درآمدی بر

سبک‌شناسی در ادبیات

دکتر محمود عبادیان

درآمدی بر

سبک‌شناسی در ادبیات

دکتر محمود عبادیان

مؤسسهٔ انتشارات آوای نور
۱۳۷۲

نام کتاب: در آمدی بر سبک‌شناسی در ادبیات

نویسنده: دکتر محمود عبادیان

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات آوای نور

ویراستار: نعمت‌اله ایران‌زاده

نوبت چاپ: چاپ دوم، ۱۳۷۲ (چاپ اوّل: انتشارات جهاد دانشگاه تهران، ۱۳۶۸)

چاپخانه: شرکت چاپ و انتشارات علمی

تیراژ: ۵۰۰۰ جلد

کلیه حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است.

تهران ـ صندوق پستی: ۱۱۳۶۵/۳۶۶۶، تلفن: ۹-۶۴۲۰۳۴۸

فهرست مطالب

عنوان	صفحه
جستارگشایی	۹
فصل اوّل	
مفاهیم اساسی نظریه سبک	۱۳
۱ـ۱ معنی و اهمیت نظریه سبک	۱۵
۱ـ۲ نگاهی به برخی نظریّات گذشتگان	۱۶
۱ـ۳ سبک وسبک‌شناسی درپرتو زبانشناسی...	۱۹
۱ـ۴ مبنای نظریهٔ معنی شناختی سبک	۲۱
۱ـ۵ نقش سبک دراعتلای هنری دادن به مصالح	۲۳
۱ـ۶ سبک و کدهنری	۲۵
۱ـ۷ سبک در فراسوی ادب و هنر	۲۶
۱ـ۸ گونه‌شناسی (تیپولوژی) سبکها	۲۷
یادداشتهای فصل اوّل	۲۹

فصل دوم

سبک‌پژوهی ـ مقوله و مفاهیم تبیین سبک ۳۱

۱ ـ ۲ جایگاهِ سبک‌پژوهی ۳۳
۲ ـ ۲ ملاکها و ویژگیهای سبک سخن ۳۴
الف: جنبه معنایی ۳۴
ب: عاملِ زبانی (شکل) ۳۵
پ: جنبهٔ روانشناختی ۳۶
۳ ـ ۲ سخن و سبکِ سخن ۳۷
۴ ـ ۲ مترادف ۳۸
۵ ـ ۲ عناصر سبکی ۴۰
۶ ـ ۲ شاخصه‌های سبکی ۴۲
۷ ـ ۲ گونه‌های سبک ۴۵
۸ ـ ۲ هنجار (نُرم)های سبکی ۴۸
یادداشتهای فصل دوم ۵۲

فصل سوم

تحلیل سبکِ متنِ سخن ۵۳

۱ ـ ۳ تحلیل سبک ۵۵
۲ ـ ۳ مسأله روش در تحلیل سبک ۵۷
۳ ـ ۳ مرحله‌های اساسی در تحلیل سبک ۵۸
الف: درک تمامتِ متن (اثر) ۵۸
ب: شناخت عناصر سبکی ۶۰
پ: تبیین شاخصهٔ سبکی ۶۱
یادداشتهای فصل سوم ۶۶

فصل چهارم

تحلیل نمونه‌هایی از آثار ادب فارسی ۶۷

سبک نمونه‌های شعر ۶۹
۱ ـ شهید بلخی ۶۹
۲ ـ رودکی ۷۰
۳ ـ رابعهٔ بلخی ۷۲
۴ ـ شاهنامه فردوسی ۷۳
۵ ـ عنصری ۷۵
۶ ـ انوری ۷۶
۷ ـ خیام ۷۸
۸ ـ ویس و رامین فخرالدین گرگانی ۸۹
۹ ـ عطار ۸۱
۱۰ ـ مثنوی مولوی ۸۴
۱۱ ـ سعدی ۸۶
۱۲ ـ حافظ ۸۸
سبک نمونه‌های نثر ادبی ۹۲
الف: از سبک نثر کلاسیک فارسی ۹۲
۱۳ ـ مقدمه شاهنامه ابومنصوری ۹۲
۱۴ ـ احمد غزالی ۹۳
۱۵ ـ نوروزنامه خیام ۹۵
۱۶ ـ جوامع الحکایات ۹۶
۱۷ ـ تذکرة الاولیاء ۹۸
۱۸ ـ سمک عیار ۹۸
۱۹ ـ گلستان ۱۰۲
۲۰ ـ مطایبات عبید ۱۰۴
ب: از سبک نثر معاصر فارسی ۱۰۶
۲۱ ـ مسالک المحسنین ۱۰۶
۲۲ ـ سیاحتنامه ابراهیم بیگ ۱۰۸

۲۳ ـ چرند و پرند ۱۱۱
۲۴ ـ یکی بود یکی نبود ۱۱۳
۲۵ ـ داش آکل ۱۱۶
۲۶ ـ خیمه شب‌بازی ۱۱۸
۲۷ ـ چشمهایش ۱۱۹
۲۸ ـ مدیر مدرسه ۱۲۲
۲۹ ـ سووشون ۱۲۲
۳۰ ـ کلیدر ۱۲۴
یادداشتهای فصل چهارم ۱۲۷

فصل پنجم

زبان ادبی صادق چوبک دکتر یرژی اوسوالد ۱۳۳

کتابنامه ۱۴۲
الف) منابع فارسی ۱۴۴
ب) منابع غیر فارسی ۱۴۶

بسمه‌تعالی

امروزه سبک‌شناسی به عنوان یک رشتهٔ مستقل و بنیادی در تحلیل آثار هنری و ادبی مطرح و از اهمیت شایانی برخوردار است و چنانچه عناصر و شاخصه‌های گوناگون هراثری با اصول سبک شناختی دقیقاً تحقیق و تشریح و نموده شود، رسیدن به محتوای اثر و به دنبال آن کشف دنیای وجودی صاحبِ اثر تاحدی ممکن خواهد بود؛ چه هراثری بازتابِ تأثرات و انگیختگی خالق آن از وقایع و مسائل است و مسلماً با فرایند سبک‌شناسی پرده از ابهامات و دشواریها ویژگیهای منحصر به فرد «روساختی» و «ژرف‌ساختی» اثر گشوده می‌شود و دوستداران پژوهشهای ادبی و تشنگان آثار ادبی به چشم‌اندازی بکر و بدیع و چشمه‌ای زلال می‌رسند.

در مقولهٔ سبک‌شناسی علاوه برتحلیل آثار ادبی یک دورهٔ مشخص تاریخی، باروشهای عملیِ بررسی همه جانبهٔ یک اثر به منظور رهیابی به «سبک فردیِ» نویسنده نیز می‌توان آشنا شد و زمینهٔ نقد آثار ادبی را فراهم آورد، که این مهم اولین‌بار در کتابِ حاضر به روش عالمانه در دو بخش «نظری» و «عملی» با ارائه نمونه‌هایی از آثار ادب‌فارسی تحلیل و بررسی شده است. در ارائه نمونه‌ها ـ اعم از نثر و شعر ـ آثار شناخته شده و برجستهٔ نویسندگان گذشته و معاصر مدّنظر بوده است.

در کتاب حاضر به دیدگاههای زبان‌شناسان در تحلیل سبک اشارهٔ مختصری شده است ولی از طرح برخی موضوعاتِ مسأله‌انگیز و مورد اختلاف میانِ اُدبا و زبان‌شناسانِ معاصر پرهیز شده است.

براهل علم و ادب پوشیده نیست که مقولهٔ سبک‌شناسی در ایران بجز اولین اثر ارزشمند «سبک‌شناسی» مرحوم ملک‌الشعرای بهار و چاپ یکی دو اثر وچندین مقاله و سخنرانی در مجامع فرهنگی، هنوز ـ آنچنانکه بایسته بود ـ جدی گرفته نشده است و برای چهار واحد درسی «سبک‌شناسی» در دورهٔ کارشناسی دانشجویان ادبیات ، کتاب سودمندی به رشته تحریر نیامده است. به همین منظور ناشر، چاپ و نشر کتاب ارزشمند **«درآمدی برسبک‌شناسی در ادبیات»** را

درسرلوحه برنامهٔ چاپ کتابهای دانشگاهی و تحقیقاتی خود قرارداده و امیدوار است با چاپ این کتاب، خلاء بزرگ یک منبع و کمک‌درسی آموزشی در زمینه سبک‌شناسی تاحد زیادی رفع شود و دانشپژوهان و دوستداران هنر با شیوه‌های نوین این علم آشنایی و تسلط پیدا کنند.

ناشر بر خود فرض می‌داند بدین وسیله از مؤلف محترم ـ جناب آقای دکتر محمود عبادیان ـ به‌خاطر عنایتی که به این مؤسسه داشته‌اند سپاسگزاری نماید، باشد که در آیندهٔ نزدیک از ایشان آثار دیگری را در زمینه‌های ادبیات و علوم انسانی به‌علاقه‌مندان و دانشجویان تقدیم نمایند. همچنین ناشر آمادگی خود را برای همکاری با کلیهٔ صاحبان قلم و نویسندگان که آثار آموزشی و علمی سودمندی تألیف و تحریر کرده‌اند، اعلام می‌نماید.

از خداوند متعال توفیق خدمتگزاری همهٔ دست‌اندرکاران امور فرهنگی را مسألت می‌نماید.

ناشر ـ ۱۳۷۲

جستارگشایی

«سبک» را شیوهٔ بیان در گفتار و نوشتار دانسته‌اند. سبک، در واقع سامان و حرکت تفکر آدمی دربارهٔ چیزها و پدیده‌هاست: سامان و حرکتی که با خواص و کیفیت چیزها مناسبت دارد و با آنها همساختار است. از این رو سبک داشتن یعنی گفتن و نوشتن آنچه به خودی خود در اندیشهٔ آدمی می‌گذرد و یا بیان امر آنچنان‌که براستی احساس و اندیشه شده‌است و چون رفتار و کردار آدمی از تفکر او سر می‌زند، سبک اندیشه، در رفتار اخلاقی و سلوک اجتماعی انسان پدیدار می‌گردد. با توجه به این واقعیت است که از سبک زندگی، سخن می‌گویند. منظور از سبک زندگی این حقیقت است که هر فرد انسانی خاستگاه فکری و نگرش و بینش خاص خود را داراست که زادهٔ شرایط فردی و موقعیت اجتماعی او می‌باشد و در همان حال نظر و عمل او از آن تأثیر می‌پذیرد و در سایهٔ آن مسایل و واقعیتهای زندگی را می‌نگرد و آنها را به خدمت می‌گیرد. سبک بدین معنا مبین وحدت نظری و عملی شخصیت آدمی است.

هر پدیده و اثر فرهنگی، بیانگر نوعی سبک است؛ زیرا سبک، پیوندی است که ذهن و زبان آدمی در گفتار و نوشتار می‌یابد. سبک، در واقع کنش و واکنش معنی و شکل در گفتار و نوشتار است و سخن، واقعیت سبک زندگی یافتهٔ تفکر آدمی است.

هر آینه نکات بالا دارای اعتبار عینی باشد، آنگاه روشن است که هر سخن و متنی بازگوی پوشیده یا آشکار نگرش و بینش گوینده‌اش در باب موضوعی است که به رشتهٔ سخن کشیده است و کار سبک‌شناسی، همانا بازنمایی چگونگی تبلور گفتاری یا نوشتاری نگرش و بینشی است که در توضیح یا توصیف موضوع طرح شده نهفته است.

به سخن دیگر، سبک‌شناسی می‌کوشد با بررسی و تحلیل عناصر سخن به فردیّت اندیشه‌ای که به شیوهٔ خاصی از سخن شکل داده‌است راه نماید.

البته در ادبیات و هنر، از نوع بیان یا سبکی که خاص یک عصر تاریخی یا اجتماعی یا یک سرزمین است نیز سخن می‌گویند. بدیهی است که سبک بدین معنای کلام، برداشتی عام ازسبکهای خاص نویسندگان و هنرمندان یک دوره اجتماعی یا یک سرزمین است و از تشابه سبکهای خاص استنتاج شده‌است. سبک با چنین تعینی با مکتب ادبی یا هنری هم‌مرز می‌گردد.

مسایل کلیِ سبک‌شناسیِ سخن فارسی را، ملک‌الشعرای بهار در «سبک‌شناسی» خویش برای نخستین بار به میان آورده و بررسی کرده‌است و دیگر استادان و صاحبنظران نیز به تدقیق بعدی آن کوشیده‌اند، آنچنان که امروزه دیگر سیر تحول سبک سخن فارسی با توجه به دوره‌های گوناگون اجتماعی یا ویژگیهای قرنهای گذشته روشن گردیده‌است. اینک با توجه به دستاوردهای موجود در این رهگذر می‌توان به بررسی و تحلیل برخی جنبه‌های خاص سخن این یا آن نویسندهٔ مشخص پرداخت و به رابطه و مناسبت روش سخن با منش زیستن فکری وی توجه کرد، زیرا توجه به این گونه مناسبتهاست که علل سیر پرفراز و نشیب نثر فارسی را درگذار قرنها آشکار می‌سازد. در پشت سر دگرگونیهای صرفی و نحوی سخن فارسی، اندیشه‌های فردی و اجتماعی عصری نهفته است که موجب تغییر سبک سخن گردیده‌است. کار سبک‌شناسی همانا ردیابی این اندیشه‌ها در سخن این یا آن نویسندهٔ مشخص است. سبک‌شناسی موجوداز سبک فرضاً گلستان سعدی به عنوان نمونهٔ ممتاز سبک سدهٔ هفتم سخن می‌گوید و به ویژگیها و مؤلفه‌هایی اشارت می‌دهد که آن را مزیت سبکی بخشیده‌است. بنای اینگونه تعیین سبک بروجوه تشابه استوار است؛گام بعدی در این راه تعیین سبک بر اساس تفاوت و تمایز است. تنها با تحلیل مشخص آثار سعدی و بلکه تک‌تک حکایتها و غزلهای او می‌توان سبک یکباره و منحصر به فرد او را تبیین کرد و رابطهٔ اندیشه و زبان را در آنها بررسی کرد؛ چه تنها تعیین ویژگیهای منحصر به فرد پدیده است که شناخت متمایز و جامع آن را میسر می‌سازد. هر حکایت گلستان سعدی متضمن تبلور خاص و یکبارهٔ نگرش و بینش سعدی در رابطه با موضوعی است که وصف آن را در دست دارد؛ و هر حکایت، تجلی خاصی از نگرش و بینش عام یا سبک زندگی سعدی است.

پس سبک‌شناسی هر آینه نخواهد به ارائه خطوط کلی سبک آثار ادبی در این یا آن دورهٔ تاریخی بسنده کند، می‌باید به تحلیل سبک سخن مشخص نویسنده در تک‌تک آثار او پرداخته و تجلی گونه‌گون سبک تفکر و زندگی وی را در هر اثر یا متنِ مشخص، پی‌یابی کند. این همانا آن کاری است که در این نوشته به اجمال پیش گرفته شده‌است.

این نوشتار پاسخی به برخی نیازهای نظری و عملی در مبحث سبک‌شناسی دانشجویان رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی در دورهٔ کارشناسی است. از همین رو نیز در آن، مباحث به اجمال و کوتاهی به میان آورده شده و در ضمن از طرحِ برخی موضوعاتِ مسأله انگیز و مورد اختلاف میان ادبیات و زبان‌شناسیِ معاصر پرهیز شده‌است. این روش در گزینش نوع نثر و نمونه‌های تحلیلی نیز رعایت شده‌است.

از میان انواعِ نثر فارسی بیشتر به نثر ادبی توجه شده و نمونه‌ها نیز از میان آثار شناخته و برجسته برگزیده شده‌است. ضمناً با آنکه‌موضوع این جزوه طرح و بحث برخی خصوصیات و مؤلفّه‌های سبکی در نثر است، نمونه‌هایی چند از شعر کلاسیک فارسی نیز ذکر شده‌است؛ بدان سبب که شعر فارسی پیشتر از نثر ادبی شکل گرفته و بر تطّور اوّلیه نثر فارسی بی‌تأثیر نبوده‌است. گذشته از این، ما در ادب کلاسیک فارسی آثاری داریم که در آنها نثرْ به نظمْ زینت یا کمال یافته‌است.

سبک‌شناسی بر آن نیست که برای تحلیل آثار، قاعدهٔ کلی یا تراز به دست دهد؛ زیرا بنای تِحلیل سبکِ‌سخن، خاصه در نثر ادبی، بر یکبارگی گفتار و نوشتار (سخن) استوار است و هر اثر یا متنی به اعتبار عناصر سبکی منحصر به فرد خود شاخص است. بی‌مبالغه می‌توان گفت که به تعداد نویسندگان و کثرت آثارشان تفاوت سبکی وجود دارد. از این رو آنچه در این نوشته تحت عنوان عناصر و شاخصه‌های سبکی در نظر گرفته شده است ملاک یا شناسهٔ بررسی سبکی است و نه قاعده و نسخه.

جُستارهای بحث به دو دسته نظری و عملی تقسیم شده‌است؛ در بخش نظری، بیشتر از تاریخ نظریات و مفهومهای سبک شناسی بحث می‌شود و در بخش عملی، نمونه‌هایی از تحلیل برخی ویژگیهای سبکی متنهای مورد نظر ارائه می‌شود.

در خاتمهٔ این جستار، نویسنده بر خود لازم می‌داند از آقای نعمت‌اله ایران‌زاده که با تذکر نکات سودمند و پیشنهادهای متعدد به بهبود این متن، یاری شایان رساندند و

زحمتِ «ویرایش دوم» آن را به عهده گرفتند و همچنین از مدیر مؤسسه انتشارات آوای نور ـ جناب آقای میرحسینی ـ که تسهیلات لازم را در امر چاپ و نشر کتاب فراهم آوردند، صمیمانه سپاسگزاری نماید.

محمود عبادیان
دانشکدهٔ ادبیات و زبانهای خارجی
(دانشگاه علاّمه طباطبایی)
بهار ۱۳۷۲

فصل اوّل

مفاهیم اساسی نظریهٔ سبک

آشنـایی باتاریخ نظریات و تطّور
مقوله‌ها دریک رشتـه پژوهشی،
بخشی از فرایند یـادگیری مبحث
مورد نظر می‌بـاشد.

۱ـ۱ معنی و اهمیت نظریهٔ سبک

جُستارسبک‌شناسی و بررسی سبک سخن در ایران با «سبک‌شناسیِ» زنده یاد «بهار» آغاز شده‌است. سه جلد اثر نامبرده نتیجهٔ تجربیات عملی و دربرگیرندهٔ دیدگاههای او در این باره است. به برکت این نوشته، سبکِ سخن فارسی از آغاز تمدن اسلامی ایران تا عصر حاضر در شش دوره بررسی و تبیین شده و آثار هر دوره به همراه مؤلّفه‌ها و شاخصه‌های کلی سبک آن عصر، معین و منظم گردیده‌است.

در مقدمهٔ جلد یکم اثر نامبرده، «سبک» چنین تعریف شده‌است: «یکی از فنون ادبی فارسی که به معنی طرز خاصی از نظم و نثر است» و «در عرف ادب و اصطلاح به طرز ادایی اطلاق می‌شود که از لحاظ مشخصات و وجوه امتیازی که نسبت به هنرهای زیبا دارد مورد بررسی قرار گیرد؛ و نیز روش نگارشی که به وسیلهٔ خواص ممتاز خویش مشخص باشد.» هم او می‌نویسد: «سبک، در اصطلاح ادبیات، عبارت از روش خاص ادراک و بیان افکار به وسیلهٔ ترکیب کلمات و انتخاب الفاظ و طرز تعبیر است.»

«سبک، به یک اثر ادبی وجههٔ خاص خود را از لحاظ صورت و معنی القا می کند. و آن نیز به نوبهٔ خویش وابسته به طرزِ تفکر گوینده یا نویسنده دربارهٔ حقیقت می‌باشد.»[۱] و سرانجام: «سبک به معنی عام خود، عبارت از تحقق ادبی یک نوع ادراک جهان است که خصایص اصلی محصول خویش (از منظوم یا منثور) را مشخص می‌سازد.»[۲] در فرهنگ معین دربارهٔ سبک آمده‌است: «روشی خاص که شاعر یا نویسنده، ادراک یا احساس خود را بیان می‌کند: طرز بیان مافی‌الضمیر.»[۳] در *لغتنامهٔ دهخدا* نیز چنین می‌خوانیم: «سبک شامل دو موضوع است: فکر یا معنی، صورت یا شکل. از توجه به جهان بیرون، فکری در ما تولید می‌شود و نمونه‌ای است از تأثیر محیط در فرد و ما آن فکر را با سوابق ذهنی خود

منطبق و موافق می‌سازیم و با همان جنبهٔ فکری خویش برای شنوندگان تعبیر می‌کنیم، و این نمونه‌ای است از تأثیر فرد در محیط ... باید دانست که سبک، کلی‌ترین و عمیق‌ترین مقولهٔ هنر است و هیچ یک از بررسیهایی که برای هنر کرده‌اند به قدر بررسی سبک، ژرف و رسا و روشنی بخش نیست ... سبکِ هنر آفرین با آنکه ممکن است در نظر اوّل، شخصی جلوه‌کند، جمعی است، طبقاتی است، بدون توجه به تعارضات آن فهم نمی‌شود. در نتیجه سبک‌شناسی وابسته به جامعه شناسی است. در اثر عدم پیشرفت سبک، آن را در قدیم بیشتر به موهبت «الهام» و «نبوغ» اقامه می‌کردند؛ ولی غافل از این بودند که این موهبت و الهامات خود مجهول‌اند.»[۴] و در *دایرةالمعارف مصاحب* در این باره می‌خوانیم: «در ادبیات، روش یا شیوهٔ خاص شاعر یا نویسنده که برای بیان مطالب و اندیشه‌های خویش به‌کار می‌برد و مشخِّصِ یک اثرادبی ازاثر ادبی دیگر است. نوع الفاظ و ترکیبات و جمله‌بندی و طرز تعبیر معانی مهمترین عامل در چگونگی سبک یا شیوهٔ ادبی هر شاعر یا نویسنده‌است.»[۵]

اینها بخشی از مهمترین تعریفها و نکاتی است که کتابها و فرهنگهای فارسی دربارهٔ سبک ارائه کرده‌اند. از مجموع تعریفهای بالا آنچه به دست می‌آید این است که سبک ادبی، از ذهن و اندیشهٔ نویسنده و شاعر مایه می‌گیرد و آنچه بدان رنگ فردی می‌دهد نگرش و بینش هنری و واقعیتهای عینی و سبک زندگی فکری است؛ چه عملی که از نیروی خلاقهٔ آدمی سر می‌زند از فعالیتهای نظری و عملی اوگسسته نیست بلکه در گرو تأثیرهایی است که از جهان بیرون می‌پذیرد و آنها را به رنگ نظرگاههای فکری یا عاطفی خود در می‌آورد.

۲ـ۱ نگاهی به برخی نظریّات گذشتگان:

پیوند سبک گفتار و نوشتار آدمی با طرز تفکر و تجربهٔ زندگی چیزی است که از دوران باستان موردِ توجه نویسندگان و صاحب نظران فنِ نوشتار و گفتار بوده‌است. از «سنکا»[۶] نویسندهٔ بزرگ رومی نقل است که: «سبک را آشکارکنندهٔ سرشت و روح آدمی می‌دانسته و سخن را به حرکت زندگی آدمی مانند می‌کرده است.» اصولاً رومیان نخستین مردمانی بودند که دربارهٔ سبک و سخن سنجی اظهار نظر کرده‌اند. آنان «سبک»[۷] را برای تعیین مرتبهٔ سخن به کار می‌بردند. «سیسرون»[۸] و دیگر سخنوران پرآوازهٔ رومی

همواره به شیوهٔ بیان و کیفیت خطابه توجه داشتند و به نیروی مؤثر و برانگیزندهٔ گفتار واقف بودند. آنها سخن را با سه سبک: «والا»، «معتدل» و «عامیانه» از هم متمایز می‌کردند و نمونه‌های سخن والا را نوشته‌های کلاسیکِ «سوفوکلس» و «افلاطون» می‌دانستند. یکی از تعیّن‌هایی که از همان زمان، ملاک تمایز سبک به شمار می‌آمد، فردیّتِ سبکِ نویسنده و گوینده بود.

در سده‌های میانهٔ میلادی (قرون وسطی) مفهوم سبک در دوایر حقوق و احکام داوران به کار می‌رفت. با پیشرفت هنر نقاشی و هنرهای تجسّمی کاربرد بعدی یافت و معادل یا مترادف «طرز آرایه»[۹] شد.

«پوسن»[۱۰] نقاش فرانسوی در قرن هفدهم، سبک را به معنای «جلوهٔ هنری» درک می‌کرد. نخستین محققی که سبک را چونان مِسّاح برای تفکیک هنر در دوره‌های مختلف تاریخی به کاربرد، «وینکلمن»[۱۱] نویسنده آلمانی و پژوهشگر آثار هنری بود که در قرن هجدهم می‌زیست و «تاریخ هنر یونان باستان» را نوشت. وی در این کتاب کوشیده‌است سبکهای هنر یونان باستان را تبیین و آثار هنری را از این رهگذر دسته‌بندی کند. او ضمن بررسیهای خود به این نتیجه رسید که مشخصه‌های هنر یونان باستان: «سادگی، شکوه و والایی آرامنده» می‌باشد. به باور او حاصل کاربرد سبک خوب در هنر، تجسم آنچنان آرمان هنری و زیباشناختیی است که همچون «آب زلالی است که از چشمه می‌جوشد. چنین آبی هر اندازه نیالوده و بی‌طعم باشد سالمتر است؛ زیرا از هرگونه غش خارجی بر کنار است». او به چنین هنری که زاییدهٔ «سبکِ والا» باشد عنوان «کلاسیک» می‌دهد.

از نیمهٔ قرن هجدهم هنجارهای «کلاسیک» در هنر، زیر علامت سؤال رفت و جنبهٔ تعبدی و غیرتاریخی «سبکِ والا» را نمایندگان مکتب «رومانتیسم» به باد انتقاد گرفتند؛ آنان «نبوغ» هنرمند و «استعداد طبیعی» را برجسته کردند و در مقابل موازین هنر و کلیشه‌های سبک کلاسیک نهادند. عبارت معروف «بوفون»[۱۲] یادگار این دوره‌است؛ وی می‌گوید: «سبک، همانا تجلی خویشتنِ خودِ آدمی است.» این امر موجب درک دیگرگونهٔ هنرمندان از سبک شد و نوآوری در سبک هنری را نیز بر مسایل سبک و سبک‌شناسی افزود.

یکی از پیشگامان ابداع در سبک و مسایل آن «گوته» شاعر آلمانی بود. او در رساله‌ای با عنوان «تقلید سادهٔ طبیعت، طرز آرایه و سبک»، سه مرحله را در آفرینندگی اثر هنری تشخیص داد: مرحلهٔ نخست، خو دادن چشم و ذهن به مواد و مصالح، باریک و

ژرف شدن در آن و پروراندن دست و احساس به منظور کار روی مصالح است. مرحلهٔ دوم، پیش گرفتن نوعی «طرز آرایه» است؛ در این مرحله هنرمند پا از تقلید فرا می‌نهد و می‌کوشد به آنچه می‌پروراند جنبهٔ ذهنی و احساسی بدمد؛ برای این کار «زبانِ» خاصی را که در اندیشه دارد به کار می‌برد تا به تصور و اندیشهٔ ادبی خویش شیوه‌ای را بدهد که خود آن را برازندهٔ اثری می‌داند که در دست پرداخت دارد؛ بدین گونه به موضوعی که در دست دارد شکل خاص می‌بخشد. سرانجام در سومین مرحله، اثر را به سبکی که مناسب و شایسته می‌داند و زمینه‌اش را فراهم آورده‌است می‌پردازد و به آن صیقل و جلای نهایی می‌دهد.

«گوته» عقیده داشت که تقلیدِ طبیعت از درونِ موضوعی که شاعر آن را بر می‌گزیند و می‌خواهد به آن اعتلای هنری دهد سرچشمه می‌گیرد. به نظر او «طرز آرایه» بیشتر در برنامه‌ریزی مصالح و موضوع به کار می‌آید؛ و سبک، بیانگر شناخت و بینش ژرفی است که هنرمند از ماهیت پدیده کسب می‌کند. و از آن برای پرداخت هنری موضوع وارائهٔ محتوای هنری یاری می‌جوید. گوته بر آن بود که فرایند سه مرحله‌ای یاد شده امکان می‌دهد بتوان سبکی برازندهٔ مصالح، موضوع و برنامهٔ ادبی برگزید، و به کاربرد و بدان وسیله شکل و بافت متناسب به اثر ادبی داد. آمیزش سبک با مصالح و موضوع به‌آنْ روح، اصالت و شخصیت می‌دهد.

دیگر از نظر نظریات مندرج در فلسفهٔ کلاسیک آلمان دربارهٔ سبک، نکته‌ای است که هگل در «فلسفهٔ هنر» خود ابراز نموده‌است. هگل، سبک را با «طرز آرایه» و «اصالت اثر ادبی» بررسی می‌کند. اصالت اثر ادبی موافق نظر او امری است که با سبک آن بستگی دارد؛ سبک خلاق و پویا به اثر ادبی، زندگی، دوام و ارزش می‌دهد.

هگل، در تعریف و توضیح سبک ادبی و هنری می‌نویسد:

«سبک به طورکلی خود ویژگی ذهن آدمی است که در شیوهٔ بیان، نحوهٔ کاربرد امکانات زبانی و جز آن بخوبی بازشناختنی است ... بنابراین، سبک شیوهٔ تجسّمی است که هم با شرایط مصالح هنری دمساز است و هم با مقتضیات انواع هنر. و نیز با قوانینی که به اقتضای مفهوم امر بر اینها ناظر است مناسبت دارد.»[۱۳]

جستار سبک و سبک‌شناسی از پایان قرن نوزدهم میلادی بدین سو اهمیّت ویژه‌ای یافت و ابعاد تازه‌ای به خود گرفت. اندیشمندان و صاحبنظران به نظریه‌های نو در این رهگذر دست یافتند. یکی از این پژوهندگان «ولفین»[۱۴] است که سبک ادبی را با

توجه به زیبایی ادبی و هنری با واقعیت عینی بررسی می‌کند. او برای عنصر معَنایی موضوع ادبی، اهمیّت ویژه قائل است و بر این باور است که سبک، عنصری از واقعیت جهان شاعر یا نویسنده‌است که در مصالح وی بازتاب یافته و سازمان دهنده‌است. دیگری «پانوفسکی»[۱۵] است. وی اعتقاد دارد که سبک یک اثر ادبی یا هنری را می‌توان به ازای ارزش ادبی و هنری آن اثر تبیین کرد. پانوفسکی وجود تاریخی سبک را نشان عینیت فرهنگی و هنری سبک می‌داند و در بررسی سبک، معتقد است که بایستی از بررسی مصالح و موضوع اثر هنری آغاز کرد و سپس به ارزشهای والای اثر ادبی که او به آن عنوانِ «معنی اساسی» می‌دهد دست یافت.

این نگرش گذرا بر برخی نظریه‌ها در تاریخ سبک، صرفاًبرای آشنایی با رشد مقولهٔ سبک از دیدگاههای مختلف و به منظور به دست آوردن سرنخِ نگرشها و بینش‌های متفکران گذشته‌بود تا با در نظر داشتن آنها بتوانیم به بررسی مسایلی بپردازیم که سبک و سبک‌شناسی از سالهای بیست قرن میلادی حاضر ضمن رویارویی با برخی رشته‌های علوم معاصر بویژه زبان‌شناسی، جامعه شناسی و روان‌شناسی پیشاروی خود یافته‌است.

۳ـ۱ سبک و سبک‌شناسی در پرتو زبان‌شناسی، جامعه‌شناسی و روان‌شناسی معاصر:

یکی از مشخصه‌های مرحلهٔ نخست این دوره توجه به رابطهٔ سبک با زبان ملی از یک سو و نظریهٔ ادبیّات و هنر از سوی دیگر است. دو تن از نمایندگان نظریهٔ ملی سبک: یکی «کارل فوسلر»[۱۶] و دیگری «لئوشیتسر»[۱۷] است. اینان زبان ملی را به خودی خود چونان اثری واقعی و خلاق می‌نگرند که دستاورد فعالیت نظری و عملی یک ملّت خاص است. از این رو شاعران و نویسندگان، اصیل‌ترین سخنگویان روح و معنویت یک ملّتند؛ اینان آفرینندگان راستین زبان ملی‌اند. به باوراینان زبان ادب ، ناب‌ترین تجلّی فرهنگ ملی و دورانی است که اهل یک زبان ملی در آن می‌زیند. زبان و ادبیّات تجلّی‌های یگانهٔ نیروی خلاقهٔ یک قوم است. این نظریّه، بررسی پدیدهٔ سبک را با مسایل زبان، همیشه می بیند و وحدت زبانی و ادبی یک اثر را در تناسب با شخصیت روانشناختی نویسنده یا شاعر توضیح می‌دهد. بر این اساس سبک یک اثر ادبی، بیان بی‌واسطهٔ شخصیّت روانشناختی نویسنده و ملّت اوست.

سبک سنجی زبانشناختی را «چارلزبال»[۱۸] یکی از شاگردان زبدهٔ «فردینان دوسوسور»[۱۹] مطرح ساخت و با این کار کمک ارزنده‌ای به بررسی عینی سبک و مسایل سبک شناسی نمود. چارلزبال، مبتکر نظریّهٔ «کارکردی»[۲۰] در سبک سنجی بود و کوشید افادهٔ زبانی را از نظرگاه کارکردهای منطقی و عاطفی متمایز کند.[۲۱]

هواداران توضیح زبانشناختی سبک نشان دادند که پدیدهٔ سبک از محدودهٔ ادبیّات و هنر فراتر می‌رود و زبان پژوهشی، خطابه و مکاتبهٔ خصوصی را نیز دربر می‌گیرد. مکتب «پراگ»، درک کارکردی زبان و سبک را گسترده ساخت. «ویلهلم ماتزیوس»[۲۲] و «هاورانگ»[۲۳] به تطور سبک‌شناسی زبانشناختی کمک شایانی کردند. آنها کارکرد زبان را به سه گونهٔ «محاوره‌ای»، «فنی» و «ادبی» تقسیم کردند.

ماتزیوس، سه عامل را در تعیین کیفیت سبک مهم می‌داند: الف ـ مصالح زبان؛ ب ـ شخصیت نویسنده؛ پ ـ غایت یا امری که باید ابراز شود. این سه عامل به نوبهٔ خود مبنای تفکیک و تمایز سبک است: «سبک ملّی زبان»، «سبک فردی» و «سبک کار کردی».

باتوجه به مطلبی که توسطِ زبان می‌باید ادا شود و ارزش کارکردی مطلب ابرازی، سه ویژگی برای سبک کارکردی زبان ملی در نظر گرفته می‌شود: سبک بازنمایی مطلب، سبک سخنرانی (خطابه) و سبک برانگیزنده یا شورآفرین که همان سبکِ ادبی است.

دستاوردهای مثبتی که زبان‌شناسی از بررسی‌سبک ابراز سخن پدید آورد، شالوده‌ای برای تبدیل سبک‌شناسی به عنوان رشتهٔ پژوهشی مستقلی در علم ادبیّات فراهم شد. البته همزمان با آن گرایشی به پر بها دادن به امکانات و اهمیّت زبان‌شناسی در بررسی آثار ادبی ظاهر گردید. برای مثال یکی از بروزهای این‌گونه پر بها دادن در نوشته‌های «رومن یاکوبسون»[۲۴] دیده می‌شود. او در گزارشی که در سمپوزیوم «هماهنگی رشته‌های علمی درباب سبک» (۱۹۵۸) ایراد کرد، ادب‌شناسی (پوئتیک) را بخش تکمیلی زبان‌شناسی به شمار آورد.[۲۵] در صحت این نظریه جای تردید است. بی‌گمان بررسی زبان چونان مصالح ادب حائز اهمیّت است و خودبخشی از نظریهٔ ادبیّات را تشکیل می‌دهد؛ اما همانگونه که زبان‌شناسی به نظریهٔ (تئوری) ادبیّات خلاصه نمی‌شود، نظریهٔ ادبیّات را نیز نمی‌توان به زبان‌شناسی محدود دانست؛ چرا که موضوع آن یعنی خلق هنر کلامی، از سطح زبان فرا می‌رود.

آنچه ادب‌شناسی را از زبان‌شناسی متمایز می‌کند، همسویی و پیوند آن با تئوریِ

عامِ هنر و رشتهٔ زیباشناسی است. بسیاری از مسایل حیطهٔ زیباشناختی و ارزشهای ادبی و همچنین هستی‌شناسی اثر ادبی و بویژه مسألهٔ معنی دراثر ادبی و سرانجامْ مناسبت اثر ادبی با واقعیت خارج از قلمرو ادب را تنها می‌توان با توجه به تئوری عام هنر و به مدد زیباشناسی طرح و حل کرد.

۴ـ۱ مبنای نظریهٔ معنی شناختی سبک:

دیدگاههایی که تفکر نظری و پژوهشگرانه به زیباشناسی و تئوری هنر گشوده است عمدتاً در این اصل خلاصه شدنی است که اثر ادبی (و هنری) معَرّف یک ساختارِ نشانه‌وَرانه و معنی شناختی است. به عبارت دیگر اثر ادبی، نوعی رسانهٔ اطلاعاتی انسانی است و نظام (سیستم) اطلاع رسانی خاصّی دارد.

واضح است که می‌توان از یک اثر ادبی (وهنری) استنتاجهای نظری و عقیدتی متفاوتی داشت که البته اثر مزبور نیز آن را به اقتضای تحلیل معنا شناختی که از آن می‌شود توجیه می‌نماید؛ اما پیش از آن نباید از یاد برد که یک اثر ادبی نیز همواره بر چیزی خارج از واقعیت خود دلالت می‌کند، معِرّف واقعیت می‌باشدو از چیزی روایت می‌کند. به عبارت دیگر، حکایت از نظرگاه آدمی به جهان دارد. انسان همواره دارای «نگره‌ای»[۲۶] به جهان و پدیده‌های آن است؛ این واقعیت، اساس موقعیت نشانه‌وَرانهٔ اوست که در اثر ادبی (و هنری) انعکاس می‌یابد. البته مبحث سبک‌شناسی بیش از اینها مجال ورود به مسایل فلسفی و هستی شناسی اصول وجودی نظریهٔ «نشانه‌وَرانه»[۲۷] در ادب را ندارد. همین اندازه می‌توان گفت که اثر ادبی مانند یک سیستم نشانه‌ور دربارهٔ انسان و مسایل انسانی و هر چیزی که به فراسوی اثر ادبی راه می‌برد و وجودی مقدم بر اثر ادبی دارد، سخن می‌گوید. بنابراین ما از یکسو با انسان و جهان انسانی یا به سخن دیگر، با جهان هستی و تجربه انسان از جهان سر و کار داریم که محرکی برای پیدایی اثر ادبی (هنری) است و از دیگر سو، به دنیای یک اثر ادبی، چونان نمونه یا مدلی خاص از جهان بیرون برمی‌خوریم. دنیای اثر ادبی در واقع هاتفِ پیامی از تجربه‌ها و زیسته‌های آدمی از جهانی است که او را در بر گرفته‌است.

مهم آن است که بدانیم این دو جهان: یعنی جهان زندگی و دنیای اثر ادبی، در تعارض کلی با یکدیگر نیستند که از هم جدا بوده و یکی دیگری را نفی کند. هنر، هیچگاه

واقعیت را بدون مُهرِ تجربه و بازسازی انسانی آن همچون جانشینی دست نخورده وصف نمی‌کند؛ بلکه آن را چونان واقعیتی بشری، مشخص و از رهگذر تاریخ و اجتماع با ساختار نظر و عمل انسانی که در آن نبض ارزش‌های انسانی می‌تپد ارائه می‌دهد. به سخن دیگر، واقعیت در اثر ادبی به تار و پود نظرات زیباشناختی یعنی آرمانهای فردی ـ عاطفی، و اجتماعی ـ تاریخی در می‌آمیزد و کمال و جامعیت هنری می‌یابد. هر اثر ادبی دارای بار اطلاع زیباشناختی است؛ این اطلاع، جدا از عنصر معنایی و اطلاعاتی آن نیست. بررسی آثار ادبی نشان می‌دهد که پیام زیباشناختی، امری ترکیبی و تلفیقی است و از اجماع معنایی همهٔ اجزایی که به‌ساختار پیچیدهٔ اثرادبی شکل می‌دهند متبادر می‌شود.

از نظر زیباشناسی خصلت ویژه و یکدست اثر ادبی در آن است که روی سخن آن با تمامی انسانهاست. اثر ادبی، آدمی را از انفعال و روزمرّگی بدر آورده و به کل انسان موجودیت معنوی نوین ارزانی می‌کند و در او وحدت عاطفی، تخیّلی، منطقی و ارادی پدید می‌آورد.

به منظور تجسم تحلیلی این امر که چگونه فرایند یکدست شدن وحدت معنی‌های یک اثر ادبی، انجام پذیرفتنی است باید به سه عنصر تشکیل دهندهٔ اثر ادبی و تفاوتِ میان اثر هنری و موضوع زیباشناختی شدن آن توجه کنیم. سه عنصر متشکل اثر ادبی عبارت است از: جنبهٔ مصالح ، جنبهٔ محتوا و جنبهٔ معنی شناختی. مناسبت اینها را «شبوک»[۲۸] نظریّه‌پرداز هنری چک واسلواکی در اثر خود به نام «هنر، سیستم، بازتاب»[۲۹] مطرح کرده‌است. به موجب نظریهٔ او، فرایند زیر نشانگر مراحل گوناگون تحقق یافتن یک اثر ادبی (هنری) است: در آغاز امر، شکلِ مصالحی که وجود عینی خارجی دارد، در دست هنرمند ارزش ادبی ـ زیباشناختی می‌یابد و هنرمند (نویسنده) به آن پرداخت هنری می‌دهد. آنگاه اثر پرداخته شده از سوی ادراکِ حسّی هنردوست (مصرف کننده) به عنوان زیبایی ادبی (هنری) پذیرفته می‌شود. شبوک، عقیده دارد که علم زیباشناسی بایستی به بررسی این فعالیتِ‌دوگانهٔ آفریننده و مصرف کنندهٔ اثر بپردازد. به موجب این نظریه، ترکیب (انشای) هنری یک اثر ادبی متفاوت از ساختار دریافتی آن از سوی مصرف کننده آن چونان موضوع زیباست. بنابراین، مسایل سبک را نمی‌توان تدوین و تقریر کرد؛ مگر آنکه تمایز دقیق میان ساختار انشایی اثر و ساختار دریافتی آن مشخص گردد؛ یعنی میان اثر هنری (آفریدهٔ هنرمند) و موضوع زیباشناختی برای دریافت مصرف‌کننده که ـ نسبت به‌آن آگاهی می‌یابد ـ تمایز حاصل شود.

انسان تنها زمانی می‌تواند یک اثر هنری یا ادبی را موضوع القای زیبایی برای خود

کند که نگره‌ای زیباشناختی متناسب با آن پیدا کند؛ و اندوخته‌ای از تجربهٔ زندگی و بهره‌مندی از آثار هنری داشته‌باشد.

تنها با غور در سیستم گستردهٔ معنایی می‌توان یک اثر را «دریافت» ؛ یعنی ساختار معنایی آن را برای شخص خود مشخص و از آنِ خود کرد. و این تنها در صورتی میسر است که بتوان از یکسو زمینهٔ نظام معنایی سنت ادبی (هنری) را دانست و از دیگر سو قواعد یا «کُدی» را که خاص زبان یک اثر ادبی یا هنری است به جای آورد: مراد آن کد ادبی (هنری) است که از سیستم ارزشها و معنی‌های یک جامعهٔ خاص تغذیه شده‌است.

امکان دریافت و فهم آنچه در یک اثر ادبی بیان شده زمانی آسان می‌گردد که امکان تفسیر معنی و مفهوم آن با دیگر آثار و کل ساختار فرهنگی و هنری یک دوره مقایسه و از آنها متمایز گردد. به عبارتی، سیستمِ خاصِ معانی، کارکرد و ارزشهای اجتماعی یک گروه یا طبقه که معرِّفِ ذوق، خواستها و آرمانهای‌بازتاب‌یافتهٔ‌شان در اثر مزبور است، بررسی شود. عامل یاری دهندهٔ مهم در این‌باره، نقش کُد (رمز) هنریِ نهفته در اثر است. این کد متضمنِ رهنمودهایی است که می‌تواند به بررسی کننده نشان دهد که اثر مورد نظر چگونه ساخته و پرداخته‌شده و چه اطلاعاتی می‌تواند ابلاغ کند؛ آنچه در این مختصر بدان بسنده می‌شود این است که رهنمودهای نامبرده، از سنتهای خاص فرهنگی و هنری و ویژگیهای فردیّت یافتهٔ انواع ادب و هنر مایه گرفته‌است. به برکت این عناصر است که یک اثر ادبی راستای سبکی می‌یابد.

سبک یک اثر ادبی (هنری)، مجموعهٔ رهنمودهایی است که در سازماندهی تمامی عناصر و وحدت اجزایِ متشکل یک اثر با کیفیتی نوین موثر است و در واقع سازندهٔ اصلی در ساختار یکپارچهٔ اثر هنری است. سبک، جهت دهنده و تنظیم کنندهٔ وحدتِ بافت و ساختار اثر ادبی است. محور این وحدتِ کیفی، فرایندی است که در پرتو آن، تلفیق عناصر ناهمگونی همچون: موضوع و عناصر شکل به کلیتی با معنی نوین اعتلا یافته به اثر هنری در می‌آید. سبک، ناظر بر تنظیم این عناصر متفاوت است؛ لذا خود نیز عاملی خاص در ساختار معنایی اثر هنری است. عاملی که معّرِفِ یک ترکیب و تألیف معنایی برتر می‌باشد.

۵ـ۱ نقش سبک در اعتلای هنری دادن به مصالح:

قبلاً به تشابه و تفاوت دنیای آثار هنری و جهان پهناور و واقعیتهای عینی اشاره

شد. دنیای واقعیتهای عینی، سرچشمهٔ هرگونه مصالح، تجربه، موضوع و محتوای اثر هنری است. اثر که حاصل فعالیت هنرمند و نویسنده بر مصالح و موضوعهای جهان پهناور است، خود دارای عینیّت خاص و متمایز خویش است. واقعیت و عینیتی که پیامد بازسازی و بازپردازی واقعیّت بیرونی و غنا بخشیدن آن به مایه‌های انسانی است. مصالح و موضوعهای جهان گستردهٔ عینی، تنها به حکم مصالحی انسانی می‌تواند به کیفیت هنرهای گوناگون تحول یابد و با مصالح زبانی، رنگ، شکل، آهنگ و... آراسته گردد. این مصالح سپس به نوع ادب یا هنر، فرضاً به حماسه، تک چهره، طبیعت بی‌جان، قصهٔ عامیانه، داستان، رمان و مانند آن در می‌آید.

انواع (ژانرهای) ادبی و هنری، شکلهایی‌اند که در گذار تاریخ با توجه به کیفیت کاری که هنرمند و نویسنده با مصالح عینی و عاطفی می‌کرده تطوّر یافته و باگذشت زمان به شکلهای بالنسبه مستقل در آمده و قانونمندی و رشد خاص خود را یافته‌اند. آنها در واقع امکان نحوه‌های گوناگون پروراندن و پرداخت مصالح را به هنرمند و نویسنده می‌نمایند و او را در گزینش سبک و قالبِ افادهٔ مطلب یاری می‌دهند. به عنوان مثال، نگرش فلسفی و تأملی به جهان هستی، شاعر را به فشرده و موجزگویی می‌کشاند و در نتیجه فرضاً به گونه‌ای نظیر رباعی، روی می‌آورد. رباعی به سبکِ پرداخت اندیشه، چارچوب خاص می‌بخشد، و سرانجام تفکر و تأمل فلسفی به همراه سبک موجزسرایی، به رباعی حرکت و رنگ فلسفی می‌دهد.

نتیجه این که مصالح، در فرایندِ هنری‌شدن با جهان‌نگری، نوع ادب و سبک در می‌آمیزد، یکدست می‌شود، جامعیت ذهنی و عینی می‌یابد و القایِ لذت زیباشناختی می‌کند. از این رهگذر است که سبک چونان عاملی پادر میانی می‌کند و با خصلت وحدت بخش خود در عناصر متفاوت همگونی ایجادکرده و موجب تجلّی ارزشهای زیباشناختی فعالیت هنری (ادبی) میگردد.

از خلال نکات بالا بروشنی دیده می‌شود که بدون درک نقش سبک، تفسیر و حتی نقد اثر ادبی تنها به جنبه‌های بیرونی موضوع و معنی می‌گراید. بسا که فرایند تفسیر و تبیین به برداشتهای غیرادبی و غیر اثرادبی زیباشناختی کشیده و به نتایج تجویزی اخلاقی، آیینی یا سیاسیِ صرف می‌انجامد. بنابراین دیده می‌شود که سبک هنری صرفاً یک امر انشایی یا پرداخت مصالح و یا آرایه بخش نیست که بتوان آن را از محتوا و معنیِ اثر، تجرید کرد؛ بلکه تار و پودی است از جهان بینی هنری آدمی که به مصالح بیرونی:

رنگ، آرمان و عاطفهٔ انسانی می‌دمد و آن را آبستن معنی‌های زیبا شناختی می‌کند.

گفتنی است که سبک، یک پدیدهٔ ایستا و پیش یافته نیست که چونان قالبی آماده و دسترس‌پذیر باشد. سبک، در فرایند پرداخت هنری سبک می‌شود و در واقع دستاورد معنوی فعالیت هنر آفرین آدمی است. سبک، نقشه ریزی و ساختار بخشی به معنی است و نظمی است که از ذهن و عمل آدمی سر می‌زند و چیزها و پدیده‌ها را به حکم مسّاحِ نظر و عمل زیبای انسانی، انسان پذیر می‌کند.

۶ـ۱ سبک و کُد هنری:

در صفحه‌های گذشته به «کُد هنری» اشاره شد. لازم است دربارهٔ آن توضیح بیشتری بدهیم. مفهوم کُد هنری، به کمک کد در زبان‌شناسی رواج پیدا کرده‌است. کدهای زبان برخوردار از ثبات نسبی‌اند؛ گذشته از این، هم از نظر کاربرد معانی و واژگانی و هم از لحاظ ساختار دستوری ویژگی پیشینی دارند. انسان، واژه‌ها و معنی‌ها را از اوان کودکی به اقتضای ضرورت ابلاغ و ابراز نظر یا اطلاعات می‌آموزد. کُد هنری خصلت روساختی دارد و مشرف بر زبان طبیعی است؛ در برخی رشته‌های هنری خاصه در ادبیات دارای کاربرد است و به مدد آن القای معنی انجام می‌گیرد. نزدیکترین عبارت فارسی به کُد هنری، رابطهٔ *مجاز* و *حقیقت ادبی (شاعرانه)* است. کُد هنری، همانند مجاز ادبی، پویا و متحرک است و در آثار مختلف و نزد هنرمندان و نویسندگان مختلف متفاوت است. تفاوت کُد هنری با کُد زبانی آن است که در هنر، اجباری وجود ندارد، کُد انتخابی است، بستگی به هنرمند و فردی دارد که به اثر هنری روی می‌آورد. خصلت بارز کُد هنری آن است که در خودِ اثر هنری (ادبی) رمزبندی (Codified) می‌شود. سپس به زبان نقد، تفسیر و بازنمایی و حتی بازسازی یا به سخنی رمزگشایی می‌شود. هر اثر ادبی و هنری اصیل و با اهمیّت متضمن کد خاص خود است و در همان حال مبین گشتار کدهای شناخته و پیشین است.

کد هنری تا میزان زیادی ما بعدی است؛ یعنی غالباً مبتنی بر تجربه‌های دردست می‌باشد. تفسیر یا رمززدایی از کد هنری در واقع نوعی درگیری با قواعد خلق هنری است که پیوسته دستخوش دگرگونی است.

بیشتر شعرها و قطعه‌های ادبی با امکانات زبان طبیعی، دستور و شکلهای منطقی

و «خرج» معنایی شکل گرفته‌اند؛ معنایشان مبتنی بر کدهای پیشینی زبانی و رشته کدهای هنری موجود می‌باشد که با گذشت زمان رنگِ کُدِ بالنسبه پیشینی به خود می‌گیرد؛ یعنی رمز زدوده می‌شود. از این‌رو، کدهای یک اثر هنری یا ادبی در میان خصلت پیشینی و مابعدی، در نوسان‌اند.

کد هنری و سبک در پیوند پویا و تنگاتنگ با یکدیگرند. رمزگشایی کد هنری، گام مهمی در راه شناخت سبک مشخص هنرمند و نویسنده است؛ ضمن آنکه نگرش و بینش هنری نویسنده یا شاعر است که برای ادای هنری مطلب به کدهای خاص روی می‌آورد. سبک بیشتر خصلت مابعدی دارد. چونکه هر اثر ادبی حاصل مصالح، موضوع و محتوای خاص خود است لذا سبک آن نیز وابسته به این عناصر است؛ حال آنکه کد هنری (مجاز هنری) با توجه به کدهای موجود شکل می‌یابد. در مقایسه میان نوع ادب، کد هنری و سبک، می‌توان گفت که اولی عمدتاً پیشینی است، شاعر و نویسنده آن را در پیشاروی دارد؛ دومی نوآوری بر اساس سنت موجود است؛ سومی از هر دو ما بعدی و ناوابسته‌تر است.

۷ـ۱ سبک در فراسوی ادب و هنر:

سؤالی که در این رهگذر پیش می‌آید این است که آیا تعمیم مسایل سبک به قلمرو فراسوی هنر و ادب، می‌تواند پرتوی بر اهمیت سبک در ادب و هنر بیفکند؟ چنان می‌نماید که پاسخ مثبت است. نخستین نکتهٔ حاصل از آن را می‌توان این دانست که سبک ادبی و هنری در پیوند ریشه‌ای و ژرف با زندگانی یک ملت یا گروه از مردم است. سبک به طور کلی، عبارت از واکنش عملی انسان به مسألهٔ موجودّیت فردی و سعادت اجتماعی وی در مرحلهٔ معینی از رشد اجتماعی و تاریخی است.

اساساً مسایل تاریخی و اجتماعی عمده در یک دورهٔ مشخص را باید موجب پیدایی و جهت بخشی به تفاوتهای معنی شناختی دانست و شکل‌گیری ساختار آثار هنری در راستای خواستها و آرمانهای آن عصر را در پرتو آن باید ملاحظه و تفسیر کرد.

تجربه نشان می‌دهد که هر کجا پدیده‌های سبکی در برون از خطهٔ هنر و ادب پیش می‌آید، بی تأثیر از عناصر اولیهٔ زیباشناختی نیست. همهٔ شکلهای سخن که نکته‌ای در میان می‌نهند و اطلاعی ابلاغ می‌کنند؛ همهٔ شکلهای رفتار انسانی که تأثیر اخلاقی دارند و

همهٔ دستاوردهایی که تأثیر زیباشناختی دارند، به کیفیتهای مختلف، دلالت بر نوعی سبک دارند. و به همین گونه، یک فعالیت یا پدیده که دارای مایهٔ سبکی باشد به گونه‌ای القایِ زیبایی می‌کند و مناسبت زیباشناختی دارد. نتیجه اینکه کارکرد زیبا شناختی پدیده‌ها آن عاملی است که یادآور سبک در هنر و ادب و برون از دایرهٔ این دو است. بنابراین کارکرد زیبا شناختی امری نیست که منحصراً وابسته به هنر (و ادب) باشد، همانگونه که نقش و اهمیت اثر هنری تنها در کارکرد زیبا شناختی آن نیست و بدان خلاصه نمی‌گردد.

اینک با در نظر گرفتن نکات ذکر شده اگر بخواهیم کارکرد زیباشناختی را با توجه به موضوع مورد بررسی به گونه‌ای تعریف کنیم که صفت مشخصهٔ آن القای تصویری از تمامیّت و جامعیت آدمی باشد که در اثر ادبی و هنری مستتر است، می‌توان آن را چنین تعریف کرد: تحقق کار کرد زیباشناختی در فرایند یکپارچه و یکدست کردن تمامی سیستم معنایی، که یک نکته یا یک اطلاع ابلاغی به همراه دارد ؛ و در مبحث ما: فرایند ترکیب و تألیف برتر معنایی در یک اثر هنری (ادبی). چنین اثر است که بر کل انسان تأثیر می‌بخشد، تأثیری که در جهت وحدت نیروها و استعدادهای فطری و عاطفی، بر عقل و تخیل و در یک کلام بر کلیّت ذهنی شخصیت آدمی می‌گذارد.

۸ـ۱ گونه‌شناسی (تیپولوژی) سبکها:

معمولاً از سبک به‌دوگونه سخن می‌گویند: الف ـ سبک بارز یک دوره؛ ب ـ سبک یک هنرمند یا نویسندهٔ خاص. درواقع سبک درتنش این دوقطب درحرکت بوده و همواره بحث ازعواملی می‌شود که به‌سبک، دراین سطح دوگانه، علت‌وجودی می‌داده‌است.

ما در تاریخ هنر و ادب دوره‌هایی داریم (برای مثال در صدر تاریخ اقوام و قرون وسطا) که در آن جنبهٔ فردی سبک، گمنام یا در حاشیه مانده بوده و به سود سبک کلی جمعی پنهان می‌مانده. در قرنهای معاصر خاصه از قرن نوزدهم میلادی بدین سو، ما شاهد به فراموشی رفتن سبکهای کلی با عظمت و فاخر هستیم یا دست کم می‌بینیم که اهمیت پیشین خود را از دست داده و جای به سبکهای فردی داده‌اند؛ و پیشرفت سبک فردی چنان شده‌است که امکان می‌دهد در مقولهٔ سبک فردی جویای وحدت معنی اثر ادبی شویم.

امروزه از سبک دوره‌ای در ادب، زمانی سخن تواند بود که نویسندگان و شاعران چندی در شکل بخشی، استحکام و دوام آن سهیم باشند. حال آنکه سبک فردی، همانا در تمایز از امکانهای عام یک دوران سبکی تحقق می‌پذیرد. تجربه نشان می‌دهد که در فرایند تاریخی تشکیل و تفکیک سبکها، گرایشهای هنری و ادبی، جنبشهای فرهنگی و برخی سبکهای شخصی در هم می‌آمیزند و سبک بالنسبه یکپارچهٔ یک دوره را پدید می‌آورند. تکوین سبکهایی همچون رنسانس، باروک و جز آن مولود چنین آمیزشی بوده‌است.

گونه‌شناسی در سبک، در اصل یک مقولهٔ تاریخی بوده، بدین معنا که هر دوره هنجارهای سبکی خاص خود را داشته‌است. پیشرفت پژوهش در این‌باره و گسترش سبک پژوهی از دیدگاههای مختلف، راه را بر کاوش ارزشهای سبکی با ثبات گشوده‌است.

«نیچه» متفکر ادبی و هنری آلمان تنها کسی است که دراین گونه کوششها (گونه‌شناسی سبکی)، سبکها را ـ به اقتضای وضعیت انسانی و حالتی‌که در هنر و ادب یافته ـ به سبکهای «آپولونی» و «دیونیزیوسی» دسته‌بندی کرده؛ اولی را سمبول خدایان نور، اعتدال و تعقل و دومی را نماد خدایان غریزه، شورمهار نایافته و خنیاگری دانسته است.[۳۰] یکی از تاریخِ هنرنویسان روسیه به نام «یوری لوتمن»[۳۱] گونه‌شناسی خاصی پیش آورده‌است. او آثار هنری را به صفت «مرافقت» و «رویارویی» دسته‌بندی می‌کند.[۳۲] دسته اوّل برانگیزندهٔ اثر زیباشناختی به خواست مصرف کننده است. آثار ادب عامیانه و قرون وسطا و کلاسیسیسم از این نوع‌اند. دسته دوم برانگیزندهٔ احساس زیباشناختی آشوبنده و نفی کنندهٔ سنت است و راهگشای قلمرو موضوعها و دیدگاههای نوین می‌باشد. لوتمن، رئالیسم معاصر را دارای چنین خصلتی می‌داند.

یکی ازنتایج این‌گونه دسته‌بندیهای آثارهنری براساس وجوه مشترکْ این است که با در نظر گرفتن شاخصه‌های کلی بهتر می‌توان به ویژگیهای یکتا و منحصر به فرد یک هنرمند یا نویسندهٔ دورهٔ مورد نظر دست یافت.

گفتنی است که نظریه پردازان ایرانی نیز از جهتی در راستای تبیین خصوصیات بالنسبه با ثبات ادبی، گام برداشته‌اند: سبکهای خراسانی، عراقی و هندی، معرِّفِ هنجارهای ادبی تقریباً فرازمانی‌اند، و برخی پژوهندگان ادبیات می‌کوشند تا هنجارهای کلی نامبرده را در آثار ادبی بیشترِدوره‌های ادبیاتِ ایران ریشه‌یابی کنند.

یادداشتهای فصل اوّل

۱ و ۲ ـ سبک شناسی، بهار، جلد جیبی، چ ۱۰، ص ج ـ د.

۳ ـ فرهنگ معین، دکتر محمد معین، امیرکبیر، جلد ۲، ص ۱۸۱۸.

۴ ـ لغتنامه، دهخدا، مدخل: سبک.

برای اطلاع بیشتر رجوع شود به مقالهٔ دکتر امیرحسین آریان پور در مجلهٔ سخن سال ۱۳۴۰ و «سخن سنجی» نوشتهٔ دکترلطفعلی صورتگر.

۵ ـ دائرة المعارف، مصاحب، جلد ۱، ص ۱۲۸۵.

6- Seneca

7 - Stilus

8 - Cisero

9 - Modus / Maniere

10 - Poussin

11 - Joachim - Winckelmann

12 - Buffon

۱۳ ـ هگل، فلسفه هنر، ج ۱، چاپ آلمانی، ص ۳۸۰ ـ ۳۷۹.

14 - Wolfin

15 - Eryin Panovsky

16 - Karl Vossler

17 - Leo Spitzer

18 - Ball

19 - ferd. Saussure

20 - functional

21 - Traité de stylistique fránsaise (Paris 1921)

22 - Wilhelm Mathesius

23 - Bohumil havranek

24- Jackobson

25 - Linguistics and poetics, style in Language (Cembridge, Mass. M. J. T. press 1960) P. 350 - 99.

26 - Attitude

27 - Semiotics

28 - Subouk

29 - S. Sabouk. Umeni, system, odraz (prague 1973).

30 - Friedrich Nietzsché / Die Géburt der tragödie aus dem Geiste Musik (Leipzig 1872).

31 - Juriy Lotman

۳۲ - «ساختار متن ادبی (هنری)» - به زبان روسی

Struktura ´Xudozestvenogó teksta (1970. مسکو)

فصل دوم

سبک پژوهی

مقوله‌ها و مفاهیم تبیین سبک

مقوله‌ها، مُعرِّف کیفیتهای شناخت انسانند که شکلهای هستی و تعیّنهای چیزها را به ادراک در می آورند.

۱ـ۲ جایگاهِ سبک‌پژوهی:

سبک‌شناسی را اغلب نه به عنوان یک رشتهٔ پژوهشی بالنسبه مستقل از قلمرو نظریهٔ ادبیات، بلکه چونان عنصر تکمیلی یا کمکی از علم ادبیات و یا از زبان‌شناسی تلقی کرده‌اند. اما امروزه این جُستار علمی را با وجود بستگی‌هایش به علم ادبیات، زبان‌شناسی و زیباشناسی به عنوان رشتهٔ خاص خود به پژوهش گرفته، برنامه‌ریزی و تدریس می‌کنند. به سخن دیگر، امروزه سبک‌شناسی مبانی علمی یافته‌است. مجوز صاحب نظران در این باره این است که تعیین کننده، آن نیست که پدیده‌ها و وسایلی همچون ادات و امکانهای واژگانی، دستوری یا آواشناسی به خودیِ خود دارای ارزش سبکی‌اند، بلکه سبک یا کیفیتهای سبکی وسایل و امکانات نامبرده، هنگامی که به ساختار سخن انسانی در می‌آیند در یک سیستم متحد و منسجم و کیفی قرار می‌گیرند که حکایت از قانونمندی در کاربرد زبانی و واژگانی دارد.

دانش‌پذیر بودن مسایل سبک پژوهی این پرسش را پیش آورد که اصولاً چگونه می‌توان از پدیده‌های قانونمندیی به دست داد که به رغم تعیّن اجتماعی‌شان در اساس (که دستاورد فرایند ابرازی است) تحقق فردی داشته و در هر مورد رنگ متفاوت و تکرار ناپذیر دارا باشد. هر قانونمندی باید بتواند به پدیده‌ها نظم سیستم گونه داده و دریافت نظری آنها را ممکن گرداند. البته پاسخ به این مسأله بستگی به تعریفی دارد که بتوان از «سبک سخن» به دست داد و ضمن تبیین تعیّن اساسی ماهیت آن، راه بررسی مسایل شناخت پدیده‌های متنوع سبک را، به نظامی درآورد که بیانگر جنبهٔ کلی و وحدت ماهوی آنها باشد. و سپس از تعریفِ مفروضِ سبکِ سخن، آن مقوله‌ها یا مفهومهایی را استنتاج کرد که بتوانند بیانگر جنبه‌های خاص و نقش پدیده‌های زبانی در سبک سخن

باشند؛ یعنی تبیین آن عناصر متشکل زبانی که سازندهٔ سبک‌اند. سبک شناسی می‌کوشد از مقوله‌های نظریهٔ سبک، شیوه و روشهایی برای بررسی سبکها بیرون آورد و رابطهٔ این رشته را با دیگر رشته‌های خویشاوند سازمان دهد.

۲ـ۲ ملاکها و ویژگیهای سبک سخن:

پس از طرح جُستار و نظریهٔ سبک و توضیحات اجمالی در ماهیت و اهمیت آن، اینک زمان آن رسیده که ببینیم چگونه سبک در سخن پدیدار می‌گردد؛ شیوه‌ای که راه به بررسی آن می‌گشاید کدام است و آنچه راسبک به‌شمار می‌آورند ازچه عناصری ساخته‌می‌شود واصولاً قلمرویی که سبک در مناسبت با آن تجلی گفتاری یا نوشتاری می‌یابد کدام است.

بر روی هم می‌توان گفت که سه عامل در تکوین جنبه‌های گوناگون سبک نقش اساسی دارد: جنبهٔ معنایی ، عامل زبانی (شکل) و جنبهٔ روانشناختی.

الف) جنبهٔ معنایی:

بسیاری از نظریه‌پردازان در تعریف سبک سخن به شیوهٔ بیان مطلب توسط مترادفها توجه داشته‌اند. عنصر زبانی که در محدودهٔ زبان ملی یاگروه زبانی در فرایند داد و ستد شفاهی یا کتبی اطلاعات به کار می‌برند مشروط به سنت فرهنگی، شرایط اجتماعی و موقعیت فردی است. اساس استفاده از مترادف آن است که انسان به برکت امکانهای زبانی، می‌تواند وضعیت امر موضوعی راکه موجودیتی خارج از زبان دارد از رهگذر زبانی به شیوه‌های متفاوت ابرازکند. در هر زبانی گروه واژگانی وجود داردکه با معنی مشابه یا نزدیک، بر امر یا چیزی واحد از دیدگاههای مختلف دلالت می‌کنند. این واقعیت به‌گوینده یا نویسنده امکان می‌دهد نکتهٔ خود را با سایه ـ روشن‌های گوناگون و به شیوه‌های سبکی متفاوت بیان کند.

در وجود و ماهیت مترادف زبانی، نظرهای متفاوتی ابراز شده‌است. در این مورد که آیا واژه‌های مترادف اشتراک معنی دارند یا نه، نظر بر این است که واژه‌هایی هستندکه از لحاظ معنی متفاوتند و با این همه در مناسبت با شیء واحدی برون از حوزهٔ زبانی‌اند؛ برای مثال: واژه‌های «سر»،«کله»، «رأس» که به طورکلی بر نوع واحدی از چیزها دلالت دارند بی‌آنکه معنی یکسانی داشته باشند، به وسیله وجه مشترکی خصلت مترادف

می‌یابند؛ هر چند که دلالتهای متفاوت عقلانی و عاطفی به امر مورد نظر دارند. همانا این تفاوت از لحاظ منطقی و عاطفی معنایی است که مترادفهای ادبی را شاخص کرده و آنها را از مترادفهای دستوری زبان متمایز می‌کند.

یکی از ویژگی‌های مترادفهای ادبی آن است که به ازای «رنگ» و «بار» سایه ـ روشن‌های خود از دیگر گونه‌های مترادف، متمایز می‌شوند. در واقع آنچه آنها را شاخص می‌کند مایهٔ سبکی‌شان است. منظور از مایه یا بار سبکی، همان جنبهٔ عاطفی معنی یکبارهٔ آنها در یک متن ادبی مشخص است. این بار سبکی، فرضاً القای احساس اعتلا، لطیفه، رمز، طنز و جز آن می‌کند. تفاوتهای واژه‌هایی همچون «رو»، «چهره»، «سیما»، «صورت» زمانی بار عاطفی و «خرجِ» سبکی می‌یابند که در متن ادبی به صورت عبارت تصویری، چیز یا امری را به نسبتی خاص و یا از زاویهٔ نگرش شاعرانه وصف کنند؛ برای مثال: «چهرهٔ دشت». بسیاری از واژه‌های یک زبان علاوه برمعنی مرکزی و عام خود دارای معنی‌های «جنبی» و«تلویحی»اند و کاربردشان درمتن‌ادبی، القای باراحساسی می‌کند؛ یعنی همان‌امری که یکی از عوامل وزمینه‌های تکوین سبک دریک متن‌است.

ب) عاملِ زبانی (شکل):

بی‌گمان یکی از جنبه‌های مهم سبک،کیفیتهای شکلی سخن است؛ یعنی عنصری که در پیوند تنگاتنگ با سبک سخن است. البته جای پرسش است که عنصر شکل تا چه میزان در تکوین سبک، نقش ماهوی دارد و آیا می‌توان شکل سخن یا عناصر معینی از آن را با سبک یکی دانست. اصولاً مفهوم «شکل» را در این رهگذر چگونه باید فهمید؟ یکی از نظریات سبک شناسان این است که وحدت بارز و فردیت ریختار (گشتالت) سخن، آن چیزی است که بدان محتوای سبکی می‌بخشد. باید گفت که وحدت و شخصیت فردی سخن چیزی نیست که خاص سبک ادبی سخن باشد، بلکه لازمهٔ هر گونه سخن است.

زبان‌شناسی، خصلت بارزِ سبکی یک متن زبانی را در شکل و وسایل زبانی خاصی می‌جوید که در محدودهٔ متن و بافت آن نوعی بسامد داشته باشد و در ساختارِ سخنِ متن، نقش برجسته‌ای ایفا کند. از این رو ملاک سبک در مزیتی دیده می‌شود که به این یا آن نوع کلام (اسم، فعل، صفت و ...) یا به برخی خصوصیات نحوی (جمله‌های ساده، پایه، پیرو، کوتاه، دراز و جز آن) داده شده‌باشد، و در شعر به بحرها و وزنهای عروضی خاص. گفتنی است که این خصوصیتها، معرِّف برخی خواص یا عناصر سبکی

بوده و می‌تواند در تمایز برخی گونه‌های سبکی بی آنکه آشکار کنندهٔ جنبه‌های ماهوی سبک باشد، نقش ایفا کند.

در مورد بسامدِ انواع کلام در سخن کوشیده‌اند برای کثرت هر یک از آنها حالتی فرض کنند: برای جمله اسمیه، برجایی و بی‌راستایی؛ برای جملهٔ فعلیه، رویداد و گروش و غیره. نقطه نظر دیگری نیز بر آن است که بسامد فعل، اسم و صفت، به ترتیب تداعی کنندهٔ «جنبش»، «وضعیت» و «تأثیر» در سخن است. تردیدی نیست که هر یک از این نظریه‌ها ـ که نشانگر کوششی برای دریافتن پاسخ مسأله است ـ به عاملی اشارت دارد که در قوام بخشیدن به سبک، خالی از تأثیر نیست، ولی تعمیم دادنشان و کلیت بخشیدن به آنها خالی از اشکال نمی‌باشد. مقابلهٔ انواع کلمه در سخن، ممکن است از کمیت کاربردی یک نوع کلمه حکایت کند بی‌آنکه بتواند شکل خاص تأثیر سخن را توضیح دهد. از این رو می‌توان گفت که تنها توجه به کمیت و بسامد واژگان یک متنِ سخن، روشنگر ویژگیهای سبکی آن نیست؛ تنها فایده‌ای که دارد آن است که بر سبکهای کلی سخن از رهگذر تاریخی و تطبیقی کمک می‌کند (مانند کتاب «سبک شناسی» ملک‌الشعرای بهار).

پ) جنبهٔ روانشناختی:

یکی از مؤلّفه‌هایی که همواره در تمییز سبک سخن،به‌حساب می‌آمده این واقعیت است که زبان در پیوند بی‌واسطه با آگاهی انسان بوده و نه تنها خود سخن گفتن، بلکه نتیجهٔ آن یعنی متنِ سخن نیز دارای نشانه‌هایی است که بر ویژگیهای فردی و روانشناختی گوینده (نویسنده) اشارت دارد. هر سخنِ معین که در مناسبت با امر یا موضوعی ادا می‌شود، خطابی است به یک همْ سخن واقعی یا محتمل و یا به شنونده‌ای حاضر یا غایب. هر سخن، خصوصیت یک چیزی را بیان می‌کند که گوینده، گفتن آن را در نظر داشته‌است. گفتنی است که هر سخن، مطلبی را که در هسته دارد ابراز می‌کند؛ اما غالباً سخن زنده، حاوی اطلاعات بیشتری غیر از آنچه گوینده اراده کرده، می‌باشد. دلیل این امر در تنشی است که معنی‌ها و سایه ـ روشن‌های واژگان وقتی به جمله در می‌آیند پیدا می‌کنند. در چنین حالتی معنی راستین و مشخص سخن، به میزان شایان توجهی به عواملی همچون تکیه، تأکید کلام و آهنگ سخن بستگی پیدا می‌کند. می‌توان گفت: هر متن سخن ابراز شده یک متن کمابیش «بیان نیافته» به همراه دارد که سرشار از زیر و بم است . ضمایمی اینچنانی که سخن شخصی با خود دارد و با معنی اصلی آن توأم است، مشخص کنندهٔ روحیهٔ شخص گوینده (نویسنده) است. اینها نکاتی است که بر خصلت

فردی ـ روان‌شناختی سخن دلالت می‌کند. از همین رو، در سبک‌شناسی سنتی به بسامد واژگان سخن توجه خاصی دارند. نباید از یاد برد که سخن همزمان با حالت انفرادی و بار روانشناختی‌اش همواره در پیوند با زبان، چونان یک پدیدهٔ اجتماعی بوده و به فراسوی رنگ و روان‌شناسی فردی راه می‌برد. زبان، فعلیت زبانی فردی می‌یابد ولی همواره خصلت اجتماعی دارد.

پس از این چشم‌انداز کوتاه به مسایل تبیین سبک سخن و سنجش انتقادی برخی نظریات و درکهای متفاوت از سبک سخن، به نکات زیر اشاره می‌کنیم: سبک یک جز خاص سخن است که با دیگر اجزای آن بستگی دارد ولی با آنها یکی نیست. همانگونه که در دیگر رشته‌های علمی ایجاب می‌کند که موضوع بررسی به روشنی تبیین گردد، همین ضرورت نیز در سبک پژوهی مصداق دارد و باید روشن شود چه جنبه‌هایی یا عناصری در تعلق بررسی سبکی است. مهم آن است که خاصگی موضوع سبک سخن، در قبال آن عناصری از سخن کارکرده و برجسته‌شود که به‌طور کلی در پیوند نزدیک با سخن است.

این کار باید از یکسو با سخن از جنبهٔ کارکردی آن (انتقال معنی، تأثیر اطلاعاتی و...) از سوی دیگر در رابطه با شکل آن انجام گیرد. قبل ازاین دیدیم که یکسان دانستن سبک سخن با کارکرد یا شکل آن خطاست.

سبک‌شناسی، نه حاصل جمع ساده لغت‌شناسی و دستورزبان است و نه یک مبحث جنبی زبان‌شناسی. سبک، دارای موضوع خاص خود است که باید مشخصاً تبیین گردد و مستقل از زبان‌شناسی و علم ادبیات توضیح شود.

۳ـ۲ سخن و سبکِ سخن:

مفهوم «سخن»، زیر مجموعهٔ مفهوم «زبان» است. زبان چونان کارافزار تفکر، تکلم و تفاهم دارای دو جنبهٔ «ممکن» و «واقع» است. هر آن زمان که از زبان استفاده می‌شود، حرکتی از امکان (زبان به عنوان نظام صرف و نحو) به واقعیت زبانی (یعنی سخن) انجام می‌گیرد. وجود امکانی و واقعیت پذیرفتهٔ زبان، دو روی پدیده‌ای واحد است. زبان برای آنکه واقعیت پذیر گردد، باید به متن سخن درآید. زبان در حالت کارافزار ممکن یا بالقوه، عبارت از سیستم نشانه‌ها و قواعد صرف و نحو است. سخن گفتن، عملی است که در روند آن «زبانِ ممکن» به «سخن واقعیت یافته» اعتلا می‌یابد. این دو جنبه باید بروشنی از یکدیگر تفکیک گردد؛ خاصه در سبک پژوهی. مفهوم سبک، تنها زمانی مناسبت

پیدامی‌کند که‌زبان ازسطح امکان به مرتبت سخن واقع فرا رود.

زبان در حالت بالقوگی فاقد هرگونه شناسهٔ سبکی است. زبان به‌مثابهٔ زبان، یک واقعیت تاریخی نیز دارد و متأثر از تجربهٔ دیرپای ملی است. از این رو سخن از «سبکِ زبان (فارسی)» بی‌مورد است. اسم و فعل و صفت نیز زمانی از نقش عنصر سبکی برخوردار می‌شوند که از حوزهٔ مقوله‌های دستوری گذر کرده و در سخنِ به جمله در آمده، جای گیرند و از انواع کلمه به اجزای سخن درآیند. معنای این گفته آن است که از انواع کلمه به اجزای سخن در آیند. معنای این گفته آن است که کیفیتهای سبکی مطلق نمی‌باشند. پس باید سخن و سبک سخن را از یکدیگر تفکیک کرد.

سخن یک مفهوم فراگیر است؛ تبیین آن از آنچه تاکنون گفته شد به دست می‌آید: در سخن، مجموعهٔ عناصر یک سیستم زبانی به حیثیت امکانات توضیح یک وضعیت امر، در یک عمل سخن‌گویی تحقق‌پذیر می‌گردد.

۲ـ۲ مترادف:

سیستم زبانی، برای تألیف سخن از جمله دارای امکان بیان به «مترادف» است. خاصیت این امکان در آن است که یک وضعیت امر غیر زبانی را به اعتبار یک جنبهٔ ارتباطی مشترک با یک وضعیت امر دیگر، با گونه‌گون‌ترین وسایل زبانی که در رهگذر محتوا همخوانی دارند بیان می‌کند.

مترادف در زبان سطحهای گوناگون دارد. تنها واژه‌ها نیستند که استعداد بیان مترادف واقعیتها را دارند؛ در هر زبانی عبارتهای متشابه نیز وجود دارد که می‌توانند نقش مترادف ایفا کنند؛ همچنین مترادفهای متفاوتی هستند که به صورتهای گوناگون به کار می‌روند. از این رو به دسته‌های متمایزتفکیک می‌شوند. یکی‌ازدسته‌بندیهابه‌صورت زیراست:

- مترادفهای کامل: «نویسنده /کاتب»، «بشر /انسان»، «آغاز /شروع» و ...
- مترادفهای ناکامل: «سر /رأس»، «چمن /سبزه»، «ساحل /کنار» و ...
- مترادفهای ادبی (سبکی): «روی /چهره /سیما»، «گلستان /بوستان» و ...

نمونه‌ای از عبارتهای مترادف:

- «دستاوردهای امروز، نشان سطح زندگانی فردایند»، «سطح زندگانی آینده، بستگی به

دستاوردهای کنونی دارد»، یا: «کار امروز ما، معرف زندگانی فردای ماست».

نمونه‌ای از مترادفهای سبکی متشابه:

ـ «هرچه بکاریم همان بدرویم»، «آنان که باد می‌کارند توفان می‌درونـد».

پس از نکاتی که دربارهٔ سخن ذکر گردید، این سؤال پیش می‌آید که آیا بر اساس مطالب گفته شده می‌توان مفهوم «سبک سخن» را دقیق‌تر تقریر کرد؟ به سخن دیگر، آیا درست خواهد بود فرضاً تمامی دگرواره گوییهای یک محتوای واحد را که مبنای کاربرد مترادف است یک ملاک سبکی به شمار آوریم؟ پاسخ این سؤال منفی است؛ زیرا هر مترادف یا بیان دگرواره را نمی‌توان دارای ارزش سبکی دانست. برای آنکه بیان دگرواره‌ای یک امر بتواند در خور ملاک سبکی گردد، باید شرط دیگری را نیز دارا باشد: تنها آن دگرواره گویی زبانی در خور ملاک سبکی خواهد بود که کاربردش وابسته به ضرورت دستوری نباشد. به سخن دیگر، تنها آن دگروارهٔ زبانی[1] ارزش سبکی شایان توجه دارد که دگرواره گویی مختار (نامقید) باشد.

در رهگذر پژوهش سبک، تنها آن مترادفها دارای ویژگی و ارزش سبکی‌اند که گوینده در گزینش آنها آزاد (مختار) باشد و بتواند از آنها برای افادهٔ هنری یک مطلب یا نکته استفاده کند بی‌آنکه اصلی دستوری زیر پا نهاده شده و افادهٔ آن بدفهمی پدید آورد. برای آنکه سبکِ سخن، بار گفتار فردیت‌دارِ گوینده را به همراه داشته‌باشد، باید به گونه‌ای از سخن معمولی بارز و متمایز باشد. این تمایز و بارزیت تنها به شرطی می‌تواند تحقق یابد که گوینده بتواند از مقید بودن به روال عام سخن چشم بپوشد و دگرواره‌گویی امر را جایگزین طرز سخن ملزم کند.*[1]

گفتنی است که گزینش پذیر بودن دگرواره‌های سبکی تنها در قیاس با روال سخن ملزم معنی و برجستگی دارد. این بدان معناست که دسته‌بندی مترادفها به دگرواره‌های سبکی و مترادفهای دستوری، امری بالنسبه اعتباری است و تحت شرایط خاص، یکی

---

* آقای دکتر محمدرضا باطنی در مبحثِ «محورهای زنجیری و انتخابی» کتاب خود تحت عنوانِ «توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی» (امیرکبیر ۱۳۶۴) این دو قلمرو زبانی را از لحاظ دستوری تفکیک و توضیح کرده‌اند. بر اساس نظریهٔ محور زنجیری و انتخابی، جملهٔ: «جیغ بلندی از ترس برکشید» در محور زنجیری (در واقع ملزم) قرار دارد، حال آنکه: «جیغ غلیظی از ترس برکشید» در محور انتخابی (آزاد، ناملزم) قرار دارد (برای اطلاع بیشتر رجوع شود به فصل سوم کتاب نامبرده، ص ۵۹ ـ ۳۵).

ممکن است جایگزین دیگری شود؛ تاریخ سبک شناسی گواه بر این جابجایی است: چه بسیار واژه وعبارت برگزیدهٔسبکی که‌باگذشت زمان رنگ سبکی‌خود راباخته و به‌صف مترادفهای دستوری در آمده، و چه بسا کلمه و عبارتی که روزگاری از گنجینهٔ زبان ملزم بوده ولی سپس پذیرای عنصر سبکی گردیده‌است.[۲]

با توجه به نکات بالا، می‌توان مرز سبکِ سخن را ترسیم کرد: مفهوم سبک سخن، معّرِف یک جزء متشکل معین و یک کیفیت خاص در سخن است. سبک سخن، هم با بخش شکلی (دستوری) و هم با محتوای ابراز زبانی مناسبت دارد، بی‌آنکه معادل تمامی شکل یا تمامی محتوای آن باشد و بیشتر بر عناصر متغیر شکل و محتوای مطلب ابراز شده مبتنی است تا برجنبه‌های ثابت آنها. ضمناً تمامی دگرواره‌های متغیر در سخن، سبکی نیستند، بلکه‌تنها دگرواره‌های‌آزاد وناملزم چنین‌اند. و چون هرگونه سخن متضمن عنصر آزاد است، هرنوع سخن،بهره‌مند از عنصر سبکی است.

ابرازهای مترادف دارای عناصر متغیر و ثابتند. عناصر ناملزم متغیرند. این عناصر تابع هنجارهایی‌اند که خصلت اجتماعی ـ تاریخی دارند. از این رو سبک سخن، مجموعه‌ای از دگرواره‌های آزاد است که بستگی به استانداردهای اجتماعی کاربرد زبان دارد و در محدودهٔ امکانهای مترادف زبان، بیان یک وضعیت امر را ممکن می‌سازد.

۵ـ۲ عناصر سبکی:

اینک پس از ذکر نظریه‌های سبکی و توضیح کیفیت و مرز سبک سخن، وقت آن است که ببینیم چگونه سبک نمود می‌یابد. گفتنی است که تمامی وسایل زبانی استعداد آن دارند که از لحاظ سبکی پذیرای نقش شوند. این کیفیت را زمانی می‌یابند که به مرتبهٔ سخن اعتلا یابند؛ چه تا هنگامی که عنصر سیستم زبانی‌اند، فاقد ارزش بار سبکی‌اند. تنها زمانی در خور کیفیت سبکی می‌شوند که در متن سخن حامل نقش دگرواره‌های آزاد باشند؛ البته چنانچه همهٔ وسایل زبانی ابتدا به ساکن به عنوان وسیلهٔ سبکی تلقی شوند، آنگاه تفاوت سخن و سبک سخن از میان خواهد رفت. تنها عناصری در سخن مناسبت سبکی می‌یابند که نویسنده در گزینش و کاربردشان مختار باشد؛ این عناصر عوامل زبانیی هستند که سبک متن سخن را می‌سازند و آنها را «عناصر سبکی» اطلاق می‌کنیم.

جا دارد بار دیگر تأکید گردد که عنصر سبکی را نبایستی با عبارت زبانی و

مترادفهای زبانی یکسان دانست؛ عبارتهایی همچون «تن به دشواری دادن» یا «بار زندگی را به دوش کشیدن» دگرواره گویی‌اند ولی عنصر سبکی نیستند؛ اما «قلم مشاطهٔ ملک و سفیر دل است» عنصر سبکی است، زیرا نویسنده در گزینش آزاد بوده و ضمناً عبارت، بار عاطفی ـ اخلاقی دارد. تنها زمانی از عنصر مختار در سخن به عنوان عنصر سبک می‌توان سخن گفت که بتوان عنصری ملزم و دستوری را به جای آن نشاند بی‌آنکه در معنی جنبهٔ اطلاعاتی کلام تفاوت کیفی پدید آید. هرگاه چنین جایگزینی میسر باشد، آنگاه هر عنصر ناملزم جایگزین‌پذیر در سخن گوینده یک عنصر متغیر و آزادسخن است، لذایک عنصرسبکی است.

سؤالی که در این رهگذر پیش می‌آید این است که آیا خود نویسنده از خصلت آزاد دگرواره‌هایی که از گنجینهٔ زبان گرفته و به کار می‌برد آگاه است یا نه؟ تجربه نشان می‌دهد که الزاماً و در اساس چنین نیست. گزینشی که گوینده (نویسنده) انجام می‌دهد، فردی و ذهنی بوده و وابسته به بسی شرایط و مقتضیات فردی و اجتماعی است. نه تنها سخنگویی وجود ندارد که از تمامی دگرواره‌های مختاری که زبان در دسترسش می‌نهد با خبر باشد و بتواند آنها را به کار گیرد، بلکه ضمناً چنان نیست که این عناصر پرداخته و حاضر در دسترس او قرار گیرد. عوامل روانشناختی، نگرش و بینشی و بویژه تجربه‌های زندگی شخصی سخنگو و جز آن است که او را به پیش گرفتن سبکی خاص در افادهٔ مطلب، وامی‌دارد. و آنجاکه وسایل زبانی پاسخگوی منظور او نباشد، به‌ناچار از امکانات بالقوهٔ زبان و سنت سخنوری برای آفرینش دگرواره‌هایی گویا و متناسب بهره می‌جوید.

بسا که دستاوردهای رایج سخن و مترادفهای ملزم زبان ـ که سخنگو از آنها آگاهی دارد ـ برای بیان مقصود او رسا و رضایت‌بخش نباشد. در این حالت سخنگو خود به حکم توان زایشی زبان به ایجاد مترادف یا دگروارهٔ در خور می‌پردازد. نتیجهٔ چنین فعالیتی، پیدایش دگرواره‌های مترادف گونه‌است. اینها از آن رو مختار و لذا عنصر سبکی‌اند که جایگزینی برای واژگان و عبارتهای ملزم‌اند. گاه اتفاق می‌افتد که نویسنده مترادفهای موجود را در ترکیبی نو و برای بیان وضعیت امری دیگر به کار می‌برد.

دیده می‌شود که عوامل ذهنی چندی در گزینش مترادفهای دگرواره دخیل هستند که این امکان را به سخنگو می‌دهد تا به آفرینش مترادف مختار بپردازد. درست است که این گزینش و پرداخت انگیزهٔ ذهنی دارد ولی نباید فراموش کرد شرایطی که سخنگو را بر این کار می‌کشاند خود عینی بوده و به میزان زیادی متأثر از مقتضیات خارج از ارادهٔ فردی

اوست. اساساً شرایط و عواملی که در این رهگذر مؤثرند عبارتند از:

۱ ـ سیستم امکاناتی که یک زبان طبیعی از آن برخوردار است.

۲ ـ موضوع سخن یعنی وضعیت امری که باید توصیف گردد.

۳ ـ هدف یا منظوری که سخنگو را به دستیازی به شیوهٔ خاص در سخن وامی‌دارد.

۴ ـ شخصیت فرهنگی سخنگو،مخاطب سخن (شنونده‌یاخواننده).

۵ ـ جو واقعیتی که سخن در پرتو آن و با توجه به آن نوشته می‌شود و شکل می‌گیرد.

ذکر این نکته نیز ضروری است که شرایطی که باعث تکوین سبک سخنِ سخنگو می‌شود با خود عناصر سبکی تفاوت دارند. عناصر سبکی، در روند سخن شکل می‌گیرند، ولی شرایط پنجگانهٔ بالا انگیزهٔ گزینش یا پرداخت مترادف ناملزم را به دست می‌دهند. اما بررسی کیفیت این دگرواره‌های ناملزم، چیزی است که هنگام توجه به یک سبک خاص و برای تبیین آن انجام می‌گیرد. به سخن دیگر، وقوف به خصلت ناملزم آنچه حاصل گزینش یا پردازش در ابراز وضعیت امر است، نکته‌ای است که سبک پژوهی بدان توجه دارد.

۶ ـ ۲ شاخصه‌های سبکی:

عناصر سبکی ـ که از آن سخن رفت ـ خردترین اجزای تشکیل دهندهٔ سبک‌اند؛ حکم ذراتی را دارند که در بنای سبک به کار می‌روند. این عناصر همانا به سبب خردی و قابلیت ترکیب خود امکان می‌دهند در ساختمان هرگونه سخنی انباز شوند تا نویسنده از آنها در موردی خاص بهره گیرد و یک وضعیت امر را به قالب سخن ابراز کند. از نظر زبانی آنها خشت بنای سبک‌اند. با در دست بودن این عناصر، عمده آن خواهد بود که بتوان به نسبتهای بارزی دست یافت که ناظر بر عناصر سبکی مختلف به کار رفته در یک متن سخن است.

در تبیین مناسباتی (نسبتهایی) که میان عناصر سبکی یک متن سخن برقرار است با دو جنبهٔ امر رویارو می‌شویم: یکی جنبهٔ شکل و دیگری جنبهٔ کار کرد آنها. جنبهٔ شکلی، در بسامد و توزیع نسبت و پیوندی است که عناصر سبکی در یک گفتار یا نوشتار با یکدیگر دارند. توجه به این جنبهٔ عناصر سبکی، تنها برای بررسی علمی سبک، حایز

اهمیت اساسی است ولی به خودی خود غایت فعالیت سبک پژوهی نیست. به حکم آنکه عناصر سبکی دارای کیفیت بسامد و توزیع بوده و بیانگر پیوندی خاص در درون یک گفتار یا نوشتارند، می‌توان نتیجه گرفت که شیوهٔ به کار گرفتن ناملزم عناصر سبکی، ارزش محتوایی داشته و در اطلاع رسانی یا ابلاغ خاصی از موضوع به خواننده یا شنونده کمک می‌کند. ابلاغ سبکی مطلب، در ضمن معرّف آن است که نکته یا مطلب می‌باید «چنین» و نه «چنان» دریافت گردد.

عناصر سبکی با سهمی که در افادهٔ سایه ـ روشن‌دار موضوع در سخن ایفا می‌کند و مطلب را نه «چنین» بلکه «چنان» باز می‌نمایند، در واقع جنبهٔ کارکردی خود را نشان می‌دهند. شکل و کارکرد دگرواره‌های زبانی پیوند متقابل و ناگسستنی دارند؛ شکل و کار کرد، دو سوی عنصر سبکی واحد است، در همان حال دو جنبهٔ متفاوت سبک سخن در تمامت یک متن سخن‌اند. در واقع کارکرد عناصر سبکی در سخن تابع بسامد و توزیع و پیوند آنهاست؛ برعکس، بسامد و توزیع و کیفیت پیوندشان معرّف کیفیت سبک سخن است. به مثالی نگاه می‌کنیم:

«من در خدمت یکی از بزرگان بودم. چون بی‌وفایی دنیا بشناختم و بدانستم که این عروس زال بسیار شاهان جوان را خورد و بسی عاشقان سرانداز را از پای درآورد ، با خود گفتم ای ابله ، تو دل درکسی می‌بندی که دست ردبرسینهٔ هزار پادشاه کامکار و شهریار جبّار نهاده است. خویشتن را دریاب که وقت تنگ است و عمر *کوتاه* و *راه دراز در پیش*».[۳]

در متن مذکور، عناصر سبکی با حروف کج مشخص شده‌اند. بیش از ده دگروارهٔ سبکی در این متن کوتاه آمده‌است؛ بیشتر آنها دگرواره‌هایی در پست شمردن زندگی این جهانی است. این مترادفها بیشتر ترکیبی بوده و عبارتهای مترادفند؛ محتوای نامبرده را با توجه به ناکامی زندگی آدمیان وستم این جهانی به نسل آدمی تصویرکرده‌اند. نسبت عناصر سبکی در مجموع بر تعارض جهان پایای خاکی باناپایایی زندگی آدمی درآن‌استواراست...

گفتیم که عناصر سبکی در متن سخن در نسبتی خاص با یکدیگرند. این نکته از لحاظ نظریهٔ سبک و سبک‌پژوهی مهم است؛ چه به معنای آن است که هر عنصر سبکی برخوردار از ارزش خاص در کل سبک سخن است، یعنی که آن، جزئی متشکل در پوشش یک نظام سبکی حاکم بر سخن و در وحدت با آن می‌باشد، و نقش شکلی و کارکردی‌اش در مجموع سبک سخن همانا از همین جایگاه است. این نسبت بارز عنصر

متجزای سبکی را در محدودهٔ سبک سخن که در آن مجموع عناصر سبکی، تراکم و وحدت یافته‌است، «ارزش سبکی» آن عنصر می‌نامند. هر عنصر ارزش‌دار سبکی دارای جنبهٔ شکل وکارکرد است. این جنبه کارکردی رامی‌توان «کارکرد سبکی» پدیدهٔ زبان نامید.

هدف سبک پژوهی آن است که تناسب بارز عناصر سبکی زبان را در متن سخن دریابد و باز نماید. در این بررسی، تبیین نسبت مجزای این یا آن عنصر سبکی اهمیت شایانی ندارد، بلکه کل مناسبتی که ناظر بر عناصر سبکی است واجد اهمیت است، مهم درک وحدت و نظام عناصر سبکی در متن سخن است. آن نحوهٔ بارزی که عناصر سبکی به موجب آن در متن سخن تنظیم یافته‌اند، چیزی است که سبک سخن را می‌سازد. به سخن دیگر، سبک پژوهی درصدد پی بردن به ویژگیهای منحصر به فرد در بسامد، توزیع و پیوند عناصر سبکی است تا ویژگی کارکردی که از آنها منتج می‌شود تبیین گردد. آن ویژگی بارز را که از تأثیر متقابل عناصر سبکی مختلف از بررسی سبک‌شناختی متن سخن حاصل می‌شود، «شاخصهٔ سبکی» می‌نامیم. شاخصهٔ سبکی آنچنان بسامد، توزیع و نسبت عناصر سبکی است که در مجموع خود به سبک سخن یک متن، شاخصیت سبکی می‌دهد.

تنها هنگامی که شاخصهٔ سبکی تبیین شده باشد می‌توان به ارزش سبکی عناصر سبک به طور مجزا پی برد و جای هر یک را در ساختار سبک متن تعیین کرد. لازم است اشاره شود که بررسی شاخصه‌های سبکی نیز به خودی خود هدف غایی سبک پژوهی نیست؛ تعیین آنها باید نهایتاً به تبیین یک کلّ سبکی، یک اثر کامل راه برد. با مثالی نمونه‌ای از عناصر سبکی یک متن سخن و شاخصه سبکی مبتنی بر نسبت عناصر سبکی را نشان می‌دهیم:

۱ ـ «ولی چیزی که بیش از همه «پات» را شکنجه می‌داد، *احتیاج او* به نوازش بود. او مثل بچه‌ای بود که همه‌اش توسری و فحش شنیده بود؛ اما احساسات رقیقش هنوز خاموش نشده، چشمهای او نوازش را گدایی می‌کردند، و حاضر بود جان خودش را بدهد در صورتی که یک نفر به او اظهار محبت کند و یا دست روی سرش بکشد. او احتیاج داشت که مهربانی خودش را به کسی ابراز کند، برایش فداکاری بنماید، حس پرستش و وفاداری خود را به کسی نشان بدهد. اما به نظر می‌آمد هیچ کس از او حمایت نمی‌کرد و توی هر چشمی نگاه می‌کرد، به جز کینه شرارت چیز دیگری نمی‌خواند و هر حرکتی برای جلب توجه این آدمها می‌کرد، مثل این بود که خشم و

غضب آنها را بیشتر برمی‌انگیخت».[۴]

عناصر سبکی این متن همه مشخص شده؛ بسامد بالنسبه بالای آنها نشان نقش نیرومند عامل ذهنی در گزینش این عناصر است. توزیع آنها بیشتر در قسمت اول متن تمرکز یافته‌است: قسمتی که نویسنده کوشیده از «پات» روایت نفس کند. عناصر سبکی، عمدتاً خصلت کنایی دارند و از نظر کارکرد، همه بیانگر بیگانه شدگی «پات» است؛ زیرا دگرواره‌های تصویری (مترادفها) از فقدان زمینه برای تأمین خواسته‌های فطری و طبیعی سخن می‌گویند. هرگاه این نکته، شاخصهٔ سبکی متن باشد، آنگاه محور این شاخصه بر «احتیاج به نوازش»، «گدایی کردن نوازش» و «جان دادن برای احساس محبت» و مانند آن استوار است. با در نظر گرفتن این شاخصه است که ارزش سبکی عناصری همچون «شکنجه یافتن»، «فحش شنیدن و توسری خوردن» در نسبت با شاخصهٔ کلی متن معلوم میگردد. احتیاج به‌نوازش باطینت سبک تناسب دارد،ونبودنش نشان بیگانه‌شدگی است.

۲ ـ «کلو فقط از یک قصه خوشش آمده بود. قصهٔ آن پسری که چوپان بوده. آن پسر نی هم می‌زده. آن پسر دوست پادشاه بوده و یک غول را با تیر و کمان و قلوه سنگ کشته. مرد سیاهپوش می‌گفته عیسی همه جا هست و با خون خودش گناه همه را خریده. بعد دست کلو راگرفته بوده و برده بوده به خانه عیسی تو یک اتاق بزرگ که تاریک و کلو وهم برداشته بوده. اما هر چه کلو دنبال عیسی گشته، پیدایش نکرده‌بوده».[۵]

عناصر سبکی با مایهٔ ایهامی ـ در متنی که تکه بالا از آن است ـ نشان حالت دورهٔ نقاهت پسر بیمار است. مجموع عناصر، نمایانگر ذهن و حافظه‌ای است که چهره‌های روزمره را با چهره‌های مذهبی یا اسطوره‌ای در می‌آمیزد. این شاخصهٔ سبکی برای «سووشون» بارز است و جای جای رمان نشان نقش ادبی آن است: در آن مرزهای اسطوره، قصص مذهبی و واقعیتها شناور شده‌اند.

۷ـ۲ گونه‌های سبک:

ما در بررسی سبک از دگرواره‌های ناملزم آغاز کردیم، سپس به عناصر سبکی و از آن به شاخصهٔ سبک رسیدیم که از پیوند بارز عناصر سبکی استنتاج می‌گردد. ما تاکنون به تبیین سبک واحد در یک متن سخن معین توجه داشتیم. این روالی است که باید در

پژوهش یکبارهٔ سبک سخن انجام گیرد. هرگاه هدف از بررسی سبک سخن، توجه به دقیقترین و ظریفترین بروز سایه ـ روشن‌های نگرش و بینش ادبی یک متن زبانی در نظر باشد، غایت این کار دست یافتن به مشخصه‌های یکبارهٔ سبک سخن است.

سبک‌شناسی ایجاب می‌کند که امر پژوهش، از این محدوده فراتر رود و به مقابله و سنجش سبکهای مختلف یک سخنگوی واحد یا آثار یک نوع ادب معین در رهگذر تاریخ یا یک دورهٔ خاص نیز بپردازد، تفاوتهای سبکی را از جهات مختلف بررسی کند و به نتایج تعمیمی و تجرید یافته از سبکهای قلمروهای گوناگون دست یابد. از آن جمله است بررسی سبکهای متفاوت آثار گوناگون یک نویسنده (یاشاعر)، بررسی سبک شناختی آثار پرداخته شده به یک نوع ادب خاص (فرضاً غزل) و آثار دوره‌های مختلف تاریخی، تا بتوان سبک عصرهای مختلف را بررسی و تبیین کرد و جزآن. در تمام این‌گونه موارد ما با کار روی گونه‌های مختلف سبک سر و کار داریم.

بنابراین می‌توان در میان کثرت سبکهای مشخص، گونه‌های سبک را متمایز کرد. همان طور که گونه‌شناسی (تیپولوژی) در رشته‌های علمی بررسی می‌کند، در سبک‌شناسی نیز مترتب بر فایده است. هر نوع گونه‌یابی در سبکها به معنای تجربه صفات بارز عام و اساسی است که ناظر بر ویژگیهای فردی سبکهاست. ما در بررسی گونه‌های سبک بیشتر با «سبک کار کردی» سر و کار خواهیم داشت. توجه به «گونهٔ سبک» این فایده را دارد که در آن به جنبه‌ای خاص از سخن پرداخته می‌شود که بر اساس آن بتوان به انتزاع برخی پیوندها و مناسبتهای سبکی رسید که آشکار کنندهٔ شاخصه‌های مشترک چندین نوع سبک است. گونه‌شناسی در سبک، راه را به دو خصوصیت عناصر سبکی و شاخصه‌های سبکی می‌رساند: از سویی به نکات مشترک یا متشابه آنها توجه می‌کند: امری که نتیجه‌اش فرضاً تفکیک و تمایز سبک یک نویسنده یا شاعر در انواع مختلف پرداخته‌های اوست؛ برای مثال، با بررسی و تفکیک سبک سعدی در گلستان، بوستان و غزلها تفاوت و تشابه مختصه‌های سبکی این سه اثر، گونه شناسی می‌شود. از دیگر سو آنجا که گونه‌شناسی، سبکها را از لحاظ برخی ویژگی‌های شاخص یا کارکردی‌شان بررسی می‌کند، در واقع به دسته‌بندی ممیزه‌های سبکی دسته می‌یابد. نتیجهٔ چنین پژوهشی بستگی به ملاکهایی دارد که مبنای دسته‌بندی نهاده شده‌است. این ملاکها ممکن است با توجه به بارعاطفی، مایه‌های زبانشناختی یا عناصر جامعه شناختی

و غیره در نظر گرفته شود.

لازمهٔ این گونه پژوهش آن است که جنبه‌های تکراری شاخصه‌های سبکی سخنان یا آثار مختلف را بررسی و استنتاج کرد. پاسخ این سؤال که آیا براستی عناصر و خصوصیتهای شاخص و مشابه وجود توانند داشت که دارای بسامد بوده و بارز باشند، مثبت است؛ چه نویسنده یا شاعر مصالح و دستمایه‌های خام خود را از زمینه‌هایی می‌گیرد که بیشتر با نگرش و بینش اجتماعی و عاطفی‌اش دمساز باشد و آنها را به حکم آرمانها و انتظارهای خود بپردازد. بررسی نشان می‌دهد که یکی از ممیزه‌های کلی سبک شاعر و نویسنده، سنخ عناصر سبکی اوست، بدین معنا که در مورد هر نویسنده و شاعر می‌توان اولویتهایی را یافت که عناصر سبکی آثارش با مصالح و یافته‌های آن پرورانده و پرداخته شده‌است. برای مثال این قلمرو در رباعیهای خیام از پدیده‌های طبیعی و به طور اخص از خاک، افلاک، رُستنیها، باد و سبزه تشکیل یافته‌است. بسیاری عناصر سبکی این شاعر را تصویرهایی (صورخیالیِ) ساخته‌اند که از آب، باد، باران، خاک، کارگاه کوزه گری، زمین و سبزه ترکیب یافته‌است.[۶] از بررسی عناصر و سنجش شاخصه‌هایی که ازصور خیال این رباعیها استنتاج شدنی است آشکار خواهد شد که آنها مبین نگرش خیام به جهان هستی و زندگانی آدمی است: به باور ادبی این شاعر، خاک بستر پرورش آدمی و مهدی است که انسان در دامن آن زندگی کرده و پس از مرگ بدان باز می‌گردد؛ سبزه، گل و لاله و جز آن همه رُستنیهایی هستند که از خاک آدمی سر بر می‌آورند و مایهٔ آرامش و شادی وی‌اند. سنخهای شاخصه‌های سبکی رباعیها با این عوامل بستگی دارد.

البته تبیین سنخهای مختلف سبکی در آثار یک نویسنده یا یک دوران ادبی، کار چندان ساده‌ای نیست و موفقیت در آن مستلزم استفاده از روشهای منطق و آمار است. کثرت و تنوع کاربرد زایشی امکانات زبان، دامنهٔ گستردهٔ سیاقهای ادبی، امر بررسی و تبیین گونه‌های خاص سبکی و سنخهای سبکی را دشوار و پیچیده می‌کند. با این همه تمایز انواع ادب (حماسه، قصیده، رباعی، غزل، داستان، قصه، رمان و ...) از یکسو به خودی خود زمینهٔ تفکیک را فراهم می‌سازد و از سوی دیگر با استفاده از دستاوردهای زبان‌شناسی معاصر و رشتهٔ آمار می‌توان آن را تجزیه و تحلیل کرد و با برنامه‌های مشخص نتایجی حاصل کرد.

از جمله ملاکهای پژوهشی که در این گونه برنامه‌ریزیها می‌تواند نتیجه‌بخش باشد

توجه به مختصه‌های تفکیکی همچون: بی‌واسطگی و واسطه‌داشتن کلام، ساده و تصویری، فشرده و تفصیلی، ایجاز و اطناب، مجرد و مشخص، جد و طنز و امثال این ممیزه‌های سبکی در این رهگذر کارساز است. گونه‌شناسی در ضمن امکان دارد مصالح مورد بررسی را از دیدگاه کار کرد اجتماعی زبان دسته‌بندی و تفکیک کند و سبک گونه‌های آن را بررسی و تبیین کند؛ فرضاً از دیدگاه: ۱ ـ سبک سخن رسمی؛ ۲ ـ سبک گفتار و نوشتار علمی (تخصصی)؛ ۳ ـ سبک روزنامه‌نگاری؛ ۴ ـ سبک زبان محاوره؛ ۵ ـ سبک ادب زیبا.

از جمله اهمیت کار در گونه شناسی سبک در آن است که با تعیین شاخصه‌های سبک می‌توان طیف کاربردی امکانهای یک یا چندگونه از گونه‌های پنجگانه را در متنها و آثار سخن پیگیری کرد. به سخن دیگر جنبهٔ کار کردی سخن، همانا مرزبندی سبکی سخن فردی است؛ برای مثال، سبک روزنامه‌نگاری تحت ضابطه و تأثیر نقش اجتماعی این رسانه، ضرورت اطلاع رسانی و انتظار خوانندگان روزنامه است. گونه‌شناسی سبک، از دیدگاه یاد شده امکان می‌دهد قلمرو خاص و زمینه‌های مشترک سبکهای پنجگانه را به دقت مرزبندی کنیم. تطبیق، یکی از کارافزارهای سبک شناسی است؛ و تبیین گونه‌های سبکی است که مقام فرضاً سبک ادبی را از دیگر گونه‌های سخن باز می‌شناسد و حد و مرز آن را در تشابه و تفاوت با دیگر سبکها روشن می‌سازد.

۸ ـ ۲ هنجار (نُرم)های سبکی:

وجود عنصر سبکی، شاخصهٔ سبکی یا اصولاً کل سبک چیزی نیست که صرفاً وابسته به گوینده و نویسنده باشد. درست است که عوامل زبانی در شکل‌گیری سبک مؤثرند و عنصر سبکی از لحاظ ساختار زبانی نتیجهٔ گزینش مختار سخنگو می‌باشد، با این همه گزینش و کاربرد سبک به میزان قابل توجهی وابسته به رعایت عوامل و موازین برون زبانی است. ما در توضیح سبک گفتیم که دگرواره‌گوییهای ناملزم که در تشکل سبک دخیل‌اند، خود وابسته به هنجارهای کاربردی معین زبان از نظر اجتماعی می‌باشند.

اینک باید افزود که وسایل و امکانهایی که زبان دردسترس می‌نهد کمابیش ماحصل تجربه، شناخت و تخصص در رشته‌های کاربردی معین و شرایط اجتماعی

است. به سخن دیگر، هنجارهای اجتماعی و ارزشهایی وجود دارند که بر کاربرد مرجح این وسایل و امکانها در یک وضعیت اطلاع رسانی یا ابلاغی معین تأثیر می‌نهند و چون آنها مقبولیت اجتماعی دارند، نویسنده و گوینده ملزم به مراعات آنها است. البته این هنجارها به میزانی معین به سخنگو امکان آزادی عمل می‌دهد و او تنها زمانی موفقیت مؤثر می‌یابد که با توجه به آن از هنجار فراتر رود. از این رو کاربرد وسایل زبانی صرفاً وابسته به ارادهٔ فردی در گزینش نیست بلکه مشروط به عوامل برون زبانی نیز است؛ و چون این کاربرد در پرتو ضرورت سبکی انجام می‌گیرد، به آن نام «هنجارهای سبک» داده و آن را چنین تعریف می‌کنند: هنجار سبکی، عبارت است از اولویت دادن به دگرواره‌های مترادف در یک رشتهٔ کاربردی زبان که از رهگذر اجتماعی زبان معتبر بوده و بر قانونمندی آماری (بسامدی) استوار باشد.

واژگان و اصطلاحهای زبان در رشته‌های کاربردی متفاوت، دارای کیفیت سبکی متفاوت است، و طیف اساسی آنها در آن سطح یا رشته‌ای است که از لحاظ اجتماعی بیش از همه سنت و سنخیت دارد. طبیعی است که می‌توان واژه یا اصطلاحی را در موردی جز از قلمرو اساسی کاربرد آن نیز به کار گرفت. این کار البته به معنای نادیده گرفتن آگاهانه یا ناآگاهانه هنجارهای جاری زبانی خواهد بود. این گونه کاربردها یکی از دلایل تأثیر سبکی است.

اثری که کاربرد وسایل زبانی علاوه برجنبهٔ ابلاغی در فراسوی هنجار گروهی زبان یا رشته‌ای از آن عمل می‌کند از آن رو است که وسایل زبانی، خاصه امکانات واژگانی زبان، گذشته از قلمرو اصلی کاربرد بنیادی خویش، متضمن یک ویژگی کاربردی تکمیلی نیز می‌باشد. ملاک اینکه تا چه میزان واژه یا اصطلاح به کار رفته در ابلاغ موضوع اثر سبکی دارد، چیزی است که نویسنده و خواننده هر دو آن را احساس کرده و به جای می‌آورند. هرگاه واژه یا عبارتی به دور از قلمرو هنجار اجتماعی خود به کار رود، بر انگیزندهٔ احساس غیرعادی، خنده آور یا مشمئز کننده تواند بود. از این خاصیت برای افادهٔ طنزی، طعن آمیز یا شوخ طبعانهٔ امر بهره می‌جویند. نکتهٔ زیر گویای بارز آن است:

«شخصی خانه‌ای به کرایه گرفته‌بود، چوبهای سقفش بسیارصدامی‌کرد. به‌خداوندِ خانه، از بهر مرمت آن سخن بگشاد. پاسخ داد که چوبهای سقف ذکر خداوند می‌کنند. گفت: نیک است، اما می‌ترسم این ذکر منجر به سجده شود.»(عبیدزاکانی). در متن مذکور، کاربرد «ذکر» و «سجده» در فضای غیر هنجاری خود موجب برانگیخته‌شدن

شوخ طبعی شده‌است.

هنجارهای اجتماعی و فرهنگی زبان، نشان مرزهای کاربردی واژگان زبان بوده و مبین تناسب میان واژه و مصداق سخن است؛ آنچه آنها را از یکدیگر متمایز می‌کند ارزش کاربردی‌شان در حوزه یا رشتهٔ مرجح کاربرد زبانی است. رسم بر این است که معمولاً فرهنگهای لغت واژگان زبان را با توجه به هنجارهای کاربردی رده‌بندی کنند؛ یکی از رده‌بندیها بر مؤلفه‌های زیر استوار است:

۱ ـ تخصصی (علمی)؛ ۲ ـ معنای اصلی زمانی ؛ ۳ ـ رنگ‌مکانی؛ ۴ ـ عاطفی ـ احساسی.

در رشته‌های ادبی و اصولاً علوم انسانی جانب عاطفی ـ احساسی اهمیت خاص دارد. البته آن در سطحهای مختلف سخن، تجلّیهای متفاوت دارد. از این لحاظ کاربرد زبان به دو سطح عام و خاص بخش می‌شود: اولی سطحی است که در آن واژگان زبان کاربرد رسمی دارد، و قشرهای تحصیل کرده، نهادهای آموزشی و پرورشی و رسانه‌های همگانی و ... را در بر می‌گیرد. این زبانی است که در گفتار و نوشتار هنجاری به کار می‌رود. زبان عامه نیز بر روی هم بدین سطح تعلق دارد. بر فراز این سطح، زبان ادب و سخن اعتلایی، و در زیر آن، دو سطح: زبانهای کوچه و بازار و زبان نامؤدبانه جای دارند، این دو به یکدیگر نزدیکند.

البته باید توجه داشت که واژگان در شرایط خاص و در ترکیبها و جملات مختلف القای بار معنایی متفاوت می‌کنند. جدول صفحه بعد، تقریباً سطوح مختلف زبان را در یک تقسیم‌بندی نسبی نشان می‌دهد. بدیهی است با توجه به نکتهٔ بالا این واژگان و اصطلاحات می‌توانند در شرایط خاص در سطحی نزدیک به خود به کار گرفته‌شود.

سبک احساسی ـ عاطفی با سطح بندی پیشین تفاوت دارد. در این مورد سبک، رنگ و بار سرزنشی یا ستایشی پیدا می‌کند و نوعی رابطهٔ تنش‌دار یا اعتلایی فردی در آن شکل می‌گیرد. درجه‌بندیهای زیر، معرّف بارعاطفی مثبت و منفی است:

ـ خودمانی: شرم کن، بازی در نیار، چشمهات رو باز کن.

ـ طنز آمیز: نگار محفل ما خود همیشه دل می‌برد ...

ـ کنایه آمیز: کلاغه خواست مثل کبک راه برود، راه رفتن خودش یادش رفت.

ـ بیان مهجور: خداوند تو را مزد دهاد.

ـ ستایشگرانه (و زبان تکریم و تعارف): شما بزرگوارید.

ـ نامه‌ای: مرقومهٔ شریفه دریافت گردید، ...

ـ مبالغه آمیز: دولت سرا، آقازاده، (تعارفهای میان تهی).

ـ دست کم گیرانه: حقیر، چاکرخانه زاد.

ـ طعن و تمسخر: طوطی رو بگذار دهن قند، ...

ـ فحش آلود: ابله، بی‌شعور، ...

از لحاظ زمانی واژه‌ها، به تاریخی، اسطوره‌ای، کهنه و ... تقسیم می‌شوند مانند: رستم صفت، اهورمزدا و اهریمن، طیاره، سجل، تحت البحری، و به لغات جدید و روز: تک، پاتک، همیشه درصحنه، و ... و از لحاظ محلی نیز به گویشها، اصطلاحات منطقه‌ای و ... بخش بندی می‌گردند.

سطح زبان	بار معنایی تعابیر درسطوح مختلف زبان				
زبان شاعرانه- اعتلای و محترمانه	دریافت کردن	درگذشتن	فرمودن	میل کردن	آرام گرفتن
زبان همگانی- عامه	گرفتن	مردن	نشستن	خوردن	ساکت شدن
زبان محاوره‌ای- کوچه و بازاری	درآوردن، واکش کردن	سربه زمین گذاشتن، نفله کردن	زمین‌گیرشدن	شکم از عزا درآوردن	نفس‌نکشیدن، صدادرنیاوردن
زبان سخیف و بد گفتاری	تلکه کردن تیغ زدن	به‌درک واصل شدن، ریغ رحمت سرکشیدن	تمرگیدن	کوفت‌کردن	خفه‌خون گرفتن

یادداشتهای فصل دوم

1- Variation

۲ـ بسیاری از عناصر سبکی آثار سعدی و حافظ وارد زبان گفتاری و نوشتاری شده و بسا که رنگ ضرب المثل به خود گرفته است. از سوی دیگر، مفهومهای اسطوره ای و تاریخی همچون جم، جام جم، رند، پیر مغان و جز آن به صورت متغیرهای آزاد به کار می روند.

۳ـ کلیله و دمنه، مجتبی مینوی، ص ۴۱۶.

۴ـ سگ ولگرد، صادق هدایت.

۵ـ سووشون، سیمین دانشور، ص ۱۹۰.

۶ـ خیام می گوید:

برگیر پیاله و سبو ای دلجوی
خوش خوش بخرام گرد باغ ولب جوی
کاین چرخ بسی سروقدان مه روی
صد بارپیاله کرد و صد بار سبوی

فصل سوم

تحلیل سبکِ متنِ سخن

هدف از تحلیل، همانا تجزیهٔ کامل یک موضوع به عناصر متشکل آن و شناخت موضوع از راه مقابله و سنجش عناصر، و تبیین نسبتهای ناظر برآن است.

۱ـ۳ تحلیلِ سبک:

در دو بخش اصلی گذشته، از نظریهٔ سبک و مقوله‌های سبک پژوهی سخن رفت. در این بخش با چشمداشت به مبحثهای بالا با مسایل عملی سبک‌شناسی یعنی با تحلیل سبک، کار خواهیم داشت. تحلیل سبکِ متنِ سخن (خواه ادبی یا جز آن) در خدمت حل مسایلی است که در پیشاروی نظریهٔ (تئوری) ادبیات نهاده شده‌است؛ همچون: ترتیب گزینش سبک، پرورش زیباشناختی انسان، نقدادبی، سنجش تاریخی و فقه‌اللغوی متن وجز آن.

کار تحلیل سبک آن است که عناصر سبکی یک متن مشخص و پیوند و تأثیر متقابل آنها را به دقت دریابد و به گونه‌ای بارز باز نماید. سخن (خواه گفتاری و یا نوشتاری) از دیدگاه سبک، امر رسیدگی و تحلیل سبک است. مناسبت دارد یادآوری شود که نباید گمان برد که سخن گفته و یا نوشته جدا از سبک وجود دارد و سبک، زمانی بدان دمیده می‌شود که گزینشی از مترادفهای زبانی بدان افزوده شود تا رنگ سبکی یابد. تحلیل‌گر سبک، با متنِ سخنی سر و کار می‌یابد که در حقیقت پیامد عمل سخن‌گویی و همزمان با آن یافتن خصیصهٔ سبکی‌است؛ یعنی وحدت‌سخن وسبک‌سخن. چنین متنهایی است که اکنون میباید از رهگذر دانش سبک‌شناسی تشریح، توضیح‌وارزیابی گردد.

ما عنوان «تحلیل سبک» را به معنای کاوش در ویژگیهای سبکِ سخن یا بازنمایی عناصر سبکی سخن به کار می‌بریم و آن را از فعالیت آموزش سبک به منظور تولید سخن، یعنی ریختگری سبک متمایز می‌کنیم بی‌آنکه بستگی این دو را از دیده دور بداریم. پیوند این دو در آن است که هر دو با سبک سخن کار می‌کنند و در آن از دستاوردهای زبان‌شناسی بهره می‌جویند. تفاوت تدریسی این دو رشته در آن است که در

تدریس ادبیات، توجه عمده نه به پرداختِ (ریختگری) سبک بلکه به نتیجهٔ پرداخت سبک در سخن شاعر و نویسنده است. به سخن دیگر، تحلیل اثر ادبی یا بخشی از آن عمده و در مد نظر است. بازنمایی عناصر و شاخصه‌های سبکی یک متن ادبی راهی به درک ژرفتر محتوای معنایی و مایه‌های زیباشناختی آن و علاوه بر این پیش نیازی برای نقد آن است.

تحلیل سبک، روندی است سه‌گامی و در آن سه مقولهٔ: تشریح (تجزیه)، توضیح و ارزیابی واقعیت می‌پذیرد. تشریح سبک، عبارت است از بازنمایی عینی تمامت و پیوستگی سبک در عناصر آن؛ توضیح سبک، پاسخ به این سؤال می‌باشد که به چه سبب و انگیزه عناصر سبکی تشریح شده به کار رفته (و نه عناصر سبکی دیگر). پاسخ به این سؤال تنها یک مسأله زیباشناختی نیست. توضیحش از چارچوب زبان فرا رفته و به توضیحاتی جامعه شناختی، روان شناختی و زیباشناختی بر روی هم راه می‌برد. در ارزیابی سبک سخن می‌کوشیم ارزش سبک‌شناختی متن سخن را به مدد مقوله‌های محتوا و شکل (معانی و بیان) با به کار بردن صفتهای ارزشی «خوب»، «بد»، «قوی»، «ضعیف»، «ساده»، «تصویری» و جز آن مشخص کنیم.

توضیح کوتاهی دربارهٔ صفت «هنری» و مقوله «هنر» در این نوشته: هنر، به معنی اعم کلام، دربرگیرندهٔ تمامی رشته‌های فعالیتی آدمی است که اثر زیبا تولید می‌کند؛ اعم از معماری، نقاشی، موسیقی و جز آن. از این لحاظ پرداخت اثر ادبی نیز یک فعالیت هنری به شمار می‌آید، و ادبیات زیر مجموعهٔ هنر است. صفت «هنری» در رابطه با «سبک هنری» یا «سبک ادبی ـ هنری» به کار تواند رفت. کاربرد این صفت با سبک، جنبه معنایی آن را غنی‌تر می‌کند. وقتی سبک، متصف به صفت «هنری» می‌شود تنها ارزشهای ادبی امر در نظر نیست، بلکه ضمناً جنبه‌های فنی و عواملی همچون: سوژه، انشا، شخصیت پردازی و کیفیت گزینش وسایل زبانی نیز مد نظر است. به سخن دیگر، نه تنها سبک سخن بلکه علاوه بر آن روش پرداخت اثر نیز مورد توجه‌است.

از این واقعیت که یک اثر ادبی حاصل «بلاغت سخن» است نباید نتیجه گرفت که ارزشهای هنری آن به بلاغت زبانی منتهی می‌گردد. اثر ادبی با مصالح زبانی و به وسیلهٔ زبان شکل می‌گیرد و القای زیبایی می‌کند، اما برای تحلیل ودرک زیبایی آن می‌باید ازمقوله‌های زبان‌شناسی و زیباشناسی یاری‌جست.

سرانجام بی‌مناسبت نیست به نکته‌ای که در نظریهٔ ادبیات بارها بحث شده یعنی

به جایگاه صور *خیال* در توصیف و تصویر ادبی نیز اشاره‌ای داشته باشیم. تردید نیست که صورخیال یکی از عناصر اصلی توصیف ادبی امر است؛ اما تصویر ادبی منحصر به صور خیال زبانی نمی‌شود.

در بررسی آثار ادبی به موارد زیادی بر می‌خوریم که ارزشهای هنری یک سبک بیشتر به مدد جنبه‌های ژرف معنایی تداعی می‌شوند که رنگ تصویر زبانی خاص ندارند؛ توصیفهای فشرده، متراکم، سنخیت یافته و منسجم در شعر و نثر فارسی اندک نیستند. بیشتر حکایتهای «جوامع‌الحکایات» عوفی چنین است؛ و سعدی غزلهای زیادی دارد که درصد تشبیه، استعاره و دیگر صنایع ادبی در آنها بسیار اندک است.

۲ـ۳ مسالهٔ روش در تحلیل سبک:

وقتی متنی را برای تحلیل در دست داریم، باید نخست آن را بخوانیم و مرور کنیم و «نخستین دریافت» آن را از لحاظ محتوا و شکل حاصل کنیم. پس از آن است که «پی می‌بریم» که یک وضعیت امر معین «به شیوه‌ای خاص» توصیف شده است. طبیعی است که یک متن ادبی دارای سایه ـ روشن‌های معانی و بیانی است و از میان آنها ممکن است چیزهایی «مورد پسند» یا «نامتناسب» بنماید. با آنکه ذهن معمولاً متوجه محتوا می‌شود، با این وجود اجزای سبکی نیز به چشم می‌خورد. این مرحلهٔ دریافت شهودی کلیتِ متنِ سخن است.

این دریافت در تحلیل سبک نقش مثبت دارد؛ بیش از همه ما را از استنباط ذهنی به دور می‌دارد و ما را در کنکاش عناصر سبکی و پی‌بردن به پیوندهای درونی آنها یاری می‌دهد. اما بسنده کردن بدین مرور اولیه ممکن است موجب درک سطحی عوامل سبکی گردد. آنچه در ضمن دریافت شهودی به «چنگ آمده» است در بررسی علمی عناصر سبکی از صافی نقد می‌گذرد و نهایتاً تأیید یا تصحیح می‌شود و با سنجش جنبه‌های کمی و کیفی عناصر نامبرده سرانجام به استنتاجهای عینی و منطقی به منظور تعیین شاخصه‌های سبکی می‌انجامد و نظام و ساختار زبانی عناصر مختلف سبکی متن را آشکار می‌سازد. بررسی علمی سبک متن، به نتایجی می‌رسد که بر پایهٔ مصالح عینی زبان و پیوندها و نسبتهایشان وجود خارجی دارند. از این راه است که می‌توان با تکیه به

خود داده‌های متن و بدون نیاز به افزودن نکات خارجی و یا تأویل متن سخن به نتیجهٔ عینی رسید. پس از آن به تفسیر معنایی عناصر سبکی می‌رسیم و می‌کوشیم به رابطهٔ درونی آنها، نقش آنها و شاخصهٔ سبک و به طور کلی به کل سبک متن دست یابیم. یادآوری کنیم که وقتی از تحلیل متکی به متن زبانی در سبک اثر ادبی سخن می‌گوییم، منظور درک محتوایی است که به وسیلهٔ زبان (زبانی که نقش کارکرد فردی و اجتماعی دارد)افادهٔ سخن یافته‌است.

یکی از مسایل روش شناسی در تحلیل سبک، این است که آیا برای هر متن یا اثری باید روشی خاص در تحلیل پیش گرفت و مقوله‌هایی متناسب با آن از متن استخراج کرد؟ با توجه به پیوند تنگاتنگی که میان متن در دست تحلیل و روش پژوهش آن متن وجود دارد، سبکهای مختلف دارای جنبه‌هایی عام‌اند که مبنای اتخاذ روش قرار می‌گیرند. بر این اساس می‌توان با مطالعهٔ متن، خطوط اساسی روشی را در نظر گرفت که پژوهنده را در تجزیه و تحلیل متن هدایت می‌کند. این خطوط کلی را با توجه به این واقعیت استنتاج می‌کنیم که سبک یک متن یا اثر ادبی همواره مجموعه‌ای از عناصر و شاخصه‌های سبکی است و این اجزا که معرف کل سبکی متن است در پیوند مشخص و بارز با یکدیگر قرار دارند. سبک، رابطه‌ای است که از نسبتهای این اجزا با کل سخن حاصل می‌شود. بر این اساس می‌توان روشهای مرحله‌ای را برای بررسی زبانی سبک سخن به صورت زیر پیشنهاد کرد:

مراحل تحلیل:

الف ـ درک تمامی متن سخن

ب ـ به جای آوردن عناصرسبکی

پ ـ استنتاج شاخصهٔ(های) سبکی

ت ـ مرحلهٔ ترکیب نتایج تحلیل توضیح سبک

۳ـ۳ مرحله‌های اساسی در تحلیل سبک:

الف) درک تمامتِ متن (اثر):

درک تمامت سخن ـ که پیش نیاز هر گونه تحلیل سبکی است ـ دربرگیرندهٔ دو سوی شکلی و محتوایی متن است. محتوا از خلال شکل زبانی ارائه شده‌است. آنچه از

مرور بر متن در می‌یابیم یک کل وحدت یافته‌است که به دو جنبه شکل و محتوا تفکیک پذیر است. گفتنی است که با خواندن یا شنیدن نخستین بار متن نمی‌توان بی‌واسطه به تقسیم‌بندی کل سخن به قسمتها، جنبه‌ها و نسبتهایشان پی برد، بلکه آنچه حاصل می‌شود درکی تصویری از آن است که سپس در روند تحلیل، به درک متمایز عناصر مختلف می‌انجامد. درک کلیت پیچیدهٔ متن (اثر)، برای تحلیل آن دارای اهمیت خاص است. توجه به آن موجب می‌شود که در روند بررسی اجزای متن و درک متمایزکننده‌شان، تحلیل همواره در پرتو کل سخن انجام گیرد. این درک در واقع از نظر شناختی به معنای «مشاهدهٔ زنده» است که فرایند بررسی تفکیک کننده را هموار می‌کند.

اینکه کدام بخش، اجزا، جنبه‌ها و مناسبات، نخست خواننده را به خود وامی‌داردو بعداً به کدام توجه می‌شود، متفاوت است و بستگی به تجربهٔ فردی، آشنایی پیشین با متن و خاصه به انگیزه‌ای دارد که انسان را به بررسی متن وا داشته‌است. با این همه فرض است که پژوهنده اجزای متشکل محتوا را بشناسد؛ زیرا محتوا در بردارندهٔ جنبهٔ ابلاغی و اطلاعاتی متن است. درک محتوا، شرط اساسی بررسی سبک متن است. در محتوا، وضعیت امری بازتاب می‌یابد که شالودهٔ سخن بر آن استوار است. پس از توجه به محتواست که شیوهٔ این بازتاب، یعنی سایه ـ روشن سبک گوینده (نویسنده) یا تجسم زبانی امر بررسی شدنی است. پس از درک کلیت متن و خطوط اساسی محتوا، مرحلهٔ کار تفکیکی روی متن فرا می‌رسد. آنگاه است که تمامی متن و محتوا با توجه به جنبه‌های زیر بررسی می‌شود:

۱ ـ بند (پارگراف)ها و جمله‌های متن دربردارندهٔ چه محتوای اطلاعاتی است که بیش از همه شاخص است؟

۲ ـ عمده‌ترین محتوای فکری متن کدام است که بتوان با تکیه به آن جای جزئیات و شاخ و برگهای مختلف متن را در رابطه با آن معنی‌یابی کرد؟

پاسخ دادن به نکته اوّل، دشوارتر از یافتن پاسخ برای مورد دوم است. در این مقطع بهتر آن است که قسمتهای مختلف سخن را گام به گام مطالعه کرده و از ویژگیهای مورد نظر یادداشت برداریم تا روال انتقال اطلاعات متن را ثبت کنیم. نکات زیر به پژوهنده کمک می‌کند تا بتواند محتوای اطلاعاتی متن را به صورت یک کل تفکیک شده دریابد:

الف ـ مقتضیات مشخصی که به روشنی ذکر شده (اشخاص، رویدادها، پدیده‌ها، شرایط).

ب ـ نکات کلی که مستقیماً از زبان خود مؤلف یا شخصیتها ابراز می‌شود.

پ ـ ارزیابی‌هایی که بی‌واسطه از قلم نویسنده یا بیان اشخاص ارائه می‌شود.

یکی از کارهای ضروری در این‌باره فصل بندی محتوای اطلاعاتی متن است. وقتی ما عناصر اطلاعاتی محتوا را رده‌بندی کنیم و شیوه‌ای را که نویسنده در تدوین تصورات، احساس و اندیشه‌های خود به کار گرفته و به مدد آن، آنها را مرتبط ساخته در پیش رو داشته باشیم، آنگاه به برداشتهای اساسی از هستهٔ مرکزی مطلبی که در متن به میان نهاده شده است، دست خواهیم یافت.

ب) شناخت عناصر سبکی:

هر متنی متضمن شماری عنصر سبکی است. در کار روی متن بسا که همهٔ آنها به جای آورده نمی‌شود و نیازی هم نیست که چنین شود. بیشتر، عناصری به توجه می‌آیند که از بسامد بالا برخوردارند و باقی نقش تکمیلی توانند داشت. این تمایز خود، پس از مرور ژرف برنوشته حاصل می‌شود. برای دستیابی به کثرت و غنای عناصر سبکی با اهمیت، آشنایی با امکانات بیانی زبان به طور کلی اجتناب‌ناپذیر است تا بتوان نحوهٔ کاربردشان را به عنوان دگرواره گویی‌ناملزم، دریافت.

کسانی که در تحلیل متن سخن آغازگر بوده و از ممارست کافی برخوردار نیستند، در وهلهٔ نخست به تصویرهای زبانی و آرایه‌های چشمگیر توجه می‌کنند و وقتی با متنی درگیر می‌شوند که عاری از عناصر سبکی چشمگیر و زبانی است، در می‌مانند و نمی‌دانند که چگونه سبک‌پژوهی کنند. برای رهایی از این وضع و راه یافتن به عناصر سبکی هر متن سخن، طرح رشته نکاتی که در تشخیص ممیزه‌های سبکی مؤثرند، ضروری می‌گردد. ذکر آنها نشان خواهد داد که مختصه‌های سبکی در کدام جنبه‌های زبانی و برون زبانی بروز تواند کرد. در نظر گرفتن نکات زیر را توصیه می‌کنیم:

۱) الف ـ عنصرهای صرفی؛ ب ـ جنبهٔ معنایی؛ پ ـ مایه‌های محلی؛ ت ـ بار اجتماعی؛ ث ـ جنبهٔ تخصصی؛ ج ـ واژه‌های بیگانه؛ چ ـ واژه‌های نو؛ ح ـ اصطلاحها.

۲) الف ـ عناصر دستوری؛ ب ـ طبقه‌بندی انواع جمله؛ پ ـ صفات ناملزم؛ ت ـ تناسب انواع کلمه در جمله؛ ث ـ رابطهٔ جمله‌ها با یکدیگر.

۳) الف ـ عناصر آوایی؛ ب ـ ترکیب آوایی واژگان؛ پ ـ تکرار آواها.

مهم آن است که با طیف امکاناتی آشنایی یابیم که بتواند در شناخت و تمییز عناصر سبکی کمک کند. برای تجسّم عملی برخی از اینگونه امکانات، شعری را به تحلیل

سبکی می‌گیریم:

سخن آنگه کند حکیم آغاز — یا سرانگشت سوی لقمه
که ز ناگفتنش خلل زاید — یا ز ناخوردنش به جان آید
لاجرم حکمتش بود گفتار — خوردنش تندرستی آردبار[1]

موضوع فکری این قطعه توصیهٔ به‌ضرورتْ سخن گفتن و به‌ضرورتْ غذا خوردن است. محتوای کل قطعه این است که حکیم می‌باید آنجا سخن بگوید که ناگفتنش زیان به بار آورد و وقتی غذا بخورد که نخوردنش به سلامتی‌اش زیان رساند. در این صورت سخن او حکمت آور و غذا خوردنش تندرستی آور خواهد بود.

این قطعه، عاری از صور خیال ولی دارای عناصر سبکی است (حروف کج)؛ همه آنها ناملزم و جایگزین پذیرند. این عناصر در پیوند نزدیکند: حکیم با سرانگشت به سوی خدا، حکمتی که از گفتارش انتظار است و موقع شناسی تا خللی نزاید و زیانی به جان نیاید. در آن آوای «ز» با بسامد بالا و «ش» ضمیر به تکرار دیده می‌شود ...

پ) تبیین شاخصهٔ سبکی:

شاخصه‌های سبکی آن مختصه‌های بارز سبکی‌اند که نتیجهٔ بسامد، توزیع و پیوند عناصر سبکی مختلف می‌باشند. شاخصهٔ سبکی، خصلت تجریدی دارد و با واقعیتهای مشخص زبان‌شناسی نیز مربوط است. در تکوین این شاخصه عناصر آوایی، اصطلاحی، دستوری وغیره مؤثرند. چه، وقتی وسایل مختلف بیانی درتکوین یک واقعیت ترکیبی در سبک دست به هم دهند، این واقعیت بامقوله‌ای که‌جنبهٔ انتزاعی دارد، تعریف‌شدنی است.

سؤالی که پیش می‌آید این است که آیا این مقولهٔ کثرت مورد دارد، چه کیفیتی دارد و اصولاً آیا روالی برای جستجو و تبیین آن می‌توانیم بیابیم؟ تجربه نشان می‌دهد که در این‌باره مقوله‌هایی وجود دارد که با استفاده از آنها می‌توان تعیین این شاخصه‌ها را کیفاً آسان کرد، آنها در خدمت آن هستند تاجنبه‌های مرتبط رااز میان کثرت عناصر سبکی یک متن استنتاج کنیم.

در هر متن بالنسبه بلند یا اثر ادبی، برخی شاخصه‌های سبک به آسانی احساس شدنی‌اند. واقعیت این است که در هر رشته، تبادل اطلاعات به وسیلهٔ سخن انجا می‌گیرد. ما در متن ابراز شدهٔ همبسته و پیوستهٔ رشته سخن به نوعی فشردگی یا اطناب وضوح یا ابهام، ایستایی یا پویایی، عنصر عاطفی یا عادی، رسمی یا آزادی، تصویری یـ

ساده، جد یا طنز و جز آن بر می‌خوریم که بستگی به مقصد یا هدفی دارد که نویسنده در اندیشهٔ طرح آن بوده و کوشیده‌است برای افادهٔ آن به سبکی متناسب دست یازد. نتیجهٔ فعالیت او در متن، بازتاب یافته و می‌توان شاخصهٔ آن را به کمک برخی از این مقوله‌های جفتی معلوم کرد.

اندیشهٔ هدایت کنندهٔ ما در تحلیل سبک این واقعیت است که عناصر سبکی یک متن، برخوردار از نوعی نظم معین است. کار سبک پژوه در این مرحله همانا یافتن اجزا یا محملهای این نظم است. نخستین سرنخی که از نظر روش کار بارآور تواند بود، استفاده از مقوله‌های شاخصهای عام سبک همچون: بارعاطفی، فشردگی، تراکم معنی، آرایه‌ها، پویایی و دیگر مقوله‌های خویشاوند است. البته تحلیل سبک را با تعیین چنین ویژگیهایی آغاز می‌کنند، بی‌آنکه به اطلاعات انتزاعی اینگونه مقوله‌های عام بسنده کنند.

گام بعدی کار روی بسامد، توزیع و نسبتهای عناصر سبکی برای دستیابی به شاخصه‌های بارز است. هدف از کار روی بسامد عناصر برای معین کردن نرخ (ارزش) بسامد یک عنصر سبکی در قبال دیگر عناصر است. غایت این کار پی بردن به روابط و نسبتهای معینی است که ناظر بر عناصر سبکی است، و سپس مقایسه و سنجش بسامدها از نظر دستوری، آواشناختی و جز آن. پس از تعیین بسامد بالای برخی دگرواره‌های سبکی آنگاه نقش آنها را به عنوان اجزای متشکل عمده و سبک ساز در کل متن ارزیابی می‌کنیم. پابه‌پای این کار، کیفیت توزیع آنهارا درمتن مشخص می‌سازیم؛ نحوهٔ توزیع آنها دریک متن صرفاً تصادفی نیست. سرانجام تحلیل پیوند عناصر مختلف سبکی پیش آید که با بررسی آن تأثیر متقابل و بارز عناصر سبکی در شکل‌گیری کل سبک متن آشکار می‌گردد.

با پیش گرفتن و به فرجام رساندن این مرحله‌های پژوهشی، می‌توان گفت که جنبه‌های اساسی سبک یک متن سخن را (البته با توجه به جنبه‌های عمدهٔ آن) دریافته‌ایم. هدف آن بود که روشن شود با تبیین چند جانبهٔ یکایک عناصر سبکی، راه به نظم درونی آنها می‌بریم. به مثالی در این‌باره نگاه می‌کنیم (مثالی از نظم به سبب مایه‌های نمادین و غنای عناصر سبکی):

یک شب از نوبهار وقت سحر — باد بر باغ کرد راهگذر
غنچهٔ گل پیام داد به می — گفت من آمدم به باغ اندر
خیمه‌ها ساختم ز میرم چین — فرش کردم ز دیبهٔ ششتر
نز عماری من آمدم بیرون — نه بدیدست روی من مادر

نگشـــادم نقـــاب ســـبز از روی | نـــنمودم بـــه کس رخ احـــمر
بـــاد بـــر مـــن دمـــید مشک عـــبیر | ابـــر بـــر مـــن نشـــاند در وگـــهر
مـــنتظر بـــوده‌ام ز بـــهر تـــو مـــن | کـــرده‌ام در میـــان بـــاغ مـــقر
گـــر دریـــن هـــفته نـــزد مـــن نایی | نـــه بیـــابیم تـــا بـــه ســـال دگـــر
بـــاد چـــون بـــاده را بگـــفت پیـــام | لرزه بـــر وی فتـــاد در ســـاغر
شـــادمان گشت و اهـــتزاز نـــمود | روی او ســـرخ شـــد زلهـــو و نـــظر
بـــاد را گـــفت ایـــنت خـــوش پیغام | مـــرحبـــا ایـــنت هست خـــوب خـــبر
بـــاز گـــرد و بگـــو جـــواب پیـــام | بـــازگو آنـــچه گـــویمت یکســـر
گـــو تـــو هستی مخـــالف و بـــدعهد | کس نـــدیدم ز تـــو مخـــالف‌تر
ســـال تـــا ســـال مـــنتظر بـــاشیم | تـــا بـــبینیم چـــهرهٔ تـــو مگـــر
چـــون بیـــایی نپـــایی ایـــدر دیـــر | بـــار بـــندی و بـــر شـــوی زایـــدر
خـــوبرویی و خوبرویـــان را | عـــهد بـــاروی‌کی بـــود درخـــور ...
بـــاد از بـــوی بـــاده مست شـــده | بـــازگشت و بـــه بـــاغ کـــردگذر
هـــرچـــه پیش آمـــدش هـــمی بـــربود | هـــرچـــه بســـپردکرد زیـــروزبر
درگـــل آویـــخت انـــدراو وچنـــانک | ســـبزحـــله‌ش دریـــده شـــد دربـــر
روی‌گـــل نـــاگهـــان پـــدید آمـــد | ازمیـــان زمـــردین چـــادر...[۲]

نگاهی به چکامه و محتوای کلی و تحلیلِ سبکی آن:

فرایند بازگشایی غنچه در جریان باد بهاری است که شاعر آن را به مایهٔ تمثیلی و نمادین سروده‌است و آن را ضمن گفتگویی تخیلی میان غنچه، باد و می به محتوای چکامه در آورده‌است. با تکیه به چنین محتوای شاعرانه، «مسعود سعد» فرصتی یافته تا حرکت پدیده‌های بهاری را بنا به سُنّتهای شعر فارسی در خمریه سرایی به بعد هنری تازه‌ای اعتلا دهد و با تقابل کوتاهی عمر گل (غنچه) و باد بهاری و نقش آن در شکفتن بوستان و تشبیه جولان باد بهاری به مستی مایه گرفته از جو بهاری، در تصویری نمادین بپروراند. زبان سمبولیک (نمادین) چکامه از نسبتهای خیالی میان غنچه، باده و می و مستی مایه گرفته‌است و رنگ غنایی حماسی پیدا کرده‌است.

چکامه از نظر بافت دستوری به سه قسمت متمایز شده‌است: بیت اول به آن خصلت روایی داده؛ از بیت دوم تا هشتم سخن از پیام مستقیم است که با بیتهای نهم و دهم به روایی (سوم شخص) باز می‌گردد و مجدداً ازبیت یازده تا پانزده سخن خطابی

می‌شود و سرانجام در قسمت سوم بار دیگر با توصیف عمل نمایی باد در بوستان، به شکل روایی به پایان می‌رسد. به منظور جستجو و طرح عناصر سبکی متن نگاهی به واژه‌هایی می‌کنیم که مبین دیدگاههای بارز سبکی شاعر است. این واژه‌ها عبارتند از: نوبهار، باغ، باد، غنچهٔ گل، پیام، می (باده)، و به مترادفها و یا دگرواره‌گوییهای مختار و شاعرانه همچون: گذر باد بر گل؛ پیام به می، خیمه از میرم چین، فرش از دیبهٔ ششتر، در عماری بودن، نقاب سبز از رخ گشودن، رخ احمر ننمودن، دیر نپاییدن، مشک‌دمیدن باد، درّ و گهر افشاندن ابر، هفته‌گل، خلاف وبدعهدی، باربستن، زود شدن، مست شدن باد، لرزه بر ساغر افتادن، گذر باد مست بربوستان، درآویختن به‌گل، دریدن حلهٔ سبز، روی برآوردن گل وغیره.

این عناصر سبکی متنوع در خدمت وصف نسبتهایی می‌باشند که میان نسیم اولیه و گل در حالت غنچه‌ای، ابر بهاری، تشدید نیروی باد (مستی آن) و شکفته شدن بوستان تحت تأثیر این عوامل طبیعی بوده و بیانگر نظم حرکت بوستان در بهار است. نمونه‌های این حرکت بانظام باد، غنچه، باده (مستی باد) و باز شدن غنچه‌ها در حرکت چکامه و بازتاب شاعرانه‌اش در «باد»، «باده» و «بوی» (کلمهٔ اوستایی که بارِ معنی آرزو و آینده‌گرایی یافته) دیده می‌شود.

کیفیت توزیع عناصر سبکی: باد، باغ و گل در سراسر چکامه توزیع شده‌است و بستر اصلی حرکتهای شعر و پیوند عناصر سبکی را نشان می‌دهد که عمدتاً در رابطه با این عناصر و بامایهٔ آنها پرداخته شده‌اند. از میان انواع کلمه، بیش از همه با اسم و فعل و به‌نسبت بسیار کمتر با صفت سروکار داریم که بیشتر دلالت برمبنای عینی تخیل شاعرانه دارد تا به جنبه‌های ذهنی و عاطفی. اسم و فعل به چکامه، رنگ عینی و پویا داده است.

شاخصه‌های سبکی متن در سطحهای بسامد، معنایی و آوا شناختی:

الف ـ بسامد واژه‌هایی همچون: باغ، باد، بهار، غنچه (گل) که بیشتر عناصر سبکی را تغذیه کرده‌است گویای این نکته می‌باشد که واقعیت طبیعی وجنب و جوش پویای بهاری دستمایهٔ اصلی شاعر در بنای سبک سخن بوده است.

ب ـ نگرش ادبی نشأت یافته از ناپایداری عمر گل که در عناصر سبکی همچون: منتظر وزیدن باد بودن، در باغ مقام یافتن، هفتهٔ گل، نپاییدن، باربستن و بر شدن بازتاب یافتن و بیان کنندهٔ خصلت نمادین و کنایی اندیشه‌های متن چکامه است.

پ ـ بار باده به خود گرفتن باد، مست شدن و بر باغ وزیدن، همه چیز را به تکان

درآوردن و زیر و رو کردن، به غنچه در آویختن و آن را به گل درآوردن، همه نشانگر تجسّمِ حرکت و پویایی زندگانی، خاصه در موسم بهاران است.

ت ـ هماهنگی عناصر شکل درونی چکامه: تمامی رویدادی که در متن روایت شاعرانه شده، در یک شب بهاری روی داده‌است. در مناطق معتدل ایران بیشتر تحولات بهاری در شب روی می‌دهد، روز کمابیش آفتابی است. از نظر سنتِ اسطوره‌ای، شب قلمرو درگیری نیروهای پنهان طبیعت است و ضمناً شب در اشعار فارسی زمان می و مستی و وصال یا دیدار دوست است. پس از آنکه باد حلهٔ سبز را از رخ غنچه می‌درد و او را از میان زمردین چادر بیرون می‌آورد:

چون نگه کرد گل برابر دید　　روی مه را زگنبد اخضر

ث ـ در مورد جنبه‌های آوایی متن چکامه همین اندازه می‌توان گفت که با واژه‌هایی پرداخته شده که در آنها حدود شصت بار «ر»، بیش از پنجاه بار «د» و «ب» و بیش از بیست بار «ز» به‌کار رفته‌است. کثرت «ر» از جمله به خاطر قافیه است؛ ولی گذشته از آن اغلب در خاتمهٔ اسمها آمده‌است؛ بیشتر «د»ها مبین وجه گذشتهٔ فعل‌است، و دیگر آواهای بسامددار اغلب در حرف اضافه و اسم دیده می‌شوند.

نتیجهٔ تحلیل سبک: آنچه از نمادین شدن باد و تبدیل آن به باده و گذر مجدد آن بر بوستان و دگرگون کردن آن برداشت توان کرد این است که در طبیعت به ظاهر بی‌جان نیز روالی مشابه آنچه در زندگی آدمی شده‌است می‌گذرد: گل ناشکفته، نماد معشوقی است که در انتظار عاشق (ورزیدنِ باد) است تا دستخوشِ تحول گردد و بادْ تنها آنگاه به چنین کیفیتی می‌رسد که مست بوستان گردد. گفتنی است که باده با واژهٔ اوستایی (Baudia) (باودیا) نسبت دارد که سپس معنی بو (و آرزو) به خود گرفته‌است. به سخن دیگر، مستی خودگونه‌ای بو یافتن از زیبایی (بهار در بوستان) است و آرزومندانه بدان نگریسته شده‌است. باد و بوی: مبنای فقه‌اللغوی (شاعرانهٔ) باده است. در یک کلام: سبکی شده‌است که از نگرش و بینش بر طبیعت بهاری ـ به حکم سنتهای تاریخی، ادبی و عاطفی ـ تراوش یافته‌است.

یادداشتهای فصل سوم

۱ ـ گلستان سعدی، باب سوم.

۲ ـ دیوان مسعود سعد سلمان.

فصل چهارم

تحلیل نمونه‌هایی از آثار ادب فارسی

در تحلیل عملی سبک، بحث از آن است که در یک متن سخن، چه مطالبی و به چه نحوی گفته شده‌است؛ و چون در هر اثـر و متنی چیزی خاص و به گونه‌ای خاص گفته شده، سبک خـاص خود را دارد.

تحلیل نمونه‌ها

منظور از تحلیل سبک در این گزیدهٔ بسیار فشرده و نمونه‌وار، آشنایی با برخی امکانهای سبکی آثار شعر و نثر فارسی و تمرین مقدماتی در تحلیل عناصر و شاخصه‌های سبکی آنهاست. نمونه‌ها تنها از نظر تنوع موضوع و تفاوت ساختار پرداختی برگزیده شده‌اند. انتخاب آنها نه به منظور معرفی شاعر، بلکه با توجه به ویژگیهای سبکی انجام گرفته‌است. در ترتیب ذکر آنها روال تاریخی تکوین آثار ادب فارسی و قدمت زمانی پیدایش شعر بر نثر در نظر بوده‌است.

سبک نمونه‌های شعر

۱ـ شهید بلخی:

دانشا، چون دریغم آیی از آنک
بی‌بهایی ولیکن از تو بهاست
بی‌تو از خواسته مبادم و گنج
همچنین زاروار با تو رواست
با ادب را ادب سپاه بس است
بی‌ادب با هزار کس تنهاست[۱]

نگاهی به قطعه، محتوا و تحلیل سبکی آن:

در این قطعه، ازمقایسهٔ دانش و خواسته و مزیت و لزومِ اوّلی سخن رفته‌است.

محتوای قطعه ظاهراً چنین است که شاعر از کم ارج نهادن مردمان به دانش تأسف می‌خورد، حال آنکه دانایی سرچشمهٔ خواسته و مال است. از همین رو داشتنش برخواسته وگنج مزیت دارد. دانش، سپاه مرد فرهیخته (صاحب ادب) است؛ حال آنکه آدم نافرهیخته (بی ادب) با هزار کس هم که باشد تنهاست.

قطعهٔ سه بیتی، با دانش که مخاطب یعنی آرزوی شاعر است، آغاز شده‌است. این دانش برتر از خواسته و گنج و زایندهٔ این دو است. مطلب بیت دوم، ارجحیت دادن این کیمیای آدمی، بر مال و خواسته و مزیت «زاربودن با آن» بر «شاد بودن با این دو» است. بیت سوم اعتلا و بازنمایی اهمیت اجتماعی دانش است. دانش به عنوان دستاورد اجتماعی انسان، خود نیروی (سپاه) حفظ آدمی است. و فقدان آن به معنای انزوای اجتماعی است. دانش به ازای ارزش اخلاقی و اجتماعی‌اش ستوده شده‌است. به سخن دیگر، دانش به سه کیفیت متفاوتش وصف شده: ارزش دهندهٔ ارج نیافته (بیت یکم)؛ بی‌نیازی دارنده‌اش به گنج و خواسته که بدان توجه نشده (بیت دوم)؛ خصلت اجتماعی ـ انسانی دانش. بدین ترتیب مفهوم دانش از خصلت فردی به اجتماعی و از مادی به معنوی اعتلا و تعمیم یافته‌است.

عناصر سبکی قطعه: وجه مخاطب بودن کلمهٔ دانش، بی‌بهایی، از تو بهاست، بی‌دانش بودن، (با تو خواسته و گنج جستن)، با تو زار روا بودن، ادب با سپاه، بی ادب منزوی. بیشتر عناصر سبکی، حاوی متضادهای زبانی و مُعرِّفِ عدم تجانس و یا تعارض دانش و مال است: بی‌بها ولی بهازابودن، و ... پیوند و نسبت عناصر سبکی بدیهی است و نیاز به توضیح و توجیه ندارد. در قطعه، یک مترادف زبانی نیز وجود دارد: خواسته و گنج.

شاخصهٔ سبکی کل قطعه مبتنی بر ناسازگاری دانش و مال است (با استناد به جفتهای متعارض عناصر سبکی). این تعارض حتی در تخالف و تضاد صفتها و حرفهای اضافه نیز منعکس است: بی‌بها و بهادار (بابها)، و «بی»، «با» های مکرر. در یک کلام: سبکی موجز مبتنی بر بیان: ۱ـبیگانگی با دانش؛ ۲ ـ نظرگاه شاعر درآن باره؛ ۳ ـ ضرورت اجتماعی دانش بشری.

۲ـ رودکی:

تا جهان بود از سر آدم فراز　　کس نبود از راز دانش بی‌نیاز

مردمـــان بـخرد انـدر هـر زمـان / راز دانش را بـــه هـر گـونه زبـان
گـرد کـردند و گـرامـی داشـتند / تـا بـه سـنگ انـدر همی‌بنگـاشتند
دانش انـدردل چـراغ‌روشـن است / وز همه بد برتن تو جـوشن است[۲]

نگاهی به چکامه، محتوا و سبک آن:

نیاز انسانها به دانش اندوزی چیزی است که محتوای بیتهای این چکامه را می‌سازد ودرآن به‌صورت زیربازنمایی و توصیف هنری یافته‌است: در بیت اوّل، به‌عنوان خصلت انسانی دانش و ضرورتش برای زندگی‌آدمی؛ دربیتهای دوم و سوم، کوشش فرزانگان وخردمندان درراه اندوختن و ثبت‌دانش؛ سرانجام دربیت چهارم دلیل این کوشش ضروری توضیح شده‌است: دانش آگاهی بخش وسلاحی است در کف آدمی علیه بدی.

دانش، در این بیتها بیشتر به عنوان دستاوردهای فرهنگی گذشته نگریسته شده که مردمان بخرد آن را به زبانهای گوناگون گرد آورده‌اند، بدان ارج نهادند وبرای حفظش آن را حتی در صعب‌ترین مکانها ثبت و ضبط کردند.

عناصر سبکی چکامه عبارتند از: از سر آدم فراز بودن، راز دانش، بی‌نیاز از راز دانش نبودن، گرد کردن راز دانش، چراغ بودن دانش، جوشن بودن دانش. این عناصر حکایت از تفکری دارند که دانش را رازگشایی دانسته و بازگشایی و گردآوری آن را منشأ آگاهی و محافظ انسان برشمرده است. شاعر این حقایق زندگی را به شیوه‌ای ساده، سخنی سر راست و تصویرهایی زنده که انعکاس طرز تلقی پویا و خلاق از زندگی می‌باشد، ابراز کرده‌است.

در مقایسهٔ دو قطعه شعر یاد شده از شهید بلخی و رودکی می‌توان گفت با آنکه هر دو موضوع همانندی را به شعر درآورده‌اند، سبکهای متفاوتی در استدلال شاعرانهٔ موضوع و پرداخت آن به‌کار گرفته‌اند. در اولی، دانش در مقابله با ثروت توصیف شده وبه عنوان دَستاورد اجتماعی معنوی برتر از ثروت تلقی شده‌است. رودکی به جنبه راز گشایانهٔ دانش توجه داشته و فعالیت در راه گردآوری آن را ضروری و حصولش را نشانهٔ خردمندی دانسته است. این تفاوتهای سبک استدلال هنری موضوع، دلالت بر تفاوتهای نگرشی و بینشی این دو شاعر دارد. شهید بلخی به دلیل وابستگی کمتر به طبقات

فرادست درباری و اشراف جامعه و همچنین تبار فروتر اجتماعی خود، موضوع را با توجه به سایه روشن‌های اجتماعی وصف کرده‌است. و مقابلهٔ دانش به عنوان معنویتی که منشأ ثروت است، با ثروت مادی ناشی از آن است. برای رودکی دانش رازی است که کوشش در راه گشودنش با سرشت آدمی پیوسته بوده‌است. شهید بیشتر به نقش اجتماعی علم، و رودکی به ارزش انسانی (فردی) آن دلبسته بوده‌است.

۳ـ رابعهٔ بلخی:

عشق او باز اندر آوردم به بند — کوشش بسیار نامد سودمند
عشق دریایی کرانه ناپدید — کی توان کردن شنا ای هوشمند
عشق را خواهی که تا پایان بری — بس که بپسندید باید ناپسند
زشت باید دید و انگارید خوب — زهر باید خورد و انگارید قند
توسنی کردم ندانستم همی — کز کشیدن تنگتر گردد کمند[۳]

نگاهی به‌چکامه، محتوا و ویژگیهای سبکیِ آن:

چکامه‌ای پنج بیتی با موضوع دشواریهای عشق آرمانی با نمادهایی همانند نمادهای عرفانی به محتوا درآمده‌است. طبیعی می‌نماید که فراز و نشیبهای عشقی آرمانی را زن شاعری بسراید که خود دچار محرومیتها و ضوابط شکننده‌ای بوده، لذا توجیه این مسأله از این رهگذر زاییدهٔ وضعیت اجتماعی است. عشقی که طرف توجه شاعر است، عشقی است با همهٔ ضابطه‌های سنتی، اجتماعی، اعتقادی و برتر از همهٔ اینها با لوازم شاعرانه و آرمانی، عشقی کمابیش دسترس ناپذیر (خواه به سبب دشواریهای اجتماعی وخواه به سبب توقع وتخیل‌فردی).

در بیت اوّل چکامه، از نوعی عشق زیسته و تجربه شده ؛ در بیتهای دوم و سوم از گسترهٔ دشواریهای آن؛ در بیتهای سوم و چهارم از آمادگی و روحیه‌ای که در بر خورد با مشکلات آن ناگزیر می‌نماید؛ و بالاخره در بیت پایانی از پیامد تن دادن احساسی به عشق سخن رفته‌است. شیوه‌ای که در بازنمایی و پرداخت محتوا به کار رفته، آمیخته به کنایه و تلویح است و از راز آمیزی نیز به دور نمی‌باشد. جنبهٔ مبهم یا ابهامی شعر با «او» در مصرع

نخست چکامه، بر محتوای آن سایه می‌افکند و بیتهای بعدی را تحت تاثیر قرار می‌دهد، و به مفهوم عشق مایهٔ ماورایی نیز می‌دهد.

چکامه از عناصر سبکی‌نو سرشار است: به بند اندر آوردن، دریای بیکران عشق، شنا در دریای عشق، تا پایان بردن عشق، ناپسند را پسندیدن، زشت را خوب انگاشتن، زهر را قند پنداشتن و خوردن، توسنی کردن و تنگ‌تر گردیدن کمند. این عناصر، بیانگر بینش شاعر از عشق و در همان حال نشان دهندهٔ کیفیت سبکی شاخصه‌ای است که از این عناصر سبکی نتیجه می‌شود؛ بدین معنا که به کل سبک چکامه لحنی ایهامی، تمثیلی و نمادین و تلویحی می‌دهد. بیت اوّل، رنگ روایی دارد؛ بیتهای میانه به وصف غنایی می‌گراید و در پایان بار دیگر رنگ روایی می‌گیرد. خصوصیت عناصر و شاخصهٔ سبکی به شعر لحن اعتلایی بخشیده‌است.

کوتاه سخن اینکه: در این چکامه، معضل عشق در سطح آرمانی ـ عرفانی مطرح شده است. نادرست نخواهد بود اگر عشق متصف بدین خصوصیت را واکنشی بدانیم به واقعیت آنچنان عشقی که در عرف روزمره نگریسته می‌شده‌است. واقعیتی که در چکامه وصف مستقیم نیافته ولی احساس شدنی است. عشق وصف شده در عاطفهٔ فردی نمی‌گنجد و به تجریدی آمیخته به عرفان در آمده‌است و بنابراین شعر به اقتضای این خصوصیتها، رنگ تمثیلی و نمادی یافته‌است.

۴ـ شاهنامهٔ فردوسی:

بیا تا جهان را به بد نسپریم / به کوشش همه دست نیکی بریم
نباشد همی نیک و بد پایدار / همان به که نیکی بود یادگار
همان گنج دینار و کاخ بلند / نخواهد بدن مر تو را سودمند
سخن ماند از تو همی یادگار / سخن را چنین خوار مایه مدار
سخن را سخندان ز گوهر گزید / ز گوهر ورا پایه برتر گزید
تو ای آنکه گیتی بجویی همی / چنان کن که بر داد پویی همی
فریدون فرخ فرشته نبود / ز مشک و ز عنبر سرشته نبود
به داد و دهش یافت آن نیکویی / تو داد و دهش کن فریدون تویی[۴]

نگرشی به کل قطعه، محتوا و سبک آن:

موضوع این قطعه، متناسب است با موضوع کلی شاهنامه (ستیز نیک و بد) که با پیام شاعر یکی شده و به صورت اصل: «نیکی کن تا از تو نیز به نیکی سخن گویند» به کالبد سخن دمیده شده و به تمامی قطعه محتوایی یکدست داده‌است: باید نیکویی کرد، سخن است که از آدمی به یادگار می‌ماند و نه گنج و کاخ. سخن از سرشت (گوهر) آدمی است که همانا بلند پایه‌تر از گوهر است. آنانکه در تاریخ به داد و نیکویی آوازه یافته‌اند، انسان معمولی بوده‌اند و هر که داد و دهش آنان را داشته باشد از او نیز به نیکی یاد خواهند کرد. لحن سخن خطابی و دعوتی است. نکات اندرزی متن، یادآور مقدمه‌های شاعر بر داستانهای پرفراز و نشیب شاهنامه ـ در اینجا مقدمه بر جنگ با سلم و تور ـ است. آنچه در بیت نخست توصیه شده، در بیتهای بعدی استدلال و توجیه یافته است و در کل با مایه‌های تأملی سروده شده‌است. این خاصیتها درعناصر سبکی به‌خوبی به‌چشم می‌خورد: جهان رابه‌نیکی سپردن، بادست نیکی کوشیدن، بیهوده بودن گنج دینار و کاخ، به‌یادگار ماندن سخن، خوار نداشتن سخن، ازگوهر بودن سخن، ازگوهر برتربودن سخن، گیتی‌جویی، دادپویی، فرشته نبودن، مشک وعنبر داشتن، به‌داد ودهش نیکویی یافتن.

در این عناصر، شیوهٔ فشرده سرایی فردوسی به خوبی دیده می‌شود: هر مصرع، اندیشه، تصویر و ساختار مستقل زبانی خود را داراست و عناصر سبکی در بیشتر موارد دارای خصلت مقابلهٔ مفهومها و معنیهای تکمیلی است: نیک و بد، فرشته و سرشته، پایدار و یادگار، که در مواردی مصوتهای یکسان به آنها نواخت آرامنده می‌دهند: یادگار و پایدار، فرشته و سرشته، گزیدن و سزیدن، جوییدن و پوییدن، و نیز: گوهر وگزیدن، سخن و سخندان، داد و دهش. یکی از شاخصه‌های سبکی، پروراندن موضوع با مفهومهای متقابل (مقابله‌ها) است؛ دیگر آنکه مطلب چنان استدلال شاعرانه یافته‌است که به برکت سبک آن امور اخلاقی به ظاهر دشوار به صورتی انجام پذیر، ساده و ملموس تجسم‌پذیر و انجام یافتنی نشان داده شده‌است: تو داد و دهش کن، فریدون تویی.

کوتاه سخن اینکه: اندیشه‌ای که از کل سبک این بیتها می‌تراود این است که با عمل نیک است که جهان به بد سپرده نخواهد شد؛ سخن، پژواک عملکرد آدمی است و با عمل است که آدمی به صفاتی والا آوازه می‌یابد.

۵ـ عنصری:

باد نوروزی همی دُرّبارد و بتگرشود
تازصنعش هردرختی لعبتی دیگر شود
باغ همچون کلبهٔ بزاز پردیبا شود
باد همچون طبلهٔ عطار پرعنبر شود
سوسنش سیم سپید ازباغ بردارد همی
بازهمچون عارض‌خوبان زمین‌اخضرشود
روی بند هر زمینی حلهٔ چینی شود
گوشوار هر درختی رشتهٔ گوهر شود
چون‌حجابی‌لعبتان‌خورشیدرابینی‌زناز
گه‌برون‌آیدزمیغ‌وگه‌به‌میغ‌اندرشود
دفتر نوروز بندد آسمان کردار شب
تاکواکب نقطه اوراق آن دفتر شود
افسر سیمین فروگیرد زسرکوه بلند
بازمیناچشم ودیباروی‌ومشکین‌سر شود[۵]

نگاهی به چکامه، محتوا و سبک آن:

ابیات، نسیب قصیده‌ای است (۳۲ بیتی در مدح پادشاه غزنوی) در وصف بهار آنچنان که تخیل شاعرانهٔ عنصری روی دادنش رادرباغ وکوه ودشت وآسمان به‌تصویر کشیده است. موضوع آن، دگرگونیهایی‌است که جهان طبیعت در آغاز بهار از سر می‌گذارند؛ یعنی زنده شدن طبیعت بهاری به‌گواهی دوباره جان‌گرفتن پدیده‌های‌گونه به گونه‌اش. با توجه به این موضوع، شاعر آنچه را که در باغ و کوه و صحرا و آسمان روی می‌دهد تصویر کرده‌است.

قطعه، با وزش باد نوروزی که ابر را آبستن باران کرده و با باریدن بر بوستان و چمن به جوانه‌های رُستنیها جان و شکل تازه می‌دهد، آغاز می‌شود؛ این وصف تا بیت چهارم را در بر می‌گیرد. سپس همین حرکت و دگرگونی توسط خورشید و بازی آن را با ابر بهاری تصویر می‌کند؛ بیت بعدی به وصف شب پرستارهٔ بهاری و بیت آخر از گداختن برف بر

قله‌های کوه مطلب دارد. شاعر شیوهٔ شخصیت و روح داده به عناصر طبیعت را پیش گرفته‌است؛ باد، ابر و آفتاب فعالترین عواملند.

عناصرسبکی ـ که‌ابراز چنین‌تصویری ازطبیعت را ممکن‌ساخته‌اند ـ عبارتنداز: باد دُرْباروبتگر، صنع‌باد، صنعت‌لعبت‌گر، کلبهٔ‌بزاز، طبلهٔ‌عطار، پرازدیباشدن، پرعنبرشدن، سیم‌سپیدازباغ‌برداشتن،عارض‌خوبان، اخضرشدن‌زمین، روی‌بندزمین، گوشواردرخت، رشته‌گوهرشدن، حجاب‌لعبتان، نازخورشید، به میغ اندرْو برون شدن، دفتر نوروز، کردار شب، نقطهٔ اوراق دفتر شدن‌کواکب، افسر سیمین‌کوه، مینا چشم، زیبا روی، مشکین سر.

تمامی این عناصر تصویری حسّ نوازند؛ هر یک از عناصر سبکی، احساس‌انگیزیهای پوشیده نیز به همراه دارند: دُرْ، تصویر قطرهٔ باران، اشک دانه‌های مروارید، دانهٔ باران به صدف، و ژاله بر برگ گل را تداعی می‌کند؛ بتگر، تندیسه پرداز، نقاش، آفریننده، صنعتگر و زینت دهنده را به یاد می‌آورد؛ *طبلهٔ عطار* و *کلبهٔ بزاز* که توجه مشام و منظر چشم آدمی را به بوها و رنگهای تصور شدنی می‌کشاند و جز آن. وصف پدیده‌های دور و نزدیک همه قابل تجسّم است. تمامی فعلهای به‌کار رفته که مایهٔ «شدن» دارند، از دگرگونی سخن می‌گویند. تصویرهای سبکی اغلب «وحدت» انگیزند و پیشوندهای «همی»، «پر»، «هر»، «باز» به القای این احساس کمک می‌کنند. طبیعت در این نسیب به‌ازای برخی صفات زیبایی انسانی وصف و انسان در آن نگرندهٔ همگونی و کمالی‌است که آرزوی آن را دارد. شاخصه سبکی مرکزی دراین قطعه، انسجام و فشردگی بیانی است که‌بروشنی به‌چشم می‌خورد؛ دربرخی مصرعها فعل مضاعف به‌آن تأکید بیشترمی‌دهد (دُرّبارد و بتگرشود، گه برون‌آید ز میغ وگه به میغ اندرشود). عناصرسبکی متناسب توزیع‌شده و به‌ترتیب در آغاز از وجه تشبیه انسانی مایه‌گرفته و سپس به رنگهای زیبای بهاری غنی شده‌است. کوتاه سخن اینکه: در پشت سر سبک حس نواز و پویا، عنصرِ نگرش و بینش هنری هماهنگ با حرکت زندگی و شادی منتج از آن نهفته است.

۶ـ انوری:

نشنیده‌ای که زیر چناری کدوبنی

بر جست و بردوید بر او بر به روز بیست

پـــرسید از چنـــار کـــه تـــو چـــند روزه‌ای
گفتـــا چنـار عـمر مـن افـزونتر از دویست
گفتا به بیست روز مـن از تـو فـزون شـدم
این کاهلی بگوی کـه آخـر ز بـهر چـیست
گفتا چنـار مـرا نـیست بـا تـو هـیچ جـنگ
کاکنون نه‌روز جنگ‌و نه‌هنگـام‌داوری‌است
فـــردا کـــه بـــر مـن و تـو وزد بـاد مهرگـان
آنگه شود پدید که نـامرد و مـرد کـیست[۶]

نگاهی به چکامه، محتوا و سبک آن:

موضوع این شعر، کنایه‌ای بر شتابزدگی در قضاوت مبتنی بر نگرش یکجانبه و مذمت غرور و خودپسندی است. این موضوع به محتوای حکایت «مَثَل گونهٔ» گفت و گوی کدو و چنار در آمده‌است. سرعت رشد بوتهٔ کدو آن را بر آن می‌دارد که به خود ببالد و رشد سریع خود را به رخ چنار بکشد. چنار که سر گفتگو در این‌باره را ندارد از کدو می‌خواهد تا هنگام وزشِ باد پاییزی شکیبایی به خرج دهد و آنگاه دربارهٔ امر مورد نظر به‌داوری برخیزد و درستی سخن خود را بیازماید.

شیوهٔ افادهٔ ادبی مطلب، مناظره است؛ مناظره میان دو پدیده ناهمگون روی می‌دهد، از این رو دارای مایه طنز است. گذشته از این، مقابله دو پدیده بی‌تناسب راه را بر پاسخ یا گره‌گشایی غیرمستقیم در مَثَل گشوده است و پاسخ به دخالت زمان و عامل طبیعی واگذاشته شده‌است که این عامل نیز به بار طنز نکته افزوده است: گذشت زمان بی‌پایگی داوری شتابزده را اثبات خواهد کرد. قیاس دو پدیدهٔ ناهمگون، زمینهٔ طرح سخن را به صورت مقابلهٔ ارزشها فراهم آورده‌است: مقابلهٔ بیست ودویست، فزونی و کاهلی، ومرد و نامرد اکنون و فردا.

عناصر سبکی عبارتند از: برجستن، بر چیزی بر دویدن، چند روزه بودن، افزونتر از دویست بودن، فزون شدن، کاهلی، کسی را با کسی جنگ بودن، روز جنگ و هنگام داوری نبودن، ، وزیدن باد مهرگان بر کس، پدید شدن نامرد و مرد؛ همهٔ اینها عناصر مختار یا نامـلزمند. از میـانشان آنهـایی معـرف نـوعی شـاخصهٔ سبکی هستند که بیـانگر

ارائهٔ نکته به اعتبار مقابلهٔ ارزشها باشند که عبارتند از: بیست و دویست، فزونی و کاهلی، اکنون و فردا، باد مهرگان ونامرد ومرد (دگروارهٔ اخیر به‌معنای مقاوم ونامقاوم آمده).

کوتاه سخن اینکه: در این چکامه سبک بیان غیر مستقیم امر از راه مقابلهٔ ارزشها حاکم است: مقابلهٔ ساده و بغرنج، حال و آینده و جز آن. جهان‌نگری که از لابلای آن احساس می‌شود مبتنی بر آن چیزی است که چونان ماهوی و ذاتی پایدار خواهد ماند. در مقابل آنچه ظاهر و موجود است.* *ـ دو چکامهٔ «روزی ز سرسنگ عقابی به هوا خاست» و «پای مسیحا که فلک می‌نوشت» موضوعی همانند با این قطعه دارند؛ با این تفاوت که سبک اوّلی بر تقابل قابلیتهای غریزی با حیله و زیرکی آدمی و در دیگری بر آرمان نگری در مقابل بینش روزمره استوار است.

۷ـ خیام:

این قافلهٔ عمر عجب می‌گذرد — دریاب دمی که با طرب می‌گذرد
ساقی غم فردای قیامت چه خوری — پیش آر پیاله را که شب می‌گذرد[۷]

نگاهی به رباعی، محتوا و سبک آن:

موضوع رباعی، گریز (پرهیز) از غم، کوتاهی عمر و شاد زیستن در این زندگانی گذراست. این موضوع به ترتیب زیر در تمامی رباعی، توزیع شاعرانه یافته و محتوای آن را ساخته‌است: شگفتا که زندگانی چنین باشتاب می‌گذرد؛ به آن دمهایی توجه کن که با شادی می‌گذرد؛ ای دوست، به جای خوردن غم آنچه که پس از مرگ پیش خواهد آمد، به خوشی روی آور که وقت از دست می‌رود.

محتوای‌ترانه، رنگ‌تأملی ـ توصیه‌ای‌دارد. از آنجاکه گریزبه‌تصویر وتشبیه‌به منظور افادهٔ‌تجسمی اندیشه‌درادب خاصه‌شعر ضروری‌است، گذرعمر به‌قافله مانندشده‌است و برهه‌های‌زندگی وشادی آن‌به‌لحظه‌های توقف شبانه‌اش؛ وقتی قافله‌باز می‌ایستد، رنج راه جای خود را به‌آرامش شادی‌انگیز لحظهٔ‌فراغت می‌دهد. اکنون روانیست که آدمی این لحظه را نیز به اندیشه دربارهٔ «چه خواهد گذشتی» ـ که محتوماً در پیش دارد و در تغییر آن سهمی ندارد ـ تلف کند؛ از لحظهٔ فراغت می‌بایست چنان استفاده شود که برازنده است.

عناصر سبکی چکامه عبارتند از: قافلهٔ عمر، عجب گذشتن، دم دریافتن، باطرب‌گذراندن، غم فردانخوردن،پیاله پیش آوردن، گذشتن شب، ساقی. کلمهٔ «عجب» تداعی‌کنندهٔ معنیهای تأسف‌خوردن، شگفتی وشتاب است؛ واژه‌های طرب،غم،ساقی وپیاله،بار مجاز شاعرانه وکنایی نیز دارند و درمجموع مبین سمبولیسم شاعرانه می‌باشند. آنها دراساس نمایانگر مقابلهٔ ارزشهای نگرشی و بینشی‌اند: غم و طرب،دم و فردا،غم و پیالهٔ می غمزدا، عمر و دم.

خصلت سمبولیک عناصر سبکی به ویژه در ساقی، پیاله و شب ملموس‌تر است؛ پیاله: نوش زندگی (به هر معنی ممکن)، ساقی: ارائه کنندهٔ آن و شب: زمان فراغت آدمی از کشمکشها و تنگناهای روزانه.

شاخصه‌های سبکی که از این ملاحظات استنتاج تواند شد، یکی، بهره‌گیری از تصورات و طرز تلقی‌های روزمره از گذشت زندگی همچون قافله، فردای قیامت و جز آن است؛ دیگری، انسجام اندیشه و بیانی است که با وجود حرکت محتوای فکری رباعی از مصرعی با مصرع دیگر، در آن خود نمایی می‌کند.

کوتاه سخن اینکه: آنچه از لابلای سبک سخن این چکامه استنتاج شدنی است و بر اندیشهٔ هنری سراینده دلالت تواند داشت این است که زندگانی آدمی به شتاب درگذر است، چه بهتر که آدمی از نعمتها و امکانهای آن بهره بجوید و از غوطه‌ور شدن در اندوه «چراها» و «چه خواهدشدها» اجتناب ورزد. به سخن دیگر، برای زندگی نباید غم خورد، که باید آن را زیست. مستی، سمبول زندگی تهی از غم است.*[1]

۸ـ ویس و رامین فخرالدین گرگانی:

چه خوش روزی بود روز جدایی — اگر با وی نباشد بی‌وفایی
اگر چه تلخ باشد فرقت یار — در او شیرین بود امید دیدار ....
وصال دوست را آهوست بسیار — عقاب وخشم وناز وجنگ وآزار...

---

*ـ این اندیشهٔ ادبی به شعر عرفانی نیز راه یافته و بیان سبکی یافته‌است:

ای یار به انکار سوی ما نگران — زیراکه نخورده‌ای از آن رطل گران
از شادی من بهشت گشته است جهان — غم، مسخرهٔ من است و میر دگران

(کلیات شمس، مولانا جلال الدین بلخی، به تصحیح فروزانفر، جلد هشتم، رباعی ۱۴۰۳)

فراق دوست سر تا سر امید است / ز روز خرمی دل را نوید است
دلم هر گه به بی‌صبری سگالد / ز تنهایی و بی‌یاری بنالد
همی گویم دلا گر رنج یابی / روا باشد که روزی گنج یابی ...
اگر یک روز از دلبر خوری نوش / کنی اندوه صد ساله فراموش
نئی ای دل تو کم از باغبانی / نه مهر تو کم است از گلستانی
نبینی باغبان چون گل بکارد / چه مایه غم خورد تا گل برآید
گهی از بهر او خوابش رمیده / گهی خارش به دست اندر خلیده
به‌روزوشب‌بود بی‌صبرو بی‌خواب / گهی پیراید او را گه دهدآب
به امید آن همه تیمار بیند / که تاروزی بر آن گل بار بیند[۸]

نگرشی به کل قطعه، محتوا و سبک آن:

ابیات، منتخبی است از چهارمین نامهٔ ویس به رامین. موضوع مرکزی آن عبارت است از: حکمت شکیبایی در فراق یار با آرزوی دوبارهٔ دیدار. این موضوع، با منطق ادبی خاص در قطعه بازنمایی و استدلال هنری شده‌است. در چهار بیت اوّل، وصف کلی و فراگیر یافته، در چهار بیت بعدی به تجربه و زیسته‌های احساس شخصی پرورانده شده‌است، در قسمت آخر به کمک قرینه‌ای تمثیلی از زندگی روزمره، چهره‌ای منطقی یافته است. در واقع حرکتی از کل نظری، به تجربهٔ شخصی و از آن به نمونهٔ مشابهت داری از زندگی عملی و واقعی است. در هر یک از این سه قسمت، مطلب به گونه‌ای استدلال شده است:

در قسمت اوّل، دو حکمت در فراق دیده شده: نخست جدایی به شرط دیدار فرجامین، و دوم اینکه دوری باعث می‌شود نقارهای زمان حضور یار بی زمینه و فراموش گردد؛ یعنی حکمت در دوری نیز هست. در قسمت *آخر*، دو نکتهٔ قسمتهای پیش به کیفیتی اعتلایی ابراز شده: رنج کشیدن در راه رسیدن به مطلوب امری ضروری و ارزشمند است.

مهمترین عناصر سبکی قطعه عبارت است از: خوش بودن روز جدایی، فراق تلخ، امید شیرین دیدار، آهو بودن وصال دوست، امید بودن فراق، نوید روز خرمی، بی‌صبر سگالیدن، ز تنهایی نالیدن، رنج یافتن، یک روز از دلبر نوش خوردن، کم از باغبان بودن،

مهر چون گلستان، غم مایه خوردن، خوابش رمیده، خار به دستش اندر خلیده، تیمار دیدن، بر گل باریدن‌و ...

از آنجا که سبک از مقابلهٔ فراق و وصال تأثیر پذیرفته، در عناصر سبکی به عبارتهای متضاد جفت بر می‌خوریم: تلخ و شیرین، رنج و گنج، یک روز و صد روز. روز و شب، تیمار و بار، خار و گل، فراق و وصال، دوری و دیدار، رمیدن و خلیدن و غیره.

بر این اساس نخستین شاخصهٔ سبکی که از بسامد و توزیع این عناصر بویژه عناصر جفت متضاد قابل استنتاج است این است که در کُل قطعه با سبکی سر و کار داریم که مبتنی بر تنش میان عناصر متضاد سبکی است؛ دومین شاخصهٔ زاییدهٔ تکرار دگروارهٔ اندیشه یا نکتهٔ واحد یا تصویرهای هم معنی است: امید، نوید، گنج، بارو...

در یک کلام: سبکِ کلی متن، تبلور این بینش است که چیزها به ضدشان برجستگی و ارزش مشخص می‌یابند، و ضد هر چیزی مؤید حکمت‌و حیات‌پویای آن‌است: جدایی، نیک‌است اگرجفا درمیان نباشد.

۹ـ عطار:

شبی کز زلف تو عالم چو شب بود
سر مویی نه طالب نه طلب بود
جهانی بود در عین عدم غرق
نه اسم حزن و نه اسم طرب بود
چنان در هیچ پنهان بود عالم
که نه زین نام و نه زان یک لقب بود
بتافت از زلف آن روی چو خورشید
که گفت آن جایگه هرگز که شب بود
نگارستان رویت جلوه‌ای کرد
جهان گفتی که دایم برعجب بود
همی تالعل سیرابت نمودی
جهانی خلق تشنه خشک لب بود

بتـــاتا چشـــم چـــون نـــرگس گشـــودی
هـــمه آفـــاق پـــرشور و شـــغب بـــود
هـــمی تـــا حـــلقه‌ای در زلف دادی
ســـرمردان کـــامل در کـــنب بـــود
چـــو از حـــد مـــی‌بشد گستـاخی خـلق
مگـــر ایـــن جـــایگه جـــای ادب بـــود
خیـــال نـــار و نـــور افتـــاده در راه
حجـاب و کشـف جـانم زیـن سـبب بـود
در ایـــن وادی دل عطـــار را هـــیچ
نـه نـامی بـود و هـرگز نـه نسب بود[۹]

نگاهی به غزل، محتوا و سبک آن:

این غزل وصف نقش زیبایی در بالفعل شدن هستی بالقوه می‌باشد. موضوع آن، تشخیص و انضمامیتی است که زیبایی به پدیده‌های هستی مجرد داده و مرزشان را مشخص ساخته است. غزل، از خلقت به اعتبار مشرب عشق (زیبایی) ـ که خمیرهٔ عرفان عاشقانه است ـ الهام گرفته است. این موضوع به محتوای ادبی غزل درآمده و در طول آن بازتاب یافته است.

سه بیت آغازین غزل در توصیف شب فردای هستی است که در آن هنوز از تعین و تشخص پدیده‌ها و چیزها نشانی نیست؛ هستی هنوز طلوع نکرده است. صبح هستی با درخشش پرتو خورشید (زیبایی) برجهان طلوع می‌کند و در واقع هستی از چارچوب تیرگی شب که همه چیز در آن پنهان و چون «نیست» می‌نماید، متجلی می‌شود. به سخن دیگر سهم زیبایی (خورشید) در خلقت هستی آن است که هستی را از نهانگاه شب بیرون می‌آورد و نام و آوازه‌دار می‌کند (بیت ۳)؛ به عبارت شاعرانه، زلف (سیاهی شب) از روی تابندهٔ یار (هستی) پس می‌رود و نشانی از شب به جای نمی‌ماند (بیت ۴) و جهان پراز شگفتی می‌گردد (بیت ۵). وقتی اشکال هستی پدید شدند، کشش به یکدیگر و به کمال زیبایی به میان آمد (بیت ۶) و وقتی بینش به زیبایی فزونی یافت، شور و غوغا به پاخاست (بیت ۷)، و آدمی دل داد و گردن بربند عشق نهاد (بیت ۸). شیفتگی آنچنان شد

که حد و مرز بی‌مفهوم شد. آیا به راستی در حالتی که آدمی دیوانهٔ زیبایی می‌شود، ممکن است به عرف ادب رفتار کند؟ آنگاه ملاحظات نار (آتش دوزخ) و نور (تجلی زیبایی) به میان آمد و موجب از دیده پوشیده ماندن ماهیت چیزها و کشف آنها شد (بیتهای ۹و۱۰). اینها نشان می‌دهد که غزل مایهٔ فلسفی ـ عرفانی دارد. عنصر فلسفی‌اش در آن است که در هستی تجریدی وخفته در ابهام جایی برای طلب و طالب و مطلوب نتواند بود: آنجا که هستی تعین یافته نیست و مرز چیزها نسبت به یکدیگر روشن نشده، زمینه‌ای برای علاقه و کشش وجود ندارد. عنصر عرفانی شعر در آن است که تعین و مرزهایی شکلهای هستی را ناشی از تجلی زیبایی می‌داند. حال آنکه زیبایی خود پیامد تعین و جایگاه چیزها و پدیده‌هاست و حقیقت و خوبی آنهاست که القای زیبایی می‌کند. از لحاظ شیوهٔ پرورندان موضوع، در آن حرکتی از توصیف امر تجریدی به عالم امور متعین و مشخص به چشم می‌خورد: از شب که در آن هستی و نیستی شناور است تا روز تابناک سر برآوردن پدیده‌ها.

مهمترین عناصر سبکی ـ که در شکل‌گیری آنچه ذکرش رفت سهیم است ـ عبارتند از: زلف چون شب، عالم چون شب، سرمویی، طالب و طلب، جهان غرق در عدم، از چیزی نام و لقب بودن اسم حزن، اسم طرب، جهان پنهان در هیچ، روی چون خورشید، نگارستان رو، جهان در عجب، لعل سیراب، جهان تشنه، خلق خشک لب، چشم چون نرگس، آفاق پر شور و غوغا، حلقهٔ زلف، به زلف حلقه دادن، سر در کنب، خیال نار و نور، حجاب جانها، کشف جانها.

بیشتر این عناصر مُعَرِّفِ بی‌تعینی وناپویایی هستی مجرد وشیفتگی به زیبایی معین است. این دو خصلت مجرد و مشخص هستی از مقابلهٔ عناصری همچون: حزن و طرب، نار و نور، حجاب و کشف، سیراب و تشنه شکل گرفته‌است.

یکی دیگر ازشاخصه‌های‌سبکی، کاربرد متمایز کلمه‌های «عالم»، «جهان»، «جایگه» و «وادی»، است: «عالم» بر روی هم برای هستی مجرد و «جهان» بیشتر برای هستی تعیین یافته به کار رفته‌است؛ «جایگه» و «وادی»، هر یک تنها یکبار به کار گرفته‌شده، که اوّلی متعین و دومی به معنی مجرد به کار رفته‌است.

کوتاه سخن اینکه: اندیشهٔ مرکزی که از تار و پود سبک این غزل استنتاج می‌شود این نکته است که عالم مجردات یا هستی بالقوه عاری از هرگونه تعین، تشخص و تنوع شکل است. از همین رو نیز هم مرز نیستی بوده و رغبت انگیز نیست. این ابهام و

بی‌تفاوتی وقتی دستخوش دگرگونی می‌شود که هستی شکل پذیر و متنوع گردد و حقیقت آنها چونان زیبایی که حاصل نسبت یافتن چیزهاست متجلی گردد و معیار ارزش و خصوصیت یافتن (لقب و اسم گرفتن) چیزها گردد؛ (در اوّلین جمله‌های «منطق» هگل نیز هستی از مرز با نیستی سرآغاز می‌گیرد و بتدریج تعین‌پذیر می‌گردد).

۱۰ـ مثنوی مولوی:

جـان هـمه روز از لگـد کـوب خیـال
وز زیـان و سـود و ز خـوف و زوال
نـی صفـا می‌مـاندش نـی لطـف و فـر
نـی بـه سـوی آسمـان راه سـفر
خـفته آن بـاشد کـه او از هـر خیـال
دارد اومـید و کـند بـا او مقـال ...
مـرغ بـر بـالا پـران و سـایه‌اش
مـی‌دود بـر خـاک پـران مـرغ وش
ابـلهی صیـاد آن سـایه شـود
مـی‌دود چـندانکـه بـی مـایه شـود
بـی‌خبر کـان عکس آن مـرغ هـواست
بـی‌خبر کـه اصـل آن سـایه کجـاست
تـیر انـدازد بـه سـوی سـایه او
تـرکشش خـالی شـود از جسـتجو
تـرکش عـمرش تـهی شـد عـمر رفت
از دویـدن در شکـار سـایه تـفت[۱۰]

نگاهی به قطعه، محتوا و سبک آن:

موضوع این بیتها، نتیجه‌ای است که از درگیریهای سود و زیان و ترس و زوال بر ذهن آدمی تأثیر می‌بخشد و او را به تکاپوی بیهوده وامی‌دارد. این موضوع، محتوای این

قطعه است و شاعر به کمک آن گوشه‌ای از تفکر عرفانی خویش را به نگارش درآورده‌است. مطلب با این نکته آغاز شده‌است که روح (جان) آدمی سرکوب درگیری و کشمکش سود و زیان روزمره است و در اثر آن از هرگونه صفا و لطف و ارجی محروم می‌ماند و نمی‌تواند به عالم آرام افکار متعالی بپردازد. آنکه از چنین خیالهایی تغذیه می‌شود، به آنها امید می‌بندد و از آنها سخن می‌گوید، بیدار نیست، خفته است. این خیالها و افکار همچون سایه‌های مرغ بر روی زمین است و او همچون صیاد ساده لوح گمان می‌برد که مرغ است و می‌کوشد آن را شکار کند؛ در این تکاپوی بیهوده توش و توان خود را از دست می‌دهد و عمر تلف می‌کند.

به سخنی دیگر، صید خیال سود و زیان رؤیایی است که خاص زندگانی روزمره (زمینی) است، حال آنکه قلمرو جان (روح) در تعلق عالم بالاست. مثل سایهٔ مرغ یادآور سایهٔ افلاطونی بر دیوار غار است که مردمان آنها را حقیقت چیزها می‌دانند، همچنین عبارت «سفربه‌سوی‌آسمان» تداعی کنندهٔ بازگشت روح به‌اصل آسمانی خویش در خداشناسی افلاطونی است. این نکات را شاعر به کمک عناصر سبکی خویش تصویر کرده‌است.

این عناصر سبکی عبارتند از: لگدکوب خیال (بودن)، خیال سود و زیان، خیال خوف‌و زوال، صفای جان، لطف و فر، راه سفر آسمان، مقال با خیال، سایهٔ مرغ، مرغ‌وش دویدن، صیاد سایه شدن، امیدبه‌خیال، بی‌مایه‌شدن، عکس‌مرغ‌هوا، اصل‌سایه، تیراندازی به‌سوی سایه، خالی شدن ترکش جستجو، تهی شدن ترکش عمر، تفتیدن از دوندگی، ...

یکی از شاخصه‌های سبکی در مقابلهٔ ارزشها دیده می‌شود، ارزشهای متعارض که برخی عناصر سبکی، آن را به تصریح و یا تلویح وصف می‌کند: خیال و جان، سرکوب و صفا، فرّ و زوال و جز آن؛ شاخصهٔ دیگر سبکی در خصلت تجویزی ارزیابی ارزشهاست: خیال* با زوال و مقال* قافیه شده، و سایه با بی‌مایگی معادل. یک شاخصهٔ دیگر، بیان امر به یاری عبارت رزمی همچون: لگدکوب، تیراندازی، ترکش، تهی شدن ترکش در شکار است که اصولاً از خصلت حماسی شعر مولانا حکایت می‌کند.

در یک کلام: در این قطعه، با تفکری سرو کار داریم که «جان» را بخش اعلای وجود آدمی و «خیال» را ناشی از گیرودار سود و زیان می‌داند، و آدم در عالم خیال به تصورها و امیدهای واهی دل می‌بندد.

۱۱ـ سعدی:

یـارا بـهشت، صـحبت یـاران هـمدم است
دیـدار یـار نـامتناسب جـهنم است
هـر دم کـه در حـضور عـزیزی بـرآوری
دریـاب کـزحیـات جهـان، حـاصل آن دم‌است
نـه‌هرکه چشـم وگـوش‌و دهـان دارد آدمی‌است
بس دیـو را کـه صـورت فـرزند آدم است
آن است آدمـی کـه در او حسـن سـیرتی
یـا لطـف صـورتی‌ست دگـر حشـو عـالم است
هـرگز حسـد نـبرده و حسـرت نـخورده‌ام
جـز بـر دو روی یـار مـوافق کـه در هـم است
آنـان کـه در بهـار بـه صـحرا نـمی‌روند
بـوی خـوش ربـیع بـرایشـان مـحرم است
و آن سـنگدل کـه دیـده بـدوزد ز روی خـوب
پـندش مـده کـه جـهل درو نیک مـحکم است
آرام نـیست در هـمه عـالم بـه اتفـاق
ور هست در مجـاورت یـار مـحرم است
گـر خـون تـازه مـی‌رود از ریش اهـل دل
دیـدار دوستـان کـه بـبینند مـرهم است
دنیا خـوش است ومـال عـزیزاست وتـن شـریف
لیکـن رفـیق بـر هـمه چـیزی مـقدم است
مـمسک‌برای مـال همه‌سـاله تـنگدل
سعدی به‌روی دوست هـمه روزه خـرّم است [۱۱]

نگاهی به غزل، محتوا و سبک آن:

محتوای این غزل، تجسمِ ادبی موضوعِ ستایش دوست و زیبایی و جایگاه آن در زندگانی آدمی است. تمامی غزل روحیهٔ دفاع از دوستی و همدمی است و در توجیه

اصالت زیبایی برای آدمی و در زندگی آدمی سروده شده‌است. و زیبایی نیز همان حالت همدمی یاران است. شاعر، غزل را با صحبت یاران همدم آغاز کرده، آن را مطلوب زندگانی آدمی دانسته و حضور یاران را موهبت زندگی به حساب آورده‌است. به نظر شاعر، ملاک انسان بودن حسن سیرت و لطف صورت است؛ جنبه‌هایی که کلیت آدمی را می‌سازند و معیار تمایز آدمیت از غیر اوست.

دوستی و فهم و تملک زیبایی، خصیصهٔ ذاتی انسان است. هدفی است که آدمی در زندگی می‌جوید. آنان که از این موهبت بهره نمی‌جویند، از ارضای این نیاز ژرف زندگی محروم مانده‌اند. همگان اتفاق نظر دارند که دوستی و همدمی موجد آرامش است. دیدار دوستان مرهمی بر دل دردمندان می‌باشد. در دنیا از چیزهای زیادی می‌توان لذت‌برد، از مال، سلامت و جز آن. مال‌اندوزی منشأتنگدلی است؛ حال‌آنکه رفاقت خرسندی وخرمی می‌آورد.

همدمی یاران در بیت اوّل، همسنگ بهشت (بهترین چیز) آمده و در بیت دوم هدف از زندگی. نازیبایی در نابرازندگی (نامتناسبی) کسان دیده شده که معادل زندگی دوزخی است. مظهر زیبایی آدمی، در حسن سیرت و لطف صورت می‌باشد؛ و دیو، فاقد این خصوصیت است. زیبایی رشک انگیز حالت دو یار همدل و موافق است. روی نیاوردن به زیبایی طبیعت نیز معنایش محروم‌کردن خود از زیبایی جهان هستی است؛ چه رویگردانی از زیبایی پایه در جهل دارد. گذشته از این، زیبایی شرط زندگی اجتماعی نیز هست: آدمی در دیدار دوستان درد و غم زندگی را از یاد می‌برد؛ سرانجام اینکه دوستی والاترین نعمت اجتماعی است. و بودن آن زندگی را خرمی می‌بخشد.

این مطالب که از دیدگاههای متفاوت برانداز گردید، دارایِ عناصر سبکی زیر است: بهشت صحبت یاران، یاران همدم، یار نامتناسب، دم برآوردن در حضور عزیز، حاصل حیات جهان، دیو در صورت فرزند آدمی، حسن سیرت، لطف صورت، حشوعالم، دو روی‌یار موافق درهم، بوی خوش ربیع، محرم بودن، مجاورت یار محرم، ریش اهل دل، مرهم دیدار دوستان، تقدیم رفیق برهمه چیز، ممسک تنگدل، به روی دوست خرم بودن...

مروری بر این عناصر و دیگر واژگان اساسی غزل نشان می‌دهد که پافشاری سعدی بر دوستی و توجه به زیبایی جهان هستی، امری آگاهانه بوده و محتوای اجتماعی روشن دارد. ما تجلی بینش اجتماعی سعدی را از نکات زیر در می‌یابیم:

صحبت یاران (و نه یار) همدم (بیت اول)؛ معادل شدن عزیز (بیت دوم) با دوست، صفت دوگانه زیبایی انسان: حسن سیرت ولطف صورت که‌ترکیبی از محسنات اخلاقی ولطف شخصی افراد است، توجه به زیبایی بهار که به مفهوم زیبایی در نزد شاعر خصلت عام می‌دهد، لذت نبردن و چشم بستن بر زیبایی را به جهل (یعنی بی‌دانشی) نسبت دادن، استناد به اتفاق نظر همگان (بیت هشتم) و سرانجام مقابله دوستی (معنوی) با ثروت (مادی) در بیتهای پایانی غزل.

شاخصه‌دیگر سبکی غزل درعناصرسبکی نظیرمتضاداست: بهشت‌وجهنم، همدم ونامتناسب، حیات جهان و دم، سیرت و صورت، تنگدلی وخرمی، ریش ومرهم، مال و دوست (رفیق) وجزآن،که بنایش برمقابلهٔ دوستی‌وزیبایی با نامتناسبی و دیوسیرتی است. به‌سخن‌دیگر سبکی که‌در خدمت‌تجسّم مقابلهٔزیبایی و نازیبایی (اجتماعی) است.

سومین‌شاخصهٔ سبکی‌سخن درسلامت، انسجام، روانی‌وسادگی غزل‌است که‌از عناصر خوش‌آوا همچون: همدم،هردم، آن‌دم، درهم، عالم، محرم، مرهم و خرم برخورداراست.

کوتاه سخن اینکه: از سبک غزل، ستایش دوستی و زیبایی می‌تراود. زیبایی و دوستی مورد نظر خصلت اجتماعی دارد و می‌توان گفت که شاعر این سجیّه‌های انسانی را در زمانی مسئولانه برجسته و توصیه کرده که مغولان با هجوم و حضور فاجعه انگیز خود آنها را از جامعهٔ شاعر دورکرده‌بودند، و ابقای زندگانی اجتماعی، مشروط به تأکید بر خوی دوستی و زیبایی جویی بوده‌است.

۱۲ـ حافظ:

شراب و عیش نهان چیست کار بی‌بنیاد
زدیم بر صف رندان و هرچه بادابادا
گره ز دل بگشا وز سپهر یاد مکن
که فکر هیچ مهندس چنین گره نگشاد
ز انقلاب زمانه عجب مدار که چرخ
ازین فسانه هزاران هزار دارد یاد

قدح به شرط ادب گیر زانکه ترکیبش
ز کاسهٔ سر جمشید و بهمن است و قباد
که آگه است که کاووس و کی کجا رفتند
که واقف است که چون رفت تخت جم بر باد
ز حسرت لب شیرین هنوز می‌بینم
که لاله می‌چکد از خون دیدهٔ فرهاد
مگر که لاله بدانست بی‌وفایی دهر
که تا بزاد و بشد جام می ز کف ننهاد
بیا بیا که زمانی ز می خراب شویم
مگر رسیم به گنجی در این خراب آباد
نمی‌دهند اجازت مرا به سیر و سفر
نسیم باد مصلی و آب رکن آباد
قدح مگیر چو حافظ مگر به نالهٔ چنگ
که بسته‌اند بر ابریشم طرب دل شاد[۱۲]

نگرشی به غزل، محتوا و سبک آن:

غزلی است چند موضوعی که ازتفکر ادبی واحدی مایه گرفته‌است: زندگانی از شگفتیها و رازهای دردآور سرشار است و پی نبردن به آنها جای دلگیری نیست؛ زیرا گردش زمانه همواره چنین بوده. پس برای فراموشی دردها به «می» روی آوریم.

این موضوع که یکی از محورهای شعر تأملی ـ غنایی فارسی است در غزل بالا به ابعاد و کیفیتهای چندگانه پرورانده شده‌است: اوّلی: بُعد رندی است؛ دومی: مشرب خوشباشی است؛ سومی: عبرت گرفتن از آموخته‌های از تاریخ و طبیعت است. سؤالی که پیش می‌آید در رابطه با جنبه‌های مختلف و متفاوتی که مطلب بر پایه آنها استدلال شاعرانه یافته، این است که مناسبت بیتها با موضوع اصلی چگونه است و کانون تفکر شاعر روی کدام یک از محورهایی که در غزل طرح شده تکیه دارد؟ و اصولاً ربط یا نسبت بیتهای ده‌گانه غزل به چه کیفیتی است؟ چه، بدون توجه به پاسخ این سؤالها، امرِتحلیلِ سبک غزل بروشنی انجام نخواهد گرفت. برای این کار بجا می‌نماید که پیوند

مضمونی بیتها را تبیین کرده و آنها را بر اساس اینکه تا چه اندازه پیوسته‌تر یا گسسته‌ترند، دسته‌بندی کنیم.

یکی از گروه‌بندی بیتها، این است که بیت اوّل و دوم را در نسبت با یکدیگر و یک واحد مضمونی بدانیم؛ به همین گونه بیتهای سوم و چهارم و پنجم را، سومین گروه، بیتهای ششم و هفتم چهارمین گروه را تشکیل می‌دهند؛ بیتهای بعدی بیشتر آزادند تا مرتبط.

مبحث غزل، با کنار نهادن عیش و نوش پنهانی آغاز می‌گردد و روی آوردن به رندی. این که غرض از رندی چیست، صاحبنظران و حافظ شناسان هنوز به موافقت کلی نرسیده‌اند و ما نیز سر کاوش در معنی آن را نداریم. همین اندازه در می‌یابیم که در خود این غزل کنایه‌هایی بر آن دیده می‌شود. نخستین کنایه این است که «رندی» تن دادن «به هر چه باداباد» را ایجاب می‌کند، یعنی نوعی بی‌پروایی را. بیت دوم در این رابطه مدعی است که هیچ مهندسی (اهل نجوم) پی نبرده‌است که سپهر سرچه رازی با آدمی دارد، این بند (راز) ناگشوده مانده، پس تو گرهِ نگرانی از دل بگشا! رندی فی‌المثل آن است که اگر راز فلک را نمی‌توان گشود، گره از دل می‌توان گشود. کنایهٔ دیگر، بسا که با گشودن گرهِ درون، مسأله برون حل می‌شود.

با بیت سوم، استدلالی بر اساس تجربهٔ گذشته (تاریخ) پیش گرفته شده‌است. دگرگونی اوضاع نبایستی شگفتی آورد؛ ـ هزاران هزار از آن در گذشته رخ داده و به افسانه‌ها پیوسته است. اینجا نیز باید رد آنها را در خاک، در درون خاک جست. از این رو شایسته است که قدح به شرط ادب (با دیدهٔ عبرت) به دست گرفته شود، زیرا خاکی که در ترکیبش به کار رفته متضمن آگاهیهای جم، بهمن و قباد است: ما از کاسهٔ سر آنان می‌نوشیم. همانگونه که نمی‌دانیم کاووس و کی کجا رفتند و تخت جمشید چگونه بر باد رفت، نخواهیم دانست که بر سر خود ما چه خواهد آمد. خاک زمین مصداق حسرت و ناکامی آدمی است: لاله‌هایی که از آن می‌رویند کنایه بر خونهایی است که از دیدهٔ فرهاد (ها) به زمین چکیده‌است. از همین رو نیز لاله خود برای آنکه از غم بی‌وفایی دهر از پای در نیاید، همواره جام گلگون می به کف دارد. پس آن بهتر که ما نیز از اثر می، خراب شویم تا مگر در خرابی خود به گنجی (آرامشی) برسیم. با توجه به آنچه در بیتهای غزل بیان شده‌است، باید همچون حافظ قدح را وقتی به دست گرفت که چنگ ناله می‌کند: دل وقتی شاد است که با نوای چنگ نیز همراه باشد (و این عیش پنهان را ناممکن می‌سازد).

حاصل اینکه با غزلی سر و کار داریم که در آن گرایشهای اساسی و نگرانی آور زمان به زبان کلی، با واسطه و آمیخته به سمبولیسم ابراز شاعرانه یافته‌است. و شیوهٔ محتوای ارائهٔ مطلب چنان است که در مطلع اعلام موضع شده، سپس توجیه ادبی یافته‌است و سرانجام در مطلع دگرباره تأکید گردیده‌است. این نکات با توجه به عناصر سبکی غزل مستفاد می‌شود؛ این عناصر از جمله عبارتند از:

عیش نهان، کار بی‌بنیاد، صف رندان، گره ز دل گشودن، از سپهر یاد نکردن، انقلاب زمانه، هزاران هزارافسانه یاد داشتن، قدح به‌شرط ادب‌گرفتن، (قدح از) کاسهٔ سر جمشید، بهمن و کیقباد، از کاووس وکی آگاه‌بودن، به‌بادرفتن تخت‌جم، حسرت‌لب شیرین، لاله چکیدن از خون دیده، خبر داشتن لاله، بی‌وفایی دهر، ز می خراب شدن، جام زکف ننهادن، به گنج رسیدن، خراب آباد، نالهٔ چنگ، به ابریشم طرب بسته بودن دل شاد، ...

یکی از مختصه‌های عناصر سبکی، مقابله‌هایی است که در بیشتر بیتها دیده می‌شود: نهان (و آشکار)، گره نگشادن و گره گشادن، شگفتی (و فزونی) افسانه، قدح و کاسهٔ سر، کجا رفتن و چگونه رفتن، لب شیرین و چکیدن خون از دیده، بی‌وفایی دهر (و وفاداری با جام)، خراب شدن و به گنج رسیدن، نالهٔ چنگ و ابریشم طرب.

گذشته از عناصر سبکی ترکیبی، در غزل به برخی اسمها و عنوانهای اسطوره‌ای و تاریخی بر می‌خوریم که به آن مشخصهٔ سبکی خاص می‌بخشند: جمشید، بهمن، کی، کیقباد، کاووس، شیرین، فرهاد که معرِف تفکر سبکی شاعرند؛ بدین معنا که حامل نقطه نظر او مبنی برآکنده بودن تاریخ زمانه از دگرگونیها و گسترهٔ مهم آنهاست. همین نکته در مورد واژه‌هایی همچون: سپهر، زمانه، انقلاب زمانه و چرخ صادق است و سرانجام، می (شراب)، قدح، کاسه، جام می، خراب، خراب آباد، چنگ و طرب نیز زمینهٔ دیگر در شاخصه‌های سبکی غزل است.

یکی از شاخصه‌های اساسی این غزل، ابلاغ (انتقال) اطلاع هنری و ادبی به زبانی اختصاری، موجز و اشاره‌وار است. شاعر به مسایل اسطوره‌ای و تاریخی گریز می‌زند و می‌گذرد و استکمال اطلاعاتی آن را مفروض می‌داند.

حاصل سخن اینکه:

عناصر سبکی گوناگون و شاخصه‌های سبکی متفاوت غزل، حکایت از چنان نگرش و بینش ادبی ـ هنری دارد که موافق با آن: گرهی که از راز سپهر بر دل خورده‌از

سوی مهندس سپهری گشودنی نیست، باید آن را با تأسی به رندان گشود. به همین گونه انقلاب زمانه شگفتی آور نیست، بلکه خاص خود زندگی است، روزگار جمشید و بهمن و قباد نیز چنین بوده؛ خاکی که قدح می از آن ترکیب یافته آن چیزی است که از اینان به جای مانده و باقی دانسته نیست. باید حالی دیگر به‌دست آورد تا مگر در آن حالت به گنجینهٔ راز زندگی پی برد (و آرامش) یافت.

سبک نمونه‌های نثر ادبی

الف) از سبک نثر کلاسیک فارسی:

نثر کلاسیک فارسی، در آغاز الهام‌گر شعر فارسی بود، سپس زیرتأثیر آن درآمد. یکی از ویژگیهای ادب فارسی این بوده است که شعردر دورهٔ اوّل رشد خود بیشتر سرگرم‌کننده و احساس برانگیز بود. امری راکه شعر فارسی تا قبل از شعر سنایی با آن بیگانه بود (نکته آموزی، تجویز رفتار و پند و اندرز مستقیم) نثر فارسی به دوش می‌کشید. پس از آنکه شعر فارسی بدان روی آورد، نثر فارسی کیفیت سرگرم کنندگی و زندگی آموزی یافت.

۱۳ـ مقدمهٔ شاهنامهٔ ابومنصوری:

«و خواندن این نامه، دانستن کارهای شاهان است و بخش کردن گروهی از ورزیدن کار این جهان؛ و سود این نامه هر کسی را هست؛ و رامش جهان است وانده گسار انده گنان است و چارهٔ درماندگان است؛ و این نامه و کار شاهان از بهر دو چیز خوانند: یکی از بهر کارکرد و رفتار و آیین شاهان تا بدانند و درکدخدایی با هر کس بتوانند ساختن و دیگر که اندرو داستانهاست که هم به گوش و هم به کوشش خوش آید، که اندرو چیزهای نیکو و با دانش است، همچون: پاداش نیکی و بادافراه بدی. و تندی و نرمی و درشتی و آهستگی و شوخی و پرهیز و اندر شدن و بیرون شدن و پند و اندرز و خوشنودی و شگفتی کار جهان و مردم اندرین نامه این همه که یاد کردیم بدانند و بیابند.»[۱۳]

نگاهی به متن، محتوا و سبک آن:

بخشی از توضیح مؤلف دربارهٔ اهمیت و فایدهٔ شاهنامهٔ خود: سود و آرامشی که آدمی از خواندن یا شنیدن تجربهٔ دیگران می‌برد؛ دیگر سرمشقهایی برای رفتار و کردار پادشاهان و امیران، و سرانجام سرگرمی و خوشی که از آشنایی با این گونه تجربه‌ها عاید تواند شد. نگاهی به عناصر سبکی متن گویای چنین دریافتهاست: رامش جهان، انده گسار انده‌گنان، چارهٔ درماندگان، به‌گوش و به‌کوشش خوش آمدن، نیکو و با دانش بودن، پادش نیکی و بادافرهٔ بدی، ...

نویسنده سر آغاز اندیشه را از اصل آموزندگی اسطوره و داستان می‌گیرد و تجربهٔ گذشته را خادم حال و آینده می‌داند: اصل آموختن از روزگار.

از شاخصه‌های سبکی متن، یکی آوردن جمله‌های کوتاه پایه و از دیدگاه معنایی مترادف یا شبیه یکدیگر است؛ متن فاقد جملهٔ پیرو (معترضه) است. یکی دیگر از شاخصه‌های سبکی آن واژگان و عبارتهای نظیر و با کیفیت معنایی متفاوت است: به گوش و به کوشش، نیکو و با دانش، پاداش نیکی و بادافره بدی، تندی، نرمی، درشتی، آهستگی، خوشنودی، شگفتی، که موجب آهنگین شدن هنجار سخن شده‌است. سرانجام یکی دیگر از شاخصه‌های سبکی‌اش، سنخیت آن با نثر پیش از اسلام است با این تفاوت که کمی آزادتر بوده و اطناب کلام یافته‌است. این پدیده در کاربرد برخی فعلها و حرفهای اضافه احساس می‌شود؛ امروز برخی از آنها معنی مهجور دارد.

خلاصه اینکه: سبک سخنِ متن، تداعی کنندهٔ نگرش و بینش پویا و واقع‌بینی مبتنی بر آموزش و رامش از کارنامهٔ سنتهای اسطوره‌ای و تاریخی مردمان است.

۱۴ـ احمد غزالی:

«در حکایت آورده‌اند که روزی سلطان محمود نشسته بود به بارگاه. مردی بیامد و طبقی نمک بر دست نهاده در میان حلقه بارگاه محمود آمد و بانگ می‌زد که نمک که می‌خرد. محمود هرگز آن ندیده بود، بفرمود تا او را بگرفتند. چون به خلوت نشست او را بیاورد و گفت: این چه گستاخی بود که تو کردی و بارگاه محمود چه جای منادی نمک فروشی کردن بود؟ گفت: ای جوانمرد! مرا با ایاز کاری است، نمک بهانه بود. گفت: ای گدا! تو که باشی که با محمود دست در یک کاسه کنی؟ مرا که، هفتصد پیل بود و جهانی

ملک و ولایت، و تو را که یک شبه‌نان نبود! گفت: قصه دراز مکن، این همه که تو داری و برداری ساز وصال است نه ساز عشق. ساز عشق دلی است بریان و آن ما را به کمال است و به شرط کار است. لابل محمود، دل ما خالی است از آنکه درو هفتصد پیل را جای بود و حساب و تدبیر چندین ولایت به کار نیست. ما را دلی است خالی، سوخته ایاز. یا محمود! سر این نمک دانی چیست؟ آنکه در دیگ عشق تو نمک تجرید و ذلت در می‌باید که بس جباری و این صفت عشق نیست.»[۱۴]

نگاهی به متن و محتوای سبکی‌اش:

موضوع این قطعه، نشان دادن حقانیت امر خلاف عرف در نسبت با بدیهیت عرف هنجار یافته است. راهی که برای تجسم این امر پیش گرفته شده شیوهٔ مقابلهٔ نمایندگان و ارزشهای این دو است. بازنمایی و پروراندن مطلب در این متن چنان است که نخست با مقابلهٔ ارزش غیرمتعارف با ارزش مقبولیت یافته، این یکی را برمی‌انگیزاند و سپس به ذکر نقصان آن و مزیتهای خود می‌پردازد (نمک فروش در دربار سلطان و بحث درباب خلأ زندگانی و دارندگی و برازندگی او) که استدلال متن در غایت، نقطه نظر خلاف عرف را حقانیت دار می‌نماید. گفتنی است که این سبک، بنایش بر حکمت جستن در ارزش خلاف عرف و نقصان یافتن در ارزش مقبول می‌باشد؛ در متن، دل خالی از حساب مال و تدبیر ولایت گدا در برابر دلی که از اندیشهٔ اینها وارسته نگردیده، قرار گرفته‌است. این شیوهٔ مقابلهٔ عرف با خلاف عرف، خاص ادبیات عرفانی است. صفت مشخصهٔ نگرش و بینش عرفانی در این رهگذر، احساسی و عاطفی کردن خاستگاهها و نسبتهای اجتماعی و طبقاتی است.

عناصر سبکی که بدین مختصه‌ها راه می‌برند عبارتند از:

نمک فروشی در دربار سلطان، گستاخی کردن گدا در نزد پادشاه، بهانه بودن منادی کردن نمک، با شاه دست در یک کاسه کردن، هفتصد فیل داشتن، نان شب نداشتن، ساز وصال، ساز عشق، ملک جهان داشتن، دل خالی داشتن، نمک تجرید و ذلت در عشق، نمک در دیگ عشق، جباری در عشق.

نگاهی به این عناصر نشان می‌دهد که سبک بازنمایی نکته به مدد مقابلهٔ ارزشها در متن گویا و شاخص است؛ دیگر شاخصهٔ سبکی آن، سمبولیسم عرفانی است که

واژه‌هایی همچون گدا، شاه، نمک، ایاز، عشق، دل و مال و ملک، معّرِف آن می‌باشد.

از نظر سبک نگارش باید گفت که در آن ایجاز و انسجام خاص دیده می‌شود. در چنین سبکی است که با مقابلهٔ موجز ارزشها و واقعیتهای متفاوت، نتایج نامنتظر حاصل شده و غافلگیری احساسی پدیدار می‌گردد (که خوشایندی زیبا شناختی به همراه دارد). افزون بر اینکه طعم طنزی نیز با خود دارد و ارزشهای حاکم غیرمستقیم به زیر سؤال می‌رود.

کوتاه سخن اینکه: شاخصه‌های سبکی این متن بیانگر نگرش و بینشی است که موافق آن هر فقری به معنای نقصان و خطا نیست همانگونه که ملک و ثروتْ دال بر حقانیت و توجیه موقعیت شخص نتواند بود. به سخن دیگر پختگی آدمی بیشتر در بی‌خبری بر خاسته از وارستگی است تا در برخورداری از جاه و ثروت. و این در واقع دیدگاه عرفانی است که شالودهٔ فکری سبک سخنِ متن است.

۱۵ ـ نوروزنامهٔ خیام:

«قلم را دانایان، مشاطهٔ ملک خوانده‌اند و سفیر دل و سخن تا بی‌قلم بود چون جان بی‌کالبد بود و چون به قلم بازبسته شود باکالبد گردد و همیشه بماند و چون آتشی که از سنگ و پولاد جهد و تا سوخته نیابد، نگیرد و چراغ نشود که از او روشنایی یابند ....

حکایت: هم اندر این معنی فضیلت قلم چنان خوانده‌ام از اخبار گذشتگان که وقتی امیری رسولی فرستاد به ملک فارس با تیغی برهنه، گفت: این تیغ بر پیش او بنه و چیزی مگو! رسول بیامد و همچنان کرد. تیغ چون بنهاد و سخن نگفت. ملک وزیر را فرمود: جوابش بازده! وزیر سر دوات بگشاد و قلم سوی وی انداخت، گفت: اینت جوانب! رسول مرد عاقل بود، بدانست که جواب برسید. و تأثیر قلم صلاح و فساد مملکت را کاری بزرگ است و خداوندان قلم را که معتمد باشند، عزیز باید داشت.»[۱۵]

نگاهی به متن، محتوا و سبک آن:

سخن نه از تعریف و توضیح «قلم»، که از نقش آن است. در توصیفی که از آن رفته، از دو نقش آن، سخن به میان آمده‌است: از نقش اجتماعی قلم و از رسالت عاطفی در

نسبت به افراد (مشاطهٔ ملک و سفیر دل). می‌توان گفت که موضوع متن، اهمیت روشنگری و ابلاغی قلم است؛ بر این امر در حکایت نیز تأکید شده‌است. البته با آن تفاوت که در حکایت، قلم در سنجش باسلاح مانند کارافزار وصف شده‌است: کارافزاری که موافق با متن هم در اصلاح و هم در فساد تأثیر بزرگ دارد؛ روشنگری مشروط، یعنی وابسته بدانکه در دست که و مبلغ چیست.

گفتنی است که منظور از *قلم* در هر دو بخش متن، کارافزارِ به‌کتابت (نوشته) در آوردن اندیشه و یا کلام انسانی است، و منظور از سخن *بی‌کالبد* ، اندیشهٔ بیان نیافته یا سخن ثبت نیافته‌است، وقتی: «به قلم باز بسته شود، با کالبد گردد و همیشه بماند» با این توضیح مشاطه یا زیور ملک، سخن کتابت یافته و یا به سخن دیگر، آثار قلمی آن است، و به همین گونه منظور از سفیر دل بودن قلم، نوشته و سروده‌هایی است (آثار ادب) که راز درون سینه‌ها را به نگارش درآورده است.

عناصر سبکی که بیانگر این اندیشه‌هایند، عبارتند از: مشاطهٔ ملک، سفیر دل، جان بی‌کالبد، جان کالبد یافته، آتش جهنده از سنگ و پولاد، گرفتن چراغ، فضیلت قلم، تیغ برهنه، تیغ نهادن، قلم به سوی کسی انداختن، قلم در صلاح و فساد مملکت، خداوندان قلم. این عناصر معّرِف افکاری است که در قلم، رسالت اجتماعی و در همان حال فراخی و آسایش حریم عاطفی و فردی آدمی را می‌بینند. شاخصهٔ سبک زبانیِ متن، در خصلت تصویرهای منسجم و زبان ایجازی آن است. و مقایسهٔ سلاح قلم با سلاح جنگ، کمابیش دال بر نظریه یا تفکری است که مبارزه با قلم را انسانی‌تر و سازنده‌تر از دست بردن به سلاح می‌داند.

کوتاه سخن اینکه: کل سبک سخن متن، تراوش این طرز تفکر است که جامعهٔ بی‌قلم، همچون: کالبدی بی‌جان است. و فضیلت قلم بر تیغ از آن روست که اولی، سرشته از عنصر عاطفه و روح انسان است، حال آنکه دومی وسیله‌ای است پرداختهٔ نیاز آدمی و ماده‌ای فاقد نظارت و پیش‌بینی مهار یافته می‌باشد.

۱۶ ـ جوامع الحکایات:

«در تاریخ ملوک عجم، مسطور است که در آن وقت که گشتاسب از مستقر عزّ خویش بیفتاد ـ و آن قصه‌ای غریب است در تاریخ ملوک هم در این کتاب مذکور است ـ

چون به روم رسید در قسطنطنیه رفت و از دنیا هیچ نداشت و همت بلندش بار نمی‌داد که دست سؤال پیش کسی دراز کند. مگر اتفاق چنان افتاده‌بود که در ایام صبا در خانهٔ پدر خود آهنگری را دیده‌بود که کارد و تیغ و رکابها کردی. و به هر وقت بیامدی و بر سرایشان بنشستی و در نظر آوردی و در طالع او این صنعت افتاده‌بود. چون درماند، به‌نزدیک آهنگری رفت و گفت: من این صنعت دانم. او را به مزد گرفتند و از آن صنعت قوت روز حاصل می‌کرد و به کسی محتاج نبود. و چون به‌وطن خود باز آمد و بر تخت شاهی بنشست مثال‌داد تاجمله محتشمان فرزندخود راحرفت آموزند. واین‌رسم درعجم منتشر شد و هیچ محتشم نبودی که پیشه ندانستی؛ اگرچه بدان محتاج نبودی. چنانکه گفته‌اند: الحرفَةُ اَمانٌ مِنَ الْفَقْر.

پیشه آموز ای پسر که ترا　　پیشه باشد امان ز درویشی[۱۶]

نگاهی به متن، محتوا و سبک آن:

موضوع این حکایت، دامن همت به کمر زدن و از عمل خویش نان خوردن است. این موضوع، خمیر مایهٔ داستانی شده که به آن تجسم ادبی داده‌است. در واقع داستان منسوب به گشتاسب، دستاویزی برای گوشزد کردن اهمیت موضوع شده است. در این حکایت با شکلی (نوعی) از ادب منثور سر و کار داریم که واحدی مستقل است و دارای ساختاری است که تمامی آن به منظور طرح یک نکته و یک پیام پرداخته شده است.

یکی از پدیده‌های سبکی و ساختاری متن، استفاده از عبارت عربی و حضور بیتی هم‌محتوا در آن است. همراه کردن متن با ضرب‌المثل عربی و نظم، یکی از ضابطه‌های نثر قرن ششم هجری به بعد است. این پدیده در غایت امر همانا نوعی دگرواره پردازی جنبه‌ای یا تمامی محتوای متن است.

عناصر سبکی آن عبارتند از: مستقر عزّ، قصه‌ای غریب، در ایام صبا، آهنگری دیدن، کارد و تیغ و رکاب کردن، بر سر چیزی نشستن، چیزی در طالع افتادن، صنعت دانستن، کسی را به مزد گرفتن، از چیزی قوت روز حاصل کردن، مثال دادن، حرفت آموزی، منتشر شدن رسم، پیشه دانستن، در دنیا هیچ چیز نداشتن، بار ندادن همت بلند، دست سؤال دراز نکردن، ...

شاخصه‌های سبکی که از این عناصر قابل استنتاج است چند نوع‌اند. نخست

اینکه از ترکیب عناصری که نشانگر پیشرفت حرفه‌های آزاد در قرنهای پنجم و ششم هجری با نامهای اسطوره‌ای و تاریخی است می‌توان نتیجه گرفت که سخن از حرفه آموزی در سطح نظر و مثال است و نه در پهنهٔ واقعی عمل. اندیشه‌ای که در پشت چنین توصیه‌ای نهفته‌است: دریافت حرفه از راه مشاهدهٔ حرفه‌هاست و نه به کارگیری عمل و تجربی آن. در ثانی، لازم به یادآوری است که «عوفی» فقط گردآورندهٔ این حکایتهاست و آنها را خود از بنیاد نپرداخته‌است؛ عنصر سبکی که به آنها افزوده مبتنی بر برنامهٔ ارشادی او بوده‌است. این نکته در جنبه‌های اخلاقی و تا اندازه‌ای پارسایانه مسایل مطروحه دیده می‌شود. سرانجام واژه‌های عربی و قلمروی که آنها بدان تعلق دارند، نشانگر اندیشهٔ اخلاق دینی است که از عناصر سبکی مستفاد می‌شود.

در یک کلام، یکی از عناصر دخیل در شکل‌گیری سبک این حکایت، قصدی بوده است که موجب گردآوری و بازپردازی آنها گردیده است. عنصر نو در این بازپردازی، تزیین متن به ضرب‌المثل و نظم است.

۱۷ ـ تذکرة الاولیاء:

«آن متمکن هدایت، آن متوکل ولایت، آن پیشوای راستین، آن مقتدای راه دین، آن سلطان طیار، مالک دینار صاحب حسن بصری بود و ازبزرگان این طایفه بود. و مولود او در حال عبودیت پدر بود. و اگرچه بنده‌زاده بود، اما ازدوکون آزاد بود، او را کرامات مشهور است و ریاضت مذکور. و دینار نام پدرش بود. بعضی گویند مالک درکشتی بود، چون به دریا شد، مزد طلب کردند. گفت: ندارم. چندانش بزدند که بیهوش شد. چون به هوش آمد، مزد طلبیدند، گفت: ندارم. دیگر بارش بزدند. گفتند: پای تو گیریم به دریا اندازیم. ماهیان دریا آمدند و هر یک دیناری در دهن. مالک دست فرازکرد و از یکی دیناری بگرفت و به ایشان داد. چون ایشان چنین دیدند در پای او افتادند. او پای از کشتی بیرون نهاد و بر روی آب برفت و ناپدید شد. بدین سبب نام او مالک دینار آمد.»[۱۷]

نگرش به محتوای سبک و متن آن:

متن، بخشِ آغازین یکی از هفتاد و دو داستان تذکرةالاولیاء است. این داستان با

تمام داستانهای دیگر از نظر ارائهٔ مطلب در این نکته مشترک است که نویسنده معمولاً شخصیتی تاریخی و فرهنگی را که مد نظر داشته در آغاز با اشاره‌ای کوتاه به نسبت و تولدش معرفی می‌کند و سپس به برشمردن رویدادهای معجزه مانند و کراماتِ مهمِ زندگانی او می‌پردازد. اگرچه عبارت نقل شده بخش کوچکی از داستان است، با این همه می‌توان آن را جزء کاملی از داستان به شمار آورد؛ زیرا داستان در واقع چیزی جز مجموعه‌ای از رویدادهای مشابه نیست. موضوعی که از مرور بر متن حاضر دستگیر خواننده می‌شود تأکیدی است که نویسندگان عرفانی بروارستگی، بی‌نیازی و اعتماد به نفس یک عارف دارند. و این موضوع در واقع تار و پود محتوای متن را تشکیل می‌دهد.

«عطار» داستان را با کلمه‌ها یا عبارتهای وصفی مسجع آغاز کرده‌است. صرف نظر از نقش ادبی (بلاغتی) و سنتی این عبارتها در تذکرةالاولیا، چنان می‌نماید که آنها ارزشی سبک شناختی دارند و بر کیفیتهایی اشاره می‌کنند که شخصیت داستان در متن بدان متصف می‌شود. برای مثال: لقبی که به‌عنوان «مالک‌دینار» درآغازکلام به شخصیت داستان داده شده، درمتن داستان تأیید ادبی یافته‌است (روی آوردن ماهیان با سکه‌های زر).

متنِ سخن، جنبهٔ روایی دارد؛ بدین معنا که عطار، برای معرفی معجزه‌ها و کرامات شخصیت خود به آنچه که در روایتها و در ذهن مردمان در آن باره دسترس پذیر بوده‌است با عبارتهایی همچون: «بعضی گویند»، «مذکور است که»، و جز آن استناد می‌کند. شیوهٔ عطار در ذکر معجزه‌ها و کرامتهای شخصیت داستان، معمولاً چنین است که شخصیت مزبور را با مشکلی روبرو می‌سازد که در آن شرایط راهی جز خرق عادت نتواند داشت (تهدید مالک به قتل، سر بر آوردن ماهیان با سکه و به روی لب دریا راه رفتن). گفتنی است که بسیاری از نکات و رخدادهای معجزه گونه‌ای که عطار در بازنمایی کرامات شخصیت داستان به کار می‌برد، برگرفته‌شده از ادبیات کهن عامیانهٔ فارسی است (مثلاً: سر بر آوردن ماهیان سکه در دهان).

گفتنی است که شخصیت عطار در داستان به صورت انسان کامل مطرح است؛ لذا تحول و رشدی درآن پدید نمی‌آید. کل داستان در واقع تجلی معجزه‌ها و کرامتهایی است که از او سرمی‌زند.

حرکت داستان از رشته رویدادهای پشت سر هم پدید می‌آید. عناصر سبکی متن عبارتند از: متمکن هدایت، متوکل ولایت، پیشوای راستین، مقتدای راه دین، سلطان طیار، مالک دینار، بنده زاده، ازدوکون آزاده، کرامات مشهور، ریاضت مذکور، پا بر آب

نهادن، ناپدید شدن، ... دیگر از عناصر سبکی متن، زبان قصه‌ای آن است؛ یکی از تجلّی‌های آن تکرار این یا آن نکتهٔ رویدادی (موتیو) داستان است (برای مثال: ذکر سه بار کتک خوردن مالک دینار در کشتی).

یکی از شاخصه‌های مهم سبکی متن، این است که در آن حالات، معجزات و کرامات بزرگان فرهنگ عرفانی در قالب رویدادهای قصه‌ای و روزمره تجسم‌پذیر گردیده‌است. سبک ارائهٔ مطلب، موجب شده که آموزه‌های عرفانی به زبانی همه فهم بیان شود و در ضمن دستمایه‌های ادب عامیانه، غنای عرفانی یابد. سبک سخن، انسجام روایی دارد. این امر اطناب ادبی آن را حکمت آمیز کرده‌است.

خلاصهٔ کلام اینکه: نگرش و بینشی که از فحوای متن، حاصل می‌شود این است که کرامات و معجزاتی که به عارفان منسوب است اغلب سجیه‌های اخلاقی و دینی است که در ذهن مردمان و در اثر سلوک اخلاقی و فضیلت اجتماعی این افراد، نسبت به آنان شکل گرفته‌است هر آینه این برداشت بر خطا نباشد، می‌توان گفت که عطار در تذکرةالاولیا کوشیده‌است جنبهٔ مردمی و عامیانهٔ مشرب یا جهان نگری عرفانی را برجسته کند و آن را در حوزهٔ نیازهای معنوی و آرمانی آنان به شمار آورد. این نکات را به تار و پود سخن خود مردمان درآوردن، همان‌کاری‌است که باسخن عطار تحقق یافته‌است:

این است سخن که تاتوانی خود را ز برون در نمانی[۱۸]

۱۸ ـ سمک عیار:

«گفت: شک نکنم که او را گرفتند؛ ناچار او را چوب زنند و مرا درسپارد. این اندیشه کرد و به کوچه فرو رفت، از آن بیرون شد. گرمابه‌ای دید و زنی بر در گرمابه، جایگاه پاک می‌کرد و آب برمی‌داشت. تاج دخت گفت: ای زن! از این گرمابه چند برآید؟ گفت: روز باشد که دیناری و روز باشد که پنج دینار بیشتر آید، و بسیار گردد که در یک هفته دیناری حاصل نیاید. تو را از این مقصود چیست که می‌پرسی؟ تاج دخت گفت: کاری دارم. دست در جیب کرد و پنج درست زر برآورد و به وی داد و گفت: این زر بستان و امروز هیچ کس را در گرماوه مگذار، بگوی خلوت است. زن گرمابه‌بان چون زر دید اگر توانستی گرماوه به وی بخشیدی چه جای آنکه کسی را در گرماوه نگذارد. دست وی بگرفت و به گرماوه در آورد. از آن زر خرم، جان به وی داده تا چه فرماید و چون می‌باید

کردن؛ نمی‌دانست چون کند.

این زر مرده ریگ بنگر که چه کارها می‌کند، هیچ آفریده نمی‌تواند کردن. فراوان کارها بسازد که کسی با هزار خروار دانش نمی‌تواند ساخت. عظیم فریبنده چیزی است که جمله جهان خاص و عام را در دام خود آورده‌است و مسخر و فرمان بردار خویش گردانیده. فی‌الجمله زن گرماوه‌بان مسخر اوشد از بهر آن زر که بدان قدر به وی داده‌بود. بالای گرمابه حجره‌ای بود، او را بدان حجره آورد و بر جایگاه نشاند. تاج دخت گفت: چون چنین جای هست، تو دانی و گرماوه. هیچ کس بدان جای رها مکن. دریچه‌ای بود، بنشست و بدان دریچه به راه نظاره همی کرد. زن گرماوه‌بان گمان برد که مگر او را دوستی هست و بدان جایگاه خواهد آمدن ...»[۱۹]

نگاهی به متن، محتوا و سبک آن:

متن ماجرایی است از صدها بل هزارها خرده ماجرای سمک عیار: جزئی از داستانی که در آن «زرند» کارد برکشیده و در پی کشتن «گرده بازو» است که سمک در می‌رسد، او را از این کار باز می‌دارد و جویای انگیزهٔ این کار می‌گردد. «تاج دخت» که زرند را بدین کار فریفته، از تأخیر او متوجه می‌شود که در بند افتاده. از خانه می‌گریزد و به گرمابه پناه می‌برد و از بالاخانه کوچه را زیر نظر می‌گیرد.

متن دو قسمت دارد: در قسمت اوّل، از گریز تاج دخت و مأوا گرفتن در گرمابه به برکت پرداخت زر سخن می‌رود و در بخش دیگر ـ که چونان نکته‌ای معترضه از سوی روایت کننده (یا نویسنده) بدان افزوده شده ـ از کارهای شگفتی که به مدد زر انجام یافتنی است بحث می‌کند. این دو قسمت نه تنها ازنظر موضوع و محتوا متفاوتند، بلکه به سبب تفاوت موضوع، شیوهٔ سخن نیز در آنها مختلف است. متن به شکل روایی ـ حماسی آغاز می‌شود، ولی آنجا که نویسنده (گوینده) به تأمل دربارهٔ نقش زر می‌پردازد، رنگ تأمل به خود می‌گیرد.

در این متن با دوگونهٔ عناصر سبکی روبرو هستیم: عناصری که شاخصهٔ سبکی زبانی‌اند که روایت (نقل) کننده بدان سخن می‌گفته وبه زبان محاوره در دوران خود نزدیک بوده که البته در مقایسه با زبان گفتگوی امروزه آن متفاوت می‌نماید. همین عناصر ضمناً حامل برخی جنبه‌های سبکی‌اند. برای مثال: کسی را به چوب زدن، کسی را در

سپاردن (لودادن)، چند برآمدن (درآمد داشتن)، خلوت بودن (بسته بودن)، چون کردن، مرده ریگ، فریفتهٔ چیزی بودن، مسخر و فرمانبردار ساختن، برجایگاه نشاندن، ... و دیگر عناصری که به حکم خصلت دستوریشان عناصر سبک‌ساز متن را تشکل می‌دهند؛ اینها شکلهای مختلف افعالند: ساده، مرکب و وجه‌های مختلف زمانی. از ۶۵ مورد کاربرد فعل، چهل فعل در بند اوّل متن به چشم می‌خورد. بیشتر این فعلها بیانگر حرکت، فعالیت و تغییر است.

بدین حساب شاخصه‌های سبکی متن را می‌باید یکی در زبان و دیگر در شیوه‌ای که خاص خصلت روایی این اثر و متن در دست بررسی است جست.

متن(سمک عیار) حکایت ازسبکی بسیارصرفه‌جویانه و با انسجام دارد و با حداقل وسایل بیانی حداکثراطلاعات ابرازمی‌گردد. شاخصهٔ دوم ـ همانگونه که ذکر شد ـ در خصلت پویا، متحرک و سرکش نثر روایی متن است. هرجملهٔ تازه، رویدادی یا نکته‌ای نو می‌گشاید؛ زبان اشاره‌وار به رویدادها رخنه می‌کند و به سرعت از آنها می‌گذرد.

یکی از شاخصه‌های دیگر سبک کل متن، سبک شخصیت‌پردازی است. ما در سمک عیار (و همین متن کوتاه) شخصیتهایی را تجربه می‌کنیم که خمیر مایه وگوشت و پوست عینی و ملموس دارند ولی در جوّ افسانه‌ای و زمان و مکان نامتعین عمل نمایی می‌کنند. پیرزن گرمابه‌بان، تاج دخت (و دیگران) افراد زندگی‌اند؛ آنچه از آنها سر می‌زند خارق‌العاده نیست، بلکه جوّ و مناسبات عملشان خارق‌العاده می‌نماید. آنچه برای سبک هنری سمک عیار شاخص است، وجود عناصر سبک به معنای سنتی کلام نیست، بلکه تنش میان بستر افسانه‌ای ادبیات عامیانه (فولکلور) و عمل برخاسته از آرمانها، انتظارهای مسیر کلی زندگانی افراد ماجراجو، زیرک و حادثه پرداز است.

«عالم افروز گفت: چرا سیمرغ از این بیشه صید نکند؟ یزدان‌پرست گفت:

می‌گوید که این جایگاه من است؛ از مقام خویش صید نکنند. جایگاه خویش را آبادان می‌باید داشت.» [۲۰]

۱۹ ـ گلستان:

«یکی از بندگان عمرولیث گریخته بود. کسان در عقبش رفتند و باز آوردند. وزیر را با وی غرضی بود و اشارت به کشتن فرمود تا دگر بندگان چنین فعل روا ندارند. بنده پیش

عمرو، سر برزمین نهاد و گفت:

هر چه رود بر سرم چون تو پسندی رواست

بنده چه دعوی کند حکم خداوند راست

اما به موجب آنکه پروردهٔ این خاندانم نخواهم که در قیامت به خون من گرفتار آیی اگر بی‌گمان این بنده را بخواهی کشت به تأویلی شرعی بکش تا در قیامت مأخوذ نباشی. گفت: تاویل چگونه است؟ گفت: اجازت فرمای تا وزیر را بکشم، آنگه به قصاص او بفرمای خون مرا ریختن تا بحق کشته باشی. ملک را خنده گرفت، وزیر را پرسید: چه مصلحت می‌بینی؟ گفت: ای خداوند جهان! از بهر خدای این شوخ دیده را به صدقات گور پدر آزاد کن تا مرا در بلایی نیفکند؟ گناه از من است و قول حکما معتبر که گفته‌اند:

چو کردی با کلوخ انداز پیکار — سر خود را به نادانی شکستی

چو تیر انداختی در روی دشمن — حذر کن کاندر آماجش نشستی[۲۱]

نگاهی به متن و محتوای حکایت و سبک آن:

امکان افتادن در دام توطئه‌ای که برای دیگری تدارک شده موضوع اصلی حکایت است و در آن به لحن جد و طنز پرورانده شده‌است. محتوای حکایت چنین است که بندهٔ خطاکرده‌ای به برکت زیرکی و طنز بیان از کیفر غرض ورزانه، رهایی می‌یابد و غرض ورز را افشا می‌کند. داستان با لحنی جدی شروع می‌شود و امر در نظر اوّل به طور طبیعی و عادلانه‌ای در شرف انجام یافتن است که بنده با گفتار طنز آمیز ولی در عین حال مناسب، بعد پنهانی مسأله را آشکار می‌کند و خود را از مهلکه نجات می‌دهد.

در ساختار ادبی حکایت، نظم نیز به کار رفته‌است. به کارگیری نظم در گلستان سعدی کارکرد ویژهٔ خود را داراست. در تفاوت با آثاری که در آنها نظم معمولاً دگرواره‌گویی مطلبی است که در نثر بازنمایی شده، در حکایت(های) سعدی، نظم در واقع برای تغییر سطح گفتار (سخن) از کیفیت موجود به بعد دیگر است. در حکایت موجود، نظم راه را بر طرح بیان طنز آمیز پیشنهاد بنده می‌گشاید، و پس از بیت «هر چه رود بر سرم ...» ـ که مایهٔ طنز دارد ـ متن نثر طنز آمیز (تأویل شرعی) آغاز می‌گردد که به اظهار ندامت وزیر می‌انجامد. و سرانجام چکیدهٔ آنچه در داستان پیش آمده با کیفیت نو و تعمیم یافته در قطعهٔ پایانی حکایت، حسن ختام می‌یابد.

نگاهی به عناصر سبکی حکایت، نشان می‌دهد که گذشته از ارزش سبکی خود آنها، آنچه به آنها بار خاص سبکی می‌دهد، واقع شدن در سایه ـ روشن طنز وجد است: کسی را با کسی غرض بودن، اشارت به کشتن دادن، پروردهٔ خاندان بودن، به تأویل شرعی کشتن، در قیامت مأخوذ بودن، شوخ دیده، به صدقات گور پدر آزاد کردن، در بلا افکندن، با کلوخ انداز پیکار کردن، سر خود را به نادانی شکستن، به دشمن تیرانداختن، در آماج او نشستن و ...

این عناصر که به خودی خود تنها معرِّف ایجاز و انسجام سخن‌اند، وقتی با توجه به سایه ـ روشن‌های طنز، مقایسه و سنجیده شوند، معرِّفِ اخلاق نظری سعدی‌اند. نتیجهٔ مقابله خوش گفتاری مرد خطاکار ولی صادق، در برابر اعمال وظیفه ناصادقانهٔ کارگزار است. نکته‌ای که در این مناسبت قابل طرح است، این است که آیا اشاره به فراربندهٔ عمرولیث و سرگذشت غم‌انگیز او در تاریخ ایران نیز بار طنز و کنایه دارد؟

در یک کلام: بسا تقوای ناصادقانه که با عمل صادقانه خطاکار خنثی تواند شد و این اندیشه از لابلای سبک فکری حکایت احساس می‌شود.

۲۰ـ مطایبات عبید:

«در تواریخ مغول وارد است که هلاگو خان را چون بغداد مسخر شد، جمعی را که از شمشیر بازمانده بودند بفرمود تا حاضر کردند. حال هر قومی باز پرسید. چون براحوال واقف گشت گفت: از محترفه ناگزیر است؛ ایشان را رخصت داد تا سرکار خود رفتند. تجار را مایه فرمود دادن تا بهر او بازرگانی کنند؛ جهودان را فرمود که قومی مظلومند، به جزیه از ایشان قانع شد؛ مخنثان را به حرمهای خویش فرستاد؛ قضات و مشایخ و صوفیان و حاجبان و واعظان و معرفان و گدایان و قلندران و کشتی‌گیران و شاعران و قصه خوانان را جدا کرد و فرمود اینان در آفرینش زیادتند و نعمت خدای به زیان برند؛ فرمود تا همه را در شط غرق کردند و روی زمین از خبث ایشان پاک کرد. لاجرم قرب نود سال، پادشاهی در خاندان او قرار گرفت و هر روز دولت ایشان در تزاید بود. ابوسعید بیچاره راچون دغدغهٔ عدالت درخاطرافتادوخودرا به‌شعار عدل موسوم‌گردانید دراندک مدتی دولتش سپری شد و خاندان هلاگوخان و مساعی او در سرنیت ابوسعیدرفت. آری:

چو خیره شود مرد را روزگار همه آن کند کش نیاید به کار

«رحمت بر این بزرگان صاحب توفیق باد که خلق را از ظلمت ضلالت عدالت به نور هدایت ارشاد فرمودند.»[۲۲]

نگاهی به محتوای لطیفه و سبک آن:

این حکایت، حاوی طنزی بر رویدادهای تاریخی نیمهٔ قرن هشتم هجری است با تأکید بر این موضوع که بزرگان صاحب توفیق تاریخ همواره آنانی بوده‌اند که به قهر و جبر حکومت کرده‌اند و عدالت و مجریان عدل در تاریخ، مجال خودنمایی چندان نیافته‌اند. بل به ازای گرایشها و اعمال خود بهایی گزاف پرداخته‌اند. متن حکایت بالا از این اندیشه، محتوای ادبی یافته‌است.

سرآغاز حکایت نکته‌ای تاریخی در بر دارد. روایت از هلاگوخان فرماندهٔ پیروز سپاه مغول است. عبید کارها و فرمانهای او را با همان مایهٔ نظامی به توصیف گرفته و نشان داده است که کرده‌ها و گفته‌های چنین نظامیانی تا چه اندازه غیر منطقی، میان تهی و مسخره می‌نماید و هر آینه آنچنان که گفته شده آشکارا تحقق پذیرد و یا آنچنان که کرده شده عیناً به نگارش در آید؛ به عبارتی آنگاه که در شرایط غیر نظامی و بادیده‌ای غیر تحکمی نگریسته شود.

برای بیان مشخصتر سبک سخن از عناصر سبکی متن مدد می‌جوییم: از شمشیر بازماندگان؛ محترفه، جهودان به عنوان قوم مظلوم، به حرم فرستادن مخنثان، زیادتهای آفرینش: قضات، صوفیان، شاعران، ... نعمت به زبان برندگان، روی زمین از خبث پاک کردن، پادشاهی در خاندان او قرار گرفتن، دولت در تزاید هر روزه بودن، دغدغهٔ عدالت در خاطر افتادن، خود را به شعار عدل موسوم گردانیدن، سپری شدن اندک مدت دولت، خاندان در مساعی او رفتن، خیره شدن روزگار بر مرد، آنچه به کار نیاید کردن، بزرگان صاحب توفیق، ظلمت ضلالت عدالت، نور هدایت ارشاد.

سبک طنز متن، دو سرچشمه یافته‌است: یکی، عبارتهای طنز آمیز و کنایی همچون از شمشیر بازماندگان، به زبان برندگان نعمت و جز آن و دیگری، طنزی که زاییدهٔ روابط یا نسبت یافتن عبارتهای سبکی با دیگر اندیشه‌های بیان شده در حکایت است و یا اینکه زاییده نسبتهای بیرون از هنجار آنهاست؛ برای مثال، فرستادن مخنثان به حرم و قضات و شاعران و ... به زیر تیغ. به سخن دیگر، عبید در حکایت سبکی به کار برده که از

مقابلهٔ ناهنجاریهای واقعیت و راه حل مغولی حاصل می‌شود. کوتاه سخن اینکه: از سبک حکایت، اندیشه‌ای متبادر می‌شود که به موجب آن: تاریخ را بیشتر به زور، کشتار و جز آن می‌سازند. آنقدر که این امر مصداق تاریخی دارد، عدالت اجتماعی ندارد.

ب) از سبک نثر معاصر فارسی:

۲۱ـ مسالک المحسنین:

«اگر می‌دانستم که تو مرد جبون هستی و از یک تهدید پادشاه اسرار خود و دیگران را فاش می‌کنی، ملکه را تصویب همدستی و معاونت تو نمی‌کردم و اگر خود می‌خواستی نمی‌گذاشتم و مانع می‌شدم. در کارهای خطیر یا باید جان سپرد یا گوی مقصود را از میان برد، از این دو یکی ناگزیر است. اگر تو به اندازهٔ عقل و تدبیر خود رشادت و شجاعت نیز داشتی، راه مقصود تو بعد از فوت ملکه بهتر باز بود. پادشاه بی‌قریحه می‌خواست با دست خود تاج و تخت به تو سپارد قبول نکردی. بعد از چهار ماه بر می‌گردی دست بهمن‌یار زیردست خود را می‌بوسی و سلطنت او را تصدیق می‌کنی. کمبیز می‌خواهد صدوبیست کرور مردم ایران را تغییر مذهب نماید، مگر این کار سهل است؟ خدایان بر او غضب نمی‌کنند؟ برای نکبت او خدای بزرگ چنان آشوبی برانگیزد و غوغایی بر پا کند که جسد مردهٔ او در صحرا طعمهٔ بهایم گردد. مگر تو باور نمی‌کنی که خیانت خدا را نتیجه جز این نیست؟

سیفون ساکت گوش می‌داد تا سخن بدینجا رسید، گفت: به صوراعظم که راست گفتی، خیانت خدا را نتیجه‌ای جز مرگ نیست؛ چون تو نیز خاین خدا بوده‌ای مرا ترغیب نقض عهد و قسم خیانت نموده‌ای، قتل تو واجب است. این بگفت شمشیر خود راکشید؛ حوالهٔ گردن لطیف پرتو نیاز نمود.»[۲۳]

نگاهی به محتوای متن و سبک آن:

متن از آن جای رمان «مسالک المحسنین» انتخاب شده است که توطئه ملکه علیه کامبیز فاش شده، ملکه خود را کشته و سیفون وزیر شاه (و همدست ملکه) پس از اعتراف به دست داشتن در توطئه در نزد شاه، با همسر خود که او را به برانداختن کامبیز

ترغیب کرده‌بود، روبرو شده و همسر خود «پرتو نیاز» را به کیفر می‌رساند.

موضوعی که به بافت اندیشه‌ای متن مایه داده‌است عبارتند از: رویارویی، جاه‌طلبی ، عزم فردی، قداست سلطنت و فرمانبرداری. در این متن «پرتو نیاز» مظهر خطرکردن و اراده نشان دادن و به مقصود رسیدن است. سیفون، شوهر او ـ که وزیر شاه است و در توطئه نافرجام بوده و افشا شده‌است ـ طرفدار نظریهٔ قداست سلطنت و فرمانبرداری محض است: بدین گونه «طالبوف» در رمان پرآوازهٔ خود عاشق و معشوقی را درگیر مسایل سیاسی و وجدان فردی کرده‌است که نسبت به فرمانبرداری مطلق یا سرپیچی و توطئه علیه آن نظرگاههای مغایر دارند. متن حاضر، از آنجا آغاز می‌شود که سیفون به گناه خود نزد پادشاه اعتراف کرده و قول داده‌است آن‌را جبران کند، و رو به پرتو نیاز می‌آورد و با سرزنش سخت او بر می‌خورد و کار را با کشتن همسر خویش فیصله می‌دهد.

خوانندهٔ متن به زمینه‌هایی از تاریخ گذشتهٔ ایران در ارتباط با مسایل زمان طالبوف برمی‌خورد که به نحوی کنایه بر مسایل سیاسی و اجتماعی عصر ناصرالدین شاه دارند. ترکیب یا تلفیق نقش دین آورانهٔ گشتاسب با کمبوجیه پسر کوروش که در توفان شن شبه جزیرهٔ سینا از پای در آمد و قیام بردیای دروغین را در ایران به دنبال داشت با زن متوقع و جاه‌طلبی همچون «پرتونیاز» که یادآور مهد علیاست، تنها می‌تواند انعکاس ادبی واقعیتها و رویدادهای زمان نویسنده باشد. بامرور بیشتر برقسمتهای دیگر این بخش رمان طالبوف، چه بسا که ردپای کنایی دیگر شخصیتهای عصر درآن احساس شود.

عناصر سبکی که بر نکات یاد شده دلالت توانند داشت، عبارتند از:

مرد جبون، با یک تهدید اسرار خود و دیگران را فاش می‌کند، تصویب همدستی و معاونت، جان دادن یا گوی مقصود را از میان ربودن، به اندازهٔ عقل و تدبیر رشادت داشتن، پادشاه بی‌قریحه، راه مقصود باز بودن، دست زیر دست خود را بوسیدن، غضب کردن خدایان، آشوب و غوغا برانگیختن، در صحرا طعمهٔ بهایم شدن، نتیجهٔ خیانت به خدا و ترغیب به نقض عهد و قسم نمودن و ...

این عناصر، شاخص سبک واقعیتگرای کنایی متن است. ضمناً نشانهٔ آن است که سبک سخن روایی فارسی، در آن به سوی ساده گفتاری و نوشتاری گراییده‌است. از این رو طبیعی است که در آن از عبارتها و واژه‌های ممتاز و چشمگیر کمتر سراغ توان گرفت و به جای آن از ترکیبهایی نشان است که به سایه ـ روشن‌های مسایل واقعی زندگی اشارت دارند. یکی دیگر از شاخصه‌های سبکی متن آن است که سبک سخن شخصیتهای

داستان، نه یکنواخت بلکه متناسب با مقام و نقشی است که در متن یافته‌اند. وسایل زبانی که «پرتو نیاز» به کار می‌برد، معرِّفِ نگرش و بینشی حسابگرانه، متوقع، پیگیر و خطر کننده در کارهاست. حال آنکه طرز سخن سیفون بیشتر شخصیتی سر خورده، منفعل، ناپویا و کم تحرک را می‌نماید.

حاصل اینکه: متن مسالک المحسنین، نخستین داستانِ رُمان گونهٔ فارسی است که در آن نویسنده از رویدادها و پدیده‌های تاریخی دور و نزدیک مایه گرفته ومطالب خود را با کنایه و امعان نظر به آنها نگاشته‌است. شاخصهٔ سبکی کلی زبان متن این است که چنان عناصری مبنای توصیف رویدادها و عمل نمایی قرار گرفته که از خود امور بیشتر حکایت دارند تا از تصویر دگروارهٔ آنها. این شیوهٔ سخن که عمدتاً دستاورد نثر ادبی عصر مورد نظر است، پس از آن در نثر فارسی جایگیر شده و یکی از شاخصه‌های مهم آن را ساخته است. تفاوت آن با سبک متنهای موجز و فشردهٔ نثر کلاسیک فارسی در این است که برخی از ویژگیهای زبان روزینه را پذیرفته و در آن از مترادفهای دستوری نیز استفاده شده‌است؛ همچون: همدستی و معاونت، رشادت و شجاعت، عهد و قسم و جز آن.

۲۲ـ سیاحتنامهٔ ابراهیم بیگ:

«سبب عمدهٔ بقا و دوام این وضع ناگوار بی‌علمی است. تاکنون من هرچه داد می‌زنم که بیش از همه چیز برای ما مکتب لازم است، علم لازم است، وضع ما اصلاح نپذیرد مگر به همت مردمان با فضل و دانش که از علوم و فنون متداوله آگاهی داشته باشند، به جایی نمی‌رسد و به گوشی نمی‌رود. این بی‌بصران نمی‌بینند که سبب هر گونه عزت و افتخار مغرب زمین همان علم و آگاهی ایشان است و سبب ذلت و خواری مشرقیان نیز عدم علم و جهالت آنان. این بیخردان ملاحظه نمی‌کنند که در این عصر اخیر سبب هرج و مرج ایران و عدم پایداری سلطنت در یک سلسله و خانواده که هر روز چون انگشتر در انگشتها می‌گردید، به جز از بی‌علمی و بی‌قانونی چیزی نبود و اسباب عمدهٔ آن خرابیها و ظلم و مایهٔ آن هم جهالت بود. در اثبات این مدعا چه دلیل واضحتر از سلطنت نادری بیاوریم که به شومی و جهالت آن همه فتوحات و شجاعت در ظرف اندک مدتی آثاری باقی نماند، سهل است که نه سر ماند و نه دستارش. این مشتی خاک ایران از روی جهل چه بلاست که ندیده‌باشد. پیش از نادر و بعد از آن همیشه پایمال خیول

حوادث و فتن روزگار بوده که اسباب همهٔ آنها هرگاه تحقیق کنیم خواهیم دید که جهالت و نادانی است. راستی که به حال این مملکت بدبخت باید گریست. من در اثبات اسباب بدبختیهای طولانی که همان جهل و نادانی است کتابی نوشته در هفتصد صحیفه تمام کرده‌ام. اگر خدایم به طبع و نشر آن توفیق کرامت فرمود یک جلد از آن را به شما خواهم فرستاد. پس از خواندن آن خواهید دانست چه هنگامه‌است.»[۲۴]

نگاهی به محتوای متن و سبک آن:

متن ، بخشی از سخنان انتقادی و گلایه آمیز «ابراهیم بیگ» از دیده‌ها و شنیده‌هایش در ایران می‌باشد.

وضوح مطلب، تردیدی دربارهٔ موضوع مرکزی آن به جای نمی‌گذارد؛ با این وصف گفتنی است که متن بالا پس از قیاسی آمده‌است که نویسنده نسبت به اعضای هیأت حاکمهٔ وقت در این‌باره بیان داشته‌است. جملهٔ ما قبل متن چنین است: «افسوس که وزرای ما اگر صدسال وزارت کنند و مملکت را به هزار مخاطره اندازند، نه از سو ادارهٔ خود خجالت می‌کشند و نه خود را از کار کنار می‌نمایند.» و این خود پرتو روشن بر موضوع متن می‌افکند؛ نادانی، بی‌علمی و بی‌فرهنگی آن چیزی است که در مرکز توجه نویسنده و انتقاد اوست.

متن از زبان اول شخص ـ که خود واقعیات را مشاهده کرده و بازگوکنندهٔ آن است ـ بیان شده‌است. درست است که از جهالت و بی‌علمی به طور کلی در متن سخن رفته با این همه مثالهایی تاریخی زده شده و لبهٔ تیز انتقاد متوجهٔ مسئولان و هیأت حاکمه است. شیوهٔ بازنمایی مطلب، چنان است که نویسنده بی‌علمی و جهالت را اساس و مایهٔ استدلال ادبی خود نهاده و دیگر مسایل را نیز با توجه به آنها بازنمایی و توصیف می‌کند: انگیزهٔ ناگواریها، ذلت و خواری، هرج و مرج، ناپایداری حکومتها، بی‌قانونی، پایمال حوادث شدن و ... در واقع سبک نگارشی متن، خصوصیت دور تکراری اندیشه یا مفهومهایی واحد در سطحهای مختلف، با دگرواره‌های سبکی می‌باشد.

عناصر سبکی متن عبارتند از: بقا و دوام وضع ناگوار، از گرفتاریها داد زدن، لزوم مکتب و علم، آگاهی از فضل و دانش و از علم و فنون، عدم ناپایداری، گردیدن انگشتری

در انگشتها، بی‌علمی و بی‌قانونی، به جایی نرسیدن و به گوشی نرفتن، بی‌بصران، سبب عزت و افتخار مغرب زمین، سبب ذلت و خواری مشرقیان، بیخردان، هرج و مرج ایران، ظلم و جهالت مایهٔ آن، شومی جهالت، از فتوحات و شجاعات چیزی نماندن، نه سر ماند و نه دستار، این مشتی خاک ایران، از روی جهل چه بلاکه ندیده، پایمال خیول حوادث و فتن روزگار، به حال مملکت باید گریست، اثبات اسباب بدبختیها، کتابی در هفتصد صحیفه، خدایم به طبع و نشر آن توفیق کرامت فرماید، هنگامه بودن و غیره.

از مرور متن و ملاحظهٔ عناصر سبکی در آن به شاخصه‌های سبکی زیر در کل متن می‌رسیم: نخستین آنها این است که در آن نوعی مترادف گویی و بیان مکرر امر مهم و مورد توجه به چشم می‌خورد؛ امری که نزدیکی زبان نثر ادبی به نحوهٔ گفت و شنید روزمرهٔ آن را ایجاب کرده است. شاخصهٔ دیگر آن ـ که با نکتهٔ پیشین بی‌مناسبت نیست ـ وجود مترادفهای دستوری به حالت جفت است همچون: بقا و دوام، فضل و دانش، علوم و فنون، ذلت و خواری، عزت و افتخار، علم و آگاهی، هرج و مرج، فتوحات و شجاعات، حوادث و فتن، بی‌خبران و بی‌بصران، که به موضوع موصوف تأکید عامیانه می‌بخشد. و سرانجام با این شاخصهٔ سبک نگارش سروکار داریم که بیشتر خصلت توصیفی اوضاع و احوال موجود زمان را می‌نمایاند؛ از همین رو نیز بیشتر واژگان متن را اسمها و صفات تشکیل می‌دهند، و آنجا هم که پای فعل به میان می‌آید، اغلب فعل ربط به کار رفته‌است.

از لحاظ سبکی شاید این نکته نیز ذکرش بی‌مناسبت نباشد که یکی از جمله‌های پایانی متن ما متضمن کنایه به سبکی است که به صفت مشخصه‌اش اشاره شد. منظور این عبارت است: «من در اثبات اسباب بدبختی‌های طولانی که همان *جهل* و *نادانی* است کتابی نوشته در هفتصد صحیفه تمام کرده‌ام.» که خود نشان آن است که نویسنده برای سبک توصیف امر به روایت تکراری و دگرواره عزم داشته‌است.

سخن کوتاه اینکه: آنچه از لحاظ سبکی، در متن مورد نظر شایان توجه است روایت گزارش گونه است. این یکی از نخستین متنهای ادبی است که سبکی به تناسب و نیاز ادبی اوضاع و احوال در دست توصیف نویسنده، پیش گرفته شده‌است. در این سبک، عناصر کلی به شیوه‌ای نگارش ادبی یافته است که از صفات مشخصهٔ رئالیسم ادبی است.

۲۳ـ چرند و پرند:

«من مدتها بود می‌گفتم ببین با این همه اصرار انبیا و حکما و مردمان بزرگ دنیا به تربیت زنان، چه علت دارد که زنهای ما چندین دفعه جمع شده عریضه‌ها به مجلس شورا و هیات وزرا عرض کرده و با کمال عجز و الحاح اجازهٔ تشکیل مدرسه به طرز جدید و ترتیب انجمن نسوان خواستند و هر دفعه وکلا و وزرای ما گذشته از اینکه همراهی نکردند ضدیت هم نمودند.

در این باب خیلی فکرها کردم خیلی به دره گودالها رفتم و در آمدم. عاقبت فهمیدم همهٔ اینها برای این است که زنهای ایران یعنی مادرهای ما اعتقاد کاملی به دیزی از کار در آمده‌دارند. حالا خواهش می‌کنم به حرف من نخندید و شوخی و باردی تصور نکنید. در این سر پیری مسخرگی و شوخی نه به سن وسال من می‌برازد نه به ریش قرمز دوره کردهٔ من. من جداً می‌گویم که اگر همه خانمهای علم دوست و آقایان ترقی طلب ایرانی هزار علت برای این ضدیت وزرا و وکلا درکار مدرسه و انجمن زنها ذکر کنند، من یکنفر معتقدم که جهت اصلی آن همان اعتقاد کاملی است که مادرهای ما به دیزی از کار در آمده دارند.

من ابداً از همشهری‌های خود، از اظهار این عقیدهٔ زنهای خودمان، خجالت نکشیده صاف و پوست کنده گفتم و میل دارم آنها هم پیش من رودرواسی را کنار گذاشته، مرد و مردانه بیایند میدان و اقرار کنند که مادرهای ما ده تا دیزی نو و بی‌عیب را به یک دیزی از کار در آمده عوض نخواهند کرد...

عقیده و اخلاق و عادت مادرها در تمام عمر مبنای تمام اخلاق و عقاید و عادات پسرهاست. و از جمله همین اعتقاد مادرهای ما به دیزی از کار در آمده سبب شده که ما هم بلا استثنا در بزرگی، اعتقاد کاملی به آدمهای با استخوان داریم. این معلوم است که هیچ آدمی بی‌استخوان نیست، اما مقصود از این حرف آن است که آدم مثل همان دیزیهای از کار در آمده‌باشد.

وکلا و وزرای ما خوب می‌دانند که اگر خانمهای ایرانی دور هم جمع شوند، مدرسه باز کنند، انجمن داشته‌باشند، تعلیم و تربیت بشوند کم‌کم خواهند فهمید که دیزیهای پاک و تمیز بهتر از دیزیهایی است که دو انگشت دوده در پشت و یک وجب چربی سی و پنج ساله در در و دیوارش باشد. و بی‌شبهه وقتی این عقیده از مادرهاسلب شد، پسرها هم بعدها به آدم با استخوان اعتقاد پیدا نکرده و مثل جناب ... تقی‌زاده پاشان

را توی یک کفش می‌کنند و می‌گویند: تا کی باید وزرا، رجال و اولیای امور ما از میان یک عده معین محدود انتخاب شده و اگر هزار دفعه کابینه تغییر کند، باز یا شکم مشیر السلطنه یا آواز حزین نظام السلطنه و یا آصف‌الدوله زینت افزای هیأت باشد...»[۲۵]

نگاهی به متن، محتوا و سبک آن:

متن قسمت اساسی مقالهٔ دهخداست که با نقل گفتهٔ ناپلئون: «برای تربیت پسرهای خوب ناچاریم مادرهای خوب تربیت کنیم» آغاز می‌شود. موضوعی که در متن مطرح شده‌است: دلبستگی و شیفتگی مردم ایران به سنتها و چیزهای جا افتاده‌است. نویسنده با دستاویز به این عادت دیر پا و ریشه‌دار کوشیده‌است تا یکی از سرنخهای باورهای فکری و تربیتی مردم ما را ردیابی کند و علت موثر واقع نشدن برخی کوششهای اجتماعی و فرهنگی را توضیح دهد. موافق این نظر، نمی‌توان به جد خواستار چیزهای نو بود، زمانی که انسان به حکمت چیزهای کهنه، سنتی و جاافتاده باور دارد.

از آنجا که نویسنده از جملهٔ باورداران به چنین عادت و سنتی نیست، طبعاً شیوه و سبکی که برای بازنمایی ادبی آن پیش گرفته مایهٔ طنز و کنایه دارد. این طنز و کنایه با همان انتخاب بیت سعدی در عنوان مقاله:

خوی بد با طبیعتی که نشست نرود تا زمان مرگ از دست

آغاز می‌گردد و با شدت و ضعف، هستهٔ اساسی مقاله (و تمامی متن) را در برمی‌گیرد. مطلب به طور شگفت‌انگیزی، ساده و با لحن صحبتی که به درد دل می‌ماند شروع شده است و نویسنده با انتخاب «دیزی» به عنوان نماد (سمبول) گویای سنت‌گرایی و محافظه‌کاری ایرانی توانسته‌است حلقهٔ بسیار حساسی را پیدا کند و به مدد آن و با مثال قرار دادنش، به ژرفای یکی از عمده‌ترین عوامل عقب ماندگی فرهنگی مردم ما دست بگذارد.

عناصری که خشت بنای چنین سبک سخن را ساخته‌اند عبارتند از: اصرار انبیا، حکما و مردان بزرگ دنیا، عریضه عرض کرده، با کمال عجز و الحاح، ترتیب انجمن نسوان، ضدیت نمودند، خیلی فکرها کردم خیلی به دره گودالها رفتم و درآمدم، اعتقاد کامل به دیزی از کار در آمده، به حرف من نخندید و شوخی و باردی تصور نکنید، سرپیری مسخرگی و شوخی نه به سن من می‌برازد نه به ریش قرمز دوره کردهٔ من،

خانمهای علم دوست، آقایان ترقی طلب، اعتقاد به دیزی از کار در آمده، از اظهار عقیدهٔ زنهای خودمان خجالت نکشیده، صاف و پوست کنده گفتم، رودرواسی را کنار گذاشته، مرد و مردانه بیایند میدان، ده دیزی نو و بی‌عیب را با یک دیزی از کار در آمده عوض نخواهند کرد، عقیده اخلاق و عادات مادرها ... مبنای اخلاق و عقاید و عادات پسرها، اعتقاد به آدمهای استخوان‌دار، دوانگشت دوده در پشت، یک وجب چربی سی‌وپنج ساله دردر ودیوار، پا توی یک کفش کرده، زینت افزای هیأت باشد و ...

یکی از شاخصه‌های سبکی متن آن است که در بازنمایی درونمایهٔ اصلی مقاله، شیوهٔ حرکت از سطح به عمق و تعمیم بخشی امر پیش گرفته شده‌است سپس ذکر اعتقاد به دیزی از کار درآمده، از نظر اجتماعی و سنتی توضیح و توجیه ادبی یافته‌است؛ تکرار دگروارهٔ آن برای همین منظور بوده‌است. شاخصهٔ دیگر متن، لحن مخاطب گونهٔ آن است؛ نویسنده مطلب خود را با مخاطبان فرضی در میان گذاشته‌است و گهگاه از زبان آنان نیز سخن می‌گوید. نتیجه این که سبک متن چنین القا می‌کند که خواننده ناظر گفتگویی است که در دست انجام می‌باشد.

حاصل سخن اینکه: شالودهٔ فکری طنز و طعنی که از لابلای متن احساس می‌شود همانا بیهودگی و بی‌سرانجام بودن تلاش کسانی است که با اعتقادی سنتی و عقب‌ماندگی می‌خواهند مصدر انجام کارهایی شوند که هدفش پایان بخشیدن به عصر باورهای پوسیده و دست و پاگیر پیشرفت اجتماعی و فرهنگی است.

۲۴ـ یکی بود یکی نبود:

«هیچ جای دنیا تر و خشک را مثل ایران با هم نمی‌سوزانند. پس از پنج سال دربه دری و خون جگری هنوز چشمم از لابلای صفحهٔ کشتی به خاک پاک ایران نیفتاده‌بود که آواز گیلکی کرجی بانهای انزلی به گوشم رسید که «بالام جان، بالام جان» خوانان مثل مورچه‌هایی که دور ملخ مرده را بگیرند دور کشتی را گرفته و بلای جان مسافرین شدند و ریش هر مسافری به چنگ چند پاروزن و کرجی‌بان و حمال افتاد. ولی میان مسافرین کار من دیگر از همه زارتر بود، چون سایرین عموماً کاسب کارهای لباده دراز و کلاه کوتاه باکو و رشت بودند که به زور چماق و واحدیموت هم، بندِ کیسه‌شان باز نمی‌شود و جان به عزرائیل می‌دهند و رنگ پولشان را کسی نمی‌بیند. ولی من بخت برگشتهٔ مادر مرده، مجال

نشده‌بود کلاه لگنی فرنگیم راکه از همان فرنگستان سرم مانده بود عوض کنم و یاروها ما را پسر حاجی و لقمهٔ چربی فرض کرده و «صاحب صاحب» گویان دوره‌مان کردند و هر تکه از اسبابهایمان مابه النزاع ده رأس حمال و پانزده نفر کرجی‌بان بی‌انصاف شد وجیغ و داد و فریادی بلند و قشقره‌ای بر پاگردید که آن سرش پیدا نبود. ما مات و متحیر و انگشت به دهن سرگردان مانده بودیم که به چه بامبولی یخه‌مان را از چنگ این ایلغاریان خلاص کنیم و به چه حقه و لمی از گیرشان بجهیم که صف شکافته شد و عنق منکسر و منحوس دو نفر از مأمورین تذکره که انگاری خود انکر و منکر بودند با چند نفر فراش سرخ پوش و شیرو خورشید به کلاه با صورتهای اخمو و عبوس و سبیل‌های چخماقی از بناگوش در رفته‌ای که مانند بیرق جوع و گرسنگی نسیم دریا به حرکتشان درآورده بود در مقابل ما مانند آیینهٔ دق حاضر گردیدند.»[۲۶]

نگاهی به محتوای متن و سبک آن:

متن سرآغاز نخستین داستان مجموعهٔ «یکی بود و یکی نبود» است. با آنکه موضوع اصلی که نویسنده بدان توجه داشته، یعنی سرنوشت فارسی گویی در آن هنوز طرح نشده، با این همه معرِّف سبک سخن جمالزاده است. موضوع مرکزی متن، ناهنجاری در ادارهٔ کارهاست که برای کسانی که با سلوک فرنگیها خو گرفته‌اند، شگفت‌انگیز می‌نماید. متن با واکنش احساسی این گونه افراد آغاز می‌شود که تاب رویارویی بردبارانه باآنچه راکه قبلا جزیی‌ازواقعیت فرهنگی ـ اجتماعی‌شان بوده از دست داده‌اند. ازهمین رونیز متن باواکنش به امری که نامنتظر و ناعادی می‌نماید آغاز می‌شود.

تأثرات احتمالی نویسنده از اوّلین برخورد با واقعیتهایی است که برای او بیگانه شده است، لذا این واقعیتها را به نگارش انتقادی درآورده‌است. این انتقاد، مبنای واقع‌گرایانه دارد، بی‌آنکه از جز تاکل انعکاس، مشخص کنندهٔ خود واقعیت باشد. انتقاد یکدست از همه چیز به آن خصلت مبالغهٔ ادبی داده است. همین امر موجب شده‌است که انتقاد رنگ شوخ طبعی و طنز بیابد؛ زیرا وقتی از واقعیت موصوف صرفا برداشت منفی می‌شود و جنبهٔ مثبت نه در خود واقعیت، که در ذهن نویسنده است انتقاد به شوخ طبعی و مسخره می‌گراید. نویسنده به هر آنچه در پیرامونش می‌گذرد نگرشی سرزنش‌دار و

نکوهش آمیز دارد و وجه دیگری از واقعیت ارائه نمی‌کند که کیفیت جنبه‌های منفی آن مشخصاً تبلور یابد. از همین رو نیز انسجام فکری متن آسیب بردار شده‌است: مطالب تنها به حکم آنکه از ذهن انتقادی تراوش می‌یابند، بستگی پیدا می‌کنند. برای مثال، اندیشه‌ای که در جملهٔ اوّل داستان مبنی بر اینکه «هیچ جای دنیا تر و خشک را مثل ایران با هم نمی‌سوزانند»، یعنی درست و نادرست را تفکیک نمی‌کنند، بروشنی دنبال نشده است. و اساساً صدوریک چنین‌احکام کلی در آثار ادبی در تعارض با واقع‌بینی است.

عناصر سبکی متن عبارتند از: تر و خشک را با هم سوزاندن، دربه دری و خون جگری، مثل مورچه به دور ملخ مرده، ریش مسافر را به چنگ گرفتن، به زور چماق و واحد یموت، بند کیسه نگشادن، جان به عزراییل دادن، رنگ پولشان را کسی را ندیدن، بخت برگشته، مادر مرده، کسی را پسر حاجی و لقمهٔ چرب فرض کردن. ما به النزاع شدن، جیغ و داد و قشقره به پا کردن، انگشت به دهان حیران ماندن، یخه از چنگ ایلغاران خلاص کردن، به حقه و لم از چیزی جستن، عنق منکسر و منحوس، سبیل چخماقی از بناگوش در رفته، برق جوع آیینهٔ گرسنگی ...

یکی از شاخصه‌های این عناصر سبکی، فزونی ضرب‌المثلها و تکیه کلامهای عامیانه یا محاوره‌ای است، با توجه به نکاتی که از لحاظ شیوهٔ توصیف واقعیتها ذکرشان رفت، می‌توان نتیجه گرفت که منظور از کاربرد پشت سر هم آنها سایه افکندن بر طنز و تمسخر یکجانبه‌ای است که نویسنده در متن پیش گرفته‌است. او ضمناً در به کار بردن مایه‌های زبان همگانی مردم کوشش کرده‌است (که در مقدمه بر مجموع داستان نامبرده از آن سخن رفته‌است)؛ چه پدیده‌های طنز و طعن شده ماهیتاً دارای چنین خصوصیتی که در آنها بارز باشد نیستند. در واقع، شاید بتوان گفت که به طعن و سخره گرفتن به جای وسیله، هدف شده است. شاخصهٔ سبکی دیگر آن است که پدیده‌ها به اعتبار یک جنبه یا رابطهٔ خود با چیزهای دیگر نسبت یافته و طنز و نقد شده‌اند. سرانجام این شاخصه که فراوانی اصطلاحها و ضرب‌المثلها و تکیه کلامها بیشتر برای آن به کار رفته‌است که جنبه‌های جد و ضروری مطالب طنز شده را تحت تأثیر قرار دهند و آنها را صرفاً از دیدگاه ضعفشان توصیف نمایند.

کوتاه سخن اینکه: متن، نشانگر سبک سخنی است که در آن انسجام بیان مطلب تحت تأثیر سبک استهزا کننده، یکدستی و یکپارچگی خود را تا میزانی از دست داده است؛ عناصر سبکی آنچنان بر متن چیره‌اند و با نسبتی تکرار می‌شوند که ذهن خواننده

را حتی از جدی گرفتن موضوع طنز شده منصرف می‌کنند. گفتنی است که «جمالزاده» به عنوان پیشاهنگ سبک واقع گرایانه و ساده‌نویسی تا حدی تحت تأثیر سبک «بازگشت ادبی» بوده است؛ یکی از شاخصه‌های این سبک، پیش گرفتن توصیف کشدار و تأکید مطلب به وسیلهٔ مترادفهای ناملزم است. رئالیسم جمالزاده واقعیتها را اغلب از خاستگاه طنز و لطیفه‌گویی وصف می‌کند.

۲۵ـ داش آکل:

«دست برد قمهٔ خود را از غلاف بیرون کشید. کاکا رستم هم مثل رستم حمام، قمه‌اش را به دست گرفت. داش آکل سرقمه‌اش را به زمین کوبید، دست به سینه ایستاد و گفت:

حالا یک لوطی می‌خواهم که این قمه را از زمین بیرون آورد! کاکارستم ناگهان به او حمله کرد، ولی داش آکل چنان به مچ دست او زد که قمه‌اش از دستش پرید. از صدای آنها دسته‌ای گذرنده به تماشا ایستادند، ولی کسی جرأت پیش آمدن یا میانجیگری را نداشت.

داش آکل با لبخند گفت:

ـ برو، بروبردار اما به شرط این که این دفعه غرس نگه‌داری چون امشب می‌خواهم خرده حسابهایمان را پاک کنم!

کاکارستم با مشتهای گره کرده جلو آمد و هر دو به هم گلاویز شدند. تا نیم ساعت روی زمین می‌غلتیدند. عرق از سرو رویشان می‌ریخت، ولی پیروزی نصیب هیچ کدام نمی‌شد. در میان کشمکش سر داش آکل به سختی روی سنگفرش خورد، نزدیک بود از حال برود. کاکارستم هم اگر چه به قصد جان می‌زد ولی تاب مقاومتش تمام شده بود. اما در همین وقت چشمش به قمهٔ داش آکل افتاد که در دسترس او واقع شده بود. با همه زور توانایی خودش آن را از زمین بیرون کشید و به پهلوی داش آکل فرو برد چنان فرو کرد که دستهای هر دوشان از کار افتاد.

تماشاچیان دویدند و داش آکل را به دشواری از زمین بلند کردند. چکه‌های خون از پهلویش به زمین می‌ریخت. دستش را روی زخم گذاشت چند قدم خودش را کنار از دیوار کشانید. دوباره به زمین خورد. بعد او را برداشته روی دست به خانه‌اش بردند.»[۲۷]

نگاهی به متن، محتوا و سبک آن:

موضوع این داستان (و متن ما) توصیف تنش و بحرانی است که دامنگیر پیشهٔ «داش مشدی» گری شده و سرنوشت کسوت تاریخی این قشر را که ادامهٔ انحطاط یافتهٔ پیشهٔ عیاران و جوانمردان بوده است ورق می‌زند. گفتنی است که لوطیگری نیز در دورانی محتوای یاریگرانه داشته و معرِّف حریم و حفاظت محله‌ها از دستبرد عناصر غیر خودی بوده اما در این روزگار به بیهودگی گراییده‌است. وقتی این گونه سنتهای تاریخی و اجتماعی ضرورت خود را از دست می‌دهد به پدیده‌ای نامطلوب و زیانبار استحاله می‌شود. تمامی داستان «داش آکل» تداعی کنندهٔ این دگردیسی‌هاست: گذشت زمان به آن مهر باطل زده و آن را به انزوا و حاشیهٔ جامعه سوق داده و تقوا و فضیلتی که خاص آن بوده، به عکس خود بدل گردیده‌است.

عناصر سبکی: قمه، دست به قمه بردن، رستم حمام، قمه به زمین کوبیدن، دست به سینه ایستادن، قمه از دست پریدن، جرأت میانجیگری نداشتن، گلاویز شدن، روی زمین غلتیدن. عرق از سر و رو ریختن، سر به سنگفرش خوردن، از حال رفتن، قصد جان کردن، تاب مقاومت از دست دادن، نگاهی به این عناصر روشن می‌سازد که مرز میان آنها با زبان دستوری و مترادفهای زبانی چندان برجسته نیست. این بدان معناست که سبک کل متن، بیشتر از خود مصالح و موضوع داستان نشأت گرفته‌اند و عناصر سبکی آن بیشتر معنایی هستند تا تصویری.

درمتن و برخی عناصر سبکی، نشانه‌ها و تلویح‌هایی یافته می‌شود که بر یکی دیگر از شاخصه‌های ضمنی سبک متن پرتو می‌افکنند. منظور، نام «کاکارستم» و «رستم حمام قمه به دست» است. آیا می‌توان حدس زد که اینها کنایه‌ای غیرمستقیم بر آن چیزی است که به سر سهراب آمد و مقهور و فریب و کم تجربی خود گردید؟ به هر حال قدر مسلم این است که داش آکل، تنها تصویر بحران پیشه لوطیگری نیست، بلکه افشاگر ارزشهای اجتماعی است که‌سقوط هرگونه سنتِ نیک بومی را ناگزیر می‌کند. فراموش نکنیم که داش‌آکل رانویسنده‌ای نگاشته که‌در زندگی جایی برای سنت خوب،نمی‌یافته است.

کوتاه سخن اینکه: سبک متن، بیانگر این اندیشهٔ ادبی است که در پیشه‌ای که دستخوش اضمحلال و بحران اجتماعی است، بهای این فروپاشی و بحران را حتی لوطی با صداقت و منزوییی چون داش آکل نیز می‌باید بپردازد.

۲۶ـ خیمه شب بازی:

«آدم به این خوبی و سر براهی یک عیب بزرگ داشت که اطرافیانش به همین علت ازش فراری بودند. زنش بیچاره و دخترهایش از زندگی بیزار شده‌بودند. این آقا در تمام بیست و چهار ساعت برای مردم غصه می‌خورد و غصه خوردن بی‌جهت برایش یک عادت ثانوی شده‌بود. هر کس را که می‌دید سر و وضعش خوب نیست یا خلقش توهم است و یا این که اگر جزئی حسی می‌کرد که مثلاً وضع داخلی فلان آدم خوب نیست، فوراً قضیه را پیش خودش حلاجی می‌کرد و هزار دستک و دمبک به آن می‌بست. در این موقع وای به حال کسی که پرش به پر او می‌گرفت. اگر در خانه بود قهر می‌کرد. غذا نمی‌خورد. دعوا می‌کرد. هر چه دم دستش می‌آمد پرت می‌کرد که چه شده؟ فلان کس بیچاره‌است. فلان رفیق اداری حقوقش کفافش را نمی‌دهد، هنوز عبدالله خان پیشخدمت نتوانسته‌است یکدانه هلو رو زن و بچه‌اش تو ببرد. فلان پیر زن در دکان نانوایی غش کرده. یک آدم وافوری از زور بی تریاکی کنار کوچه ضعف کرده و پاهایش را رو به قبله کرده‌اند. عمله تو یکی از قناتهای نازی‌آباد زیر آوار رفته و معلوم نیست کی از زن و بچه‌اش نگاهداری خواهد کرد. کلفت فلان رفیق اداری که آب و رنگی داشته گول یک خاله چادری را خورده و رفته شهر نو. سگهای زبان بسته را این مأمورین خدانشناس بلدیه تو کوچه‌ها سم می‌دهند. از این جور چیزها.»[۲۸]

نگاهی به متن، محتوا و سبک آن:

موضوع متن ـ همانگونه که خود متن بر آن اشارت دارد ـ خود خوری به جهت محرومیت و فقر دیگران است. آمیرزا محمود کارمند دون پایه‌ای است که مشاهدهٔ محرومیت دیگران، فقر خود او را از یادش برده. وقتی مسیوالیاس یهود به «هلفدونی مرطوب»ـ خانه‌ای که آمیزامحمود نیز مستأجر آن است ـ اسباب کشی می‌کند، به بار خود خوری آمیرزا می‌افزاید، ولی بعد همه پی می‌برند که این یهودی به ظاهر فقر زده، صاحب خانه [illegible] است.

این اشاره به خاتمهٔ داستان (که خارج از متن ماست) برای آن بود که رنگ طنز و طعن در شیوهٔ نگارش نویسنده آشکار شود. البته بودن تمسک به آن نیز می‌توان مایه‌های طنز و طعن متن را دریافت. نخستین نشان طعن متن در آن است که

آمیرزا یکجانبه خودخور توصیف شده تا آنجاکه از آن بوی ساده لوحی به مشام می‌رسد؛ دیگراینکه این «عادت‌ثانوی» موجب بیزاری خانواده و نزدیکانش شده؛ و سرانجام اینکه غمخواری و خودخوری برای دیگران نه وسیله، که هدف و مشغولیت فکری شده است.

عناصر سبکی که بر این اخلاق و خوی جبلی آمیرزا اشارت دارند وقتی چشمگیر می‌شوند که نقش کنایی و طعن آمیزشان دریافته گردد و یا جنبهٔ مبالغه آمیز شدیدشان به دیده گرفته شود. برای مثال عناصری همچون: «در تمام بیست و چهار ساعت غصه می‌خورد»، «وای به حال کسی که پرش به پر او می‌گرفت»، «سگهای زبان بسته را ... سم می‌دهند». با مروراین عناصر ـ که بسیارند و ذکر جداگانه‌شان چندان ضروری نمی‌نماید ـ می‌توان به مهمترین شاخصهٔ سبکی متن دست یافت و آن: توصیف مطلب به ازای صفات و مختصه‌های یکجانبه و افقی آن است. این شیوه اصولاً مشخصهٔ رئالیسم به ناتورالیسم گراییدهٔ صادق چوبک است که در «خیمه شب بازی» و «انتری که لوطیش مرده بود» به خوبی به چشم می‌خورد. این ناتورالیسم در این داستان (و متن) چنین متجلی می‌شود که با نادرست درآمدن فقر ظاهری مسیوالیاس، تمامی اخلاق غمخواری و خودخوری آمیرزا نفی گردیده و پوچ از آب در می‌آید.

خلاصهٔ کلام اینکه: سبک صادق چوبک، بنایش بر کاوش و نمایش جنبه‌ها و صفات منفی چیزها استوار بوده و آنها از چنین روزنی توصیف می‌شوند. نگرش و بینشی که این سبک در ادبیات ارائه می‌کند، یکجانبه و سطحی‌نگری وتوصیف ایستای پدیده‌های گوناگون زندگی اجتماعی است.

۲۷ ـ چشمهایش:

«او نقاش بود. او منظره‌ای زیباتر از آن چیزی که واقعاً در قلهٔ کوه وجود داشت در عالم تصورش می‌کشید و از این خیال خوش و نقش و نگار بیشتر لذت می‌برد. او اسیر آینده بود. آینده را زیبا و روشن وصاف و خالی از گرفتاری و عاری از زجر و خشم می‌دید. اما بر عکس، من عوض آینده گذشته داشتم؛ گذشتهٔ بی‌روح؛ گذشتهٔ تیره که در آن یک شعاع نور وجود نداشت. چندین بار در زندگی خیال می‌کردم دری به دست آورده و از دستم در غلتیده بود. چقدر تلاش کرده‌بودم که از بالای بلندی دنبال این در تابان که از لای سنگها و شن‌ریزه‌ها و از میان جویبارهای تندرو می‌غلتید، بدوم و آن را بیابم. دنبالش

می‌دویدم؛ بی‌گدار به آب می‌زدم؛ جانم را حاضر بودم به خطر بیندازم؛ می‌افتادم؛ پایم به سنگ می‌خورد، زخم می‌شد باز بر می‌خاستم و می‌دویدم؛ از میان ریگزارهای داغ، از میان خارو خاشاک با پای زخم و خیال پر از ترس می‌دویدم و وقتی به دست می‌گرفتم می‌دیدم شیشه‌ای بیش نیست. تمام خستگی راه به تنم می‌نشست و عرق سرد تیره پشتم را می‌لرزاند. هزار بار به خودم گفتم: «از کجا معلوم است که این در هم از همان شیشه‌های شکننده دروغی نباشد؟» این یک فکر من بود. اما آنچه بیشتر مرا عذاب می‌داد این بود که «از کجا معلوم است که مرا دوست بدارد؟ او اصلاً کسی را دوست ندارد. مگر هزار بار ثابت نکرده که از همه چیز بیشتر در زندگی به آرزو و آرمان خود علاقه‌مند است. او که به هیچ چیز پایبند نیست. آیا اگر در کارهای خطرناک او شرکت نمی‌کردم، مرا دوست داشت؟ همهٔ مردها از زیبایی من صحبت می‌کردند. او یکبار هم زیبایی مرا به رخم نکشید. آخ، چقدر آرزو داشتم بدانم که من برای او دلپسند هستم، نگفت، در صورتی که او هنرمند با استعداد، می‌بایستی بیش از هر کس دیگری متوجه افسون زیبایی من باشد. برای او زیبایی من وجود نداشت. او فقط دلیری مرا می‌پسندید.»[۲۹]

نگاهی به محتوای متن و سبک آن:

متن، بخشی است از «چشمهایش» که در آن فرنگیس، احساسات خود را از آشنایی با «استاد ماکان» شرح می‌دهد. موضوع داستان بر سر رازگونگی و پیچیدگی تصویری است که استاد از چشمان فرنگیس کشیده است؛ موضوع متن، تلاش فرنگیس در راه جلب عشق استاد ماکان به خود است. نویسنده در ابتدای داستان دربارهٔ این پردهٔ نقاشی چنین می‌نویسد: «پردهٔ چشمهایش صورت سادهٔ زنی بیش نبود. صورت زنی که زلفهایش مانند قیر مذاب روی شانه‌ها جاری بود. همه چیز این صورت محو می‌نمود. بینی و دهن و گونه‌ها و پیشانی با رنگ تیره‌ای نمایان شده بود. گویی نقاش می‌خواسته است بگوید که صاحب صورت دیگر در عالم خارج وجود ندارد و فقط چشمها در خاطرهٔ او اثری ماندنی گذاشته‌اند. چشمها با گیرندگی عجیبی به آدم نگاه می‌کردند. خیرگی در آنها مشهود نبود، اما پردهٔ حایل بین صاحب خود و تماشاکننده را می‌دریدند و مانند پیکان قلب انسان را می‌خراشیدند. آیا از این چشمها می‌بایستی در لحظهٔ بعد اشک بریزد؟ یا اینکه خندهٔ تلخی بجهد؟».

بنا به آنچه در متن آمده، ماکان، زیبایی چیزها را با توجه به استعداد آینده‌شان زیبا و روشن و خالی از گرفتاری و زجر می‌دیده و از آن بیشتر لذت می‌برده تا از وضعیت موجود چیزها. وانگهی ماکان، به آرمانی که دنبال می کرده توجه داشته و پایبندی‌اش به دیگر چیزها در رابطه با آن بوده است. این بدان معناست که «چشمها» نیز متناسب با این احوال تصویر شده و می‌باید در رابطه با این واقعیت شناخته و ارزیابی گردند. البته خود فرنگیس نیز روی دیگر مسأله بوده‌است. او اذعان دارد در آرمانهای اجتماعی ماکان، انباز نبوده و ذهنش بیشتر از گذشته و آرزوهای پاسخ نیافته متأثر بوده‌است. طبعاً این دگراندیشی‌ها در درک ارزشهای متعالی بی‌تأثیر نیست.

نویسندهٔ داستان، در فرنگیس شخصیتی را پرداخته که به عشق و سعادت در زندگی فردی باور دارد و جویای آن است و متوقع است از این حق طبیعی برخوردار گردد. ضمناً نباید فراموش کرد که او از مردی که به سعادت و عشق در زندگی به گونهٔ دیگری می‌نگریسته انتظار پاسخ دادن به برخی از این انتظارها را داشته‌است. ببینیم عناصر سبکی تا چه میزان معرف این گرایشها و تفاوتها می‌باشند، این عناصر عبارتند از:

او منظره‌ای زیباتر از چیز واقعی در عالم تصور می‌کشید، او اسیر آینده بود، آن را زیبا وصاف و روشن و خالی از گرفتاری می‌دید، من عوض آینده، گذشته‌داشتم، گذشتهٔ بی‌روح و تیره، خیال می‌کردم دری به دست آورده و از دستم در غلتیده بود، ... بی‌گدار به آب می‌زدم، حاضر بودم جانم را به خطر بیندازم، می‌افتادم، پایم به سنگ می‌خورد، از میان ریگزار داغ و خس و خاشاک می‌دویدم، می‌دیدم که شیشه‌ای بیش نیست، آنچه مرا عذاب می‌داد این بود که «از کجا معلوم که مرا دوست دارد»، او اصلاً کسی را دوست ندارد، بیشتر به آرزوها و آرمان خود علاقه‌مند است، همه مردها از زیبایی من صحبت می‌کردند، او یکبار هم زیبایی‌ام را به رخم نکشید، برای او زیبایی وجود نداشت، او فقط دلیری مرا می‌پسندید. دیده می‌شود که نکات بالا با این عناصر بی‌مناسبت نیست.

یکی از شاخصه‌های سبکی «چشمهایش» (و متن) در شیوهٔ توصیف گیرا و رمز آمیزی است که از پردهٔ «چشمها» و جو پیرامون آن به دست می‌دهد. بنای این سبک کلی بر تنشی استوار است که از ناهمسازی و تفاوت دید دو شخصیت داستان تبلور ادبی می‌یابد. شاخصهٔ دیگر آن در توصیف از سطح به عمق پدیده‌ها و رابطه‌هاست: نویسنده از بیرونی‌ترین چیزها آغاز می‌کند و خواننده را به ظریفترین زوایای روحی و عاطفی هدایت می‌کند.

کوتاه سخن اینکه: مطالعهٔ عناصر و شاخصه‌های سبکی این داستان (و متن) تداعی کنندهٔ این نظر است که وقتی یک اثر ادبی (یا هنری) تحلیل و ارزیابیهای متفاوت را ممکن می‌سازد، آنگاه باید دید که هنرمند از چه نظرگاهی آن را تصویر کرده‌است.

۲۸ـ مدیر مدرسه:

«یک حاجی آقا با تنبان سفید و خشتک گشاد، نماز می‌خواند. وقتی سر از سجده برداشت، یک قبضه ریشش را هم دیدیم و صاحب خانه بالهجهٔ یزدی به استقبالمان آمد. همراهانم را معرفی کردم و لابد خودش فهمید مدیر کیست. چراغها همه با هم چشمک می‌زدند و تحمل آن همه جنس را برای ما از فرهنگ در آمده‌ها آسان می‌کردند. چای آوردند: خیلی کم‌رنگ توی استکان باگیره‌های نقرهٔ میناکاری. نصف آن را هم نتوانستم فروبدهم. سیگار را چاق کردم و با صاحب خانه از قالی‌هایش حرف زدم. تاجر قالی بود. قالی هرچه بیشتر پا بخورد بهتر باب صادرات است و ناچار حرف به بازار صادرات کشیده بود که حاجی آقا از عرش برگشت بلند شد و شلوارش را جلوی روی ما به پا کشید و آل و اوضاعش را درست جابجا کرد و «مساکم الله بالخیر» و از این اداها. معلم کلاس چهارم هم پا به پایش می‌آمد و گرم اختلاط شدند. ناظم به بچه‌هایی می‌ماند که در مجلس بزرگترها خوابشان می‌گیرد و دلشان هم نمی‌خواهد دست به سر بشوند.

سراعضای انجمن باز شده بود. بسته به احترامی که به هر کس می‌گذاشتند می‌شد فهمید که چکاره است: حاجی آقا صندوقدار بود. و آنکه رئیس انجمن بود اسمش را در عنوان روزنامه‌های نمی‌دانم چند سال پیش به خاطر آوردم. منتظر الوکاله‌ای بود که حالا دلش را به بله قربانهای اعضای انجمن محلی خوش کرده بود و رتق و فتق امور آب و زباله و برق محل. و حتماً خیلی باد می‌کرد که اداره کنندگان مدرسه محل به خدمتش رسیده‌اند. به این فکر افتادم که چه خوب بود اگر همه وزرا مثل او قناعت می‌کردند وزارتخانه‌هاشان را سر کوچه و برزن‌شان باز می‌کردند. بلند و کوتاه و پیر و جوان پانزده نفری آمدند. هی به تمام قد بلند می‌شدیم و می‌نشستیم. من و ناظم عین دو طفلان مسلم بودیم و معلم کلاس چهارم عین خولی وسطمان نشسته‌بود.» [۳۰]

نگاهی به متن، محتوا و سبک آن:

در این متن، مدیر مدرسه دریافتهای خود را از مهمانیی که «انجمن محلی» به افتخار نمایندگان مدرسه ترتیب داده بود وصف می‌کند. همانگونه که از مهارت جلال آل احمد در «مدیر مدرسه» هویداست، در این متن نیز، کارش این است که ماهیت و کیفیت این نهاد روستایی را با معرفی اشخاص مسئول و شرکت کننده در آن توصیف کند و با شرح طرز تلقی، خلقیات و جایگاه اجتماعی‌شان مجموعهٔ نهاد مورد نظر را شناسایی کند. مدیر مدرسه در اینجا نیز با هیچ کس و هیچ چیز همداستان نمی‌شود، بلکه از آن فاصله می‌گیرد. این حالت به او امکان می‌دهد که صحنه یا مطلب یا وضع را از دیدگاه ناظر انتقادی یا منفعل توصیف کند. البته این نگرش از فاصله، به‌معنای نادیده‌گرفتن عینیت امر مورد مداقه نیست، بلکه بیشتربرای نشان دادن بی‌تناسبی مناسبات امر باواقعیت چیزهاست.

متن با تصویر چهره، طرز رفتار و لباس اشخاص آغاز شده است؛ بیشتر، طرز برخوردها به سلک نگارش کشیده شده، سپس به پیشه‌های افراد توجه شده‌است. با تأکید بر رفتار وگفتار و اشاره به خلقیات، معمولاً جنبه‌های منفی به طعن و ریشخند گرفته شده‌است. نویسنده با به میان آوردن پیشه‌ها و جایگاه اجتماعی افراد، مسایل اجتماعی را به سخره و انتقاد می‌گیرد. مدیرمدرسه همواره نگرش انتقادی دارد، حتی جنبه‌های مثبت اشخاص دارای نارسایی وضعف است (برای مثال: کارنیک منتظرالوکاله).

متن به دو قسمت تقسیم شده: در قسمت اوّل، افراد و مناسبات و کارشان زیر ذره‌بین انتقاد گذاشته شده‌اند؛ در قسمت دوم، حوزه یا دایرهٔ وصف انتقادی گسترش بعدی یافته و مدیر می‌کوشد با در نظر گرفتن کمبودها و ضعفهای برشمرده آنها را در مقیاس وسیعتر نشان دهد.

مروری بر عناصر سبکی متن اختصاصات سبکی جلال آل احمد را در این داستان به خوبی آشکار می‌سازد: تنبان سفید و خشتک گشاد، یک قبضه ریش، لهجهٔ یزدی، چراغها با هم چشمک می‌زدند، چای کمرنگ توی استکان با گیره‌های نقرهٔ میناکاری، صاحبخانه از قالی حرف می‌زد، حاجی آقا از عرش برگشت، شلوارش را جلوی ما به پا کشید، قالی هر چه بیشتر پا بخورد بهتر باب صادرات است، معلم کلاس چهارم پا به پایش می‌آمد، گرم اختلاط شدند، ناظم به بچه‌هایی می‌ماند که در مجلس بزرگترها خوابشان

می‌گیرد و دلشان هم نمی‌خواهد دست به سر شوند، سر اعضای انجمن باز شد، رئیس انجمن که اسمش را در عنوان روزنامه‌های نمی‌دانم چند سال پیش به خاطر آوردم، منتظر الوکاله‌ای که دل خودش را به بله قربانهای انجمن خوش کرده‌بود، اگر همهٔ وزرا، وزارتخانه‌هاشان را سرکوچه و برزن‌شان باز می‌کردند، بلند و کوتاه و پیر و جوان، من و ناظم عین طفلان مسلم بودیم، معلم کلاس چهار عین خولی و سطمان نشسته‌بود.

یکی از شاخصه‌های مهم سبک متن، توصیف چیزها و اشخاص به مدد چند شناسه یا خصوصیت بیرونی و چشمگیر آنهاست؛ دیگر اینکه نویسنده اشاره‌وار از کنار آنها می‌گذرد. موافق با گفتهٔ خانم سیمین دانشور، «مدیر مدرسه» دارای سبک تلگرافی است. چنین سبکی، جای کنایه را باز می‌گذارد (نصف استکان را هم نتوانستم فرو دهم یعنی چایی سرد، کم‌رنگ و یا بی‌مزه بود).

کوتاه سخن اینکه: سبک «مدیر مدرسه» انتقادی و حتی تعرضی است. انتقاد از هر چیز و هر کس و حتی از خود مدیر مدرسه.یکی از ویژگیهای سبک انتقادی آل احمد انتقاد از کل یک امر یا نهاد اجتماعی به دستاویز انتقاد جزئیات در حوزه‌ای محدود است. او از روزن مسایل مدرسه، حوزه‌های گسترده‌تر، یعنی اجتماع مدرسه، واقعیت مدرسه و در واقع جامعه و بیش از همه فرهنگ آن را به باد انتقاد می‌گیرد.

۲۹ـ سووشون

«دلال گفت: فرمودند به آقا عرض کن از خر شیطان بیایند پایین. چه فایده که گندمها را میان رعیت تقسیم می‌کنند؟ رعیت که فکر فردایش را نمی‌کند؛ می‌رود گندم را در بازار سیاه به چند برابر قیمت می‌فروشد. آقا خندید و فرمود ـ آخرین باری بود که خندید ـ فرمود: برو به زینگر بگو، بگذار به جای این که تو و امثال تو روز به روز چاق و چله‌تر بشوید، رعیت پولدار بشود، دلال گفت: سرجن زینگر فرمودند: صلاح خودتان است که بقیه‌اش را دست نزنید. آقا فرمود: من کی از زینگر صلاحدید خواستم؟ همهٔ حرفها توی گوشم است ... دلال گفت: سرجن زینگر، فرمودند ما می‌توانیم قفل انبارها را بشکنیم و گندمها را ببریم؛ نه فقط گندم و جو، بنشن و خرما را هم لازم داریم. دستور کتبی از حاکم داریم. گفتند: آقاجان! پول نقد می‌دهیم، بد است؟ ... گفت: فرمودند آخرین حدش این است که دست دوم از رعیت بخریم. تازه ضرر هم نمی‌کنیم. دولت نرخ تسعیر

لیره را دو برابر کرده ... بعد دولا شد و سر به گوش آقا گذاشت و حرفهایی زد که ما نفهمیدیم. آقا آتشی شد و تشر زد. فرمود: گور پدر همه‌اشان کرده؛ ژاندارم هم به رخ من نکش که از آنها هم ترسی ندارم. اگر مردید بروید با ژاندارمها قفل انبارها را بشکنید. دستور که دارید، بعد آقا آرام شد و فرمود: حالا دیگر آذوقه، ربط به جنگ آنها ندارد. حالا دیگر همه به دست کمپانی افتاده و کمپانی تجارت غله می‌کند. دلال عرق پیشانی‌اش را با دستمال پاک کرد و گفت: آقا جانم، قربانت بروم، ضدنکن! با اینها درنینداز، بد می‌بینی، بعد گفت: مگر ما هم ـ ولایتی نیستیم؟ آقا فرمود: چرا متأسفانه هستیم. دلال گفت: اینها محتاج گندم و آذوقهٔ تو نیستند، اما از این می‌ترسند که سرود یاد مستان بدهی. آقا فرمود: اتفاقاً قصد من هم همین است. در همدان مردم دکانها را بستند و نگذاشتند یکدانه گندم ازدروازهٔ شهر خارج بشود، اینها دروازه قرآن را خراب کرده‌اند ... دوباره دلال سربه‌گوش آقاگذاشت و دو سه دقیقه‌ای یواش یواش حرف زد. حرفش که تمام شد، آقا به فکر فرو رفت؛ منقلب شد اما تغیر نکرد. فقط گفت: برو به زینگر بگو من به سهراب آذوقه می‌دهم نه اسلحه ... راهم راکشیده بودم که بروم؛ هنوز پایم در آستانهٔ در نگذاشته بودم که صدای تیر بلند شد. برگشتم، دیدم قلیان افتاد و آقا هم یله شد و خون راه افتاد.»[۳۱]

نگاهی به متن، محتوا و سبک آن:

متن، بخشی است از یک صحنهٔ رمان که به کشته شدن یوسف می‌انجامد. متن، با گفتگویی آغاز می‌شود که دلال سر جان زینگر ـ جاسوس، مأمور و تاجر انگلیسی در دوران جنگ جهانی دوم در جنوب ـ با یوسف بر سر مخالفتهایی که او با عوامل خارجی داشته، و می‌کوشد او را از این کار باز دارد. گزارش کننده، یکی از خدمتگزاران خانوادهٔ یوسف و همسر اوست. موضوع مرکزی متن در کل، تهدید و تطمیع عناصر خارجی و واکنش یک مالک میهن پرست نسبت به آن است. البته این موضوع که زمینهٔ محتوای درگیری متن است، در قسمتهای پیشین رمان زمینه‌سازی شده‌است و تجسّم مشخص آن به آشنایی با فصلهای قبلی رمان بستگی دارد؛ اما با این همه صحنه‌ای کامل و مستقل است و در آن یکی از بحرانهای ساختاری رمان گره خورده‌است.

یکی از ویژگیهای شیوهٔ روایت در این رمان ـ که متن ما نیز نمونه‌ای از آن است ـ این است که نویسنده کوشیده‌است تا نشان دهد که آنچه را روایت می‌کند، عینیت

خارجی دارد و او تنها به گزارش ادبی آن پرداخته‌است. این خصلت گزارشی به خوبی در متن بارز است. این خصلت گزارشی تا بدانجا تأکید شده‌است که دلال از زبان زینگر با عبارت: «فرمودند» و خدمتگزار یوسف با عبارت: «آقا فرمود» صحبت می‌کنند. در هیچ جای کلام، نشانی از دخالت نویسنده دیده نمی‌شود. یوسف وقتی از مردم سخن می‌گوید، اغلب زبان گفتاری به کار می‌برد؛ اما وقتی به زینگر و مطالب او پاسخ می‌دهد، از کلام رسمی استفاده می‌کند. به همین گونه گزارش دهنده (خدمتگزار) نیز زبان محاوره‌ای دارد، ولی گفتار دلال را به زبان رسمی بازگو می‌کند.

عناصر سبکی که معرف این خصوصیاتند عبارتند از:

به آقا عرض کن از خر شیطان بیایند پایین، فایدهٔ تقسیم کردن گندم میان مردم چیست، رعیت فکر فردایش را نمی‌کند، به جای آنکه آنها روز به روز چاق و چله‌تر شوند، من از زینگر صلاحدید نخواستم، ژاندارمها را به رخ من می‌کشید؟، گور پدر همه‌شان کرده، آتشی شد و تشر زد، ضد نکن با اینها در نینداز، بد می‌بینی، ترس از این که سرود یاد مستان بدهی، قلیان افتاد و آقا یله شد، خون به راه افتاد، ...، بیشتر عناصر سبکی متن، در واقع دگرواره‌های تصویری به معنای سنتی کلام نیستند، بلکه با نسبتهایی که با واقعیتهای در دست توصیف دارند القای سبک کرده‌اند، مانند: آقا فرمود: «اتفاقاً قصد من همین است» که نکتهٔ آن با جملهٔ بعدی آشکارا می‌شود: در همدان همهٔ مردم دکانها را بستند و نگذاشتند یکدانه گندم از دروازهٔ شهر خارج شود.

یکی از شاخصه‌های سبک متن، آن است که در آن به برخی رویدادها، به واقعیتهای اجتماعی و تاریخی به اشاره و کنایه بسنده شده‌است؛ همچون: بازار سیاه؛ نرخ تسعیر، از دست دوم خریدن و جز آن. شاخصهٔ بارز سبک متن ـ همانگونه که ذکر شد ـ گزارش‌گونگی رویدادها و مسایل بدون دخالت مستقیم خود نویسنده‌است؛ این شیوهٔ توصیف، سبک «سووشون» را از آثار نویسندگان پیشین آن متمایز کرده و به سبک رمانهای اروپایی نزدیک کرده‌است.

کوتاه سخن اینکه: در ورای عناصر و شاخصه‌های سبکی متن (و به‌طورکلی رمان) نگرش و بینش ادبی نهفته‌است که به موجب آن واقعیتها و رویدادها به تدریج دارای چنان زمینه‌ها و پیش نیازهایی می‌شوند که خود به نتایجی که منطق پیشرفت امر ایجاب می‌کند منتهی شوند. این شیوهٔ نگارش به رمان «سووشون» جنبهٔ نیرومند واقع‌گرایانه بخشیده‌است. این رئالیسم به برکت مبنای عینی موضوع در دست توصیف و غنا و پویایی

رویدادها، مبرا از برخی دخالتها و پا در میانی صاحب قلم می‌باشد.

۳۰ـ کلیدر:

«سکوت محض، خورد و نوش در سکوت متوقف شده‌است. مردها خاموش نشسته‌اند؛ دوبه دو بر نیمکتهای چوبی. هر کدام پنداری تنه‌ای پرداخته شده از سنگ. کس لب نمی‌جنباند. حتی مژه نمی‌زدند. زمختی‌اشان چنان که هراس در دل ستار برمی‌انگیزد. قوری‌های چای، سرد شده‌اند؛ اما هیچ دستی به دستهٔ قوری پیش نمی‌رود. دستها بر دستهٔ تفنگها آرام مانده و تکان و جنبشی نیست، مگر در شاخه‌های درخت و دم اسبها. خورشید را با ابرهای گذرا شوخی در گرفته است. آفتاب رنگ می‌بازد و رنگ می‌یابد؛ و تمام قهوه‌خانه زیر سنگینی سکوت نفس فرو برده است. لبها چوب و زبانها لال. هیچ کس را سخنی انگار نیست و بیابان فراخ در سکوتی که میان مردان افتاده‌است تنگ می‌نماید.

حریفان یکدیگر را بروشنی شناخته و دریافته‌بودند. بر هر دو سوی آشکار بود که پیشقراول‌ها آمده‌بودند. اما این راگویی نمی‌دانستند که با یکدیگر چه می‌بایست بگویند. اما مگر چیزی باید می‌گفتند و می‌شنیدند؟ نه؛ چنین پیدا بود که هیچ‌یک پیغام و سخنی با یکدیگر نداشتند. همین قدر ـ انگار ـ به رؤیت یکدیگر آمده‌بودند. ناآشنایانی به شناسایی، غریبانی به دیدار. همین‌قدر تا یقین کنند که حریف به وعده‌گاه آمده‌است و بس! می‌ماند ادامهٔ کار، تا چه پیش بیاید.

با اشارهٔ بیگ محمد، علی خان چخماق ا ز روی نیمکت برخاست، سوی اسب کشید و عنان از مالبند گشود و سر اسب برگردانید و دست برزین و یال اسب گرفت و پای دررکاب‌کرده‌با زیرنگاه مردبلوچ،جوانی‌که عرقچین به‌سر داشت‌از روی‌نیمکت‌برخاست، عنان برقاچ زین انداخت، سراسب بر گردانید و پای در رکاب کرد و بر اسب نشست ...

بیگ‌محمد و بلوچ سر از رد رفتگان بر گردانیدند و در هم نگریستند. دو آینهٔ شکسته، برهم خراشیده‌شد. بیگ‌محمد دست به‌قوری چای برد و بلوچ حبه‌ای قند روی زبان گذاشت. مغیلان پیاز و نمکدان برای بلوچ آورد وپیش او، کنار مجمعه گذاشت. چای ولرم رابلوچ به‌یک ضرب سرکشید و پاهایش را روی نیمکت جمع کرد، چارزانو کنار مجمعه نشـ ت و تفنگش راکنار زانوی راست قرارداد، روی ریشش دست‌کشید و پنجه به

درآنیدن نان پیش‌برد. نان‌را ازمجمعه برداشت و چنان که‌گویی به خیالی مشغول مانده باشد، لحظه‌ای درنگ کرد و سپس سر برآورد، راست در چشمهای بیگ‌محمد خیره ماند و گفت:

ـ بسم اللّه!

بیگ محمد از لب نیمکت برخاست، خاموش پیش رفت؛ دست به نان برد، ریزه‌ای از آن کند؛ ریزه را به دهان گرفت و گفت:

ـ «نمک!»[۳۲]

نگاهی به متن، محتوا و سبک آن:

بخش انتخاب شده صحنه‌ای است از رویارویی دو رقیب، دو سردار ایل و دو مبارز:یکی، در راستای مخالفت باکوشش‌دولت درسرکوب‌مخالفان ومقاومت‌کنندگان در برابرنظم وسازمانهای دولت‌مرکزی؛ و دیگری، در راستای اقدامات آن و از بین بردن آنها.

این رویارویی در یکی از قهوه‌خانه‌های میانه راه، نزدیک دهکده «چمن» صورت می‌گیرد. متن ما تصویری است از لحظه‌ای که دو تن از نزدیکترین طرفداران و فداییان «گل محمد» و سردار «جهن» رخ به رخ می‌شوند. و درست جوّی را تشریح می‌کند که پیامد ورود آن دو به قهوخانه و نشستن‌شان رویاروی یکدیگر در آن است. متن دارای سه بند است که هر یک، جوّی را که به آرامش پیش از توفان می‌ماند، از دیدگاهی خاص توصیف می‌کند: در بند اوّل، جوّ کلّی و محیط قهوه‌خانه تصویر شده‌است؛ در بند دوم، حالت درونی دو حریف و طرز تلقی آنان از جو حاکم وصف شده که منجر به گسیل پیغام برندگان به دنبال دو سردار می‌گردد؛ در قسمت سوم، از توازن دو روحیهٔ متخالف و تطابقشان با شرایط و واقعیت موجود سخن است که سرانجام منجر به گفت و شنید و نان و نمک خوردن سنتی می‌گردد.

عناصر سبکی که شرایط القای چنین جوی را فراهم کرده‌اند عبارتند از: سکوت محض، مردهای خاموش نشسته، تنه‌ای پرداخته‌شده از سنگ، لب نجنباندن، مژه نزدن، قوریهای چای سرد، دستهای بردستهٔ تفنگ آرام مانده، شوخی خورشید با ابرهای گذرا، رنگ باختن و رنگ گرفتن آفتاب، لبها چوب و زبانها لال، بیابان فراخ افتاده در سکوت مردان، حریفان یکدیگر را دریافته‌بودند، پیغام و سخنی با یکدیگر نداشتند، غریبانی به

دیدار، حریف به وعده‌گاه آمده، دو آینهٔ شکسته بر هم خراشیده‌شد، چای ولرم رابه یک ضربه سرکشید، روی ریشش دست کشید، پنجه به درّانیدن نان پیش برد، گویی به خیالی مشغول مانده، راست در چشمهای بیگ محمد خیره ماند، خاموش پیش رفت، لحظه‌ای درنگ کرد و گفت: بسم‌الله!

یکی از شاخصه‌های سبکی، جمله‌های کوتاه و قاطع و پایه‌است که در القای جو دراماتیک صحنه و نشان دادن تنشی که بر محیط و ذهن افراد حاکم است نقش مؤثر دارند. بیشتر فعلهای این جمله‌ها وصف حالتند؛ و آنهایی که بیانگر نوعی حرکتند، معرّف حرکت در فضای کلی سکوت و خاموشی‌اند. و آن جمله‌هایی که نشان از حرکت دارند همچون: حرکت شاخه‌های درخت، شوخی خورشید با ابرهای گذرا ورنگ باختن و رنگ یافتن آفتاب، در واقع تداعی کنندهٔ آرامش پاییزی‌اند که آن نیز همچون جوحاکم میان دو حریف آبستن پیشامدهای بعدی است.

شاخصهٔ دیگر سبک متن، مایهٔ درونگرایانه‌ای است که از عناصر سبکی آن بخوبی احساس می‌شود. شیوهٔ وصف حالتهای درون، چنان است که خواننده حرکت درون و نهاد اشخاص داستان را احساس می‌کند، حرکتی که بر سکوت و خاموشی بیرونی اشراف دارد و خلأ آن را جبران می‌کند و از سنگینی سکوت برون می‌کاهد. سرانجام اینکه ناروشنی آنچه که در حال نطفه بستن است چنان قاهر است که دستورها و پیغامها با اشارهٔ چشم و بدون کلام صورت می‌گیرد. این سنگینی و قهر وقتی به شدت احساس می‌شود که حریفان سکوت را با دو کلمهٔ «بسم‌اللّه» و «نمک» می‌شکنند.

خلاصهٔ کلام اینکه: در این متن (و شاید تا میزانی در تمامی کلیدر) با سبکی سر و کار داریم که صفت مشخصه‌اش درگیریهای اجتماعی است که نویسنده آن اثرش را اغلب در نهاد اشخاص دنبال کرده و افاده می‌نماید. می‌توان گفت: نگرش و بینش هنری و ادبی که به عنوان افکار هدایت کنندهٔ چنین سبکی احساس می‌شود، آن است که درگیری‌ها و تحولات بیرونی را از خاستگاه ضمیر متأثر شخصیتها احساس‌پذیر می‌کند.

یادداشتهای فصل چهارم

۱ ـ اشعار پراکنده قدیمترین شعرای فارسی، ژیلبر لازار.

۲ ـ گزیده اشعار رودکی، امیرکبیر.

۳ ـ تاریخ ادبیات ایران، ذبیح الله صفا، ج ۱، ص ۱۱۷.

۴ ـ فرودسی و شعر او، مجتبی مینوی، ص ۱۶۲.

۵ ـ دیوان عنصری، دکتر یحیی قریب.

۶ ـ این قطعه به ناصر خسرو نیز منسوب است.

۷ ـ ترانه های خیام، صادق هدایت.

۸ ـ ویس و رامین، فخرالدین گرگانی.

۹ ـ دیوان عطار، به اهتمام تفضلی، غزل ۳۲۹.

۱۰ ـ مثنوی معنوی، طبع نیکلسون، ۴۲۱ ـ ۴۱۱.

۱۱ ـ غزلیات سعدی، تصحیح حبیب یغمایی.

۱۲ ـ دیوان حافظ، تصحیح پرویز ناتل خانلری، غزل ۹۷.

۱۳ ـ مقدمهٔ شاهنامهٔ ابومنصوری.

۱۴ ـ سوانح، احمد غزالی.

۱۵ ـ نوروزنامه، حکیم عمرخیام نیشابوری.

۱۶ ـ جوامع الحکایات، سدیدالدین محمد عوفی.

۱۷ ـ تذکرة الاولیاء، طبع دبیر سیاقی، داستان چهارم.

۱۸ ـ دیوان عطار، ترجیعات.

۱۹ ـ سمک عیار، تصحیح پرویزناتل خانلری، چاپ آگاه، جلد ۴، ص ۲۷۳ ـ ۲۷۲.

۲۰ ـ سمک عیار، جلد ۳، ص ۱۱۸.

۲۱ ـ گلستان سعدی.

۲۲ ـ لطایف و مطایبات، از کلیات عبید زاکانی.

۲۳ ـ مسالک المحسنین، رویای کمبوجیه، طالبوف تبریزی.

۲۴ ـ سیاحتنامه ابرهیم بیگ، زین العابدین مراغه ای، ص ۸۴.

۲۵ ـ چرند و پرند، علی اکبر دهخدا.

۲۶ ـ یکی بود و یکی نبود؛ فارسی شکر است، محمدعلی جمالزاده.

۲۷ ـ سگ ولگرد؛ داش آکل؛ هدایت.

۲۸ ـ خیمه شب بازی؛ مسیو الیاس؛ صادق چوبک

۲۹ ـ چشمهایش، بزرگ علوی.

۳۰ ـ مدیر مدرسه، جلال آل احمد.

۳۱ ـ سووشون، سیمین دانشور.

۳۲ ـ کلیدر، محمود دولت آبادی، جلد ۹، ص ۲۲۵۹ـ۲۲۵۷.

فصل پنجم

زبان ادبی صادق چوبک

دکتر یرژی اوسوالد

زبان ادبی صادق چوبک

در حالی که زبان عامیانه، مدتهاست حق بومی ورود به ادبیات و نمایشنامه را در کشورهای اروپایی یافته‌است، در ایران ـ سرزمینی که ادبیات در آن به میزان زیادی مفهوم سنتی دارد ـ کوششهای مبنی بر حق ورود زبان عامیانه به حوزهٔ ادبیات، با مقاومت تحصیلکردگانِ محافظه کار روبرو می‌شود.

زبان فارسی ادبی، از زمان پیدایش خود تا عصر کنونی از ثباتی شگفت انگیز و از منزلتی والا برخوردار بوده‌است. آن سطحهایی از زبان فارسی که در «زیر» مرتبهٔ منزلتی قرار دارند، از دیدگاه گزینه‌های منزلتی ناپذیرفته تلقی می‌شوند.

این رویکرد در علم ادبیات ایران نیز بازتاب یافته‌است، علمی که سوای مردود کردن‌های اینچنانی تاکنون به فکر پژوهش این امر نیفتاده که زبان عامیانه به زبان ادبی و کارکرد سبکی آن راه یافته‌است.

همین نکته را می‌توان در مورد علم زبان‌شناسی ایران مدعی شد: بجز چند بررسی حاشیه‌ای محدود به قلم «وحیدیان» و «رحمتی»، زبانشناسی ایران رغبت خاصی به پژوهش در زمینهٔ فارسی عامیانه نشان نداده‌است. در این رهگذر است که لزوم توجه به زبان «صادق چوبک» پیش می‌آید.

زبان شناسان اروپایی، که روی زبان فارسی عامیانه کار می‌کنند، به نکتهٔ بالا توجه دارند؛ منتها آنان نوشته‌های صادق چوبک را تنها از لحاظ مرجع پژوهشی به استفاده می‌گیرند (از این زمره‌اند: ژیلبرلازار، ل. س. پسیکوف، ج. الف. بویل). البته نویسندگان و منتقدان ایرانی به صادق چوبک توجه دارند، ولی آنچه دربارهٔ زبان او می‌نویسند، بسیار مختصر و اغلب بادیدی انتقادی به زبان عامیانه در ادبیات است (: جمالزاده، علوی، خ.

شاهانی و الف. حصوری).

این هر دو برخورد نسبتاً کم مایه‌است: زبان شناسان اروپایی توجهی به کارکرد سطحهای گفتاری در بافت آثار چوبک ندارند، و کار ادیبان ایرانی فاقد رویکرد سبک شناختی به آنهاست. اینان در زبان صادق چوبک، فقط خشونت ناتورالیسم، افراط گویی و نافهمایی می‌جویند، و در شیوهٔ سخن او نوعی کوشش در نزدیک کردن ادبیات به بی‌سوادان رامشاهده کرده و یا اینکه زبان او را نوعی لهجه به شمار می‌آورند. رضا براهنی تنها پژوهندهٔ ادبی ایرانی است که کارکرد زبان چوبک را درک کرده‌است؛ البته او از هر گونه توصیف و تحلیل آن سرباز زده‌است. در نثر کنونی فارسی هنوز هیچ‌گونه بررسیی که به توصیف کارکرد سبکی زبان غیر نوشتاری بپردازد، وجود ندارد.

در کندوکاو این رویکردها و بافت مسایل به میان آمده، آثار گستردهٔ صادق چوبک (نزدیک به ۱۵۰۰ صفحه) نقش کلیدی دارد.

در پژوهش متن، کوشش شده‌است خلأیی که در مرز توصیف زبانشناختی سطحهای غیر نوشتاری فارسی کنونی و کارکرد سبکی آن وجود دارد، به حساب آورده‌شود (البته هر دو این امر در چارچوب متن نوشته‌های صادق چوبک لحاظ شده‌است). هدف این بررسی آن است که یک *بُرش همزمانی* از زبان ادبی معاصر نویسنده‌ای را به دست دهد که از آن بتوان به گرایش عام نثر معاصر و به ارزیابی در زمانی رشد زبان نثر معاصر فارسی چونان یک کل زبانی دست یافت.

روش پیش گرفته‌شده در این بررسی چنین است که از تمامی نوشته‌های صادق چوبک، همهٔ موارد انحراف از هنجار زبان ادبی را گرد آورده و آنها را بر حسب آنکه از سوی کدام اشخاص داستانها، به عنوان وسیلهٔ بیانی به کار رفته‌اند (بنا به تعلق اجتماعی و لذا قشر تحصیلی) ارزیابی کرده تا سعی شود بر اساس دستاوردهای مکتب زبان‌شناسی پراگ طبقه‌بندی و معلوم گردد به‌کدامین سطح فارسی گفتاری (زبان محاوره، زبان همگانی ـ کوچه بازار ـ زبان عامیانه یا لهجه) تعلق دارند. این بررسی کوشیده‌است تا کارکرد سبکی آنها را در قلمروP، یعنی به مثابهٔ وسیلهٔ خصیصه بخشی و تأکید ذهنیت اشخاص داستان و همچنین در قلمروV ، یعنی فعال کردن نقش روایتگر تبیین کند. در هر دو مورد سعی بر نزدیک کردن واقعی زبان ادبی‌فارسی به زبان گفتاری بوده‌است.*[1]

---

* صاحب اثر، بر این باور است که ارزشیابی زیباشناختی زبان چوبک، امری منحصراً در صلاحیت خود

صادق چوبک، کوشش داشته‌است زبان گفتاری را در چارچوب امکانات مرز یافتهٔ نظام نگارشی صامتی، مثابهٔ گفتاری آن را به دقت تمام دریابد، یعنی هرگونه جا به جایی در موجودی *واجها(فونم‌ها)* در مرتبت نویسه‌ای او بازتاب یافته است. گذشته از این، او یک رشته نوآوری در راستای تلفظ واقعی همراه می‌آورد: تصویر واژه‌ها، ننوشتن حرفهای غیر ملفوظ، جایگزین کردن واژه‌های در اصل فارسی ولی تأکید نیافته به جای نویسهٔ (grapheme) تأکید یافتهٔ عربی (ضمن رعایت قواعد نگارش واژه‌های عربی)، استفاده از علامت و نقطه به منظور افادهٔ دقیق اصطلاحهای غیر نوشتاری، نوشتن تمام و کمال رشته آواهایی که با علامت اختصاری نگاشته می‌شود و کاربرد حروف در نقشهایی که مجموعهٔ مصوتهای زبان گفتاری ثبت آن را ضروری می‌شمارد و از مجموعه مصوتهای زبان نوشتاری فرا می‌رود.

چوبک، با موجودی واجهای سطوح فارسی گفتاری، پیگیرانه افادهٔ مطلب می‌کند. به همین واسطه تغییر مصوتهای بلند و بعضاً مصوتهای کوتاه، از قلم انداختن مصوتها، ادغام آنها و حذف صامتهای مضاعف را به کار می‌بندد؛ هجاها را می‌اندازد یا ادغام می‌کند؛ و حرفها و هجاها را جا به جا می‌کند.

نوشته (متن) های چوبک نیز *تکواژشناسی (مورفولوژی)* سطحهای زبان غیر کتابی را دقیقاً بازنویسی می‌کند: در مورد اسم ـ مقولهٔ جمع، معرفه و نکره بودن، اضافه، جنس و ساختمان صرفی؛ در مورد صفت ـ تکرار اضافه، عبارت اضافه‌ای؛ در مورد ضمیر ـ ضمیر شخصی منفصل (تعویض نقطه‌گذاری، ترکیب با عدد، عبارتهای اضافه‌ای، «یی» اصطلاحاً اشاره‌ای، حذف نشانه مفعول بی‌واسطه)، کاربرد حداکثر ضمیر شخصی متصل، بویژه ترکیب آنها با گونه‌گون‌ترین انواع کلمه، جمعهای صوری و یا مضاعف،؛ ادات اشاره ـ ترکیب با عدد، با «یی» اشاره‌ای، جمع صوری و یا مضاعف، مضاعف اضافه، جمع ضمیرهای سؤالی؛ اعداد ـ جایگزین کردن همخوانی منطقی به جای همخوانی صوری، مقولهٔ شمار، تشکیل اعداد ترتیبی خاص؛ فعل ـ شناسه‌های ویژهٔ خاص، (عبارتهای اداتی، حذف فعلهای کمکی، حذف و ادغام ریشه‌های زمان حال،

ایرانیان است. از همین رو به آن نمی‌پردازد و در مورد لزوم حداکثر به ذکر نظریات منتقدان و نویسندگان ایرانی بسنده کرده و زبان را تنها از لحاظ توصیف و کارکرد تحلیل نموده‌است. (مترجم)

شکلهای خاص در فعل ربط بودن، بیان وجه امری و تأکید به کمک ادات؛ قید ـ کاربرد حداکثر قواعد واژه‌سازی در سطحهای زبان غیر نوشتاری؛ حرف اِضافه ـ حذف اضافه در مورد شبه حرف اضافه‌ها، جایگزین کردن ساختهای رشته‌های (زنجیری) با ادات؛ ادات ـ کاربرد حداکثر وسایل تأکید.

نحوِ زبان چوبک، بیانگر فردیت، خودجوشی، عاطفه آمیزی و از همه بیشتر بیانگر خصلت فی‌البداههٔ گفتاری در سخن است. او وسایل نحوی زیر را که خاص گفتار غیر روشنفکرانه است به کار می‌برد: نهادن طبقه بندی معنایی به جای ترتیب انواع کلمه (انحراف از ترتیب کلام رسمی)، حذف اجزای جمله هنگام درج نکته در بافت سخن، حذف واژه‌های (دستوری) کمکی، (به جای همپایگی و ناهمپایگی، پیوند بدون حرف ربط)، تکرار اجزای جمله، کنار نهادن جزء جمله و انحراف از قواعد همخوانی دستوری.

تشریک مساعی چوبک به تحول نثر معاصر فارسی، در آن نیست که واژگان غیرنوشتاری را به ادبیات مکتوب یافته وارد کرده است. فرایند این کار را «جمالزاده» در سالهای بیست (میلادی) بنا نهاد و بسیاری از معاصر گروندگان (مدرنیستها) در این راستا امر را ادامه داده‌اند.

جمالزاده، زبانی را که از آن برای نگارش مایه می‌گیرد، زبان طبقات فرودین جامعه و ولگردان می‌داند و آن را کلمهٔ نابرازندهٔ آرگو (argot) ـ لهجهٔ ولگردان ـ مشخص می‌کند. از همین رو وسایل (واژگان) بیانی را که پیوست [توضیحی] داستانهای خود کرده‌است، «عامیانه یا شبه عامیانه» ـ یعنی آنهایی که در فرهنگها پیدا نمی‌شود، اما شاعران برجستهٔ کلاسیک آنها را به کار برده‌اند ـ نام نهاده‌است.

فرهنگهای متوسط فارسی، این واژگان را یا بدون تمایز دقیق ذکر می‌کنند یا اینکه آنها را اصلاً درج نمی‌کنند. فرهنگ بزرگ معین، هرگونه واژهٔ غیر نوشتاری را «عامیانه» ثبت می‌کند. فرهنگچه‌های توضیحی رحمتی و جمالزاده مفهوم «عامیانه» را بدون تمایز و اغلب به اشتباه با صفت «نوشتاری» یکسان می‌گیرند. از این رو بارز کردن واژگان غیر نوشتاری از دیدگاه اجتماعی و سبکی با توجه به وضعیت کنونی فرهنگ نویسی برای زبان فارسی مسألهٔ پیچیده‌ای است.

چوبک، به تأسی از جمالزاده به رمان تنگستانی خود فرهنگچه‌ای از اصطلاحهای تنگستانی پیوست کرده‌است؛ ولی این فرهنگچه بیشتر در بردارندهٔ واژگان محاوره‌ای

دیگر بخشهای ایران است تا تنگستانی و اصطلاحهای جنوب ایران. در این فرهنگچه؛ چوبک نو پرداخته‌های خود و اصطلاحهای نوشتاری تلفظ فارسی جنوب ایران را نیز آورده‌است.

از سوی دیگر رمان «سنگ صبور» ـ که ماجرایش در فضای شیراز می‌گذرد ـ دارای بسیاری اصطلاحهای شیرازی و بوشهری است و فاقد لغتنامه‌است؛ و به سبب این امر خود نثرنویسان فارسی از دشواریها و فهم مطلب آن گلایه کرده‌اند (مثلاً بزرگ علوی). چوبک، برخی واژگان لهجه‌ای را استثنائاً در پانویس و یا در پرانتز توضیح می‌دهد.

گفتنی است که فرهنگ نویسان ایرانی که به زبان غیرنوشتاری توجه دارند، از متنهای چوبک به منزلهٔ سند استفاده می‌کنند (: دکتر محمدمعین، جمالزاده).

نخستین کوششها در کاربرد زبان طبقاتی به عنوان وسیله‌ای برای شخصیت‌پردازی خیلی زود در نثر فارسی سرگرفت. در نوشته‌های جمالزاده، کارکرد خصلت بخشی به سطح واژگانی محدود شده‌است؛ در سطحهای دیگر ساختار زبان نوشتاری در آثارش دست نخورده مانده‌است. به همین شیوه صادق هدایت و بزرگ علوی بعداً عناصر زبان غیر نوشتاری را به کار بردند؛ با این تفاوت که اینان سطحهای دیگر زبان را نیز بدان ربط دادند.

زبانی که چوبک با آن گفتگوها و تک گویی‌های اشخاص داستانها و رد و بدل گویی‌های نمایشنامه‌های خود را می‌نویسد (زبان در قلمروی P ـ وسیله) یک کل یکدست نمی‌باشد. این زبان از لحاظ عمودی ـ از دید منزلت اجتماعی ـ سرشار از غنای تمایز است: در سطح نوشتاری، با بازکتابی به سوی زبان مکالمهٔ قشرهای تحصیل کرده تا زبان عامیانهٔ بی‌سوادان و بی‌سوادان طبقات پایین جامعه و زبان کوچه بازار و لهجهٔ ولگردی. از نظر افقی ـ با توجه به پهنهٔ جغرافیایی: از زبان نوشتاری سراسر کشور به لهجهٔ بینابینی تهرانی چونان پایهٔ زبان محاوره‌ای و عامیانه تا شکلهای لهجه‌ای ایران جنوبی.

از نظر عمودی، گسترده‌ترین سطح زبان غیر کتابی در قلمرو P (زبان به مثابه وسیله بیان) همانا زبان مکالمه‌ای است که بازتاب هنجار زبان نوشتاری به همراه برخی عناصر زبان همگانی می‌باشد که بر روی هم قشر کارکردی زبان نوشتاری است. با این زبان است که تحصیلکردگان و اغلب مردمان قشرهای بالای جامعه (: وزیران، کارمندان ارشد نیروی انتظامی، کارمندان وزارتخانه‌ها، معلمان و دانشجویان و کارمندان دادگستری)

سخن می‌گویند. با همین زبان نیز برخی شخصیتهای نمادی (آفریدگار، والدین افسانه‌ای انسان، اهریمن و غیره) سخن می‌گویند.

زبان اینان دارای انحراف از هنجار زبان ادبی در ابعاد واجی، تکواژ شناسی و نحوی است. در کنار شکلهای مکالمه‌ای این زبان، شقهایی یافته می‌شوند که هنجار زبان نوشتاری را نگه داشته‌اند. تحت چنین بستگی به وضعیت صوری است که سبک کارکردی عامیانهٔ فاقد منزلت به زبان منزلت دار نوشتاری اعتلا می‌یابد. عامل دیگری که درگذار از یکی از این دو سطح به دیگری مؤثر است، خود موضوع، یعنی محتوای سخن است. اغلب چنین است که تغییر شکلهای نوشتاری به عامیانه در محدودهٔ بخش کوتاهی از سخن، ناشی از عامل خاصی نمی‌باشد و آن را باید از خصلت بارز زبان قشرهای تحصیل کرده دانست.

چوبک، شخصیتهای تحصیل نکرده و اغلب بی‌سواد خود را با سطح زبان دیگری چهره‌پردازی می‌کند. زبان این قشر درتفاوت با زبان عامیانه تحصیلکردگان، مُعرّف انحراف دیگری از هنجار زبان نوشتاری ـ کتابی است. این زبان اغلب دارای گزینه‌های بارز بینابینی لهجهٔ تهرانی است که کمابیش افرادی آن را می‌فهمند که زبان مادریشان فارسی است. این زبان را گذشته از اهالی تهران، تحصیلکردگان، حتی بی‌سوادان استانها نیز صحبت‌می‌کنند. در متن مورد بررسی این زبان تحت عنوان فارسی عمومی (همگانی)، زبان مردم، یعنی گویش مردمانه آمده: گویشی بی‌آنکه مرز و بوم دقیق محلی یافته باشد. این زبان بیشتر قلمرو کشوری را پیوند داده‌است: قلمرویی که در آن لهجه‌های محلی رواج‌دارند. وجود این گویش بینابینی (interdialekt) را زبان‌شناسان ایرانی که روی زبان عامیانه کار می‌کنند،تأییدکرده‌اند (ت. وحیدیان) و همچنین‌نظریه‌پردازان ادبی‌که‌حق بومی شرکت زبان‌عامیانه رادرادبیات ردمی‌کنند (ا. حصوری). این‌موضع را محمدتقی بهار، شاعر و نظریه‌پرداز ادبی‌در اواخر دههٔ سی (میلادی) اتخاذکرده‌بود. چوبک‌اهمیت ارتباطی گویش پایتخت، این گویش بینابینی یا ابرگویش را، آگاهانه دریافته و رمان تنگستانی خود را با آن نوشته‌است. او در این باره می‌نویسد: «تا مردم شمال نیز آن را بفهمند».

این زبانی است که اشخاص تهرانی داستانهای چوبک دقیقاً با آن صحبت می‌کنند و نیز شخصیتهای او از فضای شهرستانی، روستایی و قهرمانهای او از جنوب ایران: از

شیراز و بوشهر است. از دیدگاه اجتماعی، اینها نمایندگان پایین‌ترین قشرهای جامعه‌اند. زبان آنان در قیاس با زبان نوشتاری، یک کل فشرده‌است، البته در مقابل لهجهٔ محلی نوسان‌دار است. این زبان که از زبان عامیانه و هنجارهای زبان نوشتاری انحراف دارد، دارای یک رشته تغییر در سطح تکواژشناسی و نحوی است، ولی برجسته‌ترین اختلاف در بعد واجهاست (در ناهمخوانی تعداد واجهای زبان عامیانه و نوشتاری).

در پس‌زمینهٔ فارسی عامیانه، زبان اشخاص ادبی جنوب ایران به صورت نمادین بازتاب می‌یابد که خصلت بارزشان پدیده‌های لهجه‌ای در سطح واجها (تغییرها و حذف دنباله‌های مصوتها و صامتها، مضاعف شدن صامتها)، در سطح تکواژشناسی (حرف تعریف جنوب ایران، در مورد فعل کمکی بودن: نقش سوم شخص جمع به جای سوم شخص مفرد) و در بعد نحوی. در بعد نحوی، انحراف از هنجار نوشتاری با انحراف در سطح فارسی عامیانه یکسان است. متن سخنانی که یکدست و پیگیرانه تماماً به لهجه باشد، بسیار کم است، بیشتر منحصر به چند جمله از کلام اشخاص و متنهای شعر و آواز می‌شود. متنهای لهجه با فارسی نوشتاری به همراه آنها توضیح می‌دهند.

در همان‌حال که صحبت به فارسی عامیانه و کوچه بازار با صفت ناتورالیستی انگ می‌خورد، کاربرد لهجه در پس ـ زمینهٔ فارسی کوچه بازاری رنگ کنایی دارد.

چوبک می‌نویسد: «... اصطلاحهای تنگستانی را مردم شمال نمی‌فهمند. می‌خواستم دست کم گفتگوهای این رمان را به لهجهٔ محلی بنویسم. این‌کار را نکردم از ترس اینکه مبادا از خوانندگان رمان بکاهد».

کاربرد زبان کتابی در سطح [P وسیلهٔ بیان] محدود به‌صحنه‌های نمادی وتمثیلی می‌شود (ندای وجدان، خیر و شرّ، جن و پری، اسب بالدار) ، وگفته‌های شخصیتهای منفی. درنزد اینگونه‌شخصیتها زبان‌کتابی بارارزشی می‌یابد؛ گویی‌مبین‌آز،تصنع وناصداقتی است.

چوبک، در شخصیت و فضا پردازی در سطح P عبارتهایی سمبولیک به زبانهای بیگانه می‌آورد (ارمنی، به لهجه عربی عراقی، اردو، ترکی آذربایجانی). سطحهای زبان گفتاری مبنای سبکی در قلمروِP را تشکیل می‌دهند و این سطحها کارکرد بارز کننده دارند. ضمناً چوبک با آنها به زبان عبارتهای ادبی، فعلیت نو می‌بخشد و نشان می‌دهد که آنها می‌توانند با وسایل ابرازی ادبی هم ارزش باشند. سرانجام اینکه کاربردشان معرف

خاستگاه اجتماعی چوبک است: به معنای مطلب نویسی دربارهٔ پایین‌ترین قشرهای جامعه به زبان خاص خود آنها.

چوبک ـ به استثنای سنگ صبور ـ در تمامی متنهای خود، عضوبندی سنتی ساختار روایی را در حوزهٔ گفته‌های شخصیتهاV و قلمرو زبان روایتگرP رعایت می‌کند. ضمناً این گونه متمایز کردن اولیه متن به معنای تفکیک سطحهای زبانی است. مبنای سبکی قلمروV را زبان نوشتاری تشکیل می‌دهد.

گاهی این تقسیم بندی بدین گونه نقض می‌گردد که زبان نوشتاری درسطح صحبت شخصیتها بروز می‌کند، و برعکس عناصر زبان عامیانه به متن قلمروV(روایتگر) راه می‌یابد (در توضیح‌های نمایشنامه نیز چنین است).

اختلافی‌میان زاویه دیداوّل شخص‌وسوم‌شخص تقریباًوجودندارد. خط‌فاصل میان‌زبان درسطح نگارشی(grapheme) و واجی شناوراست. رسوخ به‌حوزه تکواژشناسی (مورفولوژی) ـ فارسی عامیانه ـ بیشتر و بیش از همه در حوزهٔ نحوی است.

واردکردن عناصر زبان عامیانه، به قلمروV را می‌توان از لحاظ ادبی به عنوان فعال کردن نقش روایتگر و از نظر زبانی، به عنوان کوشش برای تحت تأثیر نهادن هنجار زبان کتابی، ارزیابی کرد.

چوبک، در نوشته‌های خود یک رشته سطحهای گفتاری را در نثر قرن بیستم ایران تحکیم ساخت و بدین‌گونه سابقه‌ای از میان نرفتنی برای تحول آیندهٔ زبان ادبی پدید آورد. نگاهی به آثار نویسندگان و نمایشنامه نویسان سالهای اخیر ایران نشان می‌دهد که جهت تحول بعدی کدام است. سطحهای زبان گفتاری غیر نوشتاری دیگر وسایل عادی بیان در قلمروی شخصیت پردازی شده و این امر قلمرو روایتگر را در آثار عده‌ای از نویسندگان معاصر تحت تاثیر قرار می‌دهد؛ برای مثال: آثار غلامحسین ساعدی، ابراهیم گلستان، نجف دریابندری، عباس پهلوان، امیرحسین روحی، شمس آل احمد، نادر ابراهیمی، رضا مقدم، بهمن فرسی، لاری کرمانشاهی، خسرو شاهانی، بهزاد، فریدون تنکابنی، احمدِ محمود، جمال میرصادقی، ذکریا هاشمی و دیگران.

این گرایش به دموکراتیزه کردن زبان، نزدیک شدن زبان ادبی به زبان گفتاری ـ همگانی، که در همخوانی با روند دموکراتیزه شدن موضوعهای ادبیات فارسی است، از اواخر قرن گذشته آغاز شده است.

امروز دیگر روشن است که آثار چوبک و زبان لهجه‌ای(idiolekt) او به معنای دگرگونی مهم در ساختار ادبی فارسی است. تحول بعدی منوط به بافت کلی زبان است که با توجه به چارچوب آن می‌توان اهمیت این نوآوری خلاق را بدرستی ارزیابی کرد.*

(ترجمه از چکی به فارسی از محمود عبادیان)[1]

*توضیح مترجم: مطالب این فصل، برگردان سخنرانی دفاعی آقای دکتر یرژی *اوسوالد* از پایان نامهٔ دکتری خود تحت عنوانِ «تشریک مساعی به مسأله نثر فارسی معاصر» در دانشکدهٔ علوم کشورهای آسیایی و آفریقایی در دانشگاه چارلزپراگ می‌باشد که در ۱۵ مارس ۱۹۹۰ ایراد و پذیرفته شده است. آقای دکتر یرژی *اوسوالد* استاد برجستهٔ دانشکده نامبرده است.

کتابنامه

الف) منابع فارسی:

۱ ـ آریان پور، امیرحسین، نشریه سخن، سال ۱۳۴۰.

۲ ـ آل احمد، جلال، مدیر مدرسه، امیرکبیر.

۳ ـ بهار، محمدتقی، سبک شناسی، جیبی.

۴ ـ تفضلی، تقی، دیوان عطار، علمی و فرهنگی.

۵ ـ جمالزاده، محمد علی، یکی بود ـ یکی نبود، معرفت.

۶ ـ چوبک، صادق، خیمه شب بازی، جاویدان.

۷ ـ دانشور، سیمین، سووشون، خوارزمی.

۸ ـ دبیر سیاقی، محمد، پیشاهنگان شعر فارسی، جیبی.

۹ ـ دهخدا، علی اکبر، لغتنامه؛ چرند و پرند.

۱۰ ـ دولت آبادی، محمود، کلیدر، نشر پارسی.

۱۱ ـ زاکانی، عبید، کلیات آثار.

۱۲ ـ صفا، ذبیح الله، تاریخ ادبیات ایران، جلد ۱، امیرکبیر.

۱۳ ـ طالبوف تبریزی، عبدالرحیم، مسالک المحسنین، مازیار.

۱۴ ـ علوی، بزرگ، چشمهایش، امیرکبیر.

۱۵ ـ فروغی، محمد علی، کلیات سعدی، امیرکبیر.

۱۶ ـ قریب، یحیی، دیوان عنصری.

۱۷ ـ گرگانی، فخرالدین اسعد، ویس و رامین، بابک.

۱۸ ـ لازار، ژیلبر، اشعار پراکنده قدیمترین شعرای فارسی، انجمن ایران و فرانسه.

۱۹ ـ لسان، حسین، گزیده اشعار مسعود سعد سلمان، علمی و فرهنگی.

۲۰ ـ محجوب، محمد جعفر، سبک خراسانی در شعر فارسی، بنیاد فرهنگ ایران.

۲۱ ـ مراغه‌ای، زین العابدین، سیاحتنامه ابراهیم بیگ.

۲۲ ـ مصاحب، دکتر غلامحسین، دائرةالمعارف، جیبی.

۲۳ ـ معین، دکتر محمد، فرهنگ فارسی، امیرکبیر.

۲۴ ـ مینوی، مجتبی، کلیله و دمنه، امیرکبیر؛ فردوسی و شعر او، امیرکبیر.

۲۵ ـ ناتل خانلری، پرویز، دیوان حافظ، خوارزمی؛ سمک عیار، آگاه.

۲۶ ـ نیکلسون، رینولد، ای، مثنوی معنوی، امیرکبیر.

۲۷ ـ هدایت، صادق، ترانه‌های خیام، جیبی؛ سگ ولگرد، جیبی.

۲۸ ـ یغمایی، حبیب، غزلیات سعدی، موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

منابع غیر فارسی:

1 - Michel, a. Einfuhrung ih die Methodik derstilun tersuchung, Berlin, 1968

2 - Sullivan, J. p., Essays on Roman Literature - Satire, RKP London, 1970.

3 - Hegel, G. W. fr, Aesthetik Bd. i (der stil).

4 - Brett, R. L. An Introduction to English Literature, London 1976.

5 - Odmark, John, Language, Literature and Meaning, Amsterdam 1979.

6 - Muller, Georg, Praktische stillehre, Leipzig, 1970.

مرکز انتشارات آوای نور
صندوق پستی ۱۱۳۶۵/۳۶۶۶
۶۴۲۰۳۴۹-۶۴۲۰۳۴۸