سبک

میکل دوفْرِن
ترجمهٔ احمد سمیعی (گیلانی)

در جهان ادب، اصطلاحاتی وجود دارد که مفهوم آنها برای نسل جوان و حتی عده‌ای از استادان هنوز روشن نیست. این اصطلاحات را به دو دسته می‌توان تقسیم کرد:

۱. آنهایی که از قدیم وجود داشته لیکن با دستاوردهای ادبی در این عصر مفهوم تازه‌ای پیدا کرده است.

۲. آنهایی که با ظهور مکاتب جدید ادبی پدید آمده و در جامعهٔ ادبی ما یا ناشناخته مانده یا بد شناخته شده است.

از دستهٔ اول، **سبک** و، از دستهٔ دوم، **چندصدایی** plurality of voices (polyphony) را می‌توان شاهد آورد.

ناشناخته ماندن یا بد شناخته شدن و یا شناخت مجمل و احیاناً مبهم این اصطلاحات باعث آن گشته است که نویسندگان و منتقدان ادبیِ جوان الفاظی را به کار برند بی آنکه معنای دقیق و روشن آنها را دریافته باشند.

حتی در باب مکاتب ادبی غرب، با آنکه در پرتو همّت کسانی چون رضا سیدحسینی آثاری سودمند در دسترس قرار گرفته، هنوز سوءِ تفاهم وجود دارد.

همچنین مسائلی که در جهان ادبِ امروزی مطرح است و دربارهٔ آنها آراء گوناگون از جانب صاحب‌نظران اظهار شده، مثل رابطهٔ هنر و اخلاقیات، هنوز به‌شایستگی و همه‌جانبه در نزد ما مطرح نشده است. نامهٔ فرهنگستان در صدد آن است که این قبیل مطالب را، طی مقاله‌های ترجمه‌ای یا تألیفی، به‌تدریج، در صفحات خود درج کند و از این راه مفهوم روشن

بعضی از اصطلاحات و مسائل و دریافت‌های گوناگون اهل نظر دربارهٔ آنها را به جامعهٔ ادبی عرضه بدارد.

به گمان ما، این اقدام یکی از نیازهای مبرم جامعهٔ ادبی ما را جواب‌گو خواهد بود.

سبک، در ظلّ زبان‌شناسی، امروزه، موضوع یکی از دانش‌ها شده است. سبک‌شناسی خواستار آن است که دانشِ **گونه‌های کاربُردیِ**[1] زبان باشد و می‌کوشد تا سبک را به مفهوم شیوهٔ عمل تعریف کند. لیکن واژهٔ سبک، در کاربُردِ جاریِ زبان، میدان معنایی بس فراخ‌تر و نقش‌های بس متعدّدتری دارد. از سبکِ اثاث خانه یا از سبکِ ورزشکار سخن گفته می‌شود. همچنین گفته می‌شود که هنرمندی صاحب سبک شده یعنی هنری عالی‌درجه پیدا کرده است. آیا می‌توان برای این لفظ هستهٔ معنایی تحویل‌ناپذیری یافت؟ البته ما در صدد آن نیستیم که همهٔ مراتبِ کاربردِ این لفظ را بر شماریم؛ امّا، دست کم، تمیز دو دلالت و دو کاربرد آن میسّر است. گاهی این لفظ بر سیستم دلالت دارد، بر دستگاه وسایل و قواعد (که امروزه به آن **کُد**[2] ــ رمزگان ــ می‌گویند) ــ وسایل و قواعدی تجویزی یا نوآورده که در فراوریِ اثری به کار برند. گاهی نیز این لفظ معرّفِ خاصیت به‌ویژه کیفیتی مرغوب است، چنان که می‌گویند سبک داشتن هنر است. اما این هنر از آنِ کیست؟ از آنِ اثر یا از آنِ اثرآفرین؟ این هنر، برحسب آن‌که به اثر یا به اثرآفرین نسبت داده شود، به انسجام یا به استادی تعبیر می‌شود. لیکن تفاوتی که در کاربردهای آن پدید می‌آید از جایی دیگر است: سبک، اگر تأکید بر سابقه و حجّیّت و مقبولیّتِ سیستم در رابطه با فراوریِ اثر باشد، امری جمعی تعریف می‌شود و، در طبقه‌بندی آثار، به مثابهٔ ابزارِ تعمیم به کار می‌رود؛ و اگر، به خلاف، بر تخطّی از سیستم و بر نوآوری و تفرّد تأکید شود، امری شخصی تعریف می‌شود و نقش فردیّت‌آفرین می‌گیرد، هم حُسن شمرده می‌شود و هم سیستم و حتّی، آن‌چنان که فوسیون[3] پیشنهاد می‌کند، در تقابل با سیستم قرار دارد. وی می‌گوید: «سبک نوعاً امری است مطلق و مصداقاً امری است تغییرپذیر» *(Vie des formes)*. این دو کاربُرد است که به بررسی ما جهت خواهد داد.

---

1) registres 2) code

۳) Henri Focillon (۱۸۸۱-۱۹۴۳)، مورّخ هنر فرانسوی، استاد دانشکدهٔ ادبیات لیون (فرانسه) و مدرّس باستان‌شناسیِ دانشگاه ییل (Yale، در ایالات متحدهٔ امریکا)، دارای آثار متعدّد در زیباشناسی. ـ مترجم.

۱ سبک به عنوان ابزار تعمیم

بسی پیش از آن‌که دانش سبک‌شناسی مدوّن گردد، سبک، با مفهومِ طرزِ عمل، موضوع علمی عرضه می‌شود که دعوی اصلی آن احصا و طبقه‌بندی است. مثلاً، در قرون وسطیٰ، در ادبیات، سه سبکِ عالی و متوسط و دانی تمیز داده می‌شود که، فی المثل، در آثار ویرژیل، برحسب آن، به ترتیب، آینیاس‌نامه[4]، اشعار روستایی[5]، و اشعار شبانی[6] را می‌توان در این درجات جای داد (cf. Auerbach, *Mimésis*). به همین سان، در صنعتِ مُبل‌سازی، سبک لویی پانزدهم و سبک لویی شانزدهم در تعریف به کار می‌رود. مفهوم در این هنگام نقش تعمیم دهنده دارد، یعنی امکان می‌دهد که اشیای متفاوت ذیل یک عنوان تعریف شوند و جای گیرند. این عنوان، برای اشیا یا هنرهایی که از پیش تعیین شده‌اند، می‌تواند بر دوره‌ای تاریخی دلالت کند، مانند زمانی که از سبک لویی پانزدهم سخن می‌رود. این اصلِ طبقه‌بندی، به جهاتی، از همه ساده‌تر است. هیچ چیز ساده‌تر از آن نیست که تاریخ را به صورت بُرِش‌هایی درآوریم. ولی، برفور دیده می‌شود که این راه و روش را نمی‌توان جز پس از گذشت زمان [پس از جا افتادن سبک و پدید آمدن آثار متنوع در آن*] به کار بست و، درنتیجه، نمی‌توان ایفای نقشی تجویزی بر عهده‌اش گذاشت (مگر در حالتی که فلان دورهٔ تاریخی سرمشقِ تقلید پیشنهاد شود). در این راه و روش، ملاکْ دستخوشِ نشیب و فرازهای تاریخ است. فی المثل، آیا می‌توان سبک رومیایی[7] را به صورتِ گاه‌نامه‌ای تعریف کرد، در حالی که، هم در آن زمان که بناهای سبک گوتی[8] احداث می‌شد، کلیساهایی به سبک رومیایی نیز ساخته شده است؟

پس، حتی اگر تاریخْ شاخص‌های مفیدِ فایده‌ای به دست دهد، اصل دیگری برای طبقه‌بندی باید سراغ گرفت که تا حدّی ورای تاریخ باشد. این اصل می‌تواند نوع اثر باشد که طبیعتاً در تعمیم به ذهن می‌رسد. نوع، در داخل هنری که خود طبقه‌بندی شده، وسیله‌ای است برای انتظام بخشیدن به فراورده‌ها. مثلاً، در معماری، انواع مذهبی، کشوری، نظامی تشخیص داده می‌شود؛ یا، در نقاشی، انواع تاریخی، منظره، صورت، طبیعتِ بی‌جان؛ یا، در شعر، انواع غنایی، نمایشی، حماسی. سبک، در این صورت،

4) *L'Énéide* 5) *Géorgiques* 6) *Bucoliques*

* عباراتِ توضیحیِ درون قلّاب همه جا از مترجم است.

7) style roman 8) style gothique

خصوصیتِ نوعی از انواع را تعریف می‌کند: سبک رثائی یا بَثّ الشّکوایی داریم و سبک حماسی. لیکن مفهوم نوع خود مبهم است. نوع آیا وسیلهٔ تجربیِ طبقه‌بندی است (در فرهنگی معیّن، معابد، حکایات، و دیوارنگاره‌ها یعنی آثاری می‌توان یافت که ذیل یک نام ثبت می‌شوند و با یک الگو وفق دارند)، یا اصلی است برای سنخ‌بندیِ[9] ورای تاریخ (در حالی که مفاهیمی بنیادی مفروض‌اند ــ در ادبیات، طرح کلی و چهره‌های داستانی؛ در نقاشی، درون‌مایه‌ای که باید باز نموده شود؛ در معماری، کارویژه‌ای که برای بنا منظور شده ــ و می‌توان از آنها سنخ[10]هایی را انتزاع کرد که برخی مصداق یافته‌اند و برخی دیگر چه بسا مصداق نیافته باشند)؟ نظریهٔ انواع[11] و، در نتیجه، تعلّق آن به سبک، بین این دو رهیافت مردّد می‌ماند. حتی وقتی که، بنا بر ساخت‌گرایی، رهیافتِ قیاسی را مرجّح می‌شمارد، لازم است که سیستم با تاریخ مقابله یابد ــ با تاریخی که روشنگر سیستم است. روشن‌تر بگوییم، باید سبکِ خاصِ یک نوع در آثاری جلوه‌گر شود که در آنها، به قول فُرمالیست‌های روس، خصایص ساختاریِ تمایز دهنده تفوّق داشته باشند ــ مثلاً، در تراژدی، جدی بودنِ طرحِ کلی، رفعتِ شأنِ چهره‌های داستانی و فخامت سخن.

نظریه، آن‌چنان که دیرزمانی به کار رفته، خود ناظر به عمل است. در این صورت، تعریف سبک، برای طبقه‌بندی اشیا پس از پدید آمدن آنها، دیگر به کار نمی‌آید بلکه به کار آن می‌آید که برای ساخت آنها دستور العملی به دست دهد. بدین سان، سبک دستگاهی از وسایل شمرده می‌شود نه دستگاهی از نتایج، همچنان که ریشهٔ واژهٔ style نشان می‌دهد[12]. این گذار از توصیف به تجویز و معیارگذاری، به هیچ روی، عجیب نیست: با بازشناسی نتایج، وسایلِ پدید آوردن نتایج، یعنی مواد و محدودیت‌ها و مضایق، شناخته می‌شود یا ــ با پیشی گرفتن بر فرمول‌بندیی که به آن خواهیم رسید ــ پیام‌ها و کُدهایی شناخته می‌شوند که مخصوصِ نوع یا سبکی باشند. آکادمی به نقاش می‌گوید: اگر بخواهی اثر نقاشیِ ارزشمندی پدید آوری، فلان سنخ موضوع و فلان سنخ رنگ‌آمیزی را انتخاب کن. همچنین، معمارِ پیروِ سبکِ ویتروویوس[13] بدان فرا خوانده

9) typologie 10) type 11) genres

۱۲) ریشهٔ style (stylo) به معنی «درفش»، ابزار و وسیلهٔ نوشتن است. ـ مترجم

۱۳) Vitruvius، معمار رومی قرن اول پیش از میلاد، هم‌عصر ژول سزار (یولیوس قیصر) صاحب اثری در ده ←

می‌شود که از سبک‌های دُریایی[۱۴] و کورَنتی[۱۵] یحی را برگزینند. بدین سان، سبک‌ها نظام‌هایی هستند پیشنهاده از راه و روش‌ها و دستور العمل‌هایی که در دسترس اثرآفرین گذاشته می‌شوند تا اثری پدید آورد که بتوان آن را در نوعی مندرج ساخت. می‌بینیم که، با این تلقی، سبک تعریفی تعمیم دهنده پیدا می‌کند و، به این عنوان، در طریقِ عملیِ آفرینشِ اثر دستگیر است، البته در جوامعی که هنر در آنها هم جا گیرنده است هم جا دهنده و هنرمند، در عین حال، هم ایدئولوژی حاکم را می‌پذیرد هم قوانین انواعی را که برای بیان اختیار می‌کند. مع الوصف، اگر هنر تحوّل می‌یابد و تاریخی دارد، تنها به این علت نیست که ایدئولوژی، با تغییرِ ساختارِ اجتماعی که موجد آن است، دگرگون می‌شود، بلکه شاید به این علت هم باشد که هنر، در خودِ آثار هنرمندان، اصلِ تغییری سراغ می‌گیرد. عملِ هنرمندان سبک‌ها را به حرکت در می‌آورد و، از این رو، در نهایت، سبک را باید فردی دانست و آن را فردیّت‌ساز تعریف کرد.

۲ سبک به عنوان ابزارِ فردیّت

آزادی هنرمند تنها در آن به ظهور نمی‌رسد که از پیش سبکی را برگزیند بلکه، چه‌بسا، در مخالفت با خصایصی جلوه‌گر شود که نظراً آن را تعریف می‌کنند و با قواعدی که در عمل معرّف آن‌اند؛ و این کار از طریق ابداعِ خصایص و قواعدِ جدید صورت می‌گیرد. بدین سان، ممکن است انواعی تازه آفریده شوند و جانشین انواع کهنه گردند. لیکن آنچه، در این مقام، مورد علاقهٔ هم ما و هم صاحب سبک است لحظهٔ ابداع یعنی همان لحظهٔ عمل است، آینده و تأثیر آن در نظام سبک‌ها هرچه می‌خواهد باشد. این عمل لزوماً کارِ فرد نیست (هرچند بیشتر اوقات تماماً یا از جهتی فردی است. بنای کلیسای اعظم استاد معمار می‌خواهد، گروهِ باله باله‌آرا می‌خواهد) ولی خود متفرّد است: هر اثر هنریِ بلندپایه‌ای آفرینشی است فرد و حتی می‌توان گفت که اعتبار و ارزش آن با میزان فردیّتِ

← دفتر به نام در معماری *De Architectura* که، در آن، غیر از معماری، به مباحث دیگری چون ئیدرولیک و فن شاخص‌سازی (ساعت آفتابی) و مکانیک پرداخته شده است. نظریه‌های ویتروویوس، در دورهٔ رنسانس، برای احیای آثار باستانی مورد توجه بسیار معماران قرار گرفت. ـ مترجم

۱۴) dorique، قدیم‌ترین سبک معماری در یونان باستان در قرن هفتم قبل از میلاد. ـ مترجم

۱۵) corinthien، پرتکلف‌ترین سبک در معماری کلاسیک که در اواسط قرن چهارم قبل از میلاد شکوفا شد. ـ مترجم

آن سنجیده می‌شود. آثار دون‌پایه استاندارد شده (قالبی) اند و در آنها مُهر صانع بر مصنوع دیده نمی‌شود و، اگر انواع دون‌پایه‌ای، چون قصه و رُمان پلیسی و تصنیف و وِسْترن، وجود دارند، از آن قماش اند که این مُهر و نشان ــ یعنی تخطّی از قواعد شکل دهندهٔ خود ــ را خواستار نیستند یا بر نمی‌تابند. لیکن شاید همین انواع، که سبک آنها آمرانه از پیش تعیین شده است، به درجه‌ای از تشخّص و تفرّد راه دهند. در حقیقت، تفرّدِ سبک لزوماً مستلزم فروپاشی قواعد نیست بلکه حدّاقلِّ لازمهٔ آن فقط درجه‌ای از آزادی در عمل به این قواعد است: محترم‌ترین و سختکوش‌ترین صنعتگر می‌تواند هنرمند باشد، اگر تلاش او در کاربستِ فرمان‌بُردارانهٔ معیارها روی یکی از مصالحِ گران‌جان وی را، به خلاف میل خودش، بدان سوق دهد که سنّت و آفرینندگی، اگر نخواهیم بگوییم کارآموزی و طغیان، را جمع آورد و، بدین سان، مُهر خود را بر دستاوردش بزند.

در این مقام، باید تحلیلی را خاطرنشان ساخت که، در آن، بارْت[۱۶]، طی اثر خود به نام درجهٔ صفرِ نوشتار، ضمن تأمل در ادبیات و طریق معنی یافتن آن در نظر خواننده، سبک را در مقابل نوشتار قرار می‌دهد. مفهوم نوشتار به آنچه سبکِ جمعی خوانده شده نزدیک می‌گردد: نوشتار، دست کم در آنجا که به صورت جمع در می‌آید، موضوع انتخاب است؛ نویسنده، با دست زدن به این انتخاب، میثاقی را می‌پذیرد که او را با جامعه پیوند می‌دهد و در حیطهٔ جامعه جایگزین می‌گردد، در تاریخی درگیر و مقیّد می‌شود و جهت‌گیری می‌کند. سبک نیز مَراجع خود را داراست، اما «در سطح جریانی زیستی (زنده و متکامل) نه در مسیر تاریخ». سبکْ زبانی است خودبسنده که فردیّتِ نویسنده در آن بازتاب دارد؛ به شیوهٔ امری وجوبی «هم‌چون شکفتن گل» عمل می‌کند و بیانگرِ میثاقی است که جسم را به جهان گره می‌زند، یعنی روی به طبیعت دارد. شعر نو برای این نظر شاهد خوبی است. هنرهای دیگری چون رقص یا نقاشی، که یادکردن از آنها از

---

۱۶) Roland Barthes، منتقد و نشانه‌شناس فرانسوی معاصر. اثر او، به نام درجهٔ صفرِ نوشتار (۱۹۵۳) *Le Degré zéro de l' écriture*، نتیجهٔ تفکر در زبان ادبی و شرایط تاریخی آن است. وی، در این اثر، ادبیات را محکوم به آن می‌داند که از طریقِ نوشتاری فاقدِ آزادی به ظهور آید. تحقیق او بیانیهٔ نقدی نوین تلقی شد که ملازم متن اثر و تنها در بند خود اثر و دلالت‌های آن است و به پدیده‌های بیرون از فراوریِ اثر توجه ندارد. بارْت، در نقد و تحلیل آثار ادبی، با علاقهٔ روزافزونی به دلالت‌های متنِ اثر به عنوان نشانه‌ای از ناخودآگاه و همچنین به تکثّرِ کُدها (دستگاه‌های وسایل و قواعد) به مثابهٔ نمودارِ غلظتِ تاریخی متون توجه نمود. ـ مترجم

حوزهٔ بحثِ بارْت بیرون است، بهتر نشان می‌دهند که سبک از اعماق وجود برمی‌خیزد و اثری از آثار حرکت است. لیکن، در این حرکت، مهارت و استادی نیز هست؛ از این رو، هر قدر هم طبیعی باشد، باید تسخیر شود.

این مُهرِ صانع بر مصنوعْ بیانِ ما فی الضّمیر، به آن معنی که غالباً مراد می‌گیرند، نیست و چنین نیست که جلوهٔ ارادهٔ صانع برای نمودن خود یا سخن گفتن از خود باشد؛ اثرآفرین نیست که به صیغهٔ متکلم سخن می‌گوید، اثر است که بشخصه سخن می‌گوید: اثر است که بر حرکت و عملی متفرّد گواه است که آن را پدید آورده است و اثرآفرین جز فرزندِ آثار خویش نیست. لذا لازمهٔ مطالعهٔ سبک مطالعهٔ اثر است، مطالعهٔ مُهر صانع است نه خود صانع. این مطالعه ناظر است به بیان آنچه در اثر قیاس‌ناپذیر و بی‌همتاست، ناظر است به مایه‌ای که، با آن، اثر، حتی اگر بتوان آن را در نوعی درج کرد، از درآمدن به زمرهٔ نوع می‌گریزد تا در بی‌همتایی مستقر گردد. لذا، نقشِ مفهومِ سبک، در اینجا، دقیقاً عکس نقشی است که هم السّاعه برای آن قایل شده بودیم. این نقش، پیش از آنکه نوعی دانشِ سبکِ در پی تدوین شدن باشد، در بهترین حالت، در مهارت‌ورزی جلوه‌گر می‌شود ــ در آنچه دیرزمانی تلاشِ اصلیِ تاریخ هنر برای حصول آن بوده است. داوری برای انتسابِ اثر به آفرینندهٔ آن مستلزم تعیین خصوصیاتی است که آن اثر را منحصربه‌فرد می‌کند [یعنی از آثار دیگر متمایز می‌سازد]. تفحّص برای یافتن این خصایص را تا چه حدّ می‌توان به صورت نظریه درآورد؟ آیا دانشی برای شناخت نمونه‌های منفرد وجود دارد؟ اینها پرسش‌هایی هستند که سبک‌شناسیِ علمی در برابر خود مطرح خواهد ساخت که آن نیز بین دو مفهومِ سبک [جمعی و فردی] که عرضه داشته‌ایم مردّد مانده است.

۳ سبک‌شناسی از چه سخن می‌گوید؟

ما درصدد آن بر نخواهیم آمد که طرحی از تاریخ سبک‌شناسی به دست دهیم. به‌خصوص که سبک‌شناسی معمولاً تنها به سبکِ زبان یا سخن ادبی می‌پردازد نه به همهٔ هنرها و آن، وقتی فن بلاغت هم نامیده می‌شد، این حدّ و مرز را برای خود قایل بوده است؛ چون بلاغت فنِّ آن زبانی است که هنر شمرده شود. فنِّ بلاغت، در عین حال، هم توصیفی است و هم معیاری (تجویزی): به عنوان دستورِ بیانِ ادبی، تعیین کنندهٔ وسایلی

است که زبان در اختیار نویسنده و سخنور می‌گذارد و، به عنوان ابزار نقد، قواعد خاصِّ هر نوع را مقرّر می‌دارد ــ قواعدی که ترکیبِ اثر، یعنی واژگان و ساختِ نحوی و صوَرِ بلاغی، آن را ثبات می‌بخشند و سبک‌شناسی، برحسب همین قواعد، دربارهٔ آثار داوری می‌کند. سبک‌شناسیِ جدید، به انگیزهٔ همین دغدغهٔ گرایشِ تحصّلیِ زبان‌شناسی، یعنی علمی که به آن وابسته است، نقش‌های تجویزیِ نقد را به کنار می‌نهد. لیکن، در عین خودداری از داوری دربارهٔ آثار، از بررسیِ آنها صرف نظر نمی‌کند. سبک‌شناسیِ جدید، در آنِ واحد، در دو رشته سهیم می‌گردد ــ دو رشته‌ای که جواب‌گوی دو مفهوم از سبک‌اند که متمایز ساخته‌ایم: از سویی، آنچه پی‌یر گیرو[17] سبک‌شناسیِ بیان می‌نامد و، از سوی دیگر، سبک‌شناسیِ فرد. اوّلی، که توصیفی است، روشنگرِ توان یا خواصِّ زبان است و دومی، که تکوینی (ژنتیک) است، به هنرِ فردیِ نویسنده می‌پردازد. بدین سان، بالی[18]، مصنّفِ نخستین سبک‌شناسی[19] که در ۱۹۰۵ منتشر شد، استعدادِ ذاتیِ زبان را مطالعه می‌کند: وی، با این ملاحظه که نقش زبان بیانِ فکر و عواطف است، مطالعهٔ وسایلی را وظیفهٔ سبک‌شناسی می‌داند که واژگان و قواعدِ زبان برای بیانِ عواطف در دسترس می‌گذارند. به خلاف، اسپیتسر[20]، مبتکر سبک‌شناسی جدید[21]، نیروی زایندگی اثرآفرین را، آن‌چنان که در زبانِ خاصِّ خود او ظهور می‌یابد، مطالعه می‌کند، یعنی در نظامِ راه و روش‌هایی که در اثر او به کار رفته و هم بیان فکر را میسّر می‌سازد و هم بیان عواطف را. آنچه در این دو کار مشترک می‌ماند این تصوّر است که سبک‌شناسی با نقش معناییِ زبان و، در نتیجه، با سخنی و متنی بستگی دارد که این نقش در آن ایفا می‌شود. همچنان که یاکوبسن[22] می‌گوید، دستور زبانِ شعر (مطالعهٔ وسایلِ بیانِ شاعرانه که بالقوّه در زبان وجود دارد) از شعرِ دستور زبان (مطالعهٔ نتایج استفاده از این وسایل در متن) جداشدنی نیست. «اگر به خواصِّ سبکیِ زبان بپردازیم، آنها را نه همان با مکانیسمِ زبان بلکه تنها با مکانیسمِ سخن می‌توانیم بیان کنیم» (T. Tudorov & Ducrot)، یعنی دست کم با ملاحظهٔ «جنبهٔ کلامی و صوریِ» متون، که بلافاصله به جنبهٔ معنایی باز می‌گردد. در این صورت، هرچند تقابل بین دو دید تحویل‌ناپذیر باقی بماند، تقابل بین راه و روش آنها این حکم را ندارد؛ چون، اگر بخواهیم سبک‌شناسیِ زبان را تدوین کنیم، این کار میسّر نیست

17) Pierre Guiraud 18) Bally 19) *Stylistique* 20) Spitzer
21) *New Stylistics* 22) Jakobson

مگر به این اعتبار که زبان امکانی است برای سخن و لذا محیط بر سخن‌هایی است که مُجاز می‌شمارد و آثاری متفرّدند. در جهت عکس، این تفرّد با زبانْ مُجاز می‌گردد ــ تفرّدی که زبان در آن جلوه و ظهور می‌یابد و نظریهٔ این زبان لازمهٔ مطالعهٔ سخنِ متفرّد است، یعنی مطالعهٔ آثار و نتایجْ متضمّنِ مطالعهٔ وسایل است[۲۳].

بر این مبناست که مفهومِ سبک را، چنان که ژیل گرانژه[۲۴] کرده، می‌توان برای همهٔ هنرها به کار برد. در این حالت، مفهوم سبک برحسب کُد [دستگاه نشانه‌ها و قواعد و روابط آنها] و پیام [کاربُردِ مصداقیِ این نشانه‌ها و قواعد و روابط]، که ساخت‌گرایی آنها را تحمیل کرده است، صراحت می‌یابد. پیام هم اثر است و هم آنچه اثر بر آن دلالت دارد یعنی معنی یا، به پیروی از گیوم[۲۵] و به تعبیر بهتر، اثرِ معنی که، در متن و از راه بافت سخن، از فعلیّت یافتنِ یکی از امکاناتِ معنایی نتیجه می‌شود که زبان به دالّ (لفظ) ارزانی می‌دارد. کُد دستگاهِ وسایلِ قراردادی است که پیام با آنها مخابره می‌شود؛ لذا، برای پیام دهنده و پیام گیرنده، همان محدودیت‌هایی است که سازندهٔ این وسایل است. سبک خاصیتِ پیام است در آن حدّ که این پیام به کُد درآمده است. همچنان که گیرو می‌گوید، «سبک تنها در پیام و در رابطه با پیام است که اثر دارد؛ لیکن این اثر مشروط است به ارزش‌هایی که منبع آنها کُد است» *(La Stylistique)*. این ارزش‌ها، که به هر نشانه‌ای تعلّق دارند، امکانات معنایی‌اند. به اجمال بررسی خواهیم کرد که گرانژه از این دو مفهوم عمومی [لفظ و معنی] سبک‌شناسی استفاده کرده است. این معنی که سبک به پیام تعلّق دارد ــ و مثلاً، چنان که یاکوبسن می‌گوید، این معنی که نقشِ شعریِ زبان با «جهت‌گیریِ آن به سوی پیام» تعریف می‌شود ــ با این قول گرانژه صراحت می‌یابد که «سبک اساساً به دلالت‌ها تعلق دارد» *(Essai sur la philosophie du style)* و مراد از دلالت‌ها، در اینجا، همان وازده[۲۶]ها یا تفاله[۲۷]های معنی‌اند، «آنچه، در یک تجربه، به ساختار دادنِ آشکار راه نمی‌دهد» (همان) و به مرتبهٔ موضوعِ علم [به مرتبهٔ معلوم] تنزّل نمی‌یابد: لذا، پیام، وقتی دارای سبک باشد، راجع است به چیزی که زبانِ علمی نمی‌تواند کاملاً بر آن احاطه یابد، هر قدر هم برای به کُد درآوردن آن تلاش شود. چون بین سبک و کُد رابطه‌ای ضروری وجود دارد که گرانژه آن

---

۲۳) لبّ مطلب این است: سخن به زبان فعلیّت می‌بخشد و سخنی مُجاز و دستوری است که در آن از نشانه‌ها و قواعد زبان پیروی شده باشد. لذا مطالعهٔ سخن (اثر) مستلزم مطالعهٔ زبان (وسیله) است. ـ مترجم

24) Granger 25) Guillaume 26) raté 27) résidu

را چنین بیان می‌کند: «در آنجا که فقط کُدِ واحدی عمل کند که دستور آن لازمُ الإتّباع و جامع و مطّرد باشد، مثل مُرس [= رمزگانِ تلگرافی] سبکی وجود ندارد؛ شرطِ وجودِ سبک تکثُّرِ کُد است و این تکثّر هر جا که عناصرِ بیرون از کُد وجود داشته باشد ظهور می‌کند، «هر جا که کُدِ پایه تنها در بخشی از مادّه‌ای که به آن صورت می‌بخشد حاکم است» (همان). در این حال، این خصوصیاتِ آزاد [فارغ از کُد] با آن چیزی سازمان می‌یابند که زبان‌شناسان زیرکُد[28] می‌نامند، مانند زیرکُدهایی که بر گونه‌های کاربردی یا نواهای گفتار حاکم‌اند. گرانژه به زیرکُدهای دیگری اشاره می‌کند. «سازمان یافتگیِ این عناصرِ بیرون از کُد یا به صورت نظام‌هایی پیشینی است که زبان را قوّت می‌بخشند، مانند الزامات وزنی یا الزاماتی که معرّف انواع اند؛ و یا به صورت نظام‌های آزادی که بالبداهه ساخته می‌شوند و در پیام، بر اثر تجربه، اخذ می‌شوند» (همان). این کُدها، خواه از پیش تعیین شده باشند خواه بعداً ساخته شده باشند، برحسب آن‌که از طریق رسم و عرف مقرّر شده باشند یا ابداع شده باشند، مانند آن اِعنات‌های دلپذیری که والری اختیار می‌کند، زَبَرکُد[29]ند. این زَبَرکُدها را می‌توان «با کشفِ آراستگی‌هایی در توزیعِ عناصر در پیام» مشاهده کرد «که از حدّ واحدهای تحت قاعدهٔ سازمانِ معنایی و نحوی تجاوز می‌کنند» (همان). از همین زَبَرکُدهاست که سبک ساخته می‌شود.*

آنچه مورد توجه گرانژه است امکان مطالعهٔ بالاخص علمیِ سبک در چشم‌انداز نظریه‌های مربوط به تفنّنات بدیعی است بر مبنای این تعریف. از ما برنمی‌آید که در این راه دنباله‌رو او باشیم؛ ولی می‌توانیم دو نتیجهٔ حاصل از این دریافت را، که خود او بر آنها تأکید دارد، خاطرنشان سازیم. نتیجهٔ اول آن‌که مفهوم سبک عرصهٔ مصداقیِ به مراتب وسیع‌تر از صنایع زبانی و حتی مجموعهٔ صنایع پیدا می‌کند ــ عرصه‌ای که همهٔ

28) sous-code 29) surcode

* حاصلِ کلام این‌که، در اثر، آنچه از عُرف کاربُرد زبان تجاوز کند عناصر سبکی را پدید می‌آورد؛ یعنی کیفیاتی در کاربرد که جنبهٔ عام و کُدبندی‌شده (کُدبندی عادی) نداشته باشد (مثل طرز راه رفتن هر فرد)، البتّه، این عُرف ثابت نیست: آنچه در دوره‌ای بیرون از عرف شمرده شود، بر اثر استعمال، در دوره‌ای دیگر به جایگاه عُرف فرو می‌آید؛ مانند مضمون‌های سنّتی که، بر اثر کاربُردِ متواتر، به صورت عرف درمی‌آیند. این هست که مضمونی، هر چند سنتی، چه بسا به رنگی درآید که نوعی اصالت در آن احساس شود و با پیام سازواری پیدا کند. همچنین، هر بیرون از عرفی سبک‌ساز نیست و برای آن‌که سبک‌ساز باشد دو شرط لازم دارد: یکی آن‌که حامل پیام اصیل دیگری باشد؛ دیگر آن‌که پذیرفته و مقبول گردد تا به حدّی که مایهٔ آن، در آثاری دیگر، به نوعی ظهور و از این راه دوام یابد. ـ مترجم

فراورده‌های کارِ انسانی را در بر می‌گیرد، تا آنجا که، از جهتی، از ساختاربندی و کُدگزینیِ آشکار فارغ و آزاد می‌گردند. لیکن آنچه تعیین کنندهٔ ثانویِ آنهاست، آنچه این افزونهٔ معنایی یا این معنای حاشیه‌ای را به آنها ارزانی می‌دارد ــ که گرانژه دلالتش می‌خواند و من ترجیح می‌دهم آن را نحوهٔ بیان یا کیفیت بیانی بخوانم ــ به یک نوع ساختاربندیِ ثانوی یا زَبَرکُدبندی راه می‌دهد که کمتر آشکار و کمتر کارآمد است. تنها فراورده‌های قالبیِ صنعتِ جدیدند که فاقد سبک‌اند ــ فراورده‌هایی که تماماً تابع همان طرحی هستند که بر تولید صنعتی آنها حاکم است. و باز، به قول اولیویه روو دالون[۳۰]، هر شیئی، از جمله شیءِ استاندارد (قالبی)، خود سبکی است؛ چون با معیارهای ایدئولوژیک و گاه زیباشناختی ــ که نقش‌گرایی یکی از آنهاست ــ وفق دارد و نوعی زَبَرکُدبندی را وارد کار می‌کند؛ بدین سان، می‌توان هم برای یک کار نقاشی یا معماری سبک قایل شد و هم برای یک اتومبیل یا دستگاه تلفن. یک کارِ نقاشی، من باب مثال، اگر تنها رسّامیِ تعلیمی یا نقلِ طابق النّعل بالنّعلِ متن نباشد، بیانگر چیزی بیشتر یا غیر از سخنِ تک‌معنایی است، و تولید آن مربوط است به زَبَرکُدبندی: مربوط است به دستگاه وسایل و محدودیت‌های الزامیِ نقاشی (مثلاً الزاماتِ بازنمودِ حجم بر روی سطح) و/یا محدودیت‌های اختیاری که خود نقاش می‌پذیرد (مثلاً الزاماتِ مربوط به انواع رنگ‌ها یا قلم مویی که اختیار می‌کند). این بستگیِ کیفیتِ بیانی با صناعت و پیشهٔ هنری ــ رابطهٔ دلالت‌ها با زَبَرکُدبندی ــ که ظاهراً در سخنان گرانژه صراحت کامل ندارد، بستگیِ دوجانبه است: کیفیتِ بیان هم خواستار فن است و هم با فن پدید می‌آید؛ بدین سان، وهْم‌پردازی‌ها و بلعجب‌کاری‌های آفریننده به نوعی در کارِ صناعیِ او رخنه می‌کند؛ بیانِ دلهره یا دلشادی با ترجیح این یا آن ویژگیِ تصویری فرقی ندارد.

این تحلیلْ مؤیدِ تحلیلِ مورّخی هنری چون گُمبریچ[۳۱] نیز هست، با این فرق که گُمبریچ، هر جا که گرانژه از کُد سخن به میان می‌آورد تعبیر وسایلِ بیان را به کار می‌برد. وی می‌گوید که هر آفرینشی از مجموعهٔ واژگان و دستگاهی از انگاره‌ها استفاده می‌کند، مانند قانون یا سرمشقِ تجویزی برای نقاشی که هم به دیدِ نقاش جهت می‌دهد ــ «هنرمند بیشتر به آن گرایش دارد که آنچه را می‌کشد ببیند تا آنچه را می‌بیند بکشد» و

30) Olivier Revault d'Allonnes 31) E.H. Gombrich

«توانستن شرط خواستن است» *(L'Art et l'illusion)* ــ و هم به دیدِ تماشاگر؛ سبک در همین وسایل بیان جای دارد. این واژگانِ هنر، که، در عالَمِ فرهنگ، میان پیام‌فرست و پیام‌گیر به طور ضمنی پذیرفته شده است، درست همان محلِّ زَبَرکُدبندی است: کدهای پیشینی[۳۲]، وقتی که انگاره قالبی باشد و در کارِ کارگاهی تحمیل شده باشد؛ کُدهای پسینی[۳۳]، وقتی که این انگاره قالبِ تازه گرفته باشد[۳۴] و حتی خود هنرمند آن را ابداع کرده باشد؛ و در این صورت است که سبک از جمعی به فردی بدل می‌شود تا آن‌که این کُدهای پسینی، با گرایشِ آکادمیایی، بازیابی شود و به صورت پیشینی درآید [یعنی مقبولیّت پیدا کند].

این شاخص‌سازیِ ابتکار هنرمند ما را به نکتهٔ دیگری رهنمون می‌سازد، به «نقش فردیّت بخشِ سبک». چون اصل همان است. تا وقتی که، در زَبَرکُدبندی، کُدهای از پیش تعیین‌شده، یعنی وسایل و هنجارهای نهادی‌شده و آموزش داده شده به کار رود، سبکِ غیر شخصیِ حاصل از آن به واقع سبک نیست. واقعیتِ سبک در آن است که فرد باشد و زمانی فرد است که زَبَرکُدبندی پسینی و مخصوص به پیامِ معیّن و مخصوص به اثرآفرین باشد. از اینجا ناشی می‌گردد ارزشِ نگرشِ دقیق در ارتقای از پیشینی به پسینی یا، به تعبیر ساده‌تر، از قرارداد به آفرینشِ بالبداهه (Granger, *ibid.*). دانشی باریک‌بینانه‌تر می‌تواند این کار را انجام دهد و با آنچه خصلت فردی دارد روبه‌رو گردد. در حالی که دانشی درشت‌نگرتر به کلّی می‌پردازد و از سبک فقط به مثابهٔ ابزارِ طبقه‌بندی برای پرواز در پهنهٔ تاریخ بهره می‌جوید. چه بسا این پُرمدّعایی جلوه کند که، در آنجا که سخن از تجربهٔ زیباشناختی و اخذِ مایه‌های سبکیِ فردیّت‌بخش است، از دانش یاری بخواهیم. چه، بی‌گمان، ادراکِ خام برای دریافت کیفیت فردی کافی است ــ مثلاً کیفیت فردی این گُل یا آن قلوه‌سنگ یعنی اشیائی که سبکی ندارند؛ با این ادراک شاید هم وجود سبک را در اشیائی که سبکی دارند و فردیّتِ خود را از آن حاصل می‌کنند بتوان دریافت. اما با ادراک خام نمی‌توان آن لطیفه‌ای را دریافت که احساسِ وجودِ فردیّت را پدید می‌آورد، یعنی نمی‌توان به وجود ساختارهای رقیبِ متکثری پی برد که با این زَبَرکُدبندی سازمان یافته‌اند. بر حسب آن‌که این کدها به چه میزانی از پیش تعیین شده باشند، می‌توان از درجه‌بندیِ فردیّت سخن گفت. سبک، در همهٔ حالات، مسبوق به کاری است و ویژگیِ

32) *a priori* 33) *a posteriori*

۳۴) یعنی در قالبِ موجود تصرّف شده باشد. ـ مترجم

این کار را تعیین می‌کند: کاری که شیئی را فرا می‌آورد و با زَبَرکُدبندی تعیّن و ساختار ثانوی به آن می‌بخشد. با این کارِ آفریننده کارِ پیام‌گیر می‌تواند مطابق افتد که، برای رمزگشاییِ پیام، کُدها را نشان می‌کند. اما این، خود، کاری است «علمی» که از متفنّن توقع نمی‌رود: متفنّن، برای آن‌که از اثر لذّت ببرد، کافی است نسبت به آثارِ کُدبندی حسّاس باشد؛ اثر هنری «تجربه‌ای فردی را که در بطن آن معنایی نهفته است» در برابر او می‌نهد ــ فردی، در حدّی که سبک به اثر فردیّت بخشیده باشد. (Granger)

۴ سبک و ذهنیّت

این تحلیل نشان می‌دهد که سبک با کار پدید می‌آید. سبک هم تولیدِ این کار را فردیّت می‌بخشد و هم تجربه‌ای را که، در مصرف کنندهٔ محصولِ کار، منبعث از آن است. می‌توان این اندیشه را چنین بیان کرد که سبک با کیفیّتِ بیانیِ اثر سنجیده می‌شود، یعنی با آن افزونهٔ معنایی که انگیزهٔ تجربهٔ زندهٔ پیام‌گیر است و باید با احساس و عاطفه درک شود. لیکن آیا باید این مایه و اثر معنایی را به زَبَرکُدبندی مربوط دانست؟ آیا می‌توان در اینجا از زَبَرکُدبندی سخن گفت؟ در این‌که تکثّرِ کُد وجود دارد حرفی نیست؛ لیکن زَبَرکُدبندی در کار نیست: زَبَرکُد یا کُد نیست یا کُدی است مانند کُدهای دیگر، مثلاً کُدهایی که ورزیدن هنری از هنرها را خصوصیّت می‌بخشند: در جنبِ کُدِ ادراکی، کُدهای مربوط به حجم‌نگاری، به تصویر ثابت بر روی پارچه یا تصویرِ متحرک بر روی پرده زَبَرکُدهای مخصوص نقاشی یا سینما وجود ندارند بلکه تنها کُدهای مخصوص این هنرها، پیش از آفرینشِ اثرِ هنری، وجود دارند. کُدهای پسینی چطور؟ تسمیهٔ تناقض‌آمیز آنها بر آن دلالت دارد که از بیرون و پیش از کارِ آفرینشی اخذ نشده‌اند و وسایل تازه‌ای هستند که اثرآفرین آنها را ابداع کرده است. لیکن هیچ کُدی نیست که نهادی نباشد: تا وقتی که این وسایل اظهار و بیان نشده و پذیرفته نشده باشند، نمی‌توانند کُد باشند. به‌علاوه، کُدی نداریم مگر آن‌که ساختار دهنده باشد: اما پسینی نمی‌تواند پیشینی را سازمانِ نو دهد بلکه می‌تواند از آن تخطّی و تجاوز کند؛ نوآوری تنها به شرطی ساختارِ تازه می‌دهد که ابتدا ساختارِ پیشین را ویران سازد و هنرِ معاصر، بیش از آنچه شواهد نوسازی عرضه دارد، شواهد ویران‌سازی به دست می‌دهد. مع الوصف، اگر اثر را باید دستگاه تلقی کرد، اثرِ نوآورانه دستگاهی است فرد که چه‌بسا تابعِ نظامِ خاصّی نباشد و

باید آن را از کُد متمایز دانست. بدین سان، مِتْز[۳۵]، با قرار دادنِ مطالعهٔ زبان سینمایی در تقابل با تحلیل فیلم می‌نویسد: «هر کُدی نظامی است [...] ولی هر نظامی کُد نیست: برخی از نظام‌ها کُد نیستند بلکه نظام‌هایی فردند [...]، از هر فیلمی، درست تا آنجا که در پیِ روشن کردن نظامِ متفرّد آنیم، به مثابهٔ متنی فرد سخن می‌رود». *(Langage et cinéma)*

مع الوصف، کُد، فی حدّ ذاته، برای تعریف سبک، که به پیام تعلّق دارد، کافی نیست؛ باید نوعِ استفاده از کُد را نیز در نظر گرفت. بنابراین، نظامِ متفرّد تنها انتخابی بین کُدهای در دسترس، یعنی خودداری از کاربردِ بعضی از آنها و همچنین ابداعات، را در بر ندارد (در مثالِ سینما، خویشاوندیِ تصاویر[۳۶]، حرکات دوربین، فصل و وصل[۳۷]) بلکه، به‌خصوص، طریقهٔ شخصیِ استفاده از کُدها را نیز شامل می‌شود. در اینجا، آنچه نظام‌مند است نشانِ ذهنیّت است در کار آفرینش: خامه نیست، شیوهٔ رنگ‌آمیزی است؛ زبان نیست، لحن است. به تحلیلِ بارْت باز می‌گردیم: در کاری که در آن از کُد استفاده می‌شود موجودی فرد و دیدی از جهان که توهّمی نیز هست رخنه می‌کند و ظهور می‌یابد. لذا سبک تنها از این جهت نقشِ فردیّت‌بخش دارد که فردی آن را می‌آفریند.

دو سؤال دیگر مطرح می‌شود. هنگامی که بخواهند آثار را بر حسب دوره‌ها یا انواع طبقه‌بندی کنند، چرا و چگونه باید سبکِ جمعی را تعیین کرد؟ چون، در این حالت، بر وسایل یا کدهایی تأکید می‌رود که در موقعِ معیّنی برای سنخی از آثارِ مشخّص نهاده شده‌اند و هنرمندان عموماً آنها را به کار می‌برند؛ در این هنگام، به قصد، طریقهٔ فردی و گاه مخرّبی را ندیده می‌گیریم که در استفاده از این کدها ممکن است اختیار شود و، به‌خلاف، توجه به فرمان‌بُردارانه‌ترین و غیر شخصی‌ترین کاربُردها را ترجیح می‌دهیم. در این مقام، سبک با نظامِ کُدها و طرز عملِ سازگار با این نظام، بی‌آنکه مُهر نام شخص بر آن نهاده شود یا از قواعد تخطّی شود، تعریف می‌شود. مع الوصف، واژگان و ساختِ نحویِ هنر که این‌چنین مشخّص و معیّن شده باشند در آثار مایه و اثری معنایی پدید می‌آورند و ممکن است این معنی به ذهنیّتی مربوط دانسته شود که آن را تجربه می‌کند و به دیگری منتقل می‌سازد. اما این ذهنیّتْ نوعی است نه فردی. سبکِ گوتیک یادآور استادی از استادان نیست بلکه یادآور «سبکِ زندگیِ» معیّنی است که پیام‌گیر برای انسانِ

35) Metz 36) analogie iconique 37) ponctuation

گوتیک قایل است؛ این نامِ بی‌صاحب نمودارِ وجدانی است که در جهانِ گوتیک آشیان دارد و حیات‌بخش آن است، جهانی که اثرِهنری متفنّن را به نفوذ در آن دعوت می‌کند. این‌که انسان گوتیک به بی‌نهایت نسخه تکثیر شده باشد اهمیتی ندارد. چون، نه به یاری وجود او، به‌حیثِ فرد، بلکه به صِرف به‌تجربه درآمدنِ اثر و مایهٔ معناییِ مولودِ سبک است که با جهانِ خاصّ او ارتباط برقرار می‌گردد. همچنین این‌که درهای این جهان، با آثاری دیگر، باز بی‌نهایت، به روی ما گشوده شود چندان مهم نیست؛ مهم این است که این جهان، به حیثِ محتوای سبک‌ساز، مکشوف گردد. سبک، اگر در این حدّ باقی بمانیم که وسایلِ تولید معنی را نشان کنیم، به روشنی تعریف نمی‌شود و باید معنی را برگرفت و با ذوق تجربه کرد.

لیکن از همهٔ آثار، حتی از آثاری که به یک انگاره و طرح ساخته شده باشند، معنی واحدی فهمیده نمی‌شود: دستگاهِ وسایل شرطِ لازم است نه کافی و، تا وقتی که، در آثار، معنایی همچنان عام کشف شود که ذهنیّتِ بی‌نام و نشانی آن را تجربه کرده باشد، با سبکی از سبک‌ها سروکار داریم نه باسبک [نوعاً]. البته شاید این سبکِ خاص را در آثاری بیابیم که صاحب سبک باشند؛ به‌طوری که همواره سؤال دیگری مطرح می‌شود و آن این که چه صورتی پیدا خواهد کرد سبکْ زمانی که بر ارزشی و، به قول فوسیون، بر مطلقی دلالت کند، زمانی که لازم آید آن را کشف کنیم؟ باری، گذار از سبک به عنوان بیانِ فردیّت به سبک به عنوان کیفیت و حُسن آسان است. مصداق آن این سخن پروست[۳۸] است: «این کیفیتِ ناشناختهٔ جهانی بی‌همتا که هیچ موسیقی‌دان دیگر هرگز به ما ارائه نداده بود، به آلبرتین می‌گفتم، چه‌بسا موثّق‌ترین دلیلِ نبوغْ به مراتبْ بیشتر همین باشد تا محتوای خود اثر» *(La Prisonnière)*. سبک داشتن برای اثر در حکم شخصیت داشتن است برای فرد و آن به عنوان موجودی استثنایی عرض وجود کردن و به جلوه درآوردنِ تفاوت خود است با دیگران. و در اینجاست که سبکِ واقعی سبکِ عام را به ریشخند می‌گیرد و دستگاهِ وسایلی که معرّفِ سبکی جمعی است با تخطّی و تخلّفِ نوآور روبه‌رو می‌شود و ویران و واژگون می‌گردد. در این صورت، سبک چگونه نمودار می‌شود؟ بیش از هرچیز، با استادی در کار ــ آن استادی در فن که، اگر بتوان گفت، تسلّط

38) Proust

بر جهان را میسّر می‌سازد ــ سپس به عنوان قدرتِ معنایی. می‌دانیم که مالرو[۳۹] با چه علاقه‌ای این مضمون را می‌پروراند: ویژگیِ دست کم هنرِ مدرن این است که، در آن، ارادهٔ الحاق[۴۰] به جهان به جای ارادهٔ دگرگون سازی[۴۱] جهان می‌نشیند (در قرن هجدهم می‌گفتند طبیعتِ زیبا را محاکات کنید و مراد این بود که طبیعتی را که محاکات می‌کنید زیباتر سازید). اما سخن از الحاق است یا از پذیرفتاری[۴۲]؟ دیدی که هنرمند از جهان دارد و در اثر او جلوه‌گر می‌شود کمتر در زمرهٔ اراده قرار می‌گیرد تا درزمرهٔ عاطفه. درهرحال، همین دید است که معنی اثر است. رسیدن به سبک همان صدور پیامی فرد و بی‌همتاست، گفتنِ چیزی است که هیچ گاه گفته نشده است، آن هم به زبانی غیر از هر زبان دیگر، با خاصیتِ امری محسوس که شبیه هیچ امر محسوس دیگری نباشد. چه، اگر سبک، در عین حال، هم در استادی در فن آشیان دارد و هم در قدرتِ بیانِ پیام، از این روست که رازِ هنر مخابرهٔ معنی است با خودِ محسوس، از راه دست‌کاری در مصالح: در نظر وان گوگ (وان خوخ)[۴۳]، رنگ‌آمیزیِ آشفته به معنیِ جهانِ آشفته است. در نظر والری[۴۴]، مرجّح شمردن اختیارِ واژهٔ ombre [= تیرگی، سایه] به معنی جهانی است که آدمی محکوم به زیستن در آن است بی‌آن‌که درِ اندیشه دمی به روی خود آن بسته شود.

سرانجام، این پرسش پیش می‌آید که عبور از فردیّت به ارزش ــ به امر مطلقِ ارزش ــ چگونه صورت می‌گیرد. این عبورْ زمانی صورت می‌گیرد که بیانِ «خودِ» هنرمند نه بی‌پرده باشد نه دل‌بخواهی، زمانی که فردیّت چندان قدرتمند باشد که به مرتبهٔ کلی و جهانی ارتقا یابد. البته نه کلّیّتِ عقلانی که از آن راه جلوه‌گر می‌شود که همه بتوانند از یک نوع تعقّل پیروی کنند، بلکه کلّیّتِ احساسی که باعث می‌گردد تا همه بتوانند به جهانی واحد دسترسی یابند. کلّیّتْ بی‌بایستگی[۴۵] نمی‌شود. با این بایستگی در امرِ محسوس ــ در لبّ و معنای شیء ــ است که کیفیتِ اثر سنجیده می‌شود نه با ذهنیّت. این بایستگی مقتضیِ هم نوآوری است و هم استادی در کاربُردِ وسایل؛ ولی، همچنین خواستار آن است که، با این وسایل، چهره‌ای فرد از آن طبیعت که نفْسِ[۴۶] آفریننده تجربه کرده به بیان درآید. این نفْس آمادهٔ تجربه کردنِ این چهرهٔ فرد و لبّیک گفتن به فراخوانِ طبیعت است. طبیعت ضِمان امرِ کلی است و، اگر سبکْ مُهرِ صانع است بر روی مصنوع، این معنی تا آنجا

39) Malraux 40) annexion 41) transfiguration 42) accueil
43) Van Gogh 44) Valéry 45) nécessité 46) sujet

مصداق می‌یابد که صانع این مُهر را به صورت مُهرِ طبیعت، که الهام‌بخش اوست، درآورَد.

منابع

R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* (درجهٔ صفر نوشتار), Paris 1953; J. Białostocki, "Das Modusproblem in den bildenden Kunsten" (مسئلهٔ سبک در هنرهای تجسّمی), in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (مجلهٔ تاریخ هنر), vol. XXIV, 1961; O. Ducrot & T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (فرهنگ دانشنامه‌ای دانش‌های زبان), Paris 1972; E.H. Gombrich, *L'Art et l'illusion* (هنر و وَهم) (*Art and Illusion*, 1959), trad. G. Durand, Paris 1971; G. Granger, *Essai sur la philosophie du style* (مقالهٔ تحقیقی در فلسفهٔ سبک), Paris 1968; P. Guiraud, *La stylistique* (سبک‌شناسی), Paris 1970; M. Schapiro, "Style" (سبک), in *Aesthetics To-day* (زیباشناسی امروز), Cleveland (Ohio) 1961; L. Spitzer, *Études de style* (مطالعات دربارهٔ سبک), Paris 1970.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی