



شماره نوزدهم
بهار ۱۳۹۱
صفحات ۷۶-۵۷

توصیف سبک ادبی

دکتر فیروز فاضلی*

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

چکیده

در بررسی سبک، همواره دو مقوله متوازی به صورت تقابلی مطرح می‌شوند که عبارت‌اند از سبک زبانی و سبک ادبی. در سبک زبانی به تحلیل نشانه‌های موجود در زبانی خاص می‌پردازیم تا قوانین عام آن زبان را کشف کنیم؛ قوانینی که هنجارهای ثابت و معیاری مشخص را در اختیار اهل زبان قرار می‌دهند و به توصیف نظام‌مند آواها، اجزای کلام، ساخت‌های نحوی و واژگان می‌پردازند. اما در سبک ادبی، تکیه اصلی بر مشخصه‌های هدفمند اثری خاص است که آن را در بهره‌گیری از امکانات زبانی متمایز می‌کند و هدف بررسی این سبک، کشف عدول از قوانین عام زبانی در آثار نویسندگان و گویندگان برجسته است. مقاله حاضر بر سه فرضیه استوار است: ۱- ارائه تعریفی جامع و مانع از سبک ادبی عملاً غیرممکن است؛ ۲- سبک ادبی قابلیت توصیف دارد و می‌توان مبتنی بر مشخصه‌ها و نشانه‌های موجود، جوانب این توصیف را کاوید؛ ۳- عناصر موجود در سبک ادبی، در سبک زبانی هم دیده می‌شوند و تفاوت این دو، در تصادفی یا هدفمند بودن بهره‌گیری از این عناصر است.

واژگان کلیدی: سبک، اندیشه، زبان، عاطفه، توازن، تخیل

* drfiroozfazeli@yahoo.com

نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسؤل:

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۱/۵/۲

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۵/۲۴

۱- مقدمه

تعاریف متعددی که نویسندگان و محققان برجسته در ادوار مختلف از سبک ارائه داده‌اند، می‌تواند دست‌مایه‌ای برای توصیف سبک ادبی باشد و به صورت غیرمستقیم، پیشینه تحقیق و گستره آن را پیش روی مخاطب مشخص کند:

«سبک در اصطلاح ادبیات عبارت است از روش خاص ادراک و بیان افکار به‌وسیله ترکیب کلمات و انتخاب الفاظ و طرز تعبیر. سبک به یک اثر ادبی وجهه خاص خود را از لحاظ صورت و معنی القا می‌کند و آن نیز به نوبه خویش وابسته به طرز تفکر گوینده یا نویسنده درباره حقیقت می‌باشد» (بهار، ۱۳۶۹: ی)؛ «طرز بیان اندیشه هنرآفرین است که هم با چگونگی تفکر و هم با چگونگی تصویرسازی‌های او نسبت مستقیم دارد» (دهخدا، ۱۳۷۳: ۱۸/ ۱۱۸۲۰) و «روش کلی نویسنده در کیفیت تألیف، تعبیر، اندیشه و احساس است» (مندور، ۱۳۶۰: ۲۴)؛ «مسأله‌ای است که بر مفهوم گزینش استوار است: گزینش این یا آن شق در سطوح گوناگون زبان، یعنی سطوح معنایی، واژی - دستوری، و آوایی زبان» (مهاجر و نبوی، ۱۳۷۶: ۱۰۵) و آن «جز نظم و تحرکی که مردم در اندیشه‌های خود پدید می‌آورند، چیزی نیست» (بوفن، به نقل از محجوب، ۱۳۷۲: ۳۱).

«سبک طرز بیان تخیل‌ها» (لابرویر، به نقل از همان: ۳۷) و «طرز بیان مافی‌الضمیر است» (همان: ۳۸)؛ «شبهه درهم بافته تارها یا همان انگاره است؛ شبکه‌ای یکجا و هم‌زمان هم شورانگیز و هم منطقی؛ بافته‌ای هم زیبا و مجلل و هم آبستن احساس و اندیشه» (لوتی استیونسون، به نقل از آلت، ۱۳۶۸: ۵۶۱) و «نوعی احساس مسؤولیت در قبال حقیقت به هنگام استعمال کلمات است» (همان: ۵۶۴).

«سبک - که صنعت و ویژگی خود را از مصنف کسب می‌کند - به معنی شیوه و کیفیت است که بدان وسیله صاحب اثر، رنگ و انگ خاص دریافت و بیان خویش را بر آنچه می‌نویسد، می‌نهد» (یوسفی، ۱۳۶۳: ۱۵۹) و حاصل دو عامل است: «انحراف از نرم، و بسامد (فرکانس)» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۶).

«سبک یا ساختار سخن، یعنی گره‌خوردگی هماهنگ و منسجم واحدها و سازه‌های زبانی - بیانی، یعنی واژه‌ها، عبارت‌ها، تصویرها، اندیشه‌ها، عواطف، معانی و... و چگونگی پیوستگی و درهم‌تنیدگی و گره‌خوردگی این واحدهاست که سخنی را از دیگر

ساختارهای زبانی - بیانی جدا می‌سازد» (راستگو، ۱۳۷۶: ۷۰)؛ «حاصل تفاوت ایدئولوژیک است و وجود مجموعه‌انگاره‌های پیچیده و رقیب، آن را به وجود می‌آورد» (فالر، به نقل از فالر و دیگران، ۱۳۶۹: ۲۷) و «در بر گیرنده جهان‌بینی خاص هر شاعر یا نویسنده است» (اسپیترز، به نقل از همان: ۲۷)؛ «انواع کاربردهای زبانی بوده که با موقعیت‌های مختلف در ارتباط است» (فالک، ۱۳۷۲: ۱۱۰) و آن «انحرافی است از کلام منطقی» (شارل‌بالی، به نقل از فرشیدورد، ۱۳۶۳: ۶۵۴) و «انتخابی است از منابع مختلف زبان» (همان: ۶۵۴).

«سبک ادبی، مجموعه‌تمامی شگردهای روش بیان است که در آن به کار رفته‌اند» (شکلوفسکی، به نقل از احمدی، ۱۳۷۰: ۴۶) و «بررسی اثر هنری مطابق افق دلالت‌های معنایی هر دوران» (ولفلین، به نقل از همان: ۱۳۱) و «توجه به زیبایی و شکوه لفظ، از لحاظ عذوبت و شیوایی و خوش‌آهنگی است» (رضانژاد، ۱۳۶۷: ۴۵). «طرز استفاده نویسنده است از کلمات، دستور زبان و عناصر دیگر، هم در درون جمله و هم در کل متن» (گرین و دیگران، ۱۳۶۷: ۲۸۱) و «در واقع، سامان و حرکت تفکر آدمی درباره چیزها و پدیده‌هاست؛ سامان و حرکتی که با خواص و کیفیت چیزها مناسبت دارد و با آنها هم‌ساختار است» (عبادیان، ۱۳۶۸: ۹). «عنصری از واقعیت جهان شاعر یا نویسنده است که در مصالح وی بازتاب یافته و سازمان‌دهنده است» (ولفین، همان: ۲۱) و «برخاسته از شیوه‌های بیان و علل انتخاب یک طرز بیان به جای طرز دیگر و نیز روابط بیان با گوینده آن» (ساغروانین، ۱۳۶۹: ۱۳۹) و «شیوه خاصی است که نویسنده یا شاعر برای بیان مفاهیم خود به کار می‌برد و به عبارت دیگر اینکه نویسنده یا شاعر آنچه را می‌گوید، چگونه بیان می‌کند» (میرصادقی، ۱۳۷۲: ۱۲۵-۱۲۴).

«اسلوب یا سبک همچون نوردی است که ترکیب‌ها را بر آن می‌بافند یا مانند قالبی است که سخن را در آن قالب‌ریزی می‌کنند» (ابن‌خلدون، به نقل از غلامرضایی، ۱۳۷۷: ۱۷) و «اندیشیدن در زبان» (نیومن، به نقل از شمیسا، ۱۳۷۲: ۱۸) و «صدای ذهن نویسنده» است (امرسون، به نقل از همان: ۱۸). «تفاوتی است که در عبارات متحدالمضمون از نظر شدت عواطف و احساسات وجود دارد» (شارل‌بالی، به نقل از همان: ۳۱) و «حالتی است که نویسنده در آن احساسات خود را بیان می‌کند و بسته به دو چیز است: قدرت احساس نویسنده و مایه او» (سینکر لوئیس، به نقل از میرصادقی، ۱۳۶۷: ۳۵۵).

«سبک ترسیم نمودار نوسان عاطفی نویسنده یا گوینده است» (غیائی، ۱۳۶۸: ۳۸).
 «مهر و نشانی است که اثر هر شاعر را از آثار بیش و کم مشابه جدا می‌کند و در حقیقت،
 امضای نامرئی و تخلص واقعی بی‌تزویر و مصون از جعل او بوده» (زرین‌کوب، ۱۳۵۶: ۱۶۱) و
 «طریقه دیدن اوست» (بهشتی، ۱۳۷۶: ۵۰) و «حاصل در هم ریختن سازمان‌یافته گفتار
 متداول است» (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۴).

تعاریف فوق را که مشتق از خروار است، بر مبنای تکیه‌های خاص هر تعریف، در کل
 می‌توان مطابق شش مشخصه قابل توصیف دسته‌بندی کرد:

- ۱ - تفکر و اندیشه
- ۲ - زبان
- ۳ - عاطفه
- ۴ - خیال و تخیل
- ۵ - موسیقی
- ۶ - قالب یا شکل اثر و محتوای آن

۲- تفکر و اندیشه

در دو علم روان‌شناسی و زبان‌شناسی جدید، درباره تفکر و رابطه آن با زبان، بحث‌های
 مفصلی مطرح می‌شود. عموم روان‌شناسان و زبان‌شناسان متفق‌اند که نطق و زبان بدون
 تفکر معنا ندارد، لذا لازمه ناطق بودن، متفکر بودن است. در روان‌شناسی شناختی انسان
 را موجودی می‌دانند که فرایند گویایی در او بدین طریق ایجاد می‌شود: او نخست
 اطلاعات را به وسیله دستگاه‌های حسی از محیط می‌گیرد، سپس اطلاعات گرفته شده را
 به رمز درمی‌آورد و ضبط می‌کند، آنگاه به پردازش اطلاعات با دخالت هوش و خیال
 مبادرت می‌ورزد و در پایان اطلاعات پرداخته شده را با استفاده از زبان منتقل می‌سازد.
 لذا انسان گویا، انسانی خبرپرداز است و این خبرپردازی ممکن نیست مگر با قدرت تفکر
 و اندیشه. به همین خاطر است که در روان‌شناسی شناختی و زبان‌شناسی، به فعالیت
 ذهنی که به عمل بازآرایی و دستکاری اطلاعات به دست آمده از محیط، یا نمادهای
 ذخیره شده در حافظه درازمدت می‌پردازد، «تفکر» می‌گویند (نک. نوروزی و دیگران، ۱۳۷۶:
 ۶۷-۷۵).

شواهد کافی در اختیار است که انسان تنها یک دستگاه منفعل در برابر رویدادهای طبیعی نیست، بلکه ضمن دریافت اطلاعات و رویدادهای طبیعی، آنها را از طریق فرایندهای ذهنی، دگرگون، کم یا زیاد می‌کند تا بازنمایی مناسبی از آنها در ذهن خود پدید آورد. این فرایندهای ذهنی شامل عناوینی چون ادراک، فهم، حافظه، یادگیری، یادآوری، کاربرد اطلاعات، تخیل و زبان می‌شود. دسته‌بندی پدیده‌ها و تشکیل مفاهیم از راه ارتباط با واژگان و نیز نظام دستوری زبان، به صورت منظم و صریح جریان می‌یابد و این واژه‌ها و مفاهیم تعمیم‌یافته مربوط به آنهاست که شالوده لازم برای جریان تفکر را فراهم می‌سازد.

عموماً بین زبان و تفکر، تعامل وجود دارد. انسان اغلب به وسیله واژگان به راحتی اندیشه می‌کند. این واژگان به عنوان نشانه، تفکر را برای او آسان می‌سازد و بیان مفاهیمی که در زبان واژه‌های خاصی برای آنها هست، نسبت به بیان مفاهیمی که واژه‌های خاص برای آنها نیست، آسان تر است. از طرف دیگر، وقتی اندیشه پرورده و فرهیخته شد، زبان نیز روی به گستردگی می‌نهد و شکل خاصی به خود می‌گیرد که پیش از این نداشت. به عنوان مثال کودک در آغاز تفکر خود، واژگان را به صورت مجزا و بدون دسته‌بندی به کار می‌گیرد؛ به او گفته می‌شود که این شخص «پدر» است، این وسیله روشنایی «چراغ» و جایی که در آن زندگی می‌کند، «خانه» نامیده می‌شود؛ اما وقتی اندیشه و فکر او پرورده شد، گستره زبانی او نیز تغییر می‌کند. او در این مرحله، ارتباط خاصی بین واژگان می‌یابد و آنها را با هم پیوند می‌زند و جمله «پدر چراغ خانه است» را به کار می‌گیرد. به عبارت دیگر، کودک یاد گرفته‌است که اندیشه خاص خود را در زبان ویژه‌ای که برخاسته از ارتباطات معنایی و دستوری است، جای دهد.

با توجه به اصل تعامل اندیشه و زبان، باید گفت که سبک، صدای ذهن نویسنده است که در زبان او جلوه می‌یابد. به قول امرسون «مغزهای چوبین، صداهای چوبین دارند» (شمیسا، ۱۳۷۲: ۱۸). بین سبک یک نوشته و طرز تفکر نویسنده آن، ارتباط تنگاتنگی وجود دارد و از سبک اثر، راهی برای نفوذ به اعماق نویسنده آن می‌توان جست. نویسنده همان گونه که می‌اندیشد، می‌نویسد. کسی که تفکرش مبهم باشد، نوشته‌اش ابهام‌انگیز است. از هر نوشته‌ای، بوی اندیشه نویسنده آن را می‌توان استشمام کرد. به قول مولانا

«از قرآن، بوی خدا می آید و از حدیث، بوی مصطفی (ص) می آید و از کلام ما بوی ما می آید» (افلاکی، ۱۳۶۲: ۱/۴۵۸).

۳ - زبان

تفکر آغاز حرکت نویسنده یا شاعر برای ایجاد یک «اثر» است، اما «اثر» واقعیتی است از جنس «زبان» که مانند «زبان» پیچیده و بغرنج جلوه می کند. نویسنده یا شاعر کسی است که جهان خارج از زبان را وارد شبکه زبان می کند، «کسی که مسأله او زبان است و در زبان به کاوش ژرفا برمی خیزد» (بارت، ۱۳۷۷: ۵۶).

زبان ماده حسّی ادبیات است. هنرمند ادبی - شاعر و نویسنده - صورتگر زبان است، در زبان و با زبان به صورتگری می پردازد. هنرمند با قلم نقش آفرین خود از پیکره زبان استفاده کرده، نقش‌های بدیع پیش روی خواننده می نهد. پس زبان برای هنرمندان ادبی، ماده اولیه است. باید توجه داشت که آثار ادبی هرچند از ماده زبان‌اند، ولی صرفاً زبان نیستند. این آثار از ماده زبان‌اند، زیرا اتصال احساس با ادبیات به واسطه زبان است و اگر ماده زبان در میان نباشد، امکان ادراک حسّی ادبیات منتفی است، با این حال ادبیات صرفاً زبان نیست، چون علل فاعلی و موجبات وجودی آن غیرزبانی است. برای توصیف ادبیات یا آشنایی با فنون و قوانین ابداع و ایجاد اثر ادبی باید به کتاب‌ها و منابعی رجوع کرد که در فنون ادبی تدوین یافته‌اند (مانند فن شعر، فن نمایشنامه‌نویسی، فن داستان‌نویسی و...)، اما هرگز یک هنرمند ادبی برای یادگیری قوانین ابداع اثر ادبی به دستورزبان (در معنای خاص خود) رجوع نمی کند.

آنچه در ادبیات حتمیت و قطعیت دارد، جاری شدن قوانین ادبی بر زبان است. با این تحول است که می توان از مقولاتی چون حجم‌پذیری زبان، بافت روایی، ساخت تمثیلی و... سخن گفت. برای اینکه قانون حتمی جاری شدن قوانین ادبی را در ادبیات توضیح

دهیم، از سه نمونه زیر بهره می‌بریم:

الف - و ریخت شیرین نشست اشک.

ب - شیرین نشست و اشک ریخت.

ج - نشست و لؤلؤ از نرگس همی ریخت

بدان آب، آتش از عالم برانگیخت

(نظامی، ۱۳۷۶: ۴۴۲۵)

در نمونه الف هرچند همان واژگان نمونه ب را به کار برده‌ایم، اما این واژگان چون برخلاف الگوهای زبانی فارسی در کنار هم نشست‌اند، نشانه‌های منفصلی هستند که در رساندن پیام ناقص‌اند.

در نمونه ب زنجیره‌ای از گفتار را می‌بینیم که با الگوهای زبان فارسی مطابقت دارد و به‌عنوان یک بافت زبانی، در انتقال پیام دچار اختلال نیست، اما وارد ساحت ادبیات نمی‌شود، چون فقط به‌عنوان یک بافت زبانی مطرح است و لاغیر.

در نمونه ج غیر از انتقال پیام، صورت پیام هم برایمان مطرح است؛ یعنی حکیم نظامی دست به صورت‌گیری در زبان زده‌است و این ترکیبات بدیع و خاص که در آن الفاظ، جلوه و معنایی تازه به دست می‌آورند، دیگر یک ترکیب ادبی است، نه ترکیب زبانی الفاظ؛ کاربردی که در آن قوانین ادبی جاری شده و قواعدی غیر از ضوابط و قواعد زبان به کار رفته‌است.

در اینجا این سؤال مطرح است که چه قوانینی موجب ادبی شدن زبان می‌گردد؟ قبل از پاسخ لازم است دو مسأله دیگر را توضیح دهیم: نخست اینکه فرق «زبان» و «گفتار» چیست و دیگر اینکه زبان ادبی بیشتر در چه محوری از کلام مطرح است.

با توجه به نظر سوسور، در پاسخ به سؤال اول باید گفت: «زبان» به امکانات بالقوه واژگانی اطلاق می‌شود و «گفتار» به جنبه بالفعل بهره‌گیری از زبان نظر دارد (دوسوسور، ۱۳۷۸: ۱۸). رابطه زبان و گفتار تقریباً مانند رابطه رمز و پیام است. «رمز» به مجموعه نشانه‌های موجود در زبان، و «پیام» به نشانه‌های مورد استفاده اطلاق می‌شود.

زبان از دو دیدگاه محور همنشینی و جانشینی قابل مطالعه است. محور همنشینی (زنجیری، ملزم)، محور افقی زبان و رابطه‌ای است که بین هر کلمه با کلمه قبل و بعد آن برقرار است و بین اجزای آن نیز تناسب دستوری وجود دارد؛ اما محور جانشینی (انتخابی، ناملزم)، محور عمودی کلام است که در آن شاعر یا نویسنده دست به انتخاب می‌زند، به شرط اینکه به محور همنشینی آسیبی نرسد.

کلام ادبی برآیند «گفتار» و «محور جانشینی» است. شاعر یا نویسنده در محور عمودی کلام دست به گزینش می‌زند. این گزینش، که در ناخودآگاه صورت می‌گیرد، اگر هدفدار و تجربه‌مند باشد، دارای دو مرحله «تحدید و تعمیم» (امامی، ۱۳۶۹: ۶۶۶)

است. در مرحلهٔ تحدید، شاعر یا نویسنده برای گزینش واژگانی خود از میان منابع زبانی، دست به انتخاب می‌زند و این انتخاب پیوندی با اندیشه و احساس شاعر یا نویسنده دارد و مدیون تجربه‌های مستقیم و غیرمستقیم است که قریحهٔ او را پروده می‌کند. در مرحلهٔ تعمیم، پس از کنار گذاشتن برخی از واژگان که در مرحلهٔ تحدید صورت گرفته، خالق اثر به گسترش زبانی دست می‌یازد و از واژه‌های موجود، واژه‌های قدیمی و ترکیبات ابداعی خاص خود، تعبیر و مدلول‌های تازه می‌آفریند. از میان قدما، عبدالقاهر جرجانی در *اسرارالبلاغه*، وقتی از «سلامت» سخن می‌گوید، کامل‌ترین و شایسته‌ترین معیارهای گزینش واژگانی را مطرح می‌کند. او «سلامت» را نظم و سامان در بافت الفاظ شعر و قدرت آنها در الفای معنی و مضمون بر دل مستمع می‌داند و سه شرط سازواری، خوش‌آهنگی و نیروی تأثیر را در این زمینه مطرح می‌کند (جرجانی، ۱۳۶۶: ۱۳-۱۲).

بنابراین در ادبی شدن زبان، دو عامل «تحدید و تعمیم واژه‌ها» و «گزینش هدفدار در محور عمودی کلام» اهمیت خاص دارد. حاصل این دو عامل همان چیزی است که در اصطلاح زبان‌شناسان، «برجسته‌سازی»^۱ نامیده می‌شود و آن را به کارگیری زبان به گونه‌ای دانسته‌اند که شیوهٔ بیان، جلب نظر کند و نامتعارف و ناخودکار باشد (انوشه، ۱۳۷۵: ۷۴۷). مثلاً اگر در جمعی بخواهیم از طلوع آفتاب خبر دهیم، می‌توانیم صورت‌های مختلفی را به کار ببریم. اگر بگوییم «آفتاب زد» یا «خورشید درآمد»، همه به آسانی مفهوم سخن را درمی‌یابند، اما اگر بگوییم «فلک بر کرد زرین‌بادبانی»، مطمئناً عکس‌العمل جمع دیدنی خواهد بود؛ چون با به کار بردن مؤلفه‌هایی چون «زرین‌بادبان»، «فلک بر کرد» و جملهٔ موزون، عملاً از زبان عادی و خودکاری که نیاز به تعمق برای دریافت خبر ندارد، فاصله گرفته‌ایم.

برجسته‌سازی به‌طور کلی از دو طریق هنجارگریزی^۲ (که نادیده گرفتن قواعد زبان هنجار و انحراف و گریز از آن است و ابزار اصلی ساخت شعر شمرده می‌شود) و قاعده‌افزایی^۳ (که افزودن قواعدی بر قواعد زبان هنجار و ابزار اصلی ایجاد نظم است) اعمال می‌شود (نک. صفوی، ۱۳۷۳: ۴۵-۳۵).

-
1. foregrounding
 2. deviation
 3. extra regularity

نکته حائز اهمیت این است که انواع هنجارگریزی‌ها (زمانی، گویشی، معنایی، نحوی و...) و قاعده‌افزایی‌ها (توازن آوایی، توازن واژگانی و توازن نحوی) هم در حیطه زبان محاوره و علمی و هم در حیطه زبان ادبی دیده می‌شود، با این تفاوت اساسی که در حیطه زبان محاوره به صورت تصادفی کاربرد دارد، اما در زبان ادبی به صورت هدفمند دیده می‌شود. این تفاوت را می‌توان در عبارات زیر دید:

الف) دستم را بگیر.

ب) از دستم افتاد.

ج) دست روزگار پشت مرا شکست.

واژه «دست» در هر سه گزینه، کاربردی مجازی دارد. در دو گزینه اول این کاربرد ملموس نیست، چون در ذات زبان به صورت تصادفی به کار رفته‌است و مکث ذهنی مخاطب برانگیخته نمی‌شود، اما در گزینه سوم، هدفمند بودن کاربرد «دست» محسوس است. به عبارت دیگر، دو گزینه اول بعد از رساندن پیام و ایجاد ارتباط به فراموشی سپرده می‌شوند، ولی گزینه سوم بعد از ابلاغ پیام، با تعمقی که صورت می‌گیرد، جانی دوباره می‌یابد و بازآفرینی و بازنمایی آن تداوم خواهد یافت.

۴ - عاطفه

یکی از مشخصه‌های مهم زبان ادبی، احساسی، درونی، انشایی، یا عاطفی بودن است، در حالی که شاخه‌های دیگر زبانی، اشاره‌ای، خبری، بیرونی، یا ارجاعی‌اند. شاعر یا نویسنده با دید عاطفی خود مجذوب یکی از جلوه‌های حیات یا جهان طبیعت می‌شود و روح و احساس وی مسخر آن جلوه می‌گردد تا آنجا که جز آن، چیزی در ذهن وی باقی نمی‌ماند. در آن حال، به صورت ناخودآگاه بدان جلوه و رنگی خاص و فروغی جاودانی می‌بخشد و آن را در جهانی دور از جریان عادی زندگی قرار می‌دهد؛ عالمی که در جهان تخیل او وجود دارد، نه آن‌چنان که در دنیای خارج هست. این احساس و انقلاب درونی، محرک اصلی او در زایش اثر است. بعد از این نویسنده یا شاعر درصدد برمی‌آید که کیفیت درونی و نفسانی خود را با زبان پیوند زند، و زبانی که برمی‌گزیند از سنخ تجربه نفسانی یعنی زبان عاطفی اوست.

زبان عاطفی مؤثر است و برای تسخیر دل‌ها به کار گرفته می‌شود. این زبان، قابلیت صدق و کذب ندارد و فقط در شدت یا ضعف تأثیرگذاری آن باید سخن گفت. غرض اصلی از نوشتن و سرودن در ادبیات، انتقال اطلاعات نیست، بلکه دادن درک و احساسی از زندگی به مخاطب است. همهٔ انسان‌ها نیازی درونی نسبت به زندگی عمیق‌تر، کامل‌تر و توأم با آگاهی بیشتر، احساس می‌کنند و همچنین به شناخت تجربهٔ دیگران و شناخت بیشتر تجربهٔ خود نیازمندند. شاعر یا نویسنده از گنجینهٔ عاطفه و احساس خود چیزهایی را برمی‌گزیند و بازسازی می‌کند تا بتواند تجارب تازه و برجسته‌ای برای مخاطب خود به وجود آورد و او را در عاطفه و احساس خود سهیم کند. به عبارت دیگر، «هنرمند نه فیلسوف کائنات، بلکه ثبات لحظات و حالات آدمیان و کاشف روابط جدیدی در میان آن دسته از پدیده‌های جهان است که می‌توانند به حوزهٔ دید و درک او درآیند» (حمیدیان، ۱۳۷۳: ۳۲).

شاعر یا نویسنده با عنصر عاطفه و با دیدی احساسی از محیط خود تأثیر می‌پذیرد و این اثرپذیری را که به صورت تجربه‌ای عمیق در روح او جاگیر شده، به وسیلهٔ سلسله‌ای از واژگان که دارای گزینشی هدفدار است، به مخاطب منتقل می‌کند. می‌توان گفت که از میان اجزای تشکیل‌دهندهٔ فرایند ارتباط (گوینده، مخاطب، مجرای ارتباطی، رمز، پیام و موضوع)، «جهت‌گیری اصلی پیام در نقش عاطفی زبان، به سوی گوینده است و این نقش زبان تأثیری از احساس خاص گوینده را به وجود می‌آورد؛ خواه گوینده حقیقتاً آن احساس را داشته باشد و خواه وانمود کند که چنین احساسی را دارد» (همان: ۳۲).

با وجود این، اگر شاعر یا نویسنده بتواند تجربهٔ نفسانی خود را به صورتی عمیق و با زبانی گیرا و رسا انتقال دهد، به همسو کردن مخاطب با خود دست خواهد یافت. عاطفه را در جهت ایجاد این همسویی به سه نوع شخصی، جمعی و انسانی (جهانی) می‌توان تقسیم کرد. در عاطفهٔ شخصی زاویهٔ دید شاعر یا نویسنده آنچنان محدود است که مخاطبان اندکی را با خود همسو می‌کند. در عاطفهٔ جمعی، شرایط اجتماعی، تاریخی و حتی جغرافیایی برای کلام ادبی ایجاد محدودیت می‌کند و حال و هوای زمان و مکان خاص بدان می‌بخشد. اما نمونهٔ عالی عاطفه (که یکی از رموز جاودانگی آثار بزرگ جهان است)، عاطفهٔ انسانی است که به توصیف سرشت انسان‌ها و صفات ذاتی آنها می‌پردازد و

چون تجربه‌های ذاتی انسان را بیان می‌کند، در واقع، پایایی و پویایی خود را تضمین می‌کند.

لازم به یادآوری است که از میان قدما نیز خواجه‌نصیرالدین طوسی در *اساس‌الافتباس*، ضمن بحث در مورد جوانب شعر، تأکید اساسی را بر عاطفه شعر و همسویی عاطفی متمرکز کرده و بر «انفعال» از اثر دقیق شده و چنین آورده‌است: «مخیل کلامی بود که اقتضاء انفعالی کند در نفس به بسط یا قبض یا غیر آن، بی ارادت و رویت؛ خواه آن کلام مقتضی تصدیقی باشد و خواه نباشد» (خواجه‌نصیرالدین طوسی، ۱۳۶۱: ۵۸۷). از سبک‌شناسان متأخر نیز شارل بالی مبنای تعریف خود را از سبک، بر تفاوت‌های عاطفی عبارات متحدالمضمون گذاشته‌است (غیائی، ۱۳۶۸: ۱۴).

۵ - خیال و تخیل

از قدیم‌الایام ادبیات را «کلام مخیل» خوانده‌اند و بسیاری از خصوصیات دیگر آن را - از قبیل موسیقایی بودن، زبانی خاص داشتن، معنا و قالب خاص داشتن و...- در جهت تخیل دانسته‌اند که فصل ممیز ادبیات از دیگر علوم فرض شده‌است. این خصوصیت در شعر که فشرده‌ترین و تمرکز یافته‌ترین شکل ادبیات است، بیشتر مورد تأکید قرار گرفته‌است.

در فرهنگ‌ها برای لغت «خیال» معانی مختلفی از قبیل شبیح، تصویر حاصل در آینه و نقش ذهنی اشیا آمده‌است و شعرای فارسی نیز در همین معانی آن را به کار بسته‌اند:

به صفت عاشق جمال توایم به خبر فتنه خیال توایم

(خاقانی، ۱۳۶۸: ۶۳۹)

«از نظر ادبی کلمه خیال را متقدمان در معنی بسیار محدودی به کار می‌برده‌اند و از آنجا که در مورد استعمال ایشان، بعداً کلمات دیگری جای خیال را گرفته‌است، به سادگی می‌توان کلمه خیال را از آن مفهوم محدود بیرون آورد و به جای کلمه ایماژ که امروزه از نظر نقد ادبی و مباحث شعری مورد نیاز فراوان است، توسعه داد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۱۸).

ادیبان قدیم با همه توجهی که به اهمیت صور خیال در شعر داشته‌اند، درباره سهم خیال و ذات آن در ساختمان شعر کمتر سخن گفته‌اند و علت این سکوت را بیشتر باید

در طرز تلقی آنها از شعر و مفهوم آن جستجو کرد، زیرا بیشترین توجه آنها به شکل ظاهری شعر معطوف بود و کمتر به جوهره اثر می‌پرداختند.

خیال حاصل تصرف ذهنی هنرمند در مفهوم طبیعت و انسان است که به برقراری نسبت میان انسان و طبیعت می‌انجامد. هر نمودی از زندگی انسان با جلوه‌ای از طبیعت، هزاران پیوند و تناسب پنهانی دارد که ذهن هنرمند از میان این پیوندهای گوناگون، گاه نسبت به یکی حساس می‌شود و آن را به وسیله کلمات می‌سازد.

ذهن خلاق هنرمند می‌کوشد تا میان اجزای طبیعت، پیوندی نو بیابد. هنرمند آنچه را دیگران در مقام تعقل درمی‌یابند، از پیرامون خویش برمی‌گیرد و به بازآفرینی آن می‌پردازد؛ این کوشش ذهنی اوست که «خیال» نام می‌گیرد؛ لذا «خیال» نیمه‌انسانی و نیمه‌طبیعی است، زیرا بین اشیای طبیعی و تصورات ذهنی هنرمند تفاوت وجود دارد.

هنرمند تجربه‌های خود را عمدتاً از طریق حواس دریافت می‌کند و ناگزیر از ابراز تأثرات حسی خود است. در انتقال این تأثرات باید از زبانی بهره برد که حسی‌تر از زبان عادی است، و آن زبان «خیال» نام دارد. این مفهوم از خیال، در تعریف لغوی «Image» نیز دیده می‌شود. «Image» به معنی نشان دادن شخص، حیوان یا شیئی است به شکل مجسمه، طرح، نقاشی و... که با حواس قابل دریافت باشد (باطنی و دستیاران، ۱۳۸۴: ۴۲۸). شاعر یا نویسنده تجربه حسی خود را با زبان تصویر برای مخاطب ملموس و محسوس می‌کند تا مخاطب در دریافت هنرمندانه او شریک شود. وی روح مخاطب را به فعالیت وامی‌دارد و نغمه‌ای از وحدت را در آن پراکنده می‌سازد و این کار را جز با نیروی تخیل نمی‌تواند صورت دهد.

تخیل به قول کولریج، نیروی تنظیم‌کننده بزرگی است که به ما امکان می‌دهد هم چیزها را تمییز دهیم و هم آنها را به نظام درآوریم، و نیز به تفکیک و ترکیب پردازیم (دیجز، ۱۳۶۶: ۱۷۹). البته هنگام حکم درباره خیال و تخیل، نباید فاعل آن را از موضوع دور داشت. در خیال و تصاویر هنری، از تلقی و دیدی که هنرمند راجع به طبیعت و خود دارد، جدانشدنی است. با توجه به این امر است که بسیاری از منتقدان با دقت در خوشه‌های تصویری که بسامد بالایی دارند، به تجزیه و تحلیل آثار یک شاعر یا نویسنده می‌پردازند.

کلام ادبی، کلامی غیرمستقیم است، چون در ادبیات، برخلاف علوم دیگر، تفهیم و تفاهم اصل نیست. آنچه کلام را غیرمستقیم می‌کند، تصاویر خیالی است. اگر کلام ادبی را یک «ساخت»^۱ در نظر بگیریم، این «ساخت» از دو قسمت به هم پیوسته «زیرساخت»^۲ و «روساخت»^۳ ترکیب یافته است. زیرساخت مفهوم بنیادین اثر است که جنبه منطقی دارد، اما روساخت شکل عینی و خارجی سخن است که برای ابراز مفهوم بنیادین به کار گرفته می‌شود. آنچه روساخت‌ها را می‌سازد، عموماً تصاویر تخیلی است. به نمونه‌های زیر توجه کنید:

الف- چو روز از دامن شب سربرآورد (نظامی، ۱۳۷۶: ۹۳۲)	زمانه تاج زرین بر سر آورد
ب- چو برزد بامدادان خازن چین (همان: ۱۱۸)	به درج گوهرین بر، قفل زرین
ج- هزاران نرگس از چرخ جهانگرد (همان: ۱۱۸۰)	فروشد تا برآمد یک گل زرد
د- فلک بر کرد زرین بادبانی (همان: ۵۲۲۳)	نماند از سیم کشتی‌ها نشانی

همه مثال‌های فوق عمداً از یک اثر نظامی انتخاب شده‌اند. مفهوم منطقی ابیات فوق، عبارت «شب گذشت و روز شد» است، اما هیچ‌یک از آنها مانند دیگری نیست. علت این امر تنوع در روساخت‌ها است. به عبارت ساده‌تر، ادبیات صرفاً در «گفتن» خلاصه نمی‌شود، بلکه «چگونگی این گفتن» ملاک ادبیات است (شمیسا، ۱۳۷۸: ۶۱) که در «روساخت» خود را نشان می‌دهد و آنچه موجب تنوع در روساخت می‌شود، عموماً تصاویر خیالی است که لحن اثر را دگرگون می‌کند و ذهن مخاطب را به معانی گوناگون از پدیده‌ای واحد می‌کشاند. به همین دلیل است که در زبان‌شناسی با اتکا بر دانش معناشناسی و آگاهی از مشخصه‌های ساختار معنایی زبان معیار، به طبقه‌بندی صور خیال می‌پردازند که در شکل‌گیری انواع هنجارگریزی معنایی نقش دارند.

-
1. structure
 2. deep structure
 3. surface structure

۶ - موسیقی

از دیرباز بین موسیقی و ادبیات (به‌ویژه شعر) ارتباطی تنگاتنگ قائل بوده‌اند. این پیوند حتی در اساطیر کهن نیز انعکاس یافته‌است. به‌عنوان مثال، «آپولون» در یونان باستان الهه موسیقی و شعر بود و کوه «پارناس»، جایگاه این الهه، زیباترین کوه از کوه‌های اساطیری المپ در یونان به حساب می‌آمد (سیدحسینی، ۱۳۵۸: ۲۸۵).

در اهمیت موسیقی شعر افراط و تفریط‌هایی دیده می‌شود. عده‌ای واژه «موسیقی» را فقط به وزن شعر معطوف می‌کنند و عده‌ای چنان بلندآستانه‌اش می‌بینند که تمام ماهیت شعر را در آن منحصر می‌کنند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۳۲). در کل موسیقی عبارت از همه عناصر آوایی و معنوی است که عینی و قابل انتقال شده باشند. با این تعریف، موسیقی جلوه‌های گوناگون می‌یابد که همه آنها را در سه نوع می‌توان دسته‌بندی کرد:

۱ - موسیقی بیرونی: همان وزن شعر است و آن نظم و هماهنگی خاصی است که در صوت‌های ملفوظ براساس کشش هجاها و تکیه‌ها دیده می‌شود. وزن یک شعر از نظرگاه شاعر، انتخابی و اختیاری نیست و مانند خود شعر جنبه الهامی دارد و وابسته به ناخودآگاه شاعر است. این کاربرد الهامی وزن با روحيات شاعر تناسب خاص دارد. به‌عنوان مثال، روح پرتلاطم مولانا در هنگام سماع، وزنی را به اشعارش می‌بخشد که همچون رود یا دریا، موج‌هایش به تناوب و مشابه از راه می‌رسند و رقص موزون و عمدتاً ریتمیکی را به ذهن متبادر می‌کنند (وزن خیزابی) و یا لازمه روح پرتبختر و مفاخره خاقانی این است که وزن اشعارش در گذاری آرام و پیوسته و بافت و خیزی نامحسوس جاری شود و در بستر آن از خیزاب‌های همسان و هم‌آوا - که گاه کوبنده نیز جلوه می‌کنند - کمتر اثری دیده شود و موسیقی حاصل از افعیل مختلف، هموارتر و رام‌تر به جان بنشیند (وزن جویباری).

دکتر شفیع‌کدکنی، تأثیرات وزن را در سه اصل ایجاد لذت موزیکی، نظم‌بخشی به میزان ضربه‌ها و جنبش‌ها و تأکید و امتیاز بخشیدن به کشش کلمات خلاصه کرده‌است (نک. شفیع‌کدکنی، ۱۳۷۰: ۵۳-۴۰).

۲ - موسیقی کناری: عناصری است که در نظام موسیقایی شعر دارای تأثیر است، ولی ظهور آن در سراسر بیت یا مصراع قابل مشاهده نیست. بارزترین جلوه موسیقی کناری را در قافیه و ردیف می‌توان دید.

قافیه ایستگاه ذهن است، یعنی خواننده وقتی به کلمه قافیه می‌رسد، بر دقت او افزوده می‌شود و مکث ذهنی می‌کند؛ به همین علت است که اگر شاعر بخواهد کلمه‌ای را برجسته کند، آن را در مقام قافیه به کار می‌برد. قافیه با ترکیب کردن تفاوت‌ها و شباهت‌ها در مخاطب ایجاد لذت می‌کند. وقتی شعری را می‌خوانیم، با دقت شدن روی قافیه، پی به این مسأله خواهیم برد که کلمات در عین حال که با هم متفاوت‌اند، شباهتی نیز بین آنها دیده می‌شود. از طرف دیگر، قافیه به ذهن شاعر نوعی انسجام می‌بخشد و او را از هرج و مرج و کژتابی‌های زبانی بازمی‌دارد و قدرت تلفیق درست واژگان را از آن او می‌سازد.

ردیف، تکمیل‌کننده قافیه است و بر جنبه موسیقایی شعر می‌افزاید؛ البته درجات موسیقایی آن وابستگی به نوع کلمه دارد. به‌طور کلی اگر ردیف به صورت فعلی (جز فعل ربطی) به کار رود، جنبه موسیقایی و پویایی آن بسیار خواهد بود و نازل‌ترین نوع ردیف، ردیف حرفی است که بیشتر برای پرکردن خلأ وزنی به کار می‌رود. ردیف به شعر لحن غنایی می‌بخشد و جنبه عاطفی شعر را افزایش می‌دهد. شاعر به‌وسیله ردیف به گسترش زبانی دست می‌یازد و تعبیرات خود را توسعه می‌دهد. ردیف از شتاب شعر می‌کاهد و نوعی نرمش موسیقایی به شعر می‌دهد.

۳ - موسیقی درونی: همان صنایع لفظی موسیقی‌ساز هستند که به صورت نظام آوایی و هنری معینی میان مصوت‌ها و صامت‌ها جلوه می‌کنند. این نظام آوایی از دو رهگذر تنوع و تکرار ایجاد می‌شود. نمود بارز موسیقی درونی را در انواع جناس می‌توان دید. موسیقی درونی به صورت رشته‌ای نامرئی است که کلمات را به هم گره می‌زند و بافت ادبی را قوام می‌بخشد و جنبه موسیقایی کلام را افزایش می‌دهد. عموماً این نوع از موسیقی در محور همنشینی مورد بررسی قرار می‌گیرد، یعنی به صورت ارتباط کلمه با کلمات قبل و بعد از خود در یک جمله. وقتی اثری ترجمه می‌شود، صنایع لفظی آن که بسیار ظریف است، از بین می‌رود، به خاطر همین است که صنایع لفظی حیات خاصی در هر زبان دارند و قابل انتقال به زبان دیگر نیستند.

در پایان این بحث، ذکر دو نکته لازم می‌نماید: نخست اینکه دکتر شفیع کدکنی در کتاب موسیقی شعر، بر انواع سه‌گانه موسیقی (که همگی بر آن متفق‌اند)، نوع چهارمی را نیز می‌افزاید و آن «موسیقی معنوی» است. ایشان در تعریف موسیقی معنوی آورده‌اند:

«اگر نظریهٔ فلاسفهٔ اخوان‌الصفا را در باب موسیقی و مفهوم آن که عبارت است از "علم نسبت‌ها" و "شناخت کیفیت تألیف" بدانیم، پذیرفتن اصطلاح "موسیقی معنوی" نه تنها دشوار نیست، بلکه بسیار محسوس و طبیعی نیز خواهد بود. همان‌گونه که تقارن‌ها و تضادها و تشابهات، در حوزهٔ آواهای زبان، موسیقی اصوات را پدید می‌آورد، همین تقارن‌ها و تشابهات و تضادها، در حوزهٔ امور معنایی و ذهنی، موسیقی معنوی را سامان می‌بخشد؛ بنابراین همهٔ ارتباط‌های پنهانی عناصر یک بیت یا یک مصرع و از سوی دیگر همهٔ عناصر معنوی یک واحد هنری (مثلاً یک غزل یا یک قصیده و یا منظومه، خواه کلاسیک و خواه مدرن) اجزای موسیقی معنوی آن اثرند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۹۳-۳۹۴).

دیگر اینکه، مسألهٔ توازن که جوهرهٔ قاعده‌افزایی است، همان کاربرد موسیقی در زبان و ادبیات است که در زبان به صورت تصادفی و در ادبیات با کارکردی هدفمند دیده می‌شود.

۷ - قالب یا شکل اثر و محتوای آن

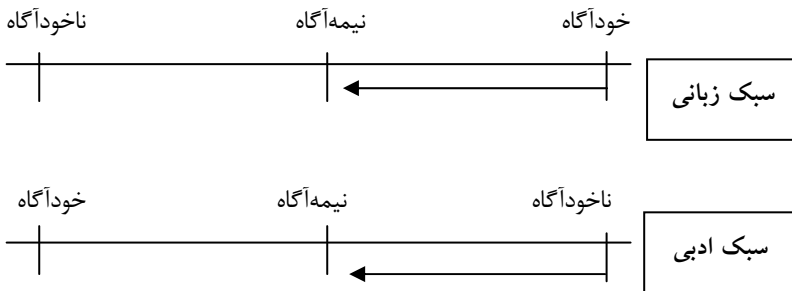
در طبیعت همواره بین ظرف و مضمون هماهنگی برقرار است؛ در ادبیات نیز عموماً بین مضمون و معنا و ظرف قالب ارتباطی خاص دیده می‌شود. قالب یا شکل، آن نظم و هیأتی است که برای بیان محتوای اثر به کار گرفته می‌شود و به‌طور کلی هیچ محتوایی بدون قالب نمی‌تواند ارائه شود.

دو برخورد در مورد تناسب بین «قالب» و «معنا» و التزام یا عدم التزام شاعر به رعایت قوانین خاص در ایجاد این تناسب وجود دارد که یکی برخورد مکانیکی یا قراردادی و دیگری برخورد ارگانیک یا زنده با این پدیده است. در برخورد مکانیکی حفظ قواعد در انواع قالب از ضروریات به شمار آمده‌است، به طوری که شاعر یا نویسنده برای بیان مفاهیم مختلف، قالب و ظرف‌های معین پیش‌رو خواهد داشت؛ به‌عنوان مثال هرگاه بخواهد حماسه بسراید، باید از قالب مثنوی بهره ببرد و هرگاه بخواهد نغمهٔ عشق سرکند، ملزم است که در قالب غزل، کلام خود را ارائه کند. در برخورد ارگانیکی، اثر ادبی زایندهٔ فطرت موضوع و مطلب تلقی می‌شود و اثر بعد از زادن از نطفهٔ معنا، در جریان رشد خود، شکل و قالب متناسب خود را پیدا می‌کند.

در زبان فارسی، قالب‌ها بیشتر با تعداد تقریبی بیت‌ها و طرز به‌کار گرفتن قافیه در آنها مشخص می‌شوند. تقسیم‌بندی قالب در زبان فارسی، معمولاً براساس معنا و

محتوای آنها نیست و اگرچه در بدایت امر، قواعدی در این زمینه تنظیم شده است (مثنوی برای اشعار روایی، قصیده برای مدح، غزل برای مسائل عاشقانه و...)، اما عملاً مفاهیم و موضوع‌های متفاوتی در آنها گنجانیده شده‌اند؛ مثلاً مثنوی هم به مضمون‌های حماسی اختصاص یافته و هم به مفاهیم غنایی و تعلیمی. اجبار شاعر در رعایت قافیه نیز یکی از علل پراکندگی مضمون در قوالب شده است.

با توجه به مشخصه‌هایی که تشریح شد، به نوعی گره‌خوردگی بین سبک زبانی و سبک ادبی پی می‌بریم. برای اینکه این گره گشوده شود، به سه سطح ذهن از نظر روان‌شناسی رجوع می‌کنیم. در روان‌شناسی، ذهن را در سه سطح خودآگاه، نیمه‌آگاه و ناخودآگاه بررسی می‌کنند. خودآگاه بر سیمای بیرونی ذهن و توانایی ما برای فهم و مشارکت در ساختارهای گوناگون اجتماعی تأثیر می‌گذارد، اما ناخودآگاه بخش منحصربه‌فرد و غیراجتماعی ذهن محسوب می‌شود. بخش نیمه‌آگاه ذهن، همان محفوظاتی است که هرچند ظاهراً فراموش شده است، اما هر لحظه می‌تواند به سطح خودآگاهی راه یابد. در سبک زبانی، حرکت ذهن از خودآگاه آغاز می‌گردد و گاه به طرف نیمه‌آگاه کشانده می‌شود، اما در سبک ادبی، حرکت ذهن از ناخودآگاه شروع می‌شود و در سیر خود، گاه به نیمه‌آگاه می‌رسد. لذا قسمت نیمه‌آگاه ذهن، محل تلاقی سبک زبانی با سبک ادبی است که آن را می‌توان به صورت زیر ترسیم کرد:



آنچه در این سیر ذهنی تفاوت ایجاد می‌کند، ترکیب هدفمند عناصر دیگر در ناخودآگاه است که به زبان کارکردی ادبی می‌بخشد. برای مثال، می‌توان دو گزینه زیر را مورد تحلیل قرار داد:

الف) او انگشتی را در دست کرد و حرکت نمود.

ب) من آن نگین سلیمان به هیچ نستانم که گاه‌گاه بر او دست اهرمن باشد

واژه «دست» در هر دو گزینه به معنای «انگشت» است، اما با توجه به مسائل درون‌زبانی، در گزینه الف کارکرد ادبی دریافت نمی‌شود، چون پیام به صورت مستقیم مبتنی بر یک‌لایگی معنایی ارائه شده‌است و ذهن مخاطب، کلام را در خودآگاه خود جستجو می‌کند و کارکرد «دست» در معنای «انگشت» تصادفی در زبان است. اما در گزینه ب، عواملی مانند موسیقی بیرونی یا توازن آوایی، ارتباط عاطفی با مخاطب، تخیل نهفته در ارتباط چندلایه بین نگین و سلیمان و اهریمن و شکل و قالب متمایزکننده اثر، همگی عواملی هستند که ذهن مخاطب را از پرداختن به پیام مستقیم بازمی‌دارند و به صورت هدفمند به ناخودآگاه گوینده می‌کشاند.

۸- نتیجه‌گیری

تفاوت سبک زبانی و ادبی را با توجه به عناصری چون زبان، عاطفه، صور خیال، موسیقی و معنا و قالب می‌توان دریافت. چگونگی پیوستگی و گره‌خوردگی عناصر فوق هر قدر تصادفی باشد، به حیطه سبک زبانی نزدیک می‌شود و هر قدر هدفمند و مبتنی بر گزینش و انتخاب هدفدار باشد، در حیطه سبک ادبی جای می‌گیرد. به عبارت دیگر، فردیت و خلاقیت هنرمند که ریشه در واکنش‌های شهودی او دارد، او را به طرف گفتمان ادبی که ارجاع به خود متن در آن اصل است، می‌کشاند و او را از گفتمان ارتباطی که هیچ‌گونه شهود هنری در آن دیده نمی‌شود و ارجاعات برون‌متنی است، دور می‌کند.

تمامی کدها و نشانه‌هایی که در سبک زبانی وجود دارند، در سبک ادبی استفاده شخصی می‌یابند. به عبارت دیگر، تفاوت کدهای زبانی با ادبی در نحوه استفاده از آنهاست. به‌عنوان مثال، اصل در سبک زبانی، غیرمخیل بودن است و اگر عناصر خیالی در زبان محاوره دیده شود، عدول از این اصل محسوب می‌شود و یک استثناست، در حالی که در سبک ادبی، مخیل بودن هنجار است و اگر غیر آن دیده شود، عدول از یک اصل محتوم محسوب می‌شود. لذا زاویه اندیشگانی در سبک ادبی با سبک زبانی متفاوت است و در یکی پیام و در دیگری ارتباط، هدف سخنور است. در سبک ادبی عناصر فوق

مهر می‌خورند و نشان‌دار می‌شوند، یعنی ناخودآگاه هنرمند در بهره‌گیری از این عناصر قابل‌شهود است، اما این شهود هنری در سبک زبانی اساساً مخمل ارتباط است.

منابع

- آلوت، میریام (۱۳۶۸)، *رمان به روایت رمان‌نویسان*، ترجمه علی محمد حق‌شناس، تهران: مرکز. احمدی، بابک (۱۳۷۰)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.
- افلاکی، شمس‌العلماء (۱۳۶۲)، *مناقب‌العارفین*، ج ۱، به کوشش تحسین بازیجی، تهران: دنیای کتاب. امامی، نصرالله (۱۳۶۹)، «زبان شعر و واژگان شعری»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد*، سال بیست و سوم، شماره ۳ و ۴، صص ۶۷۹-۶۵۸.
- انوشه، حسن (۱۳۷۵)، *فرهنگنامه ادب فارسی*، ج ۲، تهران: مؤسسه فرهنگی دانشنامه. ایگلتن، تری (۱۳۶۸)، *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز.
- بارت، رولان (۱۳۷۷)، *نقد و حقیقت*، ترجمه شیرین دخت دقیقیان، تهران: مرکز.
- باطنی، محمدرضا و دستیاران (۱۳۸۴)، *فرهنگ معاصر (انگلیسی فارسی)*، تهران: فرهنگ معاصر. بهار، محمدتقی (۱۳۶۹)، *سبک‌شناسی*، تهران: امیرکبیر.
- بهشتی، الهه (۱۳۷۶)، *عوامل داستان*، تهران: برگ.
- جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۶۶)، *اسرارالبلاغه*، ترجمه دکتر جلیل تجلیل، تهران: دانشگاه تهران.
- خاقانی، افضل‌الدین بدیل (۱۳۶۸)، *دیوان اشعار*، مقابله و تصحیح و مقدمه و تعلیقات از دکتر سیدضیاءالدین سجادی، تهران: زوار.
- حمیدیان، سعید، (۱۳۷۳)، *آرمانشهر زیبایی*، تهران: قطره.
- خواجه نصیرالدین طوسی (۱۳۶۱)، *اساس‌الاعتباس*، تصحیح مدرس رضوی، تهران: دانشگاه تهران.
- دوسوسور، فردینان (۱۳۷۸)، *دوره زبان‌شناسی عمومی*، ترجمه کوروش صفوی، تهران: هرمس.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۳)، *لغت‌نامه دهخدا*، زیر نظر محمد معین و سیدجعفر شهیدی، تهران: موسسه لغت‌نامه دهخدا.
- دیچز، دیوید (۱۳۶۶)، *شیوه‌های نقد ادبی*، ترجمه غلامحسین یوسفی و محمدتقی صدقیانی، تهران: علمی.
- راستگو، محمد (۱۳۷۶)، *تجلی قرآن و حدیث در شعر فارسی*، تهران: سمت.
- رضانژاد، غلامحسین (۱۳۶۷)، *اصول علم بلاغت*، تهران: دانشگاه الزهرا.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۵۶)، *شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب*، تهران: جاویدان.

- ساغروانیان، جلیل (۱۳۶۹)، فرهنگ اصطلاحات زبان‌شناسی، مشهد: نما.
- سیدحسینی، رضا (۱۳۵۸)، مکتب‌های ادبی، ج ۱، تهران: زمان.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۶)، صور خیال در شعر فارسی، تهران: آگاه.
- _____ (۱۳۷۰)، موسیقی شعر، تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۲)، کلیات سبک‌شناسی، تهران: فردوس.
- _____ (۱۳۷۸)، نقد ادبی، تهران: فردوس.
- صفوی، کوروش (۱۳۷۳)، از زبان‌شناسی به ادبیات، تهران: چشمه.
- عبادیان، محمود (۱۳۶۸)، درآمدی بر سبک و سبک‌شناسی در ادبیات، تهران: جهاد دانشگاهی.
- غلامرضایی، محمد (۱۳۷۷)، سبک‌شناسی شعر فارسی، تهران: جامی.
- غیاثی، محمدتقی (۱۳۶۸)، درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری، تهران: شعله اندیشه.
- فالر، راجر؛ یاکوبسن، رومن؛ لاج، دیوید و بری، پیتر (۱۳۶۹)، زبان‌شناسی و نقد ادبی، ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده، تهران: نی.
- فالک، جولیا (۱۳۷۲)، زبان‌شناسی و زبان، ترجمه خسرو غلامعلی‌زاده، تهران: آستان قدس رضوی.
- فرشیدورد، خسرو (۱۳۶۳)، درباره ادبیات و نقد ادبی، تهران: امیرکبیر.
- گرین، ویلفرد؛ مورگان، لی؛ لیبر، ارل و ویلینگهم، جان (۱۳۶۷)، مبانی نقد ادبی، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر.
- محبوب، محمدجعفر (۱۳۷۲)، سبک خراسانی در شعر فارسی، تهران: فردوس.
- مندور، محمد (۱۳۶۰)، در نقد و ادب، ترجمه دکتر علی شریعتی، تهران: شرکت سهامی انتشار.
- مهاجر، مهران و نبوی، محمد (۱۳۷۶)، به سوی زبان‌شناسی شعر (رهیافتی نقش‌گرا)، تهران: مرکز.
- میرصادقی، جمال (۱۳۶۷)، عناصر داستان، تهران: شفا.
- میرصادقی، میمنت (۱۳۷۲)، واژه‌نامه هنر شاعری، تهران: مهناز.
- نظامی گنجوی، ابومحمد الیاس (۱۳۷۶)، خسرو و شیرین، به اهتمام دکتر برات زنجانی، تهران: دانشگاه تهران.
- نوروزی، داریوش؛ آقازاده، احمد و عزت‌خواه، کریم (۱۳۷۶)، روش‌ها و فنون تدریس، تهران: پیام نور.
- یوسفی، غلامحسین (۱۳۶۳)، کاغذ زر، تهران: یزدان.