زبان شعر و واژگان شعری

دکتر نصرالله امامی
دانشگاه اهواز

زبان شعر، عینی‌ترین عامل تشخیص ادبیات از غیرادبیات است و با همهٔ اهمیتی که در قلمرو شعر شناسی دارد، نقد ادبی جدید آن گونه که باید بدان نپرداخته است.

زبان شعر کیفیتی جدا ازهویت کلی زبان ندارد ولی در عین حال دارای ویژگیهای خاص خود است. منتقدان ادبی کلاسیک ما غالباً زبان شعر را در مقابل زبان نثر قرار داده‌اند، در حالی که زبان شعر در تقابل با هیچ زبان خاصی نیست بلکه گونه‌ای اززبان است با خصوصیات متفاوت از گونه‌های دیگر زبان. همانطور که زبان در مفهوم عام خود موجودیتش را ازکلمات ونظام هماهنگ حاکم برآنها می‌گیرد، زبان شعر نیز هستی خودرا مدیون واژگان شعر ونظام خاصی می‌باشد که دردنیای شعر حاکم بر واژگان است. بخشی از این نظام هماهنگ با نظام کلی زبان مشترک است وبخشی دیگر تنها در قلمرو شعر مطرح می‌شود. نظام حاکم بر زبان شعر شاید به دقت قابل تبیین نباشد زیرا زبانی پویا و درحال تطور است ونمودهای آن در زبان هر شاعری لونی ورنگی دیگر به خود می‌گیرد. هر بیان شعری به وسیله شاعری خاص در زمان ومکانی خاص وحتی شاید به مخاطبانی خاص اظهار شده است وگاه می‌تواند ازعوامل متنوعی که غیر قابل پیش بینی است متأثر شده باشد. همهٔ اینها سبب می‌شود تاتبیین نظام ساختاری حاکم بر زبان شعر دشوار شود ولی بی تردید اقتضاهای زبان شعر قابل تبیین خواهد بود. این اقتضاها عبارتند از بافت مطلوب دلالتهای غیر قاموسی یا هاله‌های معنایی[1]، تناسبهای موسیقایی وآوایی. اقتضاهای دیگر عبارت است از متناسب بودن بافت مطلوب با زمینه‌های مضمونی. بدین ترتیب کلمه به تنهایی در قلمرو شعر دارای هیچ هویتی بجزیکی از اجزاء تشکیل دهنده کلام نیست. یعنی هیچ کلمه‌ای به طور مجرّد نه شعری است ونه غیرشعری بلکه فقط کلمه است.[2] بنابراین دگماتیسم واژگان شعری، یا طبقه‌بندی واژه‌هایی به عنوان واژگان شعری وجدا کردن آنها از واژگان دیگر محملی ندارد ومباحثی نظیر آنچه نظامی عروضی در مقالت شاعری از چهار مقاله خود درباره «نقد الفاظ» آورده است جدا از نقد ساختاری ومتن فاقد موضوعیت است[3].

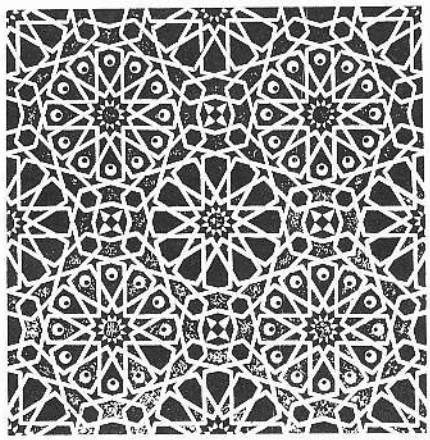
فصاحت کلمه یعنی یکی از دستاویزهای اصلی برای جدا کردن برخی از واژه‌ها به عنوان واژگان شعری، کیفیتی کاملاً نسبی، متغیر، ووابسته به بافت شعراست.

* فصاحت کلمه یعنی یکی از دستاویزهای اصلی برای جداکردن برخی از واژه‌ها به عنوان واژگان شعری، کیفیت کاملاً نسبی، متغیر ووابسته به بافت شعر است.

قدمای ما برای فصاحت کلمه خالی بودن ازسه عیب را مطرح کرده‌اند: مخالفت با قیاس، تنافر حروف وغرابت. آنچه به عنوان مخالفت با قیاس مطرح شده است می‌توانست ارزش کلمه را از نظر کاربرد تنزّل دهد وبه عنوان کلمه‌ای غلط درهمهٔ گونه‌های استعمال آن ایجاد تردید کند، خواه در حوزهٔ شعر وخواه در کاربردهای دیگر. پس جزمیّت تعلق آن به شعر مورد تردید است تنافر حروف نیز از یکسو کیفیتی کاملاً استثنائی است وازسوی دیگر نسبت به بافت کلمه در شعر قابل تعدیل است زیرا کلمات گران آهنگ وگرفتار تنافر حروف کاملاً نادر ومعدود هستند.[4] این کلمات غالباً به صورتی طبیعی از قلمرو کاربردهای زبان طرد می‌شوند ویا آن که دستخوش خراطی طبیعی زبان وگاه ابدان حروف قرار می‌گیرند. نُدرت این کلمات تا آنجا است که مؤلفان کتب بلاغت غالباً نمونه‌های مشخص وثابتی از آنها رابه عنوان مثال در کتابهای خود ذکر می‌کنند ویافتن نمونه‌های متنوع دیگر برایشان دشوار ویا وقت گیر است وگروهی نیز مطلقاً مثالی برای این مورد ذکر نمی‌کنند آنچه به عنوان مثال درآثار ادبای قدیم آمده است در بسیاری موارد محدود به کلمه «هعخع» است در کلام آن اعرابی که گفت: «ترکتُ ناقتی تَرعیٰ الهعخع» ونیز کلمه «مستشزرات» در معلّقه مشهور امرؤالقیس: غدائره مستشزرات الی العلی تضلّ العقاص فی مثنی و مرسل.[5] معدودی ازعلمای بلاغت که هوشمندانه متوجه نسبی بودن یا مردود بودن طرح تنافر حروف وقابلیت تعدیل آن دربافت کلام بوده‌اند در این باره بسیار آگاهانه سخن گفته‌اند. عبدالقاهر جرجانی اساساً موضوع تنافر حروف وکراهت در سمع را مطرح نمی‌کند ومی‌نویسد: «واما برگشت زیبایی کلام به لفظ بی آن که معنی در این زیبایی دخالت کند وفقط انگیزه این زیبایی لفظ بوده باشد از یک نوع خارج نیست وآن این است که کاربرد لفظ درمیان مردم متعارف باشد ومردم آن رابه کار ببرند وغریب ووحشی نباشد وعامی وسخیف نباشد»[6] خطیب قزوینی می‌نویسد که واژهٔ متشکل ازحروف قریب المخرج گاه دربان

متناسب می‌تواند فصاحت خودرا حفظ کند. برای مثال درآیه«الم اعهد الیکم»سنگینی قرابت همزه وعین در بافت عبارت زایل شده ودر نتیجه، بافت جمله اجازه نداده است تا عدم فصاحتی در کلام ظاهر گردد.[۶]

عبدالقاهر جرجانی در «دلائل الاعجاز» موضوعیت فصاحت کلمه به طور مجرد را، مردود دانسته وآن را وابسته به نظم وتألیف کلام می‌داند.[۷]ودرتعریف فصاحت وبلاغت می‌نویسد: «فصاحت و بلاغت خصوصیتی است درنظم کلمات از پیوسته شدن کلمات به یکدیگر به طریق خاص یا به وجهی که فایده ای از آن عاید شود[۷]». ودر جای دیگر تصریح می‌کند که دو کلمه بدون ملاحظهٔ موقعیت آنها در نظم کلام، هیچ برتری نسبت به یکدیگر ندارند. هنگامی که گفته می‌شود «لفظ فصیح» باید موقعیت آن را به لحاظ نظم کلام وتناسب با کلمات مجاورش به حساب آوریم.[۸] غرابت استعمال ویا به تعبیر دیگر قدما وحشی بودن کلام نیز خارج ازنسبیت گفته شده در مورد پیشین نیست وارزیابی دربارهٔ آن نیازمند احتیاطی آگاهانه است. معیاری که بتواند غرابت واژه را برای ما تعیین کند دقیقاً مشخص نیست گاهی کاربردهای غریبانهٔ واژه ایجاد جاذبه‌های خاصی در بیان می‌کند که مبنایش همان اصل «جاذبهٔ غرابت در هنر» است[۹]. نظیر آنچه بعضی از شاعران گذشته وامروز درباستانگراییهای واژگانی خود به کار گرفته‌اند. بدیهی است که این غرابت جویی تاآنجا پذیرفتنی است که توان انتقال ودلالت کلام را از بین نبرد. از سوی دیگر،صورت استعمال تقلیدی وغیرآگاهانهٔ واژه‌های ناآشنا وغریب در کارشاعری که از واژه شناسی وواژه گزینی هنرمندانه بی‌بهره است نیز نمی‌تواند توجیه پذیرباشد. حضور چنین واژه‌های غریبی در کنار واژه‌هایی که یک تعبیر «اهلی ودست آموزوخانگی»[۱۰] دانسته می‌شوند بیشتر به تفاضل شباهت دارد تا خلاقیت شعری وهنری. درمورد غرابت باید به یک روی دیگر سکّه هم توجه کرد وآن استعمال واژه‌های کاملاً آشنا و روزمره است. گفته می‌شود «کلماتی که زیاد آشنا هستند ویازیاد مأنوس درجهت عکس هدف شاعر عمل می‌کنند»[۱۱] مامی‌توانیم غرابت یک واژه در سروده‌های متأخران یا معاصران روزگار خودرا به آسانی مورد قضاوت قرار دهیم ولی هنگامی که حوزهٔ این قضاوت به قرنها دور از روزگار ما گسترش یابد هرگونه داوری نیازمند قرینه‌های روشن وقابل تأیید است زیرا در بسیاری موارد سرودهٔ شاعری را صرفاً با زبان روزگار خودمان مقایسه می‌کنیم ویالااقل مبنای قضاوتمان آگاهی نسبت به زبان امروز، متأثر است وآنچه امروز غریب می‌نماید شاید در روزگار خود غریب نبوده است. اکنون با توجه به آن که هیچ واژه‌ای رابه تنهایی وجدا از بافت خود، «واژهٔ شعری» به حساب نمی‌آوریم به توصیف واژگان شعر ونه «واژگان شعری» می‌پردازیم ولی پیش از آن تأملی دربارهٔ زبان شعرو زبان نثر خواهیم داشت.



زبان شعر وزبان نثر

با وجود تقابل عینی وآشکار زبان شعر با زبان نثر، همانندیهای این دو زبان بسیار است تفاوتها بیشتر در حالات «دلالت» واژگان شعر وتفاوت آن بازبان نثر است زیرا حالات دلالتی واژه در قلمرو شعر، کیفیتی لایتناهی به خود می‌گیرد وبه تعبیر زبان شناسان بیرون از حدود «رابطه ۱ — ۱» است. به این اعتبار گزینش واژگانی در شعر و نثر از هم جدا می‌شود. «مالارمه» در مقالهٔ «بحران شعر»[۱۲]، جنبه های جمال‌شناسی را معیار تفاوتهای زبان شعر ونثر قرار می‌دهد. به تصور او میان نظم ونثر تفاوت واقعی وجود ندارد، بلکه در اینجا تفاوت میان زبانی است که با هدف جمال‌شناسی مورد استفاده قرار می‌گیرد وزبانی که این هدف درآن مطرح نیست.[۱۳] شعر، زبان تعبیر غیرمستقیم از اندیشه‌ها باتبعیت از منطق شعر است ودایرهٔ کاربردهای مجازی واستعاری درآن وسعت می‌گیرد. براین اساس واژگان نثر برخلاف واژگان شعر، باتوجه به قابلیت تحمل وتزریق بار معنایی مجازی مورد استفاده قرار نمی‌گیرد وبه عبارت دیگر نثرنویس غالباً در فکر انتقال اندیشه وآگاهی، وشاعر درصدد تأثیر گذاری والقاء عاطفی است. این هدف سبب می‌شود تا فاصله میان صورت ومحتوا در زبان شعر برداشته شود وهمهٔ هستی شعر در تشکّل موجود شعر، مندرج گردد وبه همین اعتبار در دیدگاههای فورمالیستی گفته می‌شود که «شعر چیزی جز یک ساختار نیست»[۱۴]. برمبنای یک تصور ساده ورایج، ابزار واژه در زبان شعر، محدودتر از زبان نثر به نظر می‌رسد، درحالی که وضع برخلاف این است. ما در زبان نثر، تنها از مفاهیم قاموسی واژه هاوشکل دلالتی مستقیم آنها بهره می جوییم وغالباً جوازی برای کاربرد مفاهیم مجازی وواژه های غریب ومنسوخ نداریم. صادر زبان شعر، دروازهٔ گنجینهٔ بیکران ونامحدود واژه‌ها ومفاهیم مجازی ورمزی آنها در اختیار ما است. از سوی دیگر در گونه های مختلف باستانگرایی واژگانی وغرابت جوییهای هنری راه برای استفادهٔ سنجیده از واژه‌های کهنه فراهم است. درقلمرو شعر، واژهٔ منسوخ قابلیت تعدیل پیدا می‌کند ویا لااقل برای ما در زبان شعری فارسی، واژهٔ منسوخ مصداق جزمی وقاطع ندارد. واژه هایی که در زبان نثر رفته رفته می‌میرند، در زبان شعر تا دیرزمان به حیاتشان ادامه می‌دهند و بدین‌ترتیب توان بهره گیری از واژه،در زبان شعر، بسیار بیشتر می‌گردد. ما می‌توانیم این مطلب را به آسانی از مسیر مقایسهٔ زبان شعر ونثر روزگار خودمان با یکدیگر تشخیص دهیم.

واژه دربافت شعری

توجه به واژه در شعر محصول تأمل در ساختار پیکره یحجم شعر است وبرخلاف بی توجهی به زبان شعر، عنایت به واژگان شعر، از روزگارکهن تاکنون یکی از مباحث شعرشناسی را تشکیل داده است واز این رواست که به گفتهٔ «دیویدلوج»[۱۵]، «شعر دنیای خودرا واژه به واژه می‌سازد»[۱۶]. ارسطو در فن شعر، ضمن سخن گفتن از «اجزاء گفتار» بحثی را دربارهٔ واژگان شعری مطرح می‌کند. گفته شده است که بسط مقالی که ارسطودراین باب داده است، بی ارتباط با حوزهٔ گستردگی کلمات شعر در زبان یونانی نبوده است.[۱۷]

ارسطو یی آن که مانند بسیاری از شعرشناسان ادوار بعد،بخش عمده‌ای از واژگان عادی و معمولی زبان را به بهانه غیر شعری بودن حذف کند، حدّ میانه‌ای را در نظر می‌گیرد وحاصل نظر خود راچنین عرضه می‌کند: «کمال گفتار شاعرانه در این است که به روشنی موصوف باشد، بی آنکه مبتذل ورکیک باشد»[۱۸]. سپس این نظر خودرا چنین بر می شکافد که گفتار، وقتی به روشنی موصوف است که از الفاظ معمولی تألیف شده باشد ولی در چنین حالتی گفتار شاعر دچار سستی وابتذال می‌شود. گفتار هنگامی بلند وعاری از ابتذال می‌گردد که از استعمالات عامه دور باشد ومراد از این سخن، استعمال کلمات بیگانه وصورتهای مجازی واژه‌ها است، اما وقتی که چنین باشد، آکنده از معما وغرابت می‌شود وبدین سبب باید کلام، آمیخته‌ای ازهر دو گونه الفاظ باشد[۱۹]. اگر چه سخن ارسطو از نظر جزئیات، خالی از ابهام واشکال نیست اما کهن‌ترین گام بلندی است که برای جلوگیری از محبوس کردن توان بالقوه واژگان در شعر برداشته شده است. این سخن از آن رو گفته می‌شود که به گمان من کلمات در بیرون از دنیای شعر فرمانبردار وتعریف پذیرند ودر دنیای شعر است که آزاد می‌شوند. بخش عمدهٔ آزادی

این نیست که مثلاً الفاظ مطرود و به اصطلاح غیر شعری همانند «الفاظ حرام»[۲۰] از استعمال در قلمروهای خاصی خارج شوند و یا وسعت کاربرد یابند بلکه مهمتر آن است که با حاصل کردن توسع معنایی به پیکرانگی دنیای شعر داخل شوند. زندان حقیقی واژه آن است که صرفاً در یکی از صُوَرِ معنای قاموسی خود به اسارت کشیده شود. درحالی که شاعر در حوزه «مجازات شعری» واژه را آزاد می‌کند.

گزینش واژگانی

شاعر بی‌آن که از پیش، قسم بزرگی از واژه‌ها را از ذخایر زبانی رانده باشد، در همهٔ گستردگی وموجودیت زبان، دست به انتخاب می‌زند واین حق مسلم شاعر است. گزینش وانتخاب به مدد قریحهٔ تربیت شدهٔ شاعر ونه از روی خودآگاهی محض صورت می‌گیرد. این کار در مرحلهٔ آفرینش نهائی شعر عملی می‌شود. گزینشهای واژگانی ممکن است در لحظه‌های خودآگاهی شاعر سبک وسنگین گردد ولی بی‌تردید مایه‌های توانی که شاعر به مدد آن به نقد واژه‌های شعر خویش می‌پردازد، نیز ریشه در ناخودآگاه او دارد ومدیون تجربه‌های مستقیم وغیرمستقیمی است که قریحه شاعر را پرورده می‌کند. یکی از شعرشناسان گذشته ما یعنی عبدالقاهر جرجانی صاحب اسرار البلاغه که در تشریح ودرک شعر ـ لااقل در محدودهٔ دریافتهای شعری روزگار خود ـ آیتی است، آنجا که ازسلامت سخن می‌گوید، شامل‌ترین وقابل‌ترین معیارهای گزینش واژگان شعر رامطرح می‌کند. او سلامت رانظم وسامان دریافت الفاظِ شعروقدرت آنها در القاء معنی ومضمون بر دل مستمع می‌داند[۲۱]. ودر حاصل سخن او سه شرط مطرح است: سازواری وتناسب در بافت، یعنی همان چیزی که ادبای غرب تحت عنوان انسجام وتناسب[۲۲] مطرح کرده‌اند، خوش آهنگی، ونیروی تأثیر. بافت خوش وبسامانِ الفاظ سبب می‌شود تا به گفته جاحظ بصری «گویی کلِّ بیت، یک کلمه بیشتر نیست وآن کلمه هم به تمامی تنها یک حرف است»[۲۳]. ارزش بافت تا آن حدّ است که همه تجسمهای عاطفی والقائی شعر مدیون آن می‌گردد «ابن اثیر» در یک بحث انتقادی در وجوه تفارق میان شعر ابوتمام وبحتری می‌گوید: «عبور واژه‌ها ازگوش، مانند گذشتن افراد از مقابل چشم است. واژه‌های استوار در گوش انسان، نمودی از افراد نرمخوی ولطیف طبع را دارند، وبه همین است که الفاظ در شعر «ابوتمام»، همچون مردانی می‌نمایند که بر اسبان خود سوارند وزره‌برتن کرده‌اند ومهیای پیکار شده‌اند. از سوی دیگر واژه‌های شعر «بحتری» همانند زنان زیبارویی هستند که زیر جامه‌های زربفت برتن کرده وزیورها به خود آویخته‌اند[۲۴]. گزینشهای واژگانی شاعر، کاری است فردی ومرتبط باسبک وپسند شاعر، همچنان که بافت وساختار صرفی ونحوی کلام اونیز چنین است. طبیعی است که شاعر در این کار، همهٔ محدوده‌های ساختاری کلمه و کلام رارعایت می‌کند وهمهٔ ابداعات وخلاقیّتهای او در چهارچوب خاصی است که زبان به او اجازه می‌دهد. درحقیقت هر شاعری انتخاب، بافت وسبک خودرا درمحدودهٔ «جوازات همگانی» زبان فراهم می‌آورد وپسند وانتخاب واژگان او گویای سبک اوست. واژه‌ای که در یک سبک مقبول می‌افتد، می‌تواند در سبک دیگری نامقبول به حساب آید. گزینش واژگانی در کار شاعری که تجربه‌مندانه عمل می‌کند، با وجود آن که در مجموع، جنبهٔ ناخودآگاهانه دارد، دو مرحله رادر برمی‌گیرد: ۱ــ تحدید. ۲ــ تعمیم.

درمرحله تحدید، شاعر برای گزینش واژگانی خود از میان «منابع کلی بیان»[۲۵] دست به انتخاب می‌زند. این منابع کلی عبارتند از: زبان فصیح ادبی، زبان محاوره وعامیانه، ابداعات و اقتباسهای زبانی، تعبیرات مجازی و استعاری و کنائی... و در این میان ممکن است برخی از واژه‌های علمی و اصطلاحات عامیانه وحتی واژه‌های متداول ادبی را حذف کند. در مرحله تعمیم، پس از کنارگذاشتن برخی واژه‌ها که در مرحله پیشین صورت گرفت، به گسترش دادن زبان شعر می‌پردازد واز واژه‌های موجود، واژه‌های قدیمی، ترکیبات ابداعی خاص خود، تعابیر ومدلولهای تازه می‌آفریند. اکنون باید توجه داشت که آنچه درتحدید وتعمیم صورت می‌گیرد همگی درمحدودهٔ مجاز زبان انجام می‌شود وملاک آن، انتخاب وتشخیص خودشاعر است. او می‌تواند معیارهای فردی را در محدودهٔ گفته شده وبه اقتضای سبک وسلیقه به کار گیرد. دراین میان، بخش عظیمی از گزینش شاعر متعلق به زبان زندهٔ روزگار خود اوست. واما محدودهٔ مُجاز زبان هرگز مانع خلاقیتهای هنری شاعر نمی‌شود زیرا کژتابیها وانحراف از هنجار عادی زبان به منظور بهره‌های بلاغی والقائی نیز، در همان محدودهٔ مُجاز امکان‌پذیراست. تجربه‌هایی که محصول مطالعه در شعر است نشان می‌دهد که صورتهای ابهام، باستانگراییها و غرابت جوییهای مقبول وهنری در قلمرو مُجاز زبان صورت گرفته ومی‌گیرد خروج از این قلمرو غالباً به سبب جهل در شناخت واژه‌ها والگوهای زبانی است ومحصولی جز تعقیدهای مخل ندارد وبیشتر به حال منازعهٔ آن شاعری می‌ماند که به مرد نحوی گفت: «علیّ أنْ اقول و علیکم أنْ تَتأوّلوا/ کار من گفتن است وکار شما تأویل کردن»[۲۶].

گزینش شعری وزبان محاوره

درمرحلهٔ تحدید، یکی از منابع کلی گزینش شاعر، زبان محاوره وعامیانه است. منبعی با ذخیره‌ای سرشار که همواره دگماتیسم واژگان شعری، استفاده ازآن را ممنوع ساخته است ولی بهره‌گیری از آن درطبیعت کار شاعر است ووسوسهٔ استفاده ازمیوهٔ این درخت ممنوع، در بسیاری از ادوار شعری، ذهن شاعران را رها نکرده است.

انکار نمی‌توان کرد که زبان شعر همیشه برای بهره‌های القائی وتأثیری خود تا حد زیادی متکی بر زمینه‌های غیر ادبی کلام وزبان بوده است.[۲۷] مخالفان بهره‌جویی از زبان محاوره براین باور هستند که زبان مخاطب در هر عصری هرگز زبان شعر نیست وشعردارای زبان ویژهٔ خود است این سخن نشان می‌دهد که دونکته کاملاً متفاوت با هم خلط شده ودر نتیجه زبان محاوره وعامیانه در قلمرو شعر مورد انکار وگاه غفلت قرار گرفته است. این که زبان شعر وزبان محاوره ازیکدیگرجدا است، مطلبی است واین که در زبان شعر اززبان محاوره بهره بگیریم یا نگیریم، مطلب دیگری است. بدیهی است که زبان محاوره زبانی مکانیکی است باکاربردی مادی وزبان شعر هم به هر حال ویژگیهای زبان شعررا دارد. زبان شعر می‌تواند گاهی به زبان محاوره نزدیک شود و گاهی از آن دورگردد ودر عین حال همیشه از تحرک وپویایی زبان محاوره کمک بگیرد، بی آن که پندار موهوم فاسد شدن زبان شعر به واقعیت بپیوندد. بی‌تردید فاصله مبالغه آمیزی که ناآگاهانه میان زبان شعروغیر شعر تصور می‌شود، بیشتر از آنجا است که عادتاً توجه نسبت به تفاوتهای این دو، بیشتر ازتوجه به مشابهتهای آنها است.[۲۸] زبان هر دوره‌ای، منبعی حیاتی وفزاینده برای شعر محسوب می‌شود ولی به گفته «گراهام هوف»[۲۹] این سخن بدان معنانیست که بتوان از همه داناییهای «زبان عصر» در شعر استفاده کرد زیرا شاعر دارای گزینش واژگانی وبافت شعری خاص خود است.[۳۰] این حقیقت سبب می‌شود تا گاه، موجودیت ولزوم بهره‌گیری اززبان مردم تقویت شود البته با ملاحظات خاص «وردزورث»[۳۱] می‌گوید: «زبان شعر بایستی گزینشی اززبان پالایندهٔ مردم باشد»[۳۲]. سخن وی از آن جهت شایسته توجه است که مردم غالباً در کاربردهای واژگانی خود، تسلیم کثرت استعمال واژه‌ها هستند، نه سختگی وبار معنایی. به همین سبب معیارشان، بسامد بالای کاربرد واژه است. این نکته را جاحظ در البیان والتبیین خود مورد تصریح قرارداده است ودر عین حال موارد خلاف آن رانیز احتمال می‌دهد. جاحظ می‌نویسد: «چه بسا مردم در کاربردهای واژگانی

* ساختار سهل و سادهٔ کلام فرخی
و تفاوت آشکار سخن او با معاصرانش و
کیفیت کاربرد واژگان وی نشان دهندهٔ
بهره گیریهای وی از زبان محاوره است
بویژه که زمینهٔ روایی و مضامین مجاوبه
و گفت وشنود، مایه‌های اصلی تغزلات
و مدایح او را تشکیل می‌دهد.

خود ضعیف‌ترین واژه‌ها را برگزینند ولی البته دراین راه، توجه به آشکارترین و پربسامدترین واژه‌ها دارند»[۳۳]. درستت ادبی گذشته عرب، بهره‌جویی از زبان محاوره، خلاف عادت بود ومورد انکار جدّی قرار می‌گرفت وبرای صیانت از زبان شعر، معیاری فرض می‌شد که آن را «عمود شعر» می‌گفتند وهرگونه نوآوری ونوگزینی واژگانی، خروج از «عمود شعر» دانسته می‌شد. کسانی نظیر مسلم بن ولید، بشّار، ابونواس وحتی بحتری در بسیاری موارد، متهم به آن بودند که از عمود شعری خارج شده‌اند وزبان شعر رافاسد کرده‌اند. این سخن «آمدی» در کتاب الموازنه، سخت مشهور است که می‌گوید: «نخستین کسی که شعر را فاسد کرد، مسلم بن ولید بود، سپس بحتری نیز از او تبعیت کرد»[۳۱]. ولی این عمود شعر هرگز سبب نشد تا شاعران عرب بخش عمده‌ای از توانمندیهای واژگانی خودرا از زبان محاوره نگیرند واین سنت تا روزگار ما نیز در شعر عرب ادامه دارد. شاعران سخته کار معاصر عرب نظیر «بدرشاکر السیّاب»، «نازک الملائکه» و «احمد الصافی» غنای واژگانی وتعبیری خودرا مدیون سرچشمه‌های زاینده وفزایندهٔ زبان مردم هستند. در شعر فارسی نیز چنین حالی بوده است وهست. در بعضی از انواع شعر بیشتر، ودر بعضی کمتر. زبان قصیده همواره به سبب وسواس واژگانی شاعران ومخالفت جوییهای آنان در الفاظ، از زبان محاوره جدا بوده است. البته این کیفیت بعدها در قصاید سبک هندی-با همهٔ بی رونقی قصیده درآن سبک-تعدیل یافت زیرا واژگان قصیده کمی نرم‌تر ولطیف‌تر شد. خصوصاً آن که شاعران سبک هندی نقطه مقابل دگماتیسم واژگانی شعر بودند. شاید بتوان گفت رباعی وغزل مناسب‌ترین محل برای حضور زبان وتعابیر محاوره‌ای وعامیانه است. بیش از هزار سال پیش رودکی دراین رباعی خود، تأثیر وحضور زبان محاوره را نشان می‌دهد:

آن خر پدرت به دشت خاشاک زدی
مامات ذف ودوررویه چالاک زدی
آن برسرگورها تبارک خواندی
وین بردرخانه‌ها تبوراک زدی[۳۵]

ساختار سهل وسادهٔ کلام فرخی وتفاوت آشکار سخن او با معاصرانش وکیفیت کاربرد واژگانی وی نشان‌دهندهٔ بهره گیریهای وی از زبان محاوره است، بویژه که زمینهٔ روایی ومضامین مجاوبه وگفت وشنود، مایه‌های اصلی تغزلات ومدایح اورا تشکیل می‌دهد. نظامی گنجوی نیز درحد بالایی از واژه‌های زبان محاوره بهره جسته است واین موضوع از نظر متأملان درسبک وزبان شعری وی دورنمانده است. خسرو وشیرین نظامی آکنده از کلمات وتعبیرات محاوره‌ای است. از این قبیل است واژه‌هایی نظیر «پیش کردن» در معنی بستن:

غم خسرو رقیب خویش کرده
در دل بر دو عالم پیش کرده

مرحوم وحید دستگردی در مورد همین ترکیب می‌نویسد: «حکیم نظامی از این گونه شاهکارها بسیار دارد که سخنان عوام بازاری رابه جای خود بخوبی در سخن نشانیده وموجب وجد خاطر خواص می‌سازد»[۳۶].

ونیز استعمال «آنکاره» در معنی اهل لطف ومغازله:

برون شد حاجب شه بارشان داد
شه آنکاره، دلْ در کارشان داد[۳۷]

وباز از همین مقوله است واژه «شیرینی» در معنی رشوه که نظامی آن را در جناس با کلمه «شیرین» قرار داده است:

به زرنز دلستان کز دل برآید
بدین شیرینی از شیرین برآید[۳۸]

حافظ شیرازی باهمه پالایشها وویرایشهایی که در واژگان وترکیبات خود صورت می‌داده است، پشتوانه‌ای از زبان محاوره رادر شعرخود داخل کرده است. پژوهشگری از آشنایان شعر او می‌نویسد: «یکی دیگر از اضلاع مهم سخنوری حافظ، اعتنای تام وتمام اوست به بیان ملیح محاوره»[۳۹]. ترکیبات محاوره‌ای در شعرحافظ موج می‌زند فی المثل: که مپرس، بهتر ازاین، یعنی چه، غم مخور، چه شد، را ردیف غزل قرار می‌دهد ویا تعابیری چون: جان من وجان شما، قربان شما...»[۳۹]. در شعر معاصر فارسی، بهره گیری از تجربه‌های زبان محاوره، نمودی چشمگیر دارد وآغازگر آن را بدون شک باید نیمایوشیج دانست. نیما هرگز مانند بعضی از معاصران خود، به ظرفیتهای زبان معاصر پشت نکرد، چنان که یکی از توفیقات او این دانسته شده است که زبان شعر را به زبان عصر خود نزدیک کرده است.[۴۰] این سنت پس از او نیز ادامه می‌یابد چنان که یکی ازآشکارترینهایش رادر شعر سهراب سپهری می‌بینیم.

گزینشهای تقلیدی در واژگان شعر

الگوهای انتخاب واژه برحسب قریحه، در ذهن شاعر تشبیت شده است ولی تشبیت الگوها به مفهوم تشبیت کلیشه‌ای وتقلیدی واژه‌ها نیست. شاعر می‌تواند براساس همین الگوهای تشبیت شده، واژه‌ای رابه جای واژه دیگر بنشاند تا مناسبتهای موسیقائی والقائی را در شعر خود قوی‌تر کند بی آنکه بافت موجود شعر را متلاشی سازد ولی در مورد همهٔ واژه‌ها چنین نمی‌کند. برخی از واژه‌های شعر، همزاد مضامین وتصویرهای شعر هستند وسقوط وزوال آنها سقوط وزوال شعر رابه دنبال دارد. اینجا دیگر آن اصل رایج در میان قدما که می‌گفتند: «هیچ لفظی نیست که آن را نتوان به لفظ دیگر تبدیل کرد»[۴۱]، مصداق ندارد واین حال در سروده‌های شاعرانی چون خاقانی که واژه در شعرشان هویت بنیادی واسطوره‌واری دارد، به خوبی آشکار است. در شعر این شاعران، هیچ واژه‌ای به جای هیچ واژه دیگری نمی‌نشیند وواژه همسایهٔ خودرا نیز به هیچ واژه دیگری عوض نمی‌کند. شاعران نوزبان ونوقلمی که تأثیر طلسم واژه‌ها را بر جان ورمق شعر خود تجربه نکرده‌اند، سخت اسیر تقلیدند. درکارآنان، نیک نشانی ونیکوگزینی واژه‌ها بیشتر به اتفاق وحادثه وابسته است تا ذائقه‌ای هنری وشکل یافته. به همین سبب هنگامی که نمونه‌های شعرشان در کنار هم قرار می گیرد، غالباً ناهمسان وبه قول انوری، «شترگربه» می‌نمایند. واژگان تقلیدی در شعر این شاعران نه تنها ظرفیت موسیقائی ضعیفی را در بافت نشان می‌دهد بلکه خیزهای عاطفی را هم برنمی‌تابد. ادبیات گذشتهٔ ما شاعران ناکام بسیاری را نشان می‌دهد که همه چیز را در دائرهٔ بسته تقلیدها دیده‌اند. روشن است که

تقلید در آغاز کار هر شاعری رفیق راه اوست اما دیری نمی‌پاید که راه، دو می‌شود. از اینجا به بعد هر تقلیدی توقفی است، توقفی در الفاظ و مضامین و سرانجام توقف در بافت. استمرار در چنین تقلیدهایی، اصالت احساس را از شاعر می‌گیرد و تصویرهای کلیشه ای می سازد.

اینجا است که میان دو شاعر مقلّد و مبدع، فاصله‌ای به اندازه فاصله تقلید و ابداع می افتد، به آن اندازه‌ای که امیر معزّی را از حافظ جدا کند.

شاعران روزگار ما در همهٔ زبانها، خواه ناخواه از توانمندیهای زبان نسل یا نسلهای گذشته بهره می‌گیرند. قسمی ازاین کار،ثمرهٔ کنجکاوی شاعر در زبان وادبیات گذشته وقسمی دیگر ازمقوله «توارد» است و به گفتهٔ صائب«علاج توارد نمی‌توان کردن»[۴۲]. ما به سبب دریافتهای سنتی، توارد را بیشتر در حوزهٔ مضامین می بینیم در حالی که یکی از قوی‌ترین انگیزه‌های توارد،تداعیهای واژگانی است. این حال در شعر گذشته ومعاصر فارسی نمونه‌های بسیار دارد ودر شعرعرب نیز مطالعه در شعر«نازک الملائکه» و«الزهاوی» دو شاعر معروف ومعاصر عرب نمونه‌های آشکار توارد‌های واژگانی ومضمونی مبتنی بر تداعی راتأیید می‌کند[۴۳].

* شاعران روزگار ما در همهٔ زبانها، خواه ناخواه از توانمندیهای زبان نسل یا نسلهای گذشته بهره می‌گیرند. قسمی از این کار ما ثمرهٔ کنجکاوی شاعر در زبان وادبیات گذشته وقسمی دیگر از مقوله«توارد» است و به گفتهٔ صائب«علاج توارد نمی‌توان کردن».

واژگان شعر ومناسبتهای مضمونی

در نقدهای مبهمی که برخی از گذشتگان ومعدودی از متأخران درباره واژه‌های شعری به دست داده‌اند برای واژگانِ مختلف،طبقه‌بندیها وتوصیفهایی اجمالی ذکر کرده‌اند که گاه تفاوت آنها از یکدیگر بسیار دشوار می‌شود. ازجمله: «الفاظ عذب[۴۴]،لفظ مائی(= روان[۴۵])، لفظ جاری(=رایج)[۴۶]، لفظ شیرین[۴۷]، لفظ خوب[۴۸]،لفظ سلیس[۴۹]، لفظ خوش‌آهنگ[۵۰]، لفظ رقیق[۵۱]، لفظ جزیل[۵۲] ولفظ فخیم[۵۳]. درمطاوی کتب ادب وبه مناسبتهای مختلف، برای هر نوع از انواع ادبی وبسترهای مضمونی، قسمی خاص از این الفاظ توصیه می‌شد تا سازگاری لفظ بامضمون وزمینهٔ عاطفی آن، سبب تقویت بیشتر متن گردد. صحت این توصیه‌ها در مواردی کاملاً نسبی ودر موارد دیگر غیرقابل قبول است. در آنچه پیش از این آمد به تفصیل گفته شد که هویت شعری واژه در گرو بافتی است که واژه را در خود جای داده است. واژه‌ای که در یک متن، خشن جلوه می کند، درجای دیگر لطیف می‌نماید. برای مثال، کلمه«آتش» را در دو بافت مختلف، مورد دقت قرار می دهیم:

خرقه زهد مرا آب خرابات ببرد
خانه عقل مراآتش میخانه بسوخت

بافت واژگانی دراین بیت کاملاً قوی ومنسجم است.

محموعه چند توزیع (= Allile ration) و همصدایی Assonance، همهٔ واژه‌های بیت را به یکدیگر پیوند داده، ایجاد قرینه‌سازیهای آوایی کرده است و مناسبتهای موسیقائی بیت، بیشتر واژه‌های اصلی را برجستگی و درخشش خاصی داده است. از این مقوله است:

مناسبت توزیعی با کاربرد پنج بار صامت (ر) در واژه‌های خرقه، مرا، خرابات، ببرد، مرا.

- مناسبت توزیعی با پنج بار استعمال صامت(خ) در واژه‌های خرقه، خرابات، خانه، میخانه، بسوخت.

- مناسبت آوایی قرینه‌وار صامت(ق)،میان دو کلمهٔ ناهمگن خرقه وعقل.

- همصدایی مصوت بلند(آ) در کلمات مرا، آب، خرابات، خانه، مرا، آتش، میخانه.

در چنین بافتی-خصوصاً درآخرین مورد همصدایی-واژهٔ «آتش» که در شکل مجرد خود می‌توانست برحسب تداعیهای دلالتی مستقیم، برخوردار از خشونت مفهومی وآوایی باشد، صبغهٔ خشونت خودرا از دست داده و با قرار گرفتن درمیان کلمات«مرا» و«میخانه»با دو مصوت بلند(آ)،آهنگی خوش یافته است واز سوی دیگر شدت مفهومی در دلالت مستقیم رامبدل به لطافتی استعاری کرده است. مورد دیگری که می‌توان مثال زد، استعمال واژهٔ آتش در بیت زیر از عنصری است:

آب جودش بردمدزرین شودگیتی همه
آتش خشمش بخیزد سنگ خاکسترشود

بیت از یک بافت متعادل برخوردار است. طنین دوبار استعمال صامت(ش) در مصرع اول وسه بار استعمال آن در مصرع دوم، از نظر ایجاد انسجام میان دومصرع، فعال نیست، وتنها در مصرع دوم سبب تقویت ترکیب«آتش خشم» شده است. کلمه آتش به سبب آن که درصدر مصرع دوم واقع شده وبا کلمه آب درآغاز مصرع اول ایجاد مطابقه وقرینه کرده واز سوی دیگربا کلمه خاکستر درمصرع دوم تناسب دارد، کاملاً برجسته شده است واین برجستگی درمعنی قاموسی و دلالتی مستقیم کلمهٔ آتش تأثیر گذاشته وبدین‌ترتیب موجب صلابتی شده است که متناسب با مضمون ستایشی وپُراغراق بیت باشد. پس واژهٔ «آتش» در دو بافت مختلف، با دو کیفیت متفاوت ومتناسب با دو مضمون

ظاهر گردید. اگرمثلاً گفته می‌شود که «الفاظ مراثی باید رقیق باشد»[54] یا در غزل «الفاظ عذب سلیس»[55] ضرورت دارد و یا رباعی بایددارای «الفاظ عذب»[56] باشد، هیچ یک ازاین موارد، بیرون از بافت واژگانی مرثیه و یا غزل ونیز مناسبتهای آوایی آن واژگان قابل تصور نیست. گفته شده است که در بیت زیر ازغزل خاقانی، کلمه «عبدُه» بازبان غزل تناسب ندارد[57].

به دوچشم آهوی تو که به دولت تو گردون
همه عبدُهٔ نویسد سگ پاسبان مارا[58]

ابتدا بایدگفت که واژه «عبده» در شکل تلفظ کامل خود وبدون وقف حرکت ضمیر، واژه سنگینی است وسبب تخفیف آن درفارسی وتبدیل آن به(Abdoh) به همین نکته است واما عدم تناسب مورد اشاره در بیت، به این سبب نیست که مثلاً بنا به تصور قدما کلمه«عبده» غیر شعری و یاغیرغزلی است. کلمه مذکور در بیت مورد مثال، بعد از کلمه«همه»، با دو مصوتِ کوتاهِ میانی(= a) ومصوتِ کوتاهِ زیر (=e) قرار گرفته است ودر هجای دومش توالی دومصوتِ کوتاه بم(=u) وجود دارد وهمین امر موجب سنگینی بیشتر این کلمه بعد از واژه«همه» شده است. دریک بافت شعری دیگر از خاقانی بامضمونی ستایشی،همین واژه «عبده» درمصرع اول وبعد از واژهٔ «تو» بامصوت کوتاه بم(=u) آورده شده است، وبه سبب همگنی مصوتهای کوتاه، سنگینی کمتری را نشان می دهد وهمچنین توالی مصوتهای کوتاه بم در ترکیب «روح القدس» درمصرع دوم بیت نیز عامل آوایی دیگری است تا درتقلیل سنگینی کلمه«عبده» مؤثر باشد:

شاهان به توعبده نویسند
روح القدست همین نویسد[59]

بنابر این دراینجا هم مشاهده می‌شود که سنگینی واژه به سبب بافت ونوع مجاورتش با واژه‌های دیگر می‌تواند بیشتر ویا کمتر شود ونیز براین اساس، دریک متن، کاملاً متناسب ودر متن دیگر نامتناسب به نظر آید. واما در همهٔ این موارد نسبی بودن را هم نباید ازنظر دورداشت زیرا در ژرفای هر مضمونی، عاطفه‌ای خاص نهفته است وآهنگ و وزن وحتی قافیه هر شعری-اگرمقفّا باشد-نیز می‌تواند تاحدودی در کنار بافت شعر، عواملی برای ارزشهای متفاوت واژگانی ایجاد کند ودرگزینش واژگانی شاعر اثر گذارد. آنچه گذشت مدخلی است برای ورود درمبحث واژگان شعری، وطبیعی است که معیارهای گزینش واژگان شعر، عوامل دگماتیسم واژگانی ومناسبتهای واژگان شعر با مضامین مختلف،نیازمند مقام ومقالی دیگر است.

پاورقی

1 — Connotations.

۲— موضوع خشونت یانرمی واژگانی شعری، مطلبی است که در همین مقاله دربارهٔ آن سخن خواهد رفت.

۳— چهارمقاله، نظامی عروضی سمرقندی، تصحیح علامه قزوینی، زوار، تهران ۱۳۴۱ ص.۳.

٤— بنگرید به شرح المختصر، سعدالدین التفتازانی، خطیب قزوینی، انتشارات تقی علامه(افست قم) ۱۳٦۷،ص ۱٤،۱۵.

۵— اسرار البلاغه، عبدالقاهر جرجانی، ترجمه جلیل تجلیل، دانشگاه تهران، ۱۳٦٦، ص ۲.

٦— رک: شرح المختصر، پیشین،ص ۱۵.

۷— دلایل الاعجاز في القرآن، عبدالقاهر جرجانی،ترجمه وتحشیهٔ سید محمد رادمنش، انتشارات آستان قدس رضوی، مشهد ۱۳٦۸، ص ۷۸.

۸— بنگرید به دلایل اعجاز، پیشین، ص ۸۳.

۹— رک: معنی زیبایی، اریک نیوتن، ترجمهٔ پرویز مرزبان، شرکت انتشارات علمی وفرهنگی، تهران، ۱۳٦٦، ص ۸۳و۸٤.

۱۰— تعبیر از رضا براهنی است. بنگرید به طلا درمس، کتاب زمان، تهران ۱۳۵۸،ج ۲ ص ۲٦۷.

۱۱— گفتاری درباره نقد، گراهام هوف، ترجمهٔ نسرین پروینی، امیرکبیر، تهران ۱۳٦۵، ص ۱۱٤.

12 - Crise de verse.

۱۳— رک: گفتاری درباره نقد، پیشین، ص ۱۱۱، طبیعی است که در سخن «مالارمه» به زبان نثر در شکل عادی ومتعارف خود توجه شده است زیرا درگونه هایی ازنثر شاعرانه، گزینش واژگانی معیارهایی شبیه به شعر دارد.

۱٤— بنگرید به مقاله «زبانشناسی وکاربرد آن در ادبیات» مهوش قویمی، مجلهٔ زبانشناسی، سال پنجم،شماره اول بهاروتابستان ۱۳٦۷، ص ۸۳.

15 - David lodge.

16 - Writting about literature, sylvam Barner, 1968, P.116.

۱۷— گفتاری درباره نقد، ص ۱۱۳.

۱۸— ارسطو وفن شعر، مترجم ومؤلف عبدالحسین زرین کوب، امیر کبیر،تهران ۱۳۵۷ ص ۱۵٤.

۱۹— همان مأخذ ص ۱۵٤.

۲۰— معادل taboo درمعنی الفاظ ناخوشایند گرفته شده است.رک: «هم معنایی وچند معنایی درترجمه»، کوش صفوی، فصلنامه ترجمه، شمارهٔ بهار سال ۱۳۶۵ ص ٤٤.

۲۱— اسرار البلاغه،پیشین، ص ۱۲و۱۳.

22 — Integrity and Consonance.

۲۳— بنگرید به:البیان والتبیین،جاحظ چاپ حسن السندوبی، بیروت (بی تا) ج ٦، ص ۸۹ Ana — consonance

۲٤— رک: المثل السائر، ابن الاثیر، چاپ بولاق، ۱۲۸۲هـ.ق. ص ۱۰٦.

۲۵— معادل اصطلاح فرنگی Total Resource of expression

۲٦— لغة الشعر بين الجيلين،ابراهيم السامرائي، دارالثقافه، بيروت(بی تا)،ص ۹۵.

27- Poetic dosure, A sutudy of How poems End, Barbara Hernsein, U.S.A. 1970, p. 14

28- Umderstanding poetry, cleantz Brooks U.S.A. 1960. p.l.

۲۹— Graham Hough، استاد ومنتقد ادبی انگلیسی.

۳۰— گفتاری دربارهٔ نقد ص ۱۱٦.

۳۱— William wordsworth، شاعر انگلیسی.

۳۲— گفتاری دربارهٔ نقد ادبی، ص ۱۱٤.

۳۳— البیان والتبیین، پیشین ج ۱، ص ٤۰.

۳٤— بنگرید به: لغة الشعر بين الجيلين، پیشین، ص ۱۳۲.

۳۵— دیوان رودکی. از روی چاپ براگینسکی، فخر رازی، تهران ۱۳٦۳، ص ۷٦.

۳٦— ر.ک: خسرو وشیرین تصحیح وحید دستگردی، علمی، تهران (بی تا)، ص ۹۲.

۳۷— همان، ص ۱۲۲.

۳۸— همان ص ۲۲۸.

۳۹— حافظ نامه، بهاءالدین خرمشاهی، شرکت انتشارات علمی وفرهنگی، تهران ۱۳٦۷،ج ۱،ص ۳۳.

٤۰— ر.ک: طلا درمس، پیشین، ج ۱،ص ۲۲۲.

٤۱— نقدادبی، عبدالحسین زرین کوب، امیر کبیر، تهران ۱۳۵٤، ج ۱،ص ۸۲.

٤۲— ولی علاج نوارد نمی توانم کرد
مگر زبان به سخن گفتن آشنا نکنم
«صائب»

٤۳— برای دریافت این نکته که چگونه در سروده های این شاعران، تواردهای واژگانی، توارد‌های تصویری ومضمونی را به دنبال می‌آورد، بنگرید به لغة الشعر بين الجيلين ص ۵٤.

٤٤— المعجم في معايير اشعار العجم. شمس قیس رازی، تصحیح علامه قزوینی افست رشدیه، تهران (بی تا)، ص ٤۱۷.

٤۵— دیوان منوچهری، تصحیح محمد دبیرسیاقی، امیرکبیر، تهران ۱۳٤۷، ص ۱۰۱.

٤٦— همان، ص ۱۰۰.

٤۷— المعجم، پیشین ص ۳۲۹.

٤۸— تعبیری است از رودکی در قصیدهٔ مادرمی، ر.ک: دیوان رودکی، پیشین، ص ٤۸.

٤۹— سخن وسخنوران، بدیع الزمان فروزانفر، خوارزمی، تهران ۱۳۵۰، ص ۲۰۸

۵۰— همان ص ۱۲٤.

۵۱— همان ص ٤۲.

۵۲— همان ص ۱۱۲.

۵۳— همان

۵٤— همان ص ٤۲.

۵۵— المعجم ص ٤۱٦.

۵٦— همان ص ٤۱۱.

۵۷— سخن وسخنوران، ص۶۲۰.

۵۸— دیوان خاقانی، تصحیح ضیاءالدین سجادی، زوار، تهران(بی تا) ص ۵۵۰.

۵۹— همان ص ۵۹٤.