پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دکتر کورش صفوی در سال ۱۳۳۵ در تهران متولد شد. تحصیلات ابتدایی و متوسطهٔ خود را در آلمان و اتریش به پایان برد و در سال ۱۳۵۰ به تهران بازگشت. در همان سال مجدداً از دبیرستان هدف آن ایام دیپلم ریاضی گرفت. در سال ۱۳۵۴، یعنی حدوداً در هجده سالگی از مدرسه عالی ترجمه‌موفق به اخذ مدرک کارشناسی در رشتهٔ زبان آلمانی شد و در همان سال برای ادامهٔ تحصیل به آمریکا رفت. پس از نزدیک به یک سال و اندی تحصیل در رشتهٔ زبان‌شناسی، به دلیل بیماری پدر به ایران بازگشت و دوره‌های کارشناسی ارشد و دکتری زبان‌شناسی را در دانشگاه تهران گذراند. ایشان از سال ۱۳۵۶ در استخدام دانشگاه علامه طباطبایی است و هم‌اکنون نیز عضو هیأت علمی گروه زبان‌شناسی همان دانشگاه است.

از آثار ایشان، چیزی حدود ۳۲ کتاب تألیف و ترجمه تاکنون به چاپ رسیده است. برخی از تألیفات ایشان را می‌توان درآمدی بر زبان‌شناسی، واژه‌نامهٔ زبان‌شناسی، نگاهی به پیشینهٔ زبان فارسی، هفت گفتار دربارهٔ ترجمه، از زبان‌شناسی به ادبیات در دو مجلد و درآمدی بر معنی‌شناسی دانست. آخرین تألیف ایشان تحت عنوان منطق در زبان‌شناسی نیز به زودی به بازار کتاب عرضه خواهد شد.

در میان آثار ترجمهٔ دکتر صفوی نیز می‌توان به تاریخ خط با همکاری عباس مخبر، نگاهی تازه به معنی‌شناسی، سه رساله دربارهٔ حافظ، دنیای سوفی، روندهای بنیادین در دانش زبان، زبان و ذهن، زبان و اندیشه، دورهٔ زبان‌شناسی عمومی، زبان‌شناسی و ادبیات، فردینان دو سوسور، دیوان غربی ـ شرقی گوته و... اشاره کرد. آخرین ترجمهٔ ایشان نیز محفل فیلسوفان خاموش نام دارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دکتر کورش صفوی

دکتر صفوی بیش از ۱۲۰ مقالهٔ تحقیقی در زمینه‌های مختلف زبان‌شناسی، به ویژه معنی‌شناسی، مطالعات ادبی و ترجمه‌شناسی تألیف و ترجمه کرده که در مجلات مختلف پژوهشی انتشار یافته است و نخستین مجلد از مجموعهٔ مقالات ایشان تحت عنوان گفتارهایی در زبان‌شناسی به چاپ رسیده است. تألیف بیش از ۵۰۰ مقاله از مدخلهای دانشنامهٔ ادب فارسی نیز از جمله فعالیتهای ایشان قابل ثبت است.

***

■ **صفوی:** اجازه دهید پیش از هر سخن از حضور استادان گرانقدر به‌ویژه دکتر حق‌شناس و دکتر میلانیان در این جمع تشکر کنم. اگر دوستان در صحبتهایم با تیق‌زدنهای این کم‌ترین مواجه شدند به این شاگرد کوچک ببخشند که در مقابل استادانش همواره

احساس می‌کند درس پس می‌دهد و باید نمره بگیرد.

بحث را با مروری بر تاریخچهٔ مطالعات ادبی در زبان‌شناسی آغاز می‌کنم و سپس به ابزارهایی اشاره می‌کنم که به نظر می‌رسد در این دسته از مطالعات راهگشا بوده است. البته به این خاطر که به نظر نرسد این ابزارها صرفاً در چهارچوب نظری مطرح بوده‌اند و به سطح کاربرد راه نیافته‌اند، مجموعه‌ای از پژوهشهایی را نیز که در این زمینه به‌ویژه در قالب پایان‌نامه‌های کارشناسی ارشد صورت پذیرفته،معرفی خواهم کرد.

می‌دانیم که اساساً دانش زبان‌شناسی از بطن مطالعاتی پدید آمده که سابقه‌ای طولانی دارد و امروزه بیشتر در چهارچوب مطالعات ادبی طبقه‌بندی می‌شوند. ولی با پیدایش آنچه امروزه دانش زبان‌شناسی نامیده می‌شود و به انتشار کتاب **دورهٔ زبان‌شناسی عمومی** فردینان دوسوسور باز می‌گردد، روش بررسیهای زبان‌شناختی آثار ادبی نیز رنگ و روی دیگری یافته که در بحث حاضر نیز همین بررسیها مورد نظرند.

با انتشار کتاب **دورهٔ زبان‌شناسی عمومی** به سال ۱۹۰۶ که از سوی دو تن از همکاران سوسور و با بازنگری و بازنویسی یادداشتهای دانشجویان سوسور تهیه و تدوین شده بود، به مطالبی می‌رسیم که در اصل به پیدایش دانشی جدید تحت عنوان «زبان‌شناسی» می‌انجامد.

براساس آنچه در این کتاب آمده، چنین به نظر می‌رسد که سوسور در کلاسهای درسی‌اش هیچ توجهی به ابزارهای زبان‌شناسی در مطالعات ادبی نداشته است.

به هر حال آنچه مسلم است این است که وی در سالهای پایانی عمر خود به مطالعهٔ صنعتی در ادبیات روی‌آورد که «تحریف» [anagram] نامیده می‌شود. وی یادداشتهای فراوانی از این پژوهش خود بر جای گذاشت، هرچند هیچ‌گاه جرئت نکرد مطلبی در این زمینه منتشر کند. فرضیهٔ او این بود که به نظر می‌رسد شاعران لاتین زبان در سروده‌های خود اسامی خاص را به صورت تحریفی هم به کار می‌برده‌اند. منظور از «تحریف» این است که شاعر اسمی را که به شعرش مربوط می‌شده، در نظر می‌گرفته و حروف آن را گاه به ترتیب اصلی و گاه با تغییر در ترتیب در متن سرودهٔ خود به شکلی پراکنده می‌آورده است. از این نوع قاعده‌پردازیهای ساختگی در میان برخی از شاعران ایرانی نیز رواج داشته است. از جمله می‌شود بازیهایی نظیر «توشیح»، «واسع الشفتین»، «واصل الشفتین»، «رقطا»، «خیفا» و غیره را نمونه آورد. تحریفاتی که سوسور در اشعار این دسته شاعران یافته بود، بیشتر شبیه به همین صنعت «توشیح» است.

ولی مشکل عمدهٔ سوسور این بود که نمی‌توانست دلیلی برای این کار شاعران لاتین زبان بیابد و به همین دلیل نیز به خود جرئت نمی‌داد مطلبی را منتشر سازد که مستدل نباشد.

از میان آرای سوسور، مسئلهٔ «زبان» [Langue] و «گفتار» [parole] «دال» و «مدلول» و «روابط همنشینی و متداعی»، بیش از دیگر نگرشهای وی مورد توجه متفکران پسا سوسوری قرار گرفته است. اصطلاح «پسا سوسوری» [post-saussurean] به سنتی در مطالعات زبان‌شناختی و ادبی بازمی‌گردد که تحت‌تأثیر آرای سوسور، پس از وی متداول شده است و گاه تأیید مطلق آرای اوست و گاه نیز شکل تصحیح شده یا تعدیل یافته‌ای از آرای او را می‌نمایاند.

تمایز میان «زبان» و «گفتار» در مطالعات ادبی اهمیت بسزایی یافت؛ به این معنی که برخی از این مطالعات به «زبان» مربوطند و برخی دیگر به «گفتار». وقتی می‌خواهیم بفهمیم که مثلاً حافظ یا فرضاً فردوسی چگونه به آفرینش ادبی پرداخته‌اند، یا مثلاً تفاوتهای سبکی میان **بوف کور** و **کلیدر** چیست، به تجلی مادی پدیدهٔ ادبیات توجه داریم. یعنی به «گفتار» ادبیات می‌پردازیم. ولی وقتی به مطالعهٔ نظام ادبیات می‌پردازیم، به ذات ادبیات یا «ادبیت» [literariness] توجه داریم که مطالعهٔ «زبان» ادبیات به حساب می‌آید.

خوب، حالا برویم به سراغ صورتگرایان روس و ببینیم آنها در این زمینه چه کرده‌اند. مکتب صورتگرایی [formalism] در اوایل دههٔ ۱۹۲۰ در شوروی شکوفا شد و در نهایت در سال ۱۹۳۰ به دلیل مغایرت نگرشهای پیروان این مکتب با آرای استالین سرکوب گردید. اتفاقاً در آغاز سال ۱۳۵۸، یعنی چند ماه پس از پیروزی انقلاب، متن مصاحبهٔ استالین به فارسی ترجمه شد و بدون نام مترجم آن به چاپ رسید. در همان جزوهٔ پنجاه ـ شصت صفحه‌ای، استالین وضعیت مطالعهٔ زبان را در زمان خود و براساس دیدگاه خود تعیین می‌کند. تا آنجا که یادم می‌آید این کتاب تحت عنوان **استالین و زبان‌شناسی** چاپ شده بود و استالین در آن مصاحبه بر این نکته تأکید کرده بود، اینکه چه می‌نویسند مهم نیست، بلکه این مهم است که چه کسی می‌نویسد و می‌خواهد چه هدفی را دنبال کند.

به هر حال از جمله برجسته‌ترین چهره‌های این مکتب مغضوب استالینیسم می‌توان به زبان‌شناسان و متخصصان مطالعات ادبی‌ای چون آیشن باوم، شکلوفسکی، یاکوبسن، توماسینسکی و تیتیانوف اشاره کرد. زبان‌شناسان این مکتب عمدتاً در «انجمن زبان‌شناسی مسکو» گرد هم آمده و متخصصان مطالعات ادبی جذب «انجمن مطالعات زبان ادبی پطروگراد» شده بودند.

صورتگرایی از بطن نمادگرایانی پدید آمده بود و به مخالفت با آرای نمادگرایانی می‌پرداخت که تنها به جنبه‌های زیبایی‌شناختی متون ادبی توجه داشتند و هر متنی را بر حسب احساس خود، «خوب» یا «بد» می‌دانستند. همین نمادگرایان این گروه مخالفان خود را به طعنه «صورتگرا» می‌نامیدند، آن هم به این معنی که اینها درکی از محتوای متون ادبی ندارند. بنابراین اصطلاح «صورتگرا» در آغاز بیشتر به معنی «ظاهرپسند» به کار می‌رفت.

پژوهشهای صورتگرایان عمدتاً به مطالعات ادبی محدود می‌شد و ساختار ادبیات را مورد توجه داشت. آنان اثر ادبی را از خالق اثر متمایز می‌دانستند و بر این اعتقاد بودند که تحقیق در آثار ادبی ارتباطی به دنیای خالق اثر ندارد. به هر حال به نظر می‌رسد، اصطلاح «آشنایی‌زدایی» برای نخستین بار در همین دورهٔ کوتاه حیات این مکتب و براساس آرای شکلوفسکی ساخته و پرداخته شده باشد و بعدها همکاران چک او را، یعنی موکارفسکی و هاورانک را، شدیداً تحت تأثیر قرار داده باشد.

فضای سیاسی حاکم بر شوروی در همان سالهای میان ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۰ باعث شد تا فعالان این دو انجمن به دیار غربت بشتابند؛ از جمله یاکوبسن که در آغاز این دهه به پراگ پناه برد.

حلقهٔ زبان‌شناسی پراگ در سال ۱۹۲۶ به همت چند تن از مدرسان زبان‌شناسی و ادبیات در پراگ، از جمله ماتسیوس، بنا نهاده شد. این محفل نقش عمده‌ای در تفکر ساختگرای اروپایی ایفا کرد و گروهی از بنیانگذاران مکاتب زبان‌شناسی اروپا، از جمله مارتینه، در همین محفل بالیدن گرفتند.

در همین محفل بود که تروبتسکوی با همیاری یاکوبسن به کشف مشخصه‌های واجی جهانی نایل آمد و همین امر سبب شد تا یاکوبسن به اندیشهٔ روشی در مطالعات ادبی روی آورد که بتواند جهانی باشد. همین جاست که معلوم می‌شود یاکوبسن تا چه حد تحت‌تأثیر آرای سوسور بوده است. آنچه سوسور تحت عنوان محورهای همنشینی و متداعی مطرح کرده بود، ابزاری برای یاکوبسن

فراهم آورد تا دو فرایند ترکیب و انتخاب را مد نظر قرار دهد و به طرح قطبهای مجاز و استعاره دست یازد.

اصطلاح «مجاز» برای یاکوبسن، اصطلاحی پوششی است و به کل فرایندهایی بازمی‌گردد که برحسب ترکیب، یعنی همنشینی بر روی محور همنشینی تحقق می‌یابند. در مقابل، اصطلاح «استعاره» مجموعهٔ فرایندهایی را شامل می‌شود که برحسب انتخاب، یعنی تداعی بر روی محور متداعی وقوع می‌یابند. بنابراین باید توجه داشته باشیم که با دیدن این دو اصطلاح در آثار یاکوبسن، یک دفعه تصور نکنیم که او به دو صنعت ادبی مجاز و استعاره توجه داشته. برای یاکوبسن metaphor, metonymy دو فرایندند، نه دو صنعت. یاکوبسن در یکی از مقالات کلاسیک خود، وقوع زبان پریشی را به اختلال در عملکرد همین دو فرایند نسبت می‌دهد و معتقد است، فرد زبان پریش یا با نارسایی در ترکیب واحدهای زبانی مواجه است، یا با عدم امکان انتخاب واحدها به جای یکدیگر، و یا آمیزه‌ای از هر دوی این فرایندها.

در همان ایام، گروهی از روان‌شناسان پیرو آرای ساختگرای فروید نیز به دنبال توجیه علل نابسامانیهای روانی و رفتاری براساس همین دو فرایند بودند و جامعه‌شناسان پیرو آرای ساختگرای دورکهایم نیز همین فرایندها را در مطالعات جامعه‌شناختی و مردم شناختی به کار گرفتند که لوی اشتراوس یکی از پیشگامان این نحله به حساب می‌آید. یاکوبسن در کتاب **روندهای بنیادین در دانش زبان** به پیشینهٔ این دسته از پژوهشها اشاره می‌کند.

اجازه دهید برای درک بهتر مطلب از اسطوره‌سازیهای انسان، نمونه بیاوریم. ذهن انسان در دورهٔ جوانی تاریخ، ذهنی اسطوره‌ساز بوده است. فکر می‌کنید اسب بالدار، اژدها، انسان نیمه بُز چطور ساخته شده‌اند. انسان اسبی را در ذهن خود تصور کرده، بالهای پرنده را از روی محور انتخاب برگزیده، بر روی محور ترکیب روی پشت آن اسب چسبانده و اسب بالدار را ساخته است. مار را انتخاب کرده، بزرگش کرده، در دهانش آتش گذاشته، حتی از طریق فرایند ترکیب به جای یک سر، هفت تا سر برایش گذاشته و اژدهای هفت سر را ساخته. در آن ایام خدایان را هم همین‌طور می‌ساختند. مرد یا زنی را در نظر می‌گرفتند که همین ویژگیهای انسان را داشت، ولی به مراتب قوی‌تر. خدایانشان می‌توانستند پرواز کنند، حسودی کنند، عصبانی شوند، عاشق شوند، جنگ کنند و غیره. حتی همین رویین‌تن‌ها را در نظر بگیرید. رویین‌تن، آدمی است که بر روی محور ترکیب، با نامیرایی آمیخته شده است. همین نامیرایی در ادبیات گرفتاری درست می‌کرده، چون این فرد اسطوره‌ای همیشه زنده بوده و می‌شد از قبل پیش‌بینی کرد که در همهٔ جنگها پیروز می‌شده. به همین دلیل زیبایی آفرینش ادبی را از بین می‌برده، چون خواننده از قبل می‌توانسته نتیجهٔ ماجرا را حدس بزند. به همین خاطر تمام این رویین‌تن‌ها، از آشیل و زیگفرید گرفته تا همین اسفندیار خودمان، باید به شکلی بمیرند، و الاّ بقیه را بیچاره می‌کنند. همین آشیل را وقتی مادرش در رود ستوکس می‌شوید تا رویین‌تن شود، معلوم نیست چرا مچ پای بچه‌اش را ول نمی‌کند. مچ پای آشیل از آب این رودخانه خیس نمی‌شود و بعد به پاریس فرصت می‌دهد تا به همان نقطه یک تیر بزند و کلک آشیل را بکند. یکی هم نبوده به آشیل بگوید، مرد حسابی تو که می‌دانستی مچ پایت مفنگی است، خب دیگر صندل چرا پایت می‌کنی؟! چکمه پایت کن!!

ماجرای اسفندیار هم همین طور است. فردوسی نتوانسته پهلوانی مثل آرش را وارد شاهنامه کند، چون آن وقت رستم، پهلوان دست دوم شاهنامه می‌شد. به همین خاطر اصلاً در شاهنامه صحبتی از آرش کمانگیر به میان نمی‌آید؛ ولی ماجرای اسفندیار را چه‌کار کند؟ اسفندیار رویین‌تن است و وقتی به سراغ رستم می‌رود که او را دست بسته به پایتخت ببرد یا به قولی، او را به کیش خود درآورد. رستم به سراغ سیمرغ می‌رود و بعد از این که زخمهایش مداوا می‌شود، سیمرغ به او یاد می‌دهد که با تیر به چشم اسفندیار بزند، چون چشمهای اسفندیار آسیب‌پذیرند. رستم هم همین کار را می‌کند و یک تیر دو شاخ توی چشم اسفندیار می‌زند. کسی هم نیست به اسفندیار بگوید، تو که می‌بینی رستم با یک تیر دو شاخ آمده، خب وقتی آن را در چلهٔ کمانش می‌گذارد چشمت را ببند!

به هر حال اجازه دهید به مطلب اصلی خودمان برگردیم. دو مقالهٔ کلاسیک یاکوبسن، یکی دربارهٔ «قطبهای استعاری و مجازی» و یکی دربارهٔ «زبان شعر» از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند و ابزارهایی را در اختیار ما قرار می‌دهند تا بتوانیم به معرفی ابزارهای آفرینش ادبی بپردازیم. یاکوبسن در مقاله‌ای که به زبان شعر مربوط می‌شود، نقشهای زبان را بر حسب عوامل دخیل در ایجاد ارتباط معرفی می‌کند و نقش شعری زبان را عملکردی می‌داند که در آن، توجه پیام به خود پیام معطوف شود. یعنی وقتی نوع کاربرد جمله از معنی جمله بیشتر جلب توجه کند، فرض کنید، من به جای اینکه به بقالی بروم و بگویم دو تا شیر و یک سطل ماست به من بده، بگویم «مرا ماستی ده دو تا شیشه شیر». شکل این جمله بیشتر از محتوایش جلب توجه می‌کند و مطمئن باشید آن بقال قبل از اینکه برود و شیر و ماست برایم بیاورد، می‌ایستد و به من نگاه می‌کند و شاید خوشش هم بیاید که من چه جالب صحبت می‌کنم. توجه پیام به خود پیام همان ابزاری است که شکلوفسکی تحت عنوان فرآیند آشنایی‌زدایی مطرح می‌کند و لیچ آن را «برجسته‌سازی» [Foregrounding] می‌نامد.

حال باید دید من چطور می‌توانم به برجسته‌سازی برسم. نگاه کنید؛ از وقتی من اینجا نشسته‌ام و دارم صحبت می‌کنم، همین ژاکت تنم بوده و چون یک ژاکت معمولی است و شکلش مثل بقیهٔ ژاکتهاست، توجه شما را جلب نکرده، چون از قبل می‌دانید چیست. ولی من می‌توانستم وقتی وارد این مجلس شدم، کاری کنم که شما دوستان تمام توجهتان به این ژاکت جلب شود. یکی اینکه مثلاً قبل از ورودم به این سالن، یکی از آستینهای این ژاکت را می‌کندم، یعنی کاری می‌کردم که شما احساس کنید من از پوشیدن ژاکتی که معمولاً دو تا آستین دارد تخطی کرده‌ام. نوع دیگر، این بود که مثلاً به جای یکی از همین دکمه‌های معمولی، یک دکمهٔ قرمز بزرگ به اندازهٔ یک نعلبکی رویش می‌دوختم. بار اول، من چیزی از معمولی بودن ژاکت کم کردم و بار دوم چیزی به معمولی بودنش اضافه کردم. به هر حال از هنجارهای حاکم بر این ژاکت تخطی کرده‌ام یا بهتر است بگویم «هنجار گریزی» انجام داده‌ام. بار اول، قاعده‌ای را کاسته‌ام و بار دوم به قواعد هنجار چیزی افزوده‌ام. گونه‌های ادبی هم همین طور پدید می‌آیند. این زبانی که من الان به کار می‌برم، زبان فارسی خودکار است. اصطلاح «خودکار» به این معنی است که روزمره استفاده می‌شود. خود زبان مهم نیست، بلکه مطلبی که به این زبان گفته می‌شود مهم است. حال ما می‌توانیم این زبان خودکار را به زبان «برجسته شده» مبدل کنیم. یک بار با کاهش قواعد حاکم بر این زبان و یک بار هم با افزودن به قواعد.

مثلاً فرض کنید وقتی من با شما صحبت می‌کنم، بیایم و از یکی از قواعد معنایی زبان فارسی تخطی کنم. مثلاً همین قاعده‌ای که می‌گوید جمله‌ای مثل «این درخت دنبالم می‌رود» به لحاظ معنایی درست نیست، چون درخت نمی‌تواند بدود. من از این قاعده گریز می‌زنم و می‌گویم «سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند»، یعنی به

سرو اجازه می‌دهم راه بیفتد و به این طرف و آن طرف برود. در این شرایط از نوعی هنجارگریزی استفاده کرده‌ام که «قاعده کاهی» نامیده می‌شود. حالا فرض کنید وقتی می‌خواهم با شما صحبت کنم، خودم را مجبور کنم مثلاً کنار کلمهٔ «کتاب» کلماتی مثل «کباب»، «رباب»، «شتاب» و غیره را به کار ببرم. چنین قاعده‌ای در زبان خودکار وجود ندارد که وقتی مثلاً می‌خواهم دربارهٔ «کتاب» صحبت کنم به جای اینکه بگویم «کتاب از همه چیز بهتر است» بگویم «کتاب بهتر از رباب و کباب»!

شما با شنیدن این جمله بیشتر توجهتان به تکرار «ـاب» جلب می‌شود. این کار در اصل نوعی قاعده‌افزایی است. ما از طریق قاعده‌افزایی به گونه‌ای از ادب می‌رسیم که «نظم» نامیده می‌شود و به کمک قاعده کاهی به «شعر» می‌رسیم. اینکه «شعر» بهتر است یا «نظم» بحثی است که در علم نمی‌گنجد. «شعر» مخیل است و «نظم» در حافظه بیشتر نقش می‌بندد. مثلاً ما وقتی می‌خواهیم شعار بسازیم، حتی مثلاً جمله‌ای مثل «اصفهان، نصف جهان»، این جمله را به «اصفهان، نصف دنیا» ترجیح می‌دهیم. مطمئن باشید اگر جدول ضرب را هم به صورت منظوم تحویلمان نمی‌دادند، مثلاً به جای «دودوتا چهار تا» قرار بود بگوییم «دو ضربدر دو می‌شود چهار» هنوز خیلی‌ها در یادگیری همین جدول ضرب مشکل داشتند.

به هر حال «نظم» جای خودش را دارد و «شعر» جای خودش را. این حرفهای مرا اگر به روی کاغذ بیاورند، اسمش می‌شود «نثر»، ولی ما وقتی از اصطلاح «نثر» استفاده می‌کنیم که منظورمان «نثر ادبی» باشد. برای رسیدن به «نثر» یا بهتر است بگوییم «نثر ادبی» از همین دو ابزار قاعده کاهی و قاعده‌افزایی، استفاده می‌کنیم. استفاده از قاعده‌کاهی، یعنی همان ابزارهای آفرینش شعر، مثل استفاده از استعاره و مبالغه و تشخیص و غیره، در نثر ما را به نثر شاعرانه می‌رساند و کاربرد قاعده‌افزایی که ابزارهای نظم‌آفرینی به حساب می‌آیند، نظیر ردیف و قافیه و هم‌حروفی و غیره، ما را به نثر مسجع می‌رساند. گونه‌هایی نظیر «نثر شاعرانه»، «شعر منثور»، «نثر مسجع»، «شعر منظوم»، «شعر منثور» و غیره، همه از طریق اعمال قاعده کاهی و قاعده‌افزایی بر روی زبان خودکار پدید می‌آیند. طرح این مسئله برای نخستین بار از سوی استاد گرانقدرم دکتر علی‌محمد حق‌شناس معرفی شد و پایهٔ رسالهٔ دکتری من هم قرار گرفت که ابزارهای نظم‌آفرینی را طبقه‌بندی کردم. آن مقالهٔ دکتر حق‌شناس، امروز جزو نوشته‌های کلاسیک در این زمینه به حساب می‌آید و مبنای تحقیقاتی قرار گرفت که هر کدام در نوع خود ارزشمندند.

در کنار این گروه از زبان‌شناسان، به گروه دیگری از زبان‌شناسان می‌رسیم مثل لیچ یا رقیه حسن که در این زمینه نظریه‌پردازی نکرده‌اند و بیشتر سعی داشته‌اند آرای زبان‌شناسان نظریه‌پردازی چون یاکوبسن، سوسور، هلیدی، مارتینه و دیگران را محک بزنند.

تا اینجا تکلیفمان را با ابزارهایی نظیر «ترکیب»، «انتخاب»، «برجسته‌سازی»، «قاعده کاهی»، «قاعده افزایی» و غیره روشن کردیم. حال برویم به سراغ آرای افرادی که آرای فلسفی و زبان‌شناختی‌شان در این چند دههٔ اخیر در روش مطالعهٔ ادبیات از دیدگاه زبان‌شناسی مؤثر بوده است، از جمله بارت، فوکو، دریدا و غیره.

از میان نوشته‌های رولان بارت، دو کتاب **درجهٔ صفر نوشتار** و **اس/ زد** به بحث دربارهٔ مطالبی می‌پردازد که به نوعی به طرح ابزارهای مورد نظر ما مربوط می‌شوند.

بارت در **درجهٔ صفر نوشتار** سعی می‌کند ثابت کند که پس از فروپاشی زندگی بورژوازی قرن نوزدهم، در سبک نوشتاری آن ایام برای اولین بار مفهوم «سبک» مطرح می‌شود و نویسندگان می‌کوشند برای خود سبکی بیابند. از جمله کامو و همینگوی که سعی می‌کنند نوشته‌هایشان عاری از هرگونه سبکی باشد و این خود به سبکی خاص تبدیل می‌گردد. این نگرش زمینهٔ طرح نکتهٔ دیگری را برای بارت فراهم می‌آورد که تمایز میان دو نوع نویسنده است. یکی ecrivant که «چیزی را می‌نویسد» و یکی ecrivain که «می‌نویسد». این دو نویسنده تفاوتی بارز با یکدیگر دارند. وقتی من کتاب **گفتار در روش** دکارت را می‌خوانم، سعی می‌کنم تمام مدت بفهمم دکارت چه می‌گوید. دکارت در لابه‌لای نوشته‌هایش حضور دارد و اگر مطلبی را از این کتاب نفهمم باید به کمک آثار دیگر سعی کنم منظور دقیق دکارت را متوجه شوم. این نویسنده با نویسندهٔ دیگری مثل حافظ فرق می‌کند. شما وقتی شعر حافظ را می‌خوانید، دنبال این نیستید که بفهمید حافظ چه می‌گوید. اهمیتی هم ندارد که من دقیقاً به آرای حافظ دست پیدا کنم. من از شعر حافظ به آن نتیجه‌ای می‌رسم که خودم می‌خواهم. به عبارت ساده‌تر، من در شعر حافظ خالق مفهوم تازه‌ای می‌شوم که ویژهٔ من است. اینکه من از صورتی چون قرص قمر، ابروی کمان، نرگس چشم، تیر مژگان، قد چون سرو

دقیقاً به یاری که مورد نظر حافظ است برسم، اصلاً مهم نیست. من به کمک آنچه حافظ می‌گوید به یاد یار خودم می‌رسم. در جایی این مطلب را گفته بودم که چند سال پیش سرگرم خواندن **دیوان قاآنی** بودم و از آنچه او دربارهٔ «یار» می‌گفت لذت می‌بردم. همان روزها کتابی هم چاپ شده بود که عکس همسران و زنان دربار قاجاریه را در آن چاپ کرده بودند. زنهایی چاق و تنومند، سبیل از بناگوش دررفته که مثلاً نشسته بودند و مثل کشتی‌گیرهای زورخانه داشتند قلیان می‌کشیدند. از آن شب به بعد هر وقت به سراغ شعر قاآنی رفتم، با این تصور که احتمالاً یار قاآنی هم باید یک چنین شکل و شمایلی داشته باشد، وحشت می‌کردم! «سرو چمان من» اگر متعلق به خود من نباشد که دیگر لذتی ندارد.

بارت به این دلیل اصطلاحی را مطرح می‌کند که در فارسی «مرگ مؤلف» ترجمه شده است و منظورش مرگ نویسنده‌ای است که پس از خلق اثرش می‌میرد تا من بتوانم به خلاقیت خودم برسم. از سوی دیگر باید توجه داشت که این «مرگ» چیزی جز زندگی جاودانه نیست. چنین شعری دائماً زنده می‌ماند، زیرا هر خواننده‌ای در هر دوره‌ای به آفرینشی تازه در آن می‌رسد. شاید بهتر بود همان روز اول به جای «مرگ مؤلف» از اصطلاح «شهادت مؤلف» استفاده می‌کردیم، چون شاعر بعد از اینکه شعرش را می‌گوید، در میان متن سروده‌اش شهید می‌شود و به همین خاطر همیشه زنده می‌ماند. من هر وقت دیوان خواجهٔ شیراز را می‌خوانم، مجدداً به آفرینشی می‌رسم که در آن شرایط زمانی و مکانی خاص درباره‌اش تصمیم گرفته‌ام.

به این ترتیب می‌بینیم که آنچه بارت می‌گوید، همسو با آرای همان صورتگرایان روس است که قبلاً درباره‌شان صحبت کردیم.

حال می‌رویم به سراغ دریدا و دیدگاهش دربارهٔ «شالوده‌شکنی» و «بازی دالها». از میان کتابهای او بیش از همه **نوشتار و تمایز** و **درباره گرماتولوژی** آرای او را معرفی می‌کند. تحلیلهای دریدا نقدی بر «کلام محوری» [Logocenterism] تفکر غربی است. «شالوده شکنی» در اصل اشاره به نوعی نظم برای معنی، اندیشه، حقیقت، واژه و حتی کلام دارد. اجازه دهید اول مسئلهٔ «کلام محوری» را توضیح دهیم و بعد ببینیم دریدا چطور این دیدگاه را مورد نقد خود قرار می‌دهد. نمونهٔ بارز «کلام محوری» را می‌توان «آوا محوری» [phonocenterism] دانست که در اصل یعنی تقدم گفتار بر نوشتار. به اعتقاد دریدا، کنار

گذاشتن و فرعی دانستن نوشتار باعث می‌شود که ما بعضی از مختصات یا کارکردهای زبان را نادیده بگیریم. سوسور معتقد بود که نوشتار به دلیل محافظه‌کاریهایش نمی‌تواند گفتار را بنمایاند و به همین دلیل در مطالعهٔ زبان کارایی ندارد. دریدا به عکس این مطلب توجه دارد. اجازه دهید مسئله را به کمک یک نمونه مشخص کنم.

مطالعهٔ نظام آوایی زبانی مثل فارسی، می‌آییم و فرایندی را در نظر می‌گیریم که «همگون‌سازی» [assimilation] نامیده می‌شود. بعد می‌بینیم که واج «وقتی قبل از ط قرار گیرد با ط همگون می‌شود [به] تلفظ می‌شود. به همین دلیل «شبه»، «تبیل»، «زبیل» و غیره را به صورت «شبهل»، «تبیل» و «زبیل» تلفظ می‌کنیم. حرف دریدا این است که ما برای تعیین اصل واژهٔ «شبه» از خط استفاده می‌کنیم، چون اگر فقط به گفتار توجه داشته باشیم، دیگر مسئله همگونی متفی است. من اول از روی نوشتار «شبه» را اصل می‌گیرم و بعد دربارهٔ «شبه» صحبت می‌کنم. این حرف دریدا وقتی درست است که بتواند جامعیت داشته باشد. در حالی که مثلاً از روی نوشتار نمی‌توانم بفهمم «کرم» چیست یا جمله‌ای مثل «کرم سرطان‌زاست» را چطور باید خواند. این «کرم» بالاخره «کَرم» است یا «کِرم» یا «کُرم»؟ وقتی می‌خواهم روی گویشی مثل «سیوندی» تحقیق کنم که اصلاً خط ندارد چه‌کار کنم؟ حرف دریدا در قالب فلسفی‌اش قشنگ است، ولی معلوم نیست در مطالعهٔ زبان تا چه حد راهگشاست. این صحبتها به‌خصوص در فلسفهٔ سیاسی خیلی جذاب است. مثلاً دریدا به تقلید از توماس هابز معتقد است که حقیقت از سوی قدرت به ما تحمیل می‌شود و این شالوده‌ای است که باید شکسته شود. مثلاً من مسلمانم چون پدر و مادرم مسلمان بوده‌اند و گفته‌اند که من مسلمانم. اگر در کشوری مسیحی به‌دنیا می‌آمدم و پدر و مادرم مسیحی بودند، من هم مسیحی می‌شدم. این حرف خیلی جالب است، ولی یک نقر نیامده به دریدا بگوید اگر حرفت درست باشد که با خودش در تضاد است. نگاه کنید، اگر حقیقت از سوی قدرت به ما تحمیل شده باشد، پس ما چیزی را حقیقت در نظر می‌گیریم که بر ما تحمیل کرده باشند. خب، حالا اگر «شالوده‌شکنی» حقیقت داشته باشد، باید آن هم از سوی قدرتی به دریدا تحمیل شده باشد. حال اگر فرض کنیم دریدا بدون هرگونه تحمیلی به این نتیجه رسیده باشد، پس می‌شود بدون تحمیل

هم به حقیقت رسید و حرف دریدا نقض می‌شود.

از سوی دیگر دریدا معتقد است که در ادبیات، یک «دال» به «دال» دیگری دلالت می‌کند و دلالتش به یک مدلول مراقبت می‌افتد. یعنی من با شنیدن دال «چشم»، اول به «دال» و بعد از دال «چشم»، به مدلول «چشم» می‌رسم. ببینید این حرف چقدر مضحک است. مشکل در این است که انگار دریدا حرف سوسور دربارهٔ «نشانهٔ زبانی» [Linguistic Sign] اصلاً درک نکرده. ما چیزی به نام «دال» می‌نامیم که به «مدلول» خاصی پیوند خورده. [illegible] «مدلول» دیگر «دال» نیست و من وقتی از زبان می‌گویم «دال» «مدلول» استفاده کنیم که [illegible] دارم مطلبی را می‌خوانم به «اشتالانقوس» برسم، چون معنی‌اش را می‌دانم. به فرهنگ لغت می‌روم و می‌بینم در مقابل این کلمه، کلمهٔ دیگری را مثل «غوزانگاش» نوشته. حالا می‌روم دنبال «غوزانگاش» و می‌بینم جلویش نوشته «مستطلم». به سراغ این یکی می‌روم و می‌بینم جلویش نوشته «ماست سیاه». اینجاست که به اعتقاد دریدا من معنی «اشتالانقوس» را می‌فهمم. بنابراین درک معنی «اشتالانقوس» به تعویق می‌افتد. من برخلاف نظر دریدا معتقدم ما در زمان مواجه شدن با «اشتالانقوس»، «غوزانگاش»، «مستطلم» و هر واژه‌ای دیگر از این قبیل هنوز وارد زبان نشده‌ایم که بخواهد چیزی به تعویق بیفتد. من وقتی به واژهٔ «نرگس» می‌رسم، به نشانهٔ این واژه رسیده‌ام، یعنی به پیوند «دال» و «مدلول»‌اش، بعد از طریق این نشانه به نشانهٔ «چشم» می‌رسم، چون «نرگس» فقط به معنی «چشم» نیست، بلکه به این معنی است «چشمی که مثل نرگس زیباست»، «نرگس»، هم «نرگس» است و هم «چشم»، «شیر» هم «شیر» است و هم «شجاع». اگر قرار بود «خرس» فقط به معنی «آدم جاق» باشد، آن وقت دیگر «خرس آمد» نباید توهین به حساب می‌آمد!

جالب‌ترین قسمت ماجرا این است که این فلسفیدنها به جای اینکه ابزاری باشد برای زبان‌شناسی، بهانه‌ای شده برای بعضی‌ها که با چیزهایی مثل «اشتالانقوس» شعر بگویند.

خب، حالا برگردیم به سراغ محورهای همنشینی و متداعی. قبلاً گفتم که نویسنده انتخابهای خود را بر روی محور ترکیب قرار

می‌دهد. بنابراین من به عنوان خواننده، درست عکس مسیری را طی می‌کنم که نویسنده طی کرده است. او انتخاب می‌کند و بعد ترکیب، ولی من اول با آنچه روی محور همنشینی قرار گرفته رو به رو می‌شوم و سپس به انتخابهای خود دست می‌زنم. من هیچ وقت نمی‌توانم به همان انتخابهایی برسم که نویسنده مورد نظرش بوده است. به همین دلیل به آفرینش تازه‌ای دست می‌زنم، ولی جالب اینجاست که انتخابهای من با انتخابهای نویسنده همسو است، یعنی وقتی به یک شعر برخورد می‌رسم، انتخابهای من به شکلی نیست که آن شعر را به یک متن فکاهی تبدیل کند. شما وقتی شاهنامه می‌خوانید، واژه‌هایی نظیر «گرز» و «کمند» و «خنجر» و غیره شما را در شرایطی قرار می‌دهند که انتخابهایتان محدود به محتوایی خاص شود. شما می‌توانید «رستم» مورد نظر فردوسی را بپردازید و «رستم» خاصی را به جایش تصور کنید که شکل و قیافه‌اش مثل شما باشد و «تهمینه» را هم مثل یارخودتان در ذهنتان مجسم کنید، ولی محیط شاهنامه به شما اجازه نمی‌دهد در ذهنتان شرایط پهلوانی و حماسی را هم تغییر بدهید. به عبارت ساده‌تر آفرینشهای شما محدود به شرایطی می‌شود که از زبان و فرا زبان تحمیل می‌گردد. این فکر باعث شد به این نتیجه برسم که انگار ما با یک هرم سروکار داریم که قاعده‌اش متن ماست و قله هرم، محتوایی است که خود را بر این قاعده تحمیل می‌کند. فرض کنید این هرم آسانسوری دارد که ما را از قاعده به قله می‌رساند. ما در هر نقطه‌ای از ارتفاع این هرم، وقتی به قاعده نگاه کنیم، آن را به شکل خاصی می‌بینیم ولی مسیر آسانسور به سمت همان قله است.

از این دیدگاه می‌توانیم عدم ارتباط ابیات غزلهای حافظ را هم برایم روشن کند. در سنت همیشه می‌گفتند، ارتباطی میان ابیات یک غزل حافظ دیده نمی‌شود، ولی زنجیری نامرئی این ابیات را به یکدیگر می‌پیوندد. این زنجیر نامرئی همان محتوایی است که در قله هرم قرار دارد. وقتی به غزلی می‌رسیم که از عشق سخن می‌گوید، سخن از عشق است و عاشقی و معشوق و شوق وصل و ناله از جفا و غیره. در چنین شرایطی انتخابهای من نیز به عنوان خوانندهٔ این متن در همین محدوده قرار می‌گیرد. من نمی‌توانم به انتخابهایی دل خوش کنم که این محتوا را مثلاً به محتوایی حماسی مبدل سازد.

از مطالبی که خدمتتان عرض کردم می‌شود فهمید که ابزارهای زبان‌شناسی، ابزارهایی عام‌اند یعنی صرفاً برای مطالعهٔ ادبیات به کار نمی‌روند. زبان‌شناسی ابزاری برای تعیین «خوب و بد»، «زشت و زیبا»، «شور و شعف و شوق» و غیره در اختیار ندارد. قرار هم نیست در علم بشود ملاکی برای تشخیص این ویژگیهای احساسی در اختیار داشت.

***

□ **فرهمندنیا:** لطفاً دربارهٔ اینکه می‌گویید جریان دال به دال اتفاق نمی‌افتد بیشتر توضیح بدهید؟

■ **صفوی:** «دال» از نظر سوسور «تصور صوتی» است، یعنی تصوری که ما از زنجیره‌ای از اصوات در ذهن خود داریم و در تقابل با زنجیره‌های صوتی دیگر است. شما هر طوری که واژهٔ «باز» را تلفظ کنید من متوجه می‌شوم که شما همین «باز» را تلفظ کرده‌اید و نه مثلاً «گاز»، «راز» و غیره را. از سوی دیگر من یک «تصور معنایی»

از این «باز» در ذهنم دارم که مدلول این دال است. درک واژه‌ای مانند «باز» زمانی امکان‌پذیر است که دال آن به مدلولی پیوند خورده باشد. در این شرایط است که «باز» یک واژهٔ زبان فارسی به حساب می‌آید. اگر شما صورت «تاز» را تلفظ کنید، من می‌فهمم که شما «بازه»، «گاز»، «راز»، «ماز» و غیره را تلفظ نکرده‌اید، ولی چون این مجموعهٔ صوتی به مدلولی پیوند نخورده، «دال» به حساب نمی‌آید. «تاز» صوت است و دال نیست.

بحث ما بر سر این است که دریدا چه گفته؛ نه اینکه شما از صحبتهای او چه استنباطی کرده‌اید. من اطلاعی از استنباط شما ندارم، ولی یک مطلب را می‌دانم و آن اینکه دریدا این قدر که در ایران به‌خصوص در میان جوانان طرفدار دارد، در کشور خودش مطرح نیست. ما متأسفانه استنباط خودمان را با آرای قطعی متفکران قاطی می‌کنیم.

□ **سیما ذوالفقاری:** دربارهٔ کلماتی مثل اشتالانقوس و... اشاره فرمودید که هنوز وارد ساحت زبان نشدیم، شبهه‌ای برای من پیش آمد، آیا وارد ساحت معنا نشدیم یا وارد ساحت زبان؟

■ **صفوی:** به اعتقاد من، تا زمانی که ما با «نشانهٔ زبان» سروکار نداشته باشیم، یعنی «دال» و «مدلول» حضور نیابند، ما وارد «زبان» نشده‌ایم. فرض کنید دو نفر با هم تایلندی صحبت کنند و ما هم به صحبتشان گوش کنیم. ما اصواتی را می‌شنویم، ولی چون این اصوات به «نشانه» مبدل نمی‌شوند، وارد زبان تایلندی نشده‌ایم. وقتی ما وارد زبان تایلندی می‌شویم که با شنیدن هر زنجیره‌ای از اصوات، آن را به مثابه یک «دال» در ذهنمان به «مدلولی» پیوند داده باشیم.

□ **ایرج جودت:** شما با اشاره به یک مورد تقریباً بحث را کامل کردید و آن اینکه گفتید دریدا به هر حال نوعی فلسفیدن به کار می‌برد. به نظرم این جمله تقریباً بحث را نهایی کرد. یک جملهٔ دو پهلو گفتید که اینجا بحث فلسفی نکنید. من فقط یک نکته اضافه می‌کنم. بحث سر ایستایی و پویایی است، شما حرکت دال به مدلول را ایستا می‌کنید. منظورم شما نیستید، زبان‌شناسی کلاسیک به طور کلی حرکت دال به مدلول را ایستا می‌کند. انقلاب دریدایی به این معناست که حرکت دال به مدلول پویاست. اما اینکه شما می‌فرمایید ما حرکت دال به دال نداریم، دلیل بر همین گفتهٔ ایستا بودن است، یعنی حرکت دال به مدلول نگه داشتن گریز از مدلول به دال است. مثلاً خیاطی را در نظر بگیرید که می‌خواهد یک پارچه‌ای را با طرح ببرد یا خیاطی که بدون طرح قیچی را روی پارچه می‌گذارد. شما دومین خیاط را دیوانه می‌دانید، اما بالاخره پارچه را می‌بُرد.

■ **صفوی:** اختلاف نظر ما این است که شما از حرکت دال به مدلول صحبت می‌کنید، در حالی که میان دال و مدلول اصلاً حرکتی وجود ندارد. «دال» به «مدلول» چسبیده؛ درست مثل دو طرف یک کاغذ. حرکتی مطرح نیست که بشود درباره‌اش از ایستایی و پویایی صحبت کرد. اگر بخواهیم «دال» را مستقل از «مدلول» فرض کنیم و صحبت «حرکت» از دال به مدلول را پیش بکشیم، آن وقت دیگر به دال و مدلول سوسور کاری نداریم و منظورمان دو اصطلاح دیگر است. شما اگر یک طرف آن پارچه را به شکل دایره ببرید، آن طرف پارچه هم در همان لحظه به صورت دایره بریده می‌شود.

□ **ایرج جودت:** شما مثال خوبی زدید. من وقتی که روی کاغذ را بریدم، زیرش را هم بریدم. یعنی این دقیقاً همان خوانش گفتاری است که دریدا در فلسفهٔ غرب پیدا کرده. دریدا می‌خواهد بگوید وقتی من قیچی را گذاشتم، رو را می‌برم؛ ولی، زیر را هم دارم می‌برم. این یعنی معتقدیم به Logo یعنی طرحی ابتدایی برای قضیه وجود دارد. حالا اینکه درست می‌گوید یا غلط کاری ندارم.

■ **صفوی:** من هنوز نمی‌دانم این حرفها را دریدا زده یا استنباط شماست. بحث من این است که اگر شما چه با طرح قبلی و چه بدون طرح قبلی نقشی را روی پارچه یا کاغذ ببرید آن طرفش هم در همان لحظه با همان طرح بریده می‌شود و وقفه‌ای بین بریدن رو و زیر وجود ندارد.

□ **محمدخانی:** آیا با مطالعاتی که شما داشتید، ابزارهای زبان‌شناسی در نظم، نثر و شعر تفاوتی دارند، اگر دارند این تفاوتها را بیان کنید. دیگر اینکه چون ما در اینجا بیشتر دربارهٔ وضعیت نقد ادبی در ایران بحث می‌کنیم، آیا این ابزارهای زبان‌شناسی که شما تشریح کردید در اینجا به کار گرفته شده، نمونه‌هایش چیست و به کجا رسیده است.

■ **صفوی:** راستش را بخواهید تاریخ این دسته از مطالعات به درس «ادبیات از دیدگاه زبان‌شناسی» باز می‌گردد که برای نخستین بار در دورهٔ دکتری زبان‌شناسی ارائه شد و در آن کلاس افتخار شاگردی آقای دکتر حق‌شناس را داشتم. در آن کلاس یکی از منابع درسی ما کتاب **رهنمونی زبان‌شناختی به شعر انگلیسی** نوشتهٔ جفری لیچ بود و مثل همیشه، مطالبی که استاد می‌فرمودند هزار برابر غنی‌تر از محتوای کتاب بود. در همان کلاس به این فکر افتادم که برای یکی از تکالیف کلاس، کار مفصل‌تری در زمینهٔ بحث کلاس تهیه کنم تا شاید بتوانم رسالهٔ دکتری‌ام را در همین مسیر انتخاب کنم. استاد نیز پذیرفتند و من برای تکلیف پژوهشی این درس به فرایندهای تکرار و طبقه‌بندی آنها براساس دیدگاه لیچ پرداختم. در طول کار متوجه نارساییهای کار لیچ می‌شدم و هر بار مسئله را با استاد در میان می‌گذاشتم و خلاصه اینکه توانستم موافقت دکتر حق‌شناس را برای انتخاب رساله‌ام تحت عنوان «اسباب ایجاد نظم در ادب فارسی» کسب کنم. این همان کاری است که بعداً با نام **از زبان‌شناسی به ادبیات**؛ ج اول: نظم، به چاپ رسید. استادان مشاورم نیز از بخت خوش، دکتر یدالله ثمره و دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی بودند که فکر نمی‌کنم صد سال یک بار هم چنین اقبالی به سراغ دانشجویی بیاید. در همان ایام، در دومین کنفرانس زبان‌شناسی که هر دو سال یک بار در دانشگاه علامه طباطبایی برگزار می‌شود، دکتر حق‌شناس مقالهٔ ارزشمند خود را تحت عنوان «نظم، نثر، شعر، سه‌گونهٔ ادبی» ایراد فرمودند که باعث شد بیش از پیش به این دسته از مطالعات علاقه‌مند شوم. از آنجا که نزدیک به پانزده سال می‌شد که در گروه زبان و ادبیات فارسی تدریس می‌کردم، تا حدی با اصطلاحات معانی و بیان و بدیع و عروض آشنا بودم و همین سابقه نیز کمک کرد تا بتوانم رضایت خاطر استادان راهنما و مشاورم را جلب کنم.

پس از دفاع از رساله به پژوهشهایم در این زمینه ادامه دادم که نتیجه‌اش جلد دوم کتاب **از زبان‌شناسی به ادبیات** بود که به ابزارهای آفرینش شعر و چگونگی طبقه‌بندی آنها اشاره می‌کرد. در فاصلهٔ میان انتشار جلد نخست و جلد دوم، مجموعه‌ای از دانشجویان دوره‌های کارشناسی ارشد زبان‌شناسی دانشگاه علامه

طباطبایی و دانشگاه آزاد اسلامی، روشی را که در بررسی سبکی از دو منظر قاعده افزایی و قاعده کاهی معرفی کرده بودم به محک آزمایش گذاشتند. آنچه در خاطرم مانده رساله‌های آقای فرزان سجودی در تحلیل سبک‌شناختی شعر سهراب سپهری، خانم آرزو رضایی در بررسی سبکی اشعار نیما، خانم زهرا محمدی در بررسی سبکی اشعار فروغ فرخزاد، خانم ستاره مهدیزاده سراج در بررسی زبان‌شناختی سروده‌های اخوان ثالث و تعدادی دیگر از این عزیزان است که ثابت می‌کرد می‌توان از طریق این ابزارها به تحلیل سبکی متون ادبی پرداخت و نتایجی به دست آورد که به لحاظ آماری معتبرند. در مقاله‌ای تحت عنوان «پیشنهادی در سبک‌شناسی ادب فارسی» نیز به خود جرئت دادم و ثابت کردم آنچه تحت عنوان «سبک» مطرح می‌گردد با توجه به دو فرایند ترکیب و انتخاب اولاً می‌تواند به طبقه‌بندی دقیق‌تری از سبکهای سنتی نظم، شعر و نثر برسد و ثانیاً ثابت کند که این عملکرد تنها به ادبیات محدود نمی‌شود و به لحاظ زمانی در معماری، خوشنویسی، قالی‌بافی و سایر هنرها نیز قابل مطالعه بوده، همسویی خاصی را نشان می‌دهد. به عبارت ساده‌تر، زمانی که فرایند ترکیب در ادبیات از بسامد وقوع بالاتری برخوردار است، همین فرایند مثلاً در معماری آن دوره نیز خود را می‌نمایاند.

از آن ایام تا به امروز کوششهای نسل بعد از من چشمگیر بوده است و حالا دیگر شاهد پژوهشهای نسلی در این زمینه‌ایم که به مراتب جوان‌تر و کارآمدترند. مثلاً رسالهٔ خانم پروین پویا که استاد راهنمایش دکتر سجودی بوده و این دسته از بررسیها را به حوزهٔ نمایشنامه‌نویسی گسترش داده و دربارهٔ آثار بیضایی تحقیق کرده و حتی کتابش جایزهٔ سال را هم از آن خود ساخته است.

□ **محمدخانی:** در نثر چطور؟ آیا این کار در نثر هم صورت گرفته است.

■ **صفوی:** یکی دو تحقیق هم در زمینهٔ نثر در حال انجام است. به غیر از پژوهش خانم پویا که عرض کردم، خانم نرگس بوذری هم به تحلیل سبکی آثار غلامحسین ساعدی مشغولند. اشکال کار در این است که در محدودهٔ زمانی خاصی که برای تدوین رسالهٔ کارشناسی ارشد در نظر گرفته شده، نمی‌توان متون نثر ادبی را سر فرصت تحلیل کرد. مجبوریم به داستانهای کوتاه دل خوش کنیم و اگر نویسنده‌ای داستان کوتاه نداشته باشد به دردسر می‌افتیم، چون این کار بسیار وقت‌گیر است و زمان طولانی می‌طلبد.

□ **محمدرضا گودرزی:** سؤال من در مورد قسمتی است که دربارهٔ هرم صحبت کردید، چون در مورد رمانهایی که امروز نوشته می‌شود و ما می‌خوانیم، کار به این سادگی نیست. چگونه می‌شود آن قله مضمون و رأس هرم را پیدا کرد تا روی آن توافقی صورت بگیرد، زیرا در اینجا با چند معنایی مواجه هستیم.

■ **صفوی:** فرمایش شما کاملاً درست است. همین حالا دنبال یافتن پاسخ به این پرسش هستم که آیا ما در یک متن با یک هرم سروکار داریم یا مجموعه‌ای از هرمها و آیا می‌شود به شکلی علمی ثابت کرد که همین قله‌های چند هرم قاعدهٔ هرم بزرگ‌تری را می‌سازند یا نه. به هر حال این پژوهشها فقط و فقط در ایران صورت می‌پذیرد و کارهایی هم که تاکنون صورت پذیرفته گامهای نخست حرکت در این مسیر است.

□ **هرمز میلانیان:** اگر اجازه بدهید، برای کسانی که در این جمع با زبان‌شناسی چندان آشنا نیستند چند نکته را یادآوری کنم. شما به سوسور اشاره کردید و گفتید که به نظر سوسور «گفتار» مهم‌تر است از «نوشتار». من فکر می‌کنم بیان مطلب به این صورت ممکن است برای بعضی ایجاد سوءتفاهم بکند. مسئله این است که انسان پیش از خواندن و نوشتن، سخن گفتن به یک زبان را فرا می‌گیرد. بچه‌ها از دو سه سالگی حرف می‌زنند و تا سه چهار سالگی بر ساختار اصلی زبان مادری خود مسلط می‌شوند، ولی البته واژگانشان، پیش از آنکه با خط و خواندن و نوشتن آشنا شوند، محدودتر است که ابعاد این محدودیت هم امروزه با رادیو و به ویژه تلویزیون برای کودکان بسیار کم‌تر از گذشته شده. به هر حال همان‌طور که می‌دانید سوسور «زبان‌شناسی گفتار» را در برابر «زبان‌شناسی زبان» قرار می‌دهد و کار اصلی زبان‌شناس را بررسی نظام انتزاعی زبان یعنی «زبان‌شناسی زبان» می‌داند که البته مارتینه با او در این مورد موافق نیست و معتقد است که «گفتار» کاری جز تحقق «زبان» نمی‌کند.

نکتهٔ دیگر اینکه فکر می‌کنم کاربرد اصطلاحات «دال» و «مدلول» نیز می‌تواند به سوءتفاهم بیانجامد و من ترجیح می‌دهم که در زبان‌شناسی «صورت آوایی» را (به‌جای «دال») و «معنا» را (به‌جای «مدلول») به کار ببریم، چون همان‌طور که گفتید «نشانهٔ زبانی» رابطهٔ جدایی‌ناپذیر صورت آوایی و معناست در رابطه با نشانه‌های دیگر درون نظام به هم پیوستهٔ یک زبان و این، یکی از مهم‌ترین دستاوردهای سوسور است. اشکال کاربرد «دال» و «مدلول» این است که بسیاری «مدلول» را با مصداق یک مفهوم در واقعیت جهان خارج یکسان می‌گیرند. حال آنکه «معنا»ی یک نشانهٔ زبانی انعکاس مستقیم مصداق خارجی نیست (و چه بسا معناهایی که مصداق خارجی ندارند). در اینجا به یک مثال بسیار ساده اکتفا می‌کنم؛ مصداق خارجی «نمک» Nacl است، ولی می‌دانیم که واژهٔ «نمک» در زبان فارسی چه کاربردهای اصلی و مجازی متعددی دارد، مثلاً: **تو این خورش بیشتر نمک بریز! چه دختر بی‌نمکی (یا بانمکی)! آنقدر نمک نریز!**

آخرین نکته در مورد نقد یا بهتر بگوییم بررسی شعر و ادبیات از دیدگاه زبان‌شناسی است. من معتقدم هر نظریه‌ای به هر حال تنها بخشی از واقعیت بسیار پیچیدهٔ ادبیات را منعکس می‌کند، از جمله نظریه‌های زبان‌شناختی، همان‌طور که خود شما نیز اشاره کردید. توجه به شبکهٔ محورهای همنشینی و جانشینی واحدهای معنایی و آوایی زبان در بررسی ادبیات، البته اهمیت دارد ولی گویای تمامی پیچیدگیهای آوایی و معنایی مثلاً یک شعر نیست. یادم می‌آید که سالها پیش در منزل سرور و دوست گرامی دکتر حق‌شناس، که در اینجا حضور دارند، حافظ می‌خواندیم و در یکی از غزلهای مشهورش به این بیت رسیدیم:

از کران تا به کران لشگر ظلمست ولی
از ازل تا به ابد همت درویشانست

اینجا بود که من ناگهان متوجه شدم فراتر از واژه‌های این بیت و رابطهٔ همنشینی آوایی و معنایی‌شان با یکدیگر، لایهٔ معنایی دیگری که آشکار نیست وجود دارد که حافظ آن را آگاهانه مطرح کرده، یعنی «مکان» و «زمان» چون «از کران تا به کران» مفهوم «مکان» را می‌رساند و «از ازل تا به ابد» «زمان» را. شاید به خاطر همین لایه‌های پنهان در ژرف ساخت معنایی اشعار حافظ است که هر کس تأویل و تعبیر خود را در آن می‌یابد.