبارت دقیقتر، «نقد فرستنده‌مدار» به دنبال این است تا «بافت B» و «بافت C» فرستنده پیام را معلوم کند.

در «نقد گیرنده‌مدار»، مثلاً آن‌گونه که در «نقد پدیدارشناختی» مشاهده می‌شود، تعبیر گیرنده پیام ملاک مطالعه قرار می‌گیرد. در چنین نقدی، فرستنده پیام نادیده گرفته می‌شود و با این فرض که دستیابی به منظور فرستنده کاری بعید می‌نماید، تعبیر گیرنده به حساب نوعی آفرینش تازه گذاشته می‌شود.

در «نقد پیام‌مدار»، آن‌گونه که مثلاً در «نقد شکل‌گرا» و بررسیهای شکل‌گرایان روس مشاهده می‌شود، صرفاً به خود پیام توجه می‌شود و قرار است معلوم شود چه شگردهایی به ادبی شدن چنین پیامی منجر شده است.

در «نقد رمزگان‌مدار»، که شکل بارزش را در «نقد ساختگرا» می‌توان یافت به زبان تولیدکننده پیام توجه می‌شود. این‌گونه از نقد ادبی که در بسیاری از موارد به «نقد پیام‌مدار» بی‌شبهت نیست، بیشتر به مطالعه توانمندیهای زبان تولیدکننده پیام گرایش می‌یابد.

«نقد مجرای ارتباطی‌مدار» قرار است معلوم کند پیام در فضاهای مختلف حضور، چه تعبیری را به همراه می‌آورد؛ مثلاً اگر نقاشی مونالیزا به جای نصب در موزه لوور در قهوه‌خانه‌ای به دیوار آویزان شده باشد، آیا همان تعبیر اولیه خود را حفظ می‌کند یا نه، یا اگر غزلی به خواجه شیراز منسوب باشد، آیا به همان شکلی تعبیر می‌شود که من آن را سروده باشم یا نه.

«نقد موضوع‌مدار»، که بیشتر در «نقد مارکسیستی» نمونه می‌یابد با این فرض همراه است که شرایط حاکم بر زمانه بر تولید پیام تأثیر می‌گذارد و بنابراین توجه در نقد، باید به این شرایط اجتماعی، سیاسی و اقتصادی معطوف باشد.

دسته‌بندی‌ای که در اینجا مطرح کردم، صرفاً جنبه نظری دارد (صفوی، ۱۳۹۸ ب)؛ به

عبارت دقیقتر، ما در عمل با هیچ نقدی روبه‌رو نمی‌شویم که فقط در یکی از این شش گونه نظری بگنجد. نقد رمانتیک، صرفاً فرستنده‌مدار باقی نمی‌ماند؛ زیرا پیام‌مدار، رمزگان‌مدار و موضوع‌مدار نیز به حساب می‌آید. نقد پدیدارشناختی، که قرار است فقط گیرنده‌مدار تلقی شود بر پایه مستندات موجود، همواره به سراغ فرستنده‌های شاخص و برجسته رفته، و هم فرستنده‌مدار است و هم پیام‌مدار و الی آخر.

اگر به تک تک این گونه‌های نظری به شکلی دقیقتر بنگریم به نکته جالبی پی می‌بریم. در «نقد فرستنده‌مدار»، توجه اصلی به سمت مطالعه «بافت B» و «بافت C» فرستنده معطوف، و قرار است معلوم شود، «بافت A» چگونه تولید شده است. در «نقد گیرنده‌مدار»، منتقد ادبی به سمت مطالعه «بافت B» و «بافت C» گیرنده پیام گرایش می‌یابد. نقد پیام‌مدار با این فرض به پیش می‌رود که فقط باید «بافت A» در نظر قرار بگیرد. «نقد مجرای ارتباطی‌مدار»، مطالعه را باید به «بافت B» گیرنده پیام معطوف کند. در «نقد موضوع‌مدار»، مطالعه «بافت B» فرستنده پیام بیشترین توجه را به خود جلب می‌کند و پیشتر هم گفتم در عمل چنین قطعیتی رنگ می‌بازد.

حال اگر بار دیگر به نمودار (۳) نگاهی بیندازید، متوجه می‌شویم که تمامی نگرشهای مطرح در قالب نقد ادبی، صرفاً به بخشی از این نمودار پرداخته‌اند در حالی که اگر قرار باشد، ما با دانشی به نام نقد ادبی سر و کار داشته باشیم، این دانش باید جامعیت داشته باشد. افزون بر این، نقد ادبی باید شاخه‌ای از دانش جامعتری به شمار آید که مطالعه علمی تمامی آفرینش‌های انسان را شامل شود. این دانش جامع باید در هیئتی معرفی شود که بتوان «بافت A» را در نمودار (۳)، صرفاً آفرینشی در حوزه ادبیات تلقی نکرد. بلکه هر نوع آفرینشی به حساب آورد که انسان می‌تواند تولید و تعبیر کند؛ به این ترتیب، دانشی جامع به نام «نقد» اگر قرار باشد با تغییر «بافت A»، به نقد پوستر تبلیغاتی، یک متن ادبی، یک فیلم سینمایی، یک عمارت، یک قطعه موسیقی، یک نقاشی، یک مجسمه، یک سازه اسطوره‌ای، یک فرش و صدها آفرینش دیگر پردازد، باید جامعیت و کارایی چنین امری را از خود نمایان سازد.

حال به پرسشی فنی می‌رسیم که مستقیماً به فرستنده پیام بازمی‌گردد. پرسش این است که اگر فرستنده پیام به هردلیلی مثلاً به لحاظ زمانی در دسترس پژوهشگر نباشد، چاره کار چیست؛ به عبارت ساده‌تر، وقتی ما مثلاً به سراغ نقد غزل‌های حافظ می‌رویم و



از «بافت B» و «بافت C» او آگاهی چندانی نداریم یا مثلا به سراغ مطالعه بنای تخت جمشید می‌رویم و حتی نام معمار اصلی این بنا را نمی‌دانیم، چگونه می‌توانیم به جامعیت این دانش مطالعه آفرینش‌های انسان متکی باشیم؟

من با شیطنتی خاص، شما را به این پرسش رسانده‌ام. پاسخ به این پرسش، دقیقا همان نکته‌ای است که معلوم می‌کند چرا تعبیر متن با نقد متن قاطی می‌شود و چرا ما دائما تعبیر متن را به حساب نقد متن می‌گذاریم. ما هر اندازه به «بافت B» و «بافت C» فرستنده پیام نزدیکتر شویم، اطلاعاتی در اختیارمان قرار می‌گیرد که در تعبیر متن کارآمد است. ما اگر تعبیر صدها گیرنده پیام را ثبت، و مخرج مشترک این تعبیر را گزارش کنیم، باز هم با تعبیر متن روبه‌رو می‌شویم. من اگر به صدها آگاهی نسبت به فرستنده پیام برسم، این اطلاعات در باب «بافت B» و «بافت C» او در تعبیر من از «بافت A» او دخیل خواهد بود؛ برای نمونه، اگر من بدانم که فلان خالق متن در قرن هشتم هجری می‌زیسته است، این نکته به من کمک خواهد کرد تا هنگام تعبیر مثلا واژه «چراغ» در روایت‌ام از چراغ، جمله‌هایی را که برای چراغ قوه یا آباژور در «بافت C» ام ثبت کرده‌ام، جمله کارآمد به حساب نیاورم.

بنابراین، اجازه دهید در اینجا مدعی شوم، تمامی مکاتب نقد ادبی، تاکنون در حد مکاتب تعبیر متن عمل کرده‌اند؛ آن هم در حالی که «نقد» قرار است در مرحله پس از «تعبیر» قرار گیرد.

پیشتر به این نکته اشاره کردم که «نقد»، مطالعه علمی آفرینش‌های انسان است. بنابراین، نقد ادبی را باید مطالعه علمی آفرینش ادبی دانست؛ درست به مانند نقد فیلم که قرار است مطالعه علمی آفرینش فیلم به حساب آید یا نقد معماری که باید مطالعه علمی آفرینش انسان در معماری در نظر گرفته شود و ...

به این ترتیب ما در مرحله نقد به نقطه‌ای در نقشه راهمان می‌رسیم که بعد از تعبیر متن قرار می‌گیرد و نقطه پیش از سبک‌شناسی متن به حساب می‌آید.

در این مرحله، بحث بر سر چیستی «بافت A» است و نه تعبیر «بافت A». آنچه در اینجا مد نظر قرار می‌گیرد، نوع آفرینش است؛ به عبارت ساده‌تر، پرسش این است که مثلا در نقد ادبی چه چیزی آفریده شده است که «ادبیات» نامیده می‌شود. پاسخ به این

پرسش، ما را در محدوده «بافت A» قرار می‌دهد و ما را ملزم می‌کند تا برای مطالعه خود، محدود به دو فرایند «انتخاب» و «ترکیب» باقی بمانیم.

در طول چهل سال اخیر، یکی از دغدغه‌هایم، یافتن پاسخ برای همین پرسش بوده است. چه واحدهایی «انتخاب» می‌شوند و در «ترکیب» با هم قرار می‌گیرند که ما نام آفرینش‌اش را «ادبیات» می‌نامیم؟

در طول این سالها و در نوشته‌های متعددی، معلوم کردم هیچ شگردی در میان فنون و صناعات ادبی وجود ندارد که پیش از استفاده در زبان ادب در زبان خودکار و روزمره سخنگویان آن زبان کاربرد نداشته باشد. این شگردها در دو سطح برونی و درونی زبان عمل می‌کند و همگی در زبان روزمره سابقه کاربرد دارد. تنها ادعایی که هنوز هم مقبول می‌دانم، انتخاب واحدهایی است که هنگام ترکیب با یکدیگر، گیرنده پیام را به تعبیر «بافت A» در جهان ممکن غیر از جهان واقعیت‌های اطراف او می‌رساند؛ به عبارت ساده‌تر، تنها ویژگی زبان ادب، «واقعیت‌گریزی» است و بس.

گیرنده پیام در برابر «متن» قرار می‌گیرد و از جایی در این متن، وارد جهان ممکن می‌شود که فرستنده پیام آفریده است. گیرنده پیام در این جهان ممکن باقی می‌ماند و در این جهان ممکن نیز به تعبیر می‌رسد.

اگر این ادعا را بپذیریم، آن‌گاه تکلیفمان با نقد ادبی روشن می‌شود. زمانی متن مورد مطالعه ما در قالب زبان ادب شکل می‌گیرد که دو فرایند «انتخاب» و «ترکیب» عمل کنند و فضایی را حاصل بیاورند که «بافت C» ما آن را در مقوله ادبیات جایابی کند؛ پس نقد چیزی جز مطالعه «بافت A» و تشخیص انتخابها و ترکیبها نخواهد بود. حال مسأله این است که آفرینندگان متون ادبی، درست به مانند دیگر انسانهایی که خالق متن‌اند از دو فرایند انتخاب و ترکیب به شکلی واحد و یکسان بهره نمی‌گیرند و ما را در برابر تنوعی از انتخابها و ترکیبها قرار می‌دهند. مطالعه این شیوه‌های فردی در آفرینش، همانی است که قرار است مطالعه «سبک فردی» نامیده شود. بنابراین، می‌توان بسادگی دریافت، مطالعه «سبک فردی» یا بهتر بگوییم، مطالعه انتخاب و ترکیبهای آفریننده‌ای منفرد به نقد ادبی مربوط است و نه سبک‌شناسی.

خواننده‌ای که در طول این سالها، مطالب این مقاله را در نوشته‌هایم دنبال کرده باشد بخوبی می‌داند منظورم از این حرفها چیست. در هر نوشته‌ام برای تک تک این



نکته‌ها ده‌ها و گاه صدها نمونه آورده‌ام تا معلوم شود اصلاً درباره چه موضوعی حرف می‌زنم؛ ولی اجازه دهید برای روشن شدن مطلب در اینجا به ذکر نمونه‌ای من درآوردی و ساده بسنده کنم. فرض کنید از چند سخنگوی فارسی زبان بخواهیم خبر درگذشت پیرمردی را بیان کنند که در همسایگی ما زندگی می‌کرد و به ویروس کرونا مبتلا شده بود. حال به نمونه‌های (۹) تا (۱۲) توجه کنید:

(۹) پیرمرد همسایه به دلیل ابتلا به کرونا درگذشت.

(۱۰) پیرمرد مرد. کرونا به دیوار پشت‌خانه‌مان رسید.

(۱۱) کهنسال درخت پشت خانه‌مان خشکید.

(۱۲) دیو تاجدار تبر بر پیکر پیرمرد فرود آورد.

این نمونه‌ها را چند صفحه می‌توان ادامه داد و ورق سیاه کرد؛ اما در همین چهار جمله (۹) تا (۱۲) می‌شود مطلب را معلوم کرد.

پیش از اینکه به مرحله نقد برسیم، هنگام تعبیر متن دریافته‌ایم که فرستنده پیام (۹)، احتمالاً «درگذشتن» را به تمامی واحدهای جایگزینش ترجیح داده است. او احتمالاً از جایگزینهایی نظیر «مردن» «به درک واصل شدن»، «ریق رحمت را سرکشیدن» و غیره به دلیل بار عاطفی منفی‌شان استفاده نکرده است. افزون بر این «به دیار باقی شتافتن»، «به رحمت خدا رفتن»، «خرقه تهی کردن»، «جان به جان آفرین تسلیم کردن» و غیره را نیز به دلیل بار عاطفی مثبتشان به کار نبرده است. اینکه می‌گویم «احتمالاً» به این دلیل است که هیچ اطلاعی از «بافت B» و «بافت C» فرستنده پیام (۹) ندارم و بر حسب همین «بافت A» یعنی نمونه (۹) به این تعبیر رسیده‌ام؛ این درحالی است که در نمونه (۱۰) خبر درگذشت این پیرمرد به اطلاع جنبی مبدل شده است و بیشترین توجه به نزدیک شدن کرونا به خانه معطوف شده است. در نمونه (۱۰) حتی اطلاع ما از همسایگی پیرمرد کاسته می‌شود و بر حسب جمله دوم این نمونه به تعبیری احتمالی مبدل می‌شود. در نمونه (۱۱) بخش عمده‌ای از خبر نادیده گرفته شده است. کاربرد «کهنسال درخت»، جنسیت این همسایه را نادیده می‌گیرد و حتی دلیلی برای «خشکیدن» این «درخت کهنسال» ذکر نمی‌شود. در نمونه (۱۲) قرار است از کاربرد «دیو تاجدار» به ویروس کرونا برسیم. در این نمونه نیز «همسایگی» نادیده گرفته شده است و ... باز هم تأکید می‌کنم که تمامی این نکات و گزارش آنها به تعبیر متن مربوط است نه به «نقد متن» و

آنچه گزارش کرده‌ام، «تعبیر فردی» خودم است نه «تعبیر اجتماعی». پس از تعبیر این چهار نمونه به سراغ نقد آنها می‌رویم. در اینجا دیگر بحث بر سر «گیاه‌پنداری» در نمونه (۱۱) تشبیه ویروس به دیو در نمونه (۱۲) شاخصهای روانشناختی فرستنده‌های این پیامها و غیره، منتفی است. تمامی این موارد به تعبیر متن مربوط است. بحث ما در اینجا به شیوه آفرینش این چهار متن مربوط می‌شود. در نمونه (۹) فرستنده پیام، واحدهایی را از نظام زبان انتخاب کرده است که در ترکیب با یکدیگر، ما را به خبری در جهان واقعیت ارجاع می‌دهد. این انتخابها سبب می‌شود تا ما از «بافت A» با اطلاعات (۱۳) روبه‌رو شویم:

(۱۳) الف. پیرمرد درگذشت.

ب. پیرمرد همسایه بود.

پ. عامل مرگ پیرمرد کرونا بود.

اگر نمونه (۱۰) را با (۹) مقایسه کنیم، درمی‌یابیم که در این نمونه (۱۰) ترکیب واحدهای انتخاب شده، آفرینش دیگری را در اختیارمان قرار می‌دهد. در این «بافت A»، ما با اطلاعات (۱۴) روبه‌رو می‌شویم:

(۱۴) الف. پیرمرد مرد.

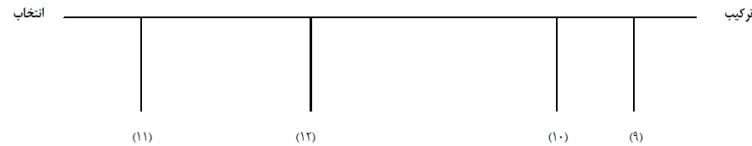
ب. کرونا به فرستنده پیام نزدیک شده است.

ما در مرحله تعبیر متن، اطلاعات (۱۳) و (۱۴) را تعبیر کرده‌ایم و در مرحله‌ی نقد، درمی‌یابیم که گرایش متن (۱۰) به سمت انتخاب بیشتر است؛ زیرا آنچه در ترکیب پیش رویمان قرار می‌گیرد، نسبت به خبر اولیه، فاصله بیشتری می‌یابد. مقایسه دو تعبیر من از دو «بافت A» (۹) و (۱۰) معلوم می‌کند که من در نمونه (۱۰) حتی نمی‌توانم دلیل مرگ «پیرمرد» را از «بافت A» تعبیر کنم و باید از جمله‌های «بافت C» ام برای این تعبیر بهره بگیرم. در نمونه (۱۱) انتخاب واحدها و ترکیب آنها به گونه‌ای عمل کرده‌اند که «بافت A» کاملاً با خبر اصلی فاصله گرفته است. گرایش به سمت انتخاب در حدی است که حتی معلوم نمی‌شود خبر اولیه چه بوده است. در نمونه (۱۲) نیز با چنین وضعیتی روبه‌رو می‌شویم. تنها تفاوت دو نمونه (۱۱) و (۱۲) به دو نکته باز می‌گردد: نخست انتخاب «تاجدار» و دوم انتخاب «پیرمرد» که معلوم می‌کند، گرایش نمونه (۱۲) نسبت به (۱۱) به کاربرد فرایند ترکیب بیشتر است؛ به این ترتیب، چهار آفرینش (۹) تا (۱۲) را می‌توان



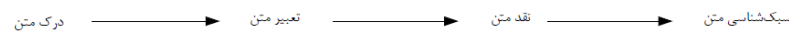
در پیوستار (۱۵) نمایش داد:

نمودار (۱۵)



نمودار (۱۵) دو نارسایی عمده دارد: نخست اینکه من فقط تعبیر شخصی خودم را مد نظر قرار داده بودم؛ این در حالی است که تعبیر من بر «بافت B» و «بافت C» من مبتنی است. روش علمی این است که تعبیر فردی به تعبیر اجتماعی گذر کند؛ یعنی بر پایه آزمون، تعبیر مخاطبانی با متغیرهای متعددی نظیر سن، جنس، پایه تحصیلات و غیره استخراج شود و برحسب ملاکهای سنجش اندازه‌گیری، معدل آماری این تعابیر معلوم شده باشد. دوم اینکه من خبر اولیه را خودم ساخته بودم؛ این در حالی است که خبر اولیه باید از «بافت A» استخراج شود. لازمه این کار، استخراج این خبر از میان تعابیری است که در اختیار منتقد ادبی قرار می‌گیرد و مخرج مشترکشان، شکل‌بندی خبر اولیه را معلوم می‌کند. این مطالب را بارها تکرار کرده‌ام و نیازی به تکرار آنها در اینجا نمی‌بینم بویژه اینکه من هنوز به مسأله اصلی این نوشته نپرداخته‌ام. حال اجازه دهید، پیش از پرداختن به نقطه پایانی این مسیر، نقشه راهمان را در نمودار (۱۶) مرور کنیم:

نمودار (۱۶)



نوک پیکان در نمودار (۱۶) معلوم می‌کند که ما از چه مرحله‌ای گذر کرده، و به چه مرحله‌ای رسیده‌ایم؛ به این ترتیب، مرحله نخست در این مسیر، درک متن است؛ یعنی زمانی که به کمک حواس پنجگانه‌مان به درک ماده فیزیکی متن برسیم. در مرحله بعد، این «بافت A» را با انتخاب و ترکیب جمله‌هایی از «بافت B» و «بافت C» مان تعبیر می‌کنیم. مجموعه اطلاعاتی که از تعبیر متن در اختیارمان قرار می‌گیرد، ابزار مطالعه چگونگی آفرینش متن به شمار می‌آید. این مطالعه در مرحله بعد صورت می‌پذیرد و نقد متن تلقی می‌شود. بنابراین، وقتی به نقد متن می‌رسیم، باید تعبیر متن را در اختیار داشته باشیم. با نقد متن اطلاعاتی پیش رویمان قرار می‌گیرد که می‌توانیم از آنها در

## ۸. سبک‌شناسی

انسان در طول زمان حیات خود، جمله‌های معتبری را در حافظه‌اش ثبت می‌کند و «بافت C» خود را شکل می‌دهد. بخشی از این جمله‌ها بر پایه «بافت B» او تشکیل می‌شود. پیشتر گفتیم که «بافت B»، فضای حاکم بر تولید «بافت A» است. با تغییر در «بافت B»، بتدریج جمله‌های «بافت C» این انسان نیز تغییر می‌کند و همسو با «بافت B» اش قرار می‌گیرد. «بافت A»، که بر پایه «بافت B» و «بافت C» تولید می‌شود، تحت تأثیر این دو بافت، متنی را پیش روی ما قرار می‌دهد که ابزار اصلی مطالعه در مرحله سبک‌شناسی است.

پیشتر به این نکته اشاره کردم که «بافت A»، متن است و این متن می‌تواند از واحدهای نظام‌های نشانه‌ای متعددی شکل گرفته باشد. این متن می‌تواند یک نقاشی، یک پوستر تبلیغاتی، یک فیلم سینمایی، یک رمان، سروده‌ای از یک شاعر یا صدها متن دیگر باشد که همگی آفرینش‌های انسان به شمار می‌آیند؛ به این ترتیب، تحت تأثیر شرایط اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و ...، که در «بافت B» امکان درک و تعبیر می‌یابد، «بافت C» تأثیر می‌پذیرد و «بافت A» این تأثیر را معلوم می‌سازد؛ به همین دلیل در فضای کنونی کشورمان، «بافت B» و «بافت C» طراح یک پوستر تبلیغاتی، او را در شرایطی قرار می‌دهد که برای تبلیغ یک شامپو از تصویر یک مرد بهره بگیرد و همین شرایط، فیلمساز را وادار می‌کند، پسری با دیدن مادرش از دور با او سلام و احوالپرسی کند و تصویرساز کتاب درسی سال اول دبستان نیز تصویر پدر و مادر را در خانه با لباس اداری ترسیم کند.

اگر همین نمونه‌ها را پیش رویمان قرار دهیم و از تعمیم استقرایی بهره بگیریم به واقعیتی غیر قابل انکار پی می‌بریم و آن اینکه متن‌ها در حوزه‌های مختلف آفرینش انسان از آفرینش اندیشه‌ای تازه گرفته تا آفرینش یک غزل یا یک عمارت و غیره بر حسب شرایط حاکم بر زندگی انسانها وجوه مشترکی می‌یابند؛ برای نمونه در زمانه‌ای که متن ادبی گرایش به سمت انتخاب را نشان می‌دهد، همین گرایش در خوشنویسی، نقاشی، معماری و دیگر آفرینش‌های انسان نیز مشاهده می‌شود؛ به این ترتیب، توجه به همین نکته، ما را به این اندیشه می‌رساند که دانشی عام در حوزه آفرینش‌های انسان وجود دارد





و این دانش عام نادیده گرفته شده است. نامگذاریهای مختلف و بی ربط به هم در سبکهای ادبی، سبکهای نقاشی، سبکهای معماری و غیره مؤید این ادعاست.

در سنت مطالعات خودمان، وضعیت بمراتب نامسجم‌تر است. ما حتی در سبک-شناسی یک حوزه، مثلاً متون ادبی نیز با نامگذاریهایی بی ربط به هم درگیریم. دو گونه ادبی «شعر» و «نظم» هنوز هم مترادف با یکدیگر به کار می‌رود. این دو گونه با دو ویژگی سنتی «موزون و مقفی» از «نثر» متمایز می‌شود، و «نثر» در مفهوم «نثر ادبی» در تقابل با «نظم» قرار می‌گیرد. دلیل این امر در نامگذاری دروس دانشگاهی نیز مشهود است که به شکل «سبک‌شناسی نظم» و «سبک‌شناسی نثر» پیش رویمان قرار می‌گیرد. این «موزون و مقفی» بودن هم دست از سرمان بر نمی‌دارد و هنوز هم سالی چند کتاب را به نام «عروض و قافیه» وارد بازار می‌کند (صفوی، ۱۳۷۸)؛ آن هم وقتی دست کم چهار نسل در ایران با اشعاری سر و کار دارند که نه موزونند و نه مقفی.

نامگذاریها، حتی در یک گونه ادبی نیز هنوز مبتنی بر روشی منسجم صورت نپذیرفته است. گاه سبکهای شعر را بر حسب منطقه جغرافیایی نامگذاری کرده‌اند و از «سبک خراسانی» و «سبک عراقی» و «سبک هندی» سخن به میان می‌آورند. گاه همین مناطق جغرافیایی نیز نادیده گرفته می‌شود و ما را درگیر نامهایی نظیر «مکتب وقوع»، «دوره بازگشت»، «شعر مشروطه»، «شعر نو» و غیره می‌کنند. در سبک‌شناسی نثر، نامگذاریها را بر پایه حکومتها مرتب کرده‌اند و از «سبک دوره سامانی»، «سبک دوره غزنوی» و غیره سخن می‌گویند؛ به این ترتیب، مثلاً سعدی، بوستان را به سبک عراقی سروده است؛ ولی گلستانش به سبک دوره مغول است!

اینها را گفتم که معلوم کنم، ما در مطالعه شاخصترین زبان و ادبیات دنیا در چه مرحله‌ای قرار گرفته‌ایم. همین چند سال پیش، یونسکو با در نظر گرفتن چند ملاک ثابت، اعلام کرد که زبان فارسی در نوع خود منحصر به فرد است. ملاکها را بر می‌شمارم: نخست، زبانهایی که قدیمی‌ترین مستندات را در اختیارمان قرار می‌دهند. با همین ملاک اول، زبانهای فارسی، یونانی، لاتین، سنسکریت، چینی، اوستایی، آرامی، سریانی، سومری و اکدی از بقیه متمایز شدند. ملاک دوم را بیشترین تأثیرگذاری زبانها در آفرینش‌های ادبی جهان قرار دادند و از این طریق، فارسی، یونانی، لاتین، و سنسکریت را شاخصترینها فرض کردند. ملاک سوم را ادامه حیات این زبانها در نظر

گرفتند؛ به این ترتیب، فارسی و یونانی فقط باقی ماندند و ملاک چهارم یعنی گستره کاربرد زبان، سبب شد تا فارسی به زبانی منحصر به فرد مبدل شود. این جایگاه زبان و ادبیات ما و این هم شیوه مطالعه ما.

قصد من طرح مجموعه‌ای نارسایی نیست. اصولاً آدم قرقرویی نیستم و اگر به نارسایی‌ای پی ببرم به دنبال بدیلی می‌گردم که آن ایراد را برطرف کنم. استناد به حرف این و آن را هم «علم» نمی‌دانم و تصور نمی‌کنم، گزارش اندیشه دیگران، مرا به اندیشمند مبدل کند. این را گفتم که بتوانم به سراغ بقیه مطلب بروم.

یاکوبسن در یکی از مقاله‌های کلاسیکش به روش سبک‌شناختی بر حسب «انتخاب» و «ترکیب» اشاره می‌کند و در زمانه کشف قطبی‌شدگی مغز از همین اصطلاح «قطب» برای اشاره به دو نوع زبان‌پریشی بر حسب فعالیت «قطب استعاری» و «قطب مجازی» بهره می‌گیرد تا «انتخاب» و «ترکیب» را در تقابل با یکدیگر قرار دهد. من در نوشته‌ای (صفوی، ۱۳۹۶ ب)، این نگرش یاکوبسن را گزارش، و با آن به دو دلیل مخالفت کرده‌ام: نخست اینکه یاکوبسن بر حسب همان سنت دیرینه مطالعه «استعاره»، این فرایند انتخاب را واحدی از محور جانشینی و جایگزین کردن آن با واحد دیگری بر حسب مشابهت دانسته است؛ این در شرایطی است که به باور من «انتخاب» و «ترکیب» دو فرایند هم‌نوع نیست. «انتخاب» در نظام صورت می‌پذیرد و «ترکیب» ساخت را پدید می‌آورد. افزون بر این، من در تعبیر استعاره و مجاز تفاوتی نمی‌بینم؛ زیرا در هر دو این موارد، بحث بر سر کاهش واحدهایی است که هنگام تعبیر از «بافت C» در ترکیب با «بافت A» قرار می‌گیرند و امکان تعبیر را میسر می‌سازند. دوم اینکه یاکوبسن به جامعیت «انتخاب» و «ترکیب» در تمامی آفرینش‌های انسان توجه ندارد و این دو فرایند را ویژه عملکرد زبان و پیدایش زبان ادب می‌داند. برای روشن‌شدن مشکل نخست من با نگرش یاکوبسن به دو نمونه (۱۷) و (۱۸) توجه کنید:

(۱۷) [فرشته مثل گربه راحت طلب است] گربه باز رفته روی کاناپه دراز کشیده.

(۱۸) برو [بطری‌های از جنس] شیشه‌ها را بگذار توی یخچال.

اگر من در «بافت C» خود بخشهای درون قلاب را ثبت نکرده باشم نه در جمله (۱۷) به تعبیر «فرشته باز رفت روی کاناپه دراز کشیده» می‌رسم و نه در جمله (۱۸) درمی‌یابم که بطری‌ها را باید داخل یخچال بگذارم؛ آن هم در حالی که ممکن است



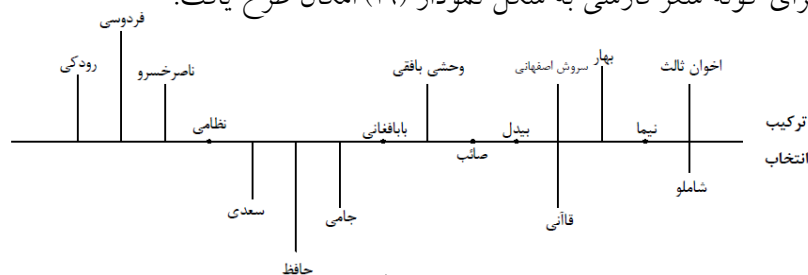
اصلا بطری‌ها از جنس پلاستیک باشند؛ به این ترتیب، نگاه من نسبت به «انتخاب» و «ترکیب» کاملا متفاوت است. من به هیچ ترتیبی نمی‌توانم بپذیرم که گیرنده پیام جز «بافت A» یعنی آنچه فرستنده پیام پس از ترکیب واحدها در اختیار گیرنده پیام قرار می‌دهد، متنی برای تعبیر در اختیار داشته باشد.

حال به مرحله‌ای می‌رسیم که نقد آفرینش‌های انسان را در اختیار داریم و قرار است با مقایسه این نقدها به مرحله پایانی نمودار (۱۶) برسیم. متنهای بررسی شده، معلوم می‌کنند که حتی اگر خودمان را فقط به یک گونه از آفرینش‌های انسان محدود کنیم، باز هم میان گرایش به دو فرایند «انتخاب» و «ترکیب» با تفاوت‌های بارزی روبه‌رو می‌شویم؛ برای نمونه به سراغ شاهنامه می‌رویم و درمی‌یابیم، نقد این اثر، گرایش قطعی به سمت فرایند ترکیب را پیش رویمان قرار می‌دهد. نام شخصیت‌ها معلوم است. خانواده‌شان مشخص است. اعمال و رفتار هر فرد توضیح داده می‌شود. سلاحها، لباسها، رنگها و ... گزارش شده است و گیرنده پیام در جهان ممکن قرار می‌گیرد که آشکارا برایش تعریف شده است. حال به سراغ دیوان خواجه شیراز می‌رویم؛ بجز چند مصراع که نام شخصیتی در آنها ذکر شده است، هیچ خبری از نامها نیست. ما حتی نمی‌دانیم جنسیت «پیر»، «عاشق»، «ساقی» و غیره چیست. همه شخصیت‌ها با «او»، «این»، «آن» و غیره معلوم شده‌اند و گیرنده پیام در جهان ممکن قرار می‌گیرد که بر حسب «بافت C» خود، باید جمله‌های «بافت A» را تعبیر کند. این مطلب چند نسل پیش از ما کاملا معلوم بوده است؛ زیرا با قطعیت کامل، سبک خراسانی را از سبک عراقی جدا کرده‌اند؛ اما این تفکیک به شکلی است که انگار بی دلیل در قونی در ناحیه خراسان به شکلی از زبان ادب بهره می‌گرفتند و سپس، چند قرن بعد در ناحیه‌ای به نام عراق، افراد دیگری به این نتیجه رسیده‌اند که به شکل دیگری حرفشان را بزنند؛ اما مسأله به همین سادگی نیست؛ زیرا نقد دیگر آفرینشهای باقیمانده از این زمانه‌ها نظیر نقد اندیشه، نقد معماری، نقد معماری، نقد نقاشی و جز آن معلوم می‌کند، انگار ما با وجوه مشترکی در این متنها روبه‌رو هستیم؛ به عبارت دقیقتر، «بافت B» و «بافت C» خالق شاهنامه با «بافت B» و «بافت C» خالق شفا، خالق مناره‌های غزنه، و دیگر متنهای باقیمانده از آن زمانه، همگی همین گرایش به سمت ترکیب را می‌نمایانند؛ این در حالی است که وقتی به زمانه حافظ می‌رسیم، «بافت B» و «بافت C» او متنی را در اختیارمان قرار می‌دهد که گونه

نگارش نستعلیق، متن حکمه الاشراف یا معمار سلطانیه نیز همان گرایش به سمت «انتخاب» را در برابرمان می‌گذارد.

این مطلب چیز تازه‌ای نیست و در طول تاریخ با اصطلاحاتی نظیر «روح زمانه»، «اندیشه غالب»، «گفتمان غالب» و غیره و البته با تعاریف متفاوت، مطرح شده است؛ اما هیچ‌گاه در هیئت ابزاری در مطالعه سبک متن به کار نرفته است. من اصلاً به نامگذاری این نگاه کاری ندارم و فقط مدعی‌ام، اگر در زمانه‌ای، مکتبی به نام ناتورالیسم در نقاشی پدید می‌آید، نمی‌توان تأثیر این نوع اندیشیدن را در دیگر آفرینشهای آن زمانه مشاهده نکرد.

جرقه اولیه این نگرش زمانی زده شد که معلم گروه زبان و ادب فارسی دانشگاهم بودم؛ یعنی حدود سی سال پیش، شاید هم بیشتر. از همان ایام با خواندن هر متنی، تلاشم این بود که هر جمله متنها را با ضربدر و ستاره نشانه‌گذاری، و معلوم کنم، گرایش هر جمله متن، بیشتر به سمت «انتخاب» است یا «ترکیب». با شمارش این ضربدرها و ستاره‌ها، گرایش متنها را به تعبیر فردی خودم معلوم می‌کردم. حاصل این کار برای گونه شعر فارسی به شکل نمودار (۱۹) امکان طرح یافت:



روش من در استخراج نمودار (۱۹) نوعی آمارگیری بسیار ساده بود؛ برای نمونه، من بیست هزار بیت از شاهنامه را به عنوان داده‌های اولیه آفرینش‌های فردوسی در نظر گرفتم. این ابیات به شکل جمله شکل‌بندی شد و مرا به بیست و یک هزار و هفتصد جمله رساند. از میان این مجموعه جمله بر حسب تعبیر فردی خودم، شانزده هزار و نهصد و سه جمله، گرایش به سمت ترکیب را به صراحت نشان می‌داد؛ به عبارت ساده‌تر، تنها چهار هزار و هفتصد و نود و هفت جمله در توضیح بیشتر مطالب دخالت نداشت؛ به این ترتیب، نزدیک به ۷۸٪ این جمله‌ها گرایش به ترکیب را پیش روی من قرار می‌داد؛ این درحالی بود که مثلاً در دیوان حافظ، نزدیک به ۹۰٪ جمله‌ها به سمت



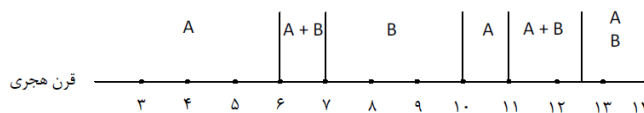
انتخاب گرایش داشت: نمودار (۱۹) بر پایه همین آمارگیری سطحی ترسیم شد و برایم معلوم کرد آفریننده‌هایی نظیر نظامی، بابافغانی، صائب و ... در آفرینش‌های خود از نوعی تراز میان انتخاب و ترکیب بهره گرفته‌اند.

باز هم در اینجا تأکید می‌کنم که نمودار (۱۹) به نقد ادبی مربوط است و نه به سبک‌شناسی. افزون بر این، اینکه تعبیر متن صائب از تعبیر متن بیدل ساده‌تر است به «تعبیر متن» مربوط است و نه نقد ادبی.

در این میان، جالبترین بخش کار این بود که برایم معلوم شد، تمامی این نتیجه‌گیری‌های من، پیشتر و به شکل تجربی با همان دسته‌بندی‌های بی در و پیکر، مطرح شده بود؛ مثلاً اینکه رودکی، فردوسی یا ناصر خسرو بر حسب آفرینش‌هایشان در سبک خراسانی قرار می‌گرفتند و سعدی و حافظ و جامی به سبک عراقی می‌نوشتند.

در گام بعد، کارم این بود که برای نمودار (۱۹) داده‌هایی از دیگر آفرینش‌های انسان بیابم. این کار برایم به دردسر بزرگی مبدل شد؛ زیرا یافتن داده‌هایی در معماری، پارچه‌بافی، قالیبافی، نقاشی، مجسمه‌سازی و ... در زمانه حیات آفرینندگان نمودار (۱۹) کار چندان ساده‌ای نبود. از زمانه وحشی بافقی به بعد به مجموعه وسیعی از این متن‌ها دست یافتن که مثلاً در زمانه فردوسی به چند متن محدود می‌شد. این متن‌ها را هم با تعبیر شخصی‌ام نقد کردم و در نهایت توانستم به نمودار (۲۰) برسم:

(نمودار ۲۰)



اگر گرایش به سمت ترکیب را با A و گرایش به سمت انتخاب را با B معلوم کنیم، درمی‌یابیم که نمودار (۲۰) چه شرایطی را در آفرینش‌های انسان ساکن سرزمین ایران پیش رویمان قرار می‌دهد. این نمودار معلوم می‌کند که تا حدود قرن ششم، گرایش غالب به سمت ترکیب بوده است و بتدریج ترکیب در کنار انتخاب به تعادل می‌رسد و این وضعیت در قرن ششم، امکان گرایش تدریجی به سمت انتخاب را فراهم می‌آورد به شکلی که از قرن هفتم تا حدود قرن دهم، گرایش غالب به سمت انتخاب شکل می‌گیرد. شرایطی در قرن دهم، این امکان را فراهم می‌آورد تا ترکیب به گرایش غالب مبدل شود و بر حسب شرایط دیگری از حدود قرن یازدهم به بعد ترکیب و انتخاب به

تعداد برسد. در زمانه‌ای دیگر از میانه قرن دوازدهم به بعد، ما با داده‌هایی روبه‌رو می‌شویم که برخی به ترکیب و برخی به انتخاب گرایش دارد.

این همان شرایطی بود که من با توجه به انواع آفرینش‌های این زمانه‌ها به دست آوردم. جالب اینجاست که تمامی این نتایج در همان سنت سبک‌شناسی شعر فارسی و فقط برای آفرینشی به نام «شعر» مطرح شده بود و با برجسبهای «سبک ترکستانی»، «سبک خراسانی»، «سبک قرن ششم»، «سبک عراقی»، «سبک هندی»، «سبک بازگشت» و جز آن، همین گرایش‌ها را تایید می‌کردند؛ البته بدون اینکه به این نکته اشاره‌ای شود که شیوه آفرینشهای مثلا صائب، همانی است که در ساخت پل خواجه یا مسجد لطف‌الله نیز کارایی یافته است.

در گام بعد، باید به سراغ وضعیتی می‌رفتم که در «بافت B» و در نتیجه در «بافت C» این خالقان متنهای گوناگون تأثیرگذار بوده است. پرسش‌ام این بود که چه شرایطی سبب شده است در زمانه‌ای، مثلا اندیشه ملاصدرا، معماری عالی قاپو، مینیاتورهای بهزاد، خوشنویسی‌های میرعماد، پارچه‌های چند لایه‌ای غیاث‌الدین علی یزدی و غیره همگی یک گرایش را در آفرینش نشان بدهند. من به چه دلیلی درمی‌یابم که وقتی به عمارت تاج محل نگاه می‌کنم، انگار شعر بیدل را می‌خوانم؟ یک غزل از حافظ چرا باید به شکلی سروده شده باشد که به آرامگاه همایون شاه بماند؟ وقتی در برابر این عمارت در دهلی قرار می‌گیرید، اگر به شما بگویند این عمارت، یک مسجد است، یک مدرسه است، یک آرامگاه است و یا حتی یک خانه مجلل است، همه را می‌پذیرید. این همان عمارتی است که حافظ نیز در غزلش ساخته است. چرا آنچه ما سبک هندی می‌نامیم و انتخاب و ترکیب را در هم می‌آمیزد، دقیقا همانی است که در اروپا «سبک باروک» نامیده می‌شود؟ چه شرایط مشابهی در این دو نقطه دنیا بر «بافت B» و «بافت C» این آفرینندگان تأثیر گذاشته است؟

بهترین راه یافتن پاسخی به این پرسش‌ها، مطالعه تاریخ بود. این کار را جزو وظایفم دانستم و تاریخ خواندم و در نهایت به نتیجه‌ای دلسردکننده رسیدم. تاریخ را حاکمان می‌نویسند و تاریخ مردم، سندهای مانده در بایگانیها و سینه‌هایند. هر چه می‌خواندم، معلوم می‌کرد ما در هر زمانه تاریخ مکتوبی در اختیار داریم که در زمانه بعد، وارونه آن روایت شده است. اگر زمانه رسانه‌های امروزی را به کنار بگذاریم



و مثلاً قرنی به عقب بازگردیم، دایماً با دو تاریخ «غالب» و «مغلوب» رو به رو می‌شویم؛ برای نمونه با دو شاه سلطان حسین روبه‌رو می‌شویم: یکی آن که در زمانه‌اش معرفی می‌کنند و پادشاهی صلح‌طلب است و نمی‌خواهد دستش به خون هموطن آلوده شود و دیگری که در زمانه افشاریه پیش رویمان قرار می‌گیرد و فردی خرافی و ضعیف را در مقابلمان قرار می‌دهد؛ به عبارت ساده‌تر، شاه سلطان حسین در تاریخ «غالب» و شاه سلطان حسین در تاریخ «مغلوب». امروز وقتی در مورد جنگ جهانی دوم فیلم می‌سازند، ما با تاریخ غالب روبه‌رو می‌شویم. سربازی از میان متفقین بویژه امریکایی، چیزی شبیه به آشیل است که با هر تیرش، دشمنی را از پا درمی‌آورد و آلمانی‌ها دسته دسته ایستاده‌اند تا او آنها را به نوبت بکشد. حال فرض کنید، متحدین در این جنگ پیروز می‌شدند، من همیشه فکر می‌کردم، فیلم‌های سینمایی به چه شکلی درمی‌آمد. این وضعیت در طول تاریخ و در تمام دنیا پیش رویمان قرار می‌گیرد و مرا درگیر این نکته می‌کند که مثلاً در دوره سامانیان و غزنویان چه شرایطی بر مردم حاکم بود که می‌توانستند به در بگویند و در هم بشنود؛ ولی خواجه شیراز باید به در می‌گفت تا دیوار بشنود. به هر حال، هنوزم درگیر این مسأله‌ام و باید اعتراف کنم، هنوزم حرفهایم، دست کم برای خودم قطعیت نیافته است.

## ۹. پایان سخن

حدود بیست و پنج سال پیش، وقتی شکل اولیه این نوشته را معرفی کردم بخوبی می‌دانستم که حرفهایم به چند دلیل عمده بی‌اهمیت جلوه می‌کنند: دلیل نخست این بود که چنین طرحی کاملاً بومی به حساب می‌آید و از آنجا که پشتوانه فرهنگی نداشت، «علمی» نمی‌نمود. دلیل دوم این بود که نویسنده‌اش از اساس آدم جدی‌ای نبود. این دلیل دوم را به حساب تعریف از خودم می‌گذارم؛ ولی دلیل اول انگار در ما نهادینه شده است.

به هر حال در همان قالبی که شخصیت‌م شکل گرفته، و انگار زندگی برایم شوخی است، ادعایم این بوده و هست که ما در تاریخ با صدها وضعیت مختلف روبه‌رو می‌شویم. حمله یونانیان، حمله اعراب، هجوم مغول، حکومت ترکان، سقوط قسطنطنیه، حکومت آباب کلیسا، جنگهای صلیبی، شیوع طاعون، شیوع وبا، سلطه استعمار، جنگ جهانی اول و صدها وضعیت دیگر در جهان واقعیت‌های اطرافمان به شکلی بالقوه

می‌توانستند بر «بافت B»، و در نتیجه «بافت C» مردم آن زمانه تأثیر بگذارند. از میان این وضعیتهای متعدد، برخی به وضعیت برجسته، مبدل شده‌اند. این وضعیت برجسته همانی است که در آفرینشهای انسان تأثیر گذاشته و در این آفرینشها از ادبیات و نقاشی گرفته تا موسیقی و نوع اندیشه فلسفی و غیره جلوه کرده است. این تحقیقاتی مادی نوعی «اندیشه غالب» معلوم می‌کنند که تا چه حدی یک «وضعیت» به «وضعیت برجسته» مبدل شده است..

با اینکه همه حرفهایم شوخی است، به نظر می‌رسد، امروز در فرنگ، شکل جدی این حرفها امکان طرح یافته و دست کم در مطالعه تاریخ ادبیات به نکته‌ای تازه مبدل شده است. سنم، دیگر اجازه نمی‌دهد بیست و پنج سال دیگر منتظر بمانم تا شاهد شکل جدی حرفهای این نوشته‌ام باشم. بنابراین، باز هم مطلبی را به شوخی مطرح می‌کنم تا شکل جدیدش بعدها به دستمان برسد.

#### پی‌نوشتها

1. Perception
2. Proposition
3. Sentence
4. Interpretation
5. Inference
6. Context
7. Text
8. Selection
9. Combination
10. Structure
11. paradigmatic axis
12. syntagmatic axis

#### فهرست منابع

- صفوی، کورش؛ (۱۳۷۴) *از زبان‌شناسی به ادبیات*. ج ۱: نظم. تهران: چشمه.
- \_\_\_\_\_؛ (۱۳۷۷) «پیشنهادی در سبک‌شناسی ادب فارسی»؛ *فصلنامه زبان و ادب (متن پژوهی ادبی)*، دوره ۲، ش ۶، ص ۴۳-۵۶.
- \_\_\_\_\_؛ (۱۳۷۸) «نگاهی تازه به اصطلاح عروض و قافیه»؛ *فصلنامه زبان و ادب (متن پژوهی ادبی)*، دوره ۴، ش ۷-۸، ص ۴۷-۶۰.





- 
- \_\_\_\_\_؛ (۱۳۸۰) *منطق در زبان‌شناسی*؛ تهران: حوزه‌ی هنری.
- \_\_\_\_\_؛ (۱۳۸۹) *سرگردان در فلسفه‌ی ادبیات*؛ تهران: انجمن شاعران ایران.
- \_\_\_\_\_؛ (۱۳۹۱) *آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادب فارسی*؛ تهران: علمی.
- \_\_\_\_\_؛ (۱۳۹۳) *آشنایی با نشانه‌شناسی ادبیات*؛ تهران: علمی.
- \_\_\_\_\_؛ (۱۳۹۶ الف) *تعبیر متن*؛ تهران: علمی.
- \_\_\_\_\_؛ (۱۳۹۶ ب) *استعاره*؛ تهران: علمی.
- \_\_\_\_\_؛ (۱۳۹۸ الف) *روایت*؛ تهران: علمی.
- \_\_\_\_\_؛ (۱۳۹۸ ب) *آشنایی با نظریه‌های نقد ادبی*؛ تهران: علمی.
- \_\_\_\_\_؛ (۱۳۹۹) *فرهنگ توصیفی فلسفه زبان*؛ تهران: علمی.

