Archive of SID

اهمیت عناصر و ویژگیهای ساختاری واژه در گزینش واژگان شعر

دکتر محمدرضا عمرانپور*

چکیده

مقالهٔ حاضر نتیجهٔ پژوهشی است که به روش کتابخانه‌ای به بررسی و تحلیل اهمیت و نقش عناصر و ویژگیهای ساختاری واژه به عنوان مهمترین عامل مؤثر در گزینش واژگان شعر می‌پردازد.

هر واژه در گزینش شاعرانه از دو جنبه مورد توجه قرار می‌گیرد: از جهت ساختار آوایی واژه و از جهت انتقال و القای معانی. جنبهٔ آوایی واژه، به تنهایی خود دو نقش مهم در شعر دارد: آواهای واژه علاوه بر تقویت موسیقی شعر که از طریق واج‌آرایی، جناس و دیگر زیباییهای موسیقایی حاصل از تکرار واجها و خوشه‌های آوایی شکل می‌گیرد، در القای مفاهیم نیز درخور توجه و در گزینش واژه مؤثر است. وظیفهٔ انتقال و القای معانی دومین نقش مهم واژه در شعر است. علاوه بر این، از نظر معنایی نیز به لحاظ آن که واژه می‌تواند سه نوع بار معنایی صریح، ضمنی و مجازی القا کند، تأثیر مهمی در گزینش واژگان شعر دارد.

* - استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک

تاریخ وصول ۸۵/۱۰/۱ تاریخ پذیرش ۸۶/۲/۲۶

www.SID.ir

Archive of SID

واژه‌های کلیدی
شعر، واژه، آوا، معنی.

مقدمه

آفرینش هر اثر هنری مبتنی بر دو عنصر اساسی است: ۱- «کمینه محتوا»یی که به منزلهٔ مادهٔ اولیه و هسته، شکل هنری را متبلور می‌سازد؛ ۲- «واژه» که تبلور یافتن و پدید آمدن شکل هنری وابسته به آن است. کمینه محتوا عاطفه یا احساس است که شاعر در برخورد با محیط پیرامون خود آن را حس می‌کند و علاقه دارد دیگران را نیز به وسیلهٔ آن تحت تأثیر قرار دهد. به گفتهٔ کروچه (Croce)، «عاطفه مادهٔ خام یا مادهٔ اولیه‌ای است که هنرمند از آن کمک می‌گیرد و از طریق آفرینش هنری آن را به ماده‌ای دیگر جز با ماده عواطف و افکار تغییر می‌دهد... و به شکل خیال و تصویر و نه به صورت ناله و آه ارائه می‌دهد و در پس نقاب الهام و پیچیدگی پنهان می‌نماید.»(غریب، ۱۳۷۸: ۱۰۳) عاطفهٔ شاعرانه تا از پشتوانهٔ فکری برخوردار نباشد، بدون تأثیر است یا حداقل از تأثیر چندانی برخوردار نیست. به همین لحاظ، شعرا عواطف خود را در هاله‌ای از معانی- که همان پشتوانهٔ فکری است- به وسیلهٔ واژگانی که ابزار بروز اندیشه است، متجلی می‌سازند. بنابراین، واژه اولین و مهمترین ابزار عینی کردن و بروز عواطف و اندیشه‌های شاعرانه است.

علاوه بر این، یکی از شرایط مهم ارتباط با متن و هرگونه دریافت از یک اثر ادبی وابسته به شناختی است که خواننده نسبت به اجزا و سازه‌های کوچکتر متن از قبیل واژه دارد. شناخت واژه مهمترین نقش را در شناخت و تفسیر متن دارد، زیرا واژگان اندوخته در ذهن شاعر است که هر کدام بر شیئی یا مفهومی که شاعر نسبت به آن آشنایی دارد، دلالت می‌کند. از سوی دیگر، واژه‌ها واحدهای موسیقایی و معنایی شعر را تشکیل می‌دهند و اجزای سازندهٔ صورتهای گوناگونی هستند که در کارگاه خیال شاعر شکل می‌گیرند. به همین لحاظ هرچه دامنهٔ اندیشهٔ شاعر وسیعتر باشد و طیف گسترده‌تری از جامعه را در بر بگیرد، نیاز به واژگان متنوع‌تر با بار معنایی بیشتری دارد و به دنبال آن هر چه واژگان مورد استفادهٔ شاعر از وسعت و تنوع بیشتری برخوردار باشد، صورتهای برساخته از خیال او متنوع‌تر و زیباتر است.

توجهی که دانشمندان لغت‌شناس گذشته و روان‌شناسان و زبان‌شناسان معاصر

www.SID.ir

Archive of SID

به واژه داشته‌اند، حاکی از اهمیت واژه و نقش اساسی آن در شکل‌گیری اندیشهٔ شاعر و ساختار اثر هنری است.

برخی از محققان زبان، واژه را واحد اندیشه می‌دانند (ر.ک: لوریا، ۱۳۶۸: ۸۲) و بر همین اساس روان‌شناسان معتقدند از روی تنوع و بسامد واژگان مورد استفادهٔ هر شاعری می‌توان گرایشهای فکری، عاطفی، اجتماعی و سیاسی او را تشخیص داد. از نظر روان‌شناسی اهمیت شناخت واژه‌های مورد استفادهٔ افراد تا بدان حد است که بر اساس آن می‌توان به برخی از حالات روحی و روانی نویسنده و گوینده پی برد. فروید(Freud) در این مورد اعتقاد دارد: «راز هر بیماری روانی را از کاربرد بیش از اندازهٔ پاره‌ای از واژه‌ها که حکایتگر وسوسهٔ او است، می‌توان دریافت.» (غیاثی،۱۳۶۸: ۳۹)

شلگل(Schlegel) منتقد و فیلسوف آلمانی- که می‌توان نظریه‌های او را اساس پدید آمدن علم توضیح و تفسیر معانی و نظریهٔ دریافت به شمار آورد- همواره بر سهم لغت‌شناسی در نقد عملی تأکید کرده، معتقد است: «بدون کمک لغت شناسی نمی‌توان به مطالعهٔ شعر یا فلسفهٔ ناب پرداخت. در نظر او لغت‌شناسی به معنای عشق به واژه‌ها و توجه دقیق به متن و مطالعه و تفسیر است.»(ولک،۱۳۷۹: ۱۷)

پیروان مکتب رمانتیسم نیز بر این باور بودند که «واژه تنها بیان‌کنندهٔ یک منظور ساده نیست، بلکه برای خود ارزش و اهمیت خاصی دارد و باید متوجه مفهوم خیال‌انگیز و ارزش آهنگ آن بود. اکنون بیش از هرچیزی باید در روابط کلمات با یکدیگر و هیجانها و خاطره‌هایی که هریک از آنها بر می‌انگیزد، دقت کرد.... ویکتورهوگو (Victor Hugo) (از بزرگان این مکتب) در این باره مقالاتی نوشت و گفت کلمه عبارت از سخن است و سخن خداست.»(سیدحسینی، ۱۳۶۵: ۹۱)

توجه به «واژه» در دورهٔ سمبولیست‌ها به اوج خود رسید؛ چنان که مالارمه(Mallarme) از پیشوایان سمبولیسم به شاعران سفارش می‌کرد «ابتکار عمل را به واژه‌ها بسپارید.»(غیاثی، ۱۳۶۸: ۱۷۹)

رویکرد مکتب رمانتیسم و سمبولیسم به واژه با محو تدریجی معناهای از پیش اندیشیدهٔ شعری همراه بود. با رواج مکتب رمانتیسم توجه شاعر بیشتر معطوف به شیوهٔ بیان شعر شد و هر چه زمان پیش رفت، از معناهای شعری کاسته و به جنبه‌های صوری آن افزوده شد. البته، منظور از کاهش معنا و توجه به لفظ، بی‌معنایی شعر نیست، بلکه منظور آن است که شعر از مرحلهٔ تک معنایی به چند معنایی کشیده شد. در نظام

www.SID.ir

Archive of SID

تک‌معنایی گوینده معنایی را که از قبل در نظر گرفته بود، از طریق زبان و یاری گرفتن از تمهیدات زبانی به صورت شعر به مخاطب منتقل می‌کرد، اما در نظام بی‌معنایی- که مساوی با چند معنایی است و در دوران پست مدرن به اوج خود می‌رسد- عدم قطعیت مانع از در نظر گرفتن هرگونه معنی مطلق برای شعر می‌شود. معنا با استفاده از نشانه‌های زبانی و متناسب با برداشت خواننده شکل می‌گیرد. در این حالت است که ابتکار عمل به واژه‌ها سپرده می‌شود. شاعر با استفاده از شگردهای هنری دست به گزینش و همنشینی واژگانی می‌زند که خواننده باید با توجه به بار معنایی و توان القاگری آنها، و با تفسیر و تأویل خود معنای مورد نظر را دریابد. در چنین نظامی واژه به منزلهٔ یک «دالّ» نیست که به «مدلول» مشخصی دلالت کند. در این نظام یک واژه ممکن است به مدلولهای(معانی) چندگانه دلالت کند و هر مدلول نیز دوباره به عنوان «دالّ» به مدلولهای دیگر. شاعر با توجه به بعیدترین مناسبات بین واژه‌ها به بازی با کلمات می‌پردازد. در اشعاری که از این ویژگی برخوردارند، معانی گوناگون واژه اعم از معانی صریح، مجازی و ضمنی، همراه با معانی انتزاعی از مجموعهٔ واژگان، موجب آن می‌شود که گزاره‌های هنری به هاله‌ای از معانی اصلی و ضمنی تبدیل شود و لذت ناشی از زیبایی آن مفاهیم، شوق خواننده را بر انگیزد و اثر هنری را جذاب کند. بر این مبنا هر چه گنجینهٔ واژگانی شاعر یا نویسنده غنی‌تر و شناخت او نسبت به واژه و بار معنایی آن بیشتر باشد، در گزینش واژگان شعر و القای هنرمندانه آن موفق‌تر است. اما گنجینهٔ واژگانی غنی، شرط کافی برای گزینش واژه نیست؛ عوامل دیگری از قبیل آنچه در ذیل مطرح می‌شود نیز وجود دارد که در گزینش واژه‌های شعر مؤثر است.

عوامل مؤثر در گزینش واژگان شعر

ساخت شعر مبتنی بر دو اصل گزینش و ترکیب است و از آن‌جا که ترکیب نیز پس از گزینش شکل می‌گیرد، می‌توان گفت بنیان شعر بر اصل گزینش استوار است، اما این بدان معنی نیست که ابتدا همهٔ اجزای شعر گزینش و در مرحلهٔ بعد همنشین و ترکیب شوند، و به محض این که شاعر اولین سازهٔ شعر را گزینش کرد، وارد مرحلهٔ گزینش سازهٔ دوم شود، زیرا قواعد و قوانین ترکیب و همنشینی محدودیتهایی در راه گزینش وی به وجود می‌آورد. برای نمونه، اگر شاعری یکی از دو لفظ «چیست» یا «کیست» را به عنوان اولین سازهٔ بیتی گزینش کند، طبق اصول همنشینی و همسازی زبان فارسی، واژهٔ «چی» اسامی

www.SID.ir

Archive of SID

تمام انسانها و واژهٔ «کی» اسامی کلیهٔ اشیا را از دایرهٔ گزینش وی خارج می‌کند:

چیست این سقف بلند سادهٔ بسیار نقش — زین معما هیچ دانا در جهان آگاه نیست
کیست حافظ تا ننوشد باده بی‌آواز رود — عاشق مسکین چرا چندین تجمل بایدش
(حافظ، ۱۳۶۲: ۱۶۰و۵۵۸)

به عبارت دیگر، ملاک و معیارهای گزینش یکی پس از دیگری در سر راه شاعر قرار می‌گیرد و دایرهٔ گزینش او را تنگتر می‌کند. عوامل مؤثر در گزینش واژگان شعر فراوان و متنوع است که برخی از آنها برون زبانی است، مانند: «شخصیت فردی شاعر بویژه حالات روحی وی، مخاطبان شعر، سنت و میراث ادبی، گذشتهٔ تاریخی، محیط زندگی شاعر و اوضاع سیاسی و اجتماعی زمان.»(ر.ک: پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۳۲) و برخی دیگر درون‌زبانی است، همانند: عناصر ساختاری واژه، شگردهای بلاغی، لحن، موسیقی، اصول همنشینی و همسازی واژه‌ها با یکدیگر و تداعیهایی که هر واژه ممکن است سبب آنها شود.

تأثیرگذاری همهٔ این عوامل در گزینش واژگان شاعرانه یکسان و همزمان نیست. هر کدام از این عاملها ممکن است در مراحل خاصی از شکل‌گیری شعر اثرگذار باشد. بعضی از عوامل قبل از سرودن شعر، در گزینش واژه نقش تعیین‌کننده دارند، مانند عامل مخاطب یا خواننده که اسکلتن(Skelton) در اهمیت نقش وی در توفیق شعر گفته است: «یک شعر تنها وقتی موفق است که خواننده احساس کند عمیقاً و به گونه‌ای خاص او را تحت تأثیر قرار داده است.»(اسکلتن، ۱۳۷۵: ۱۰۳) تأثیرپذیری خواننده نیز زمانی شکل می‌گیرد که توان درک شعر را داشته باشد. از این رو، شاعر با درنظر گرفتن اصل تأثیرپذیری مخاطب، قبل از سرودن شعر، بنابر شرایطی که احوال و ویژگیهای مخاطب از قبیل سن و سال و یا علم و آگاهی او اقتضا می‌کند، عناصر سخن و شیوهٔ بیان و زمینه‌های معنایی سخن را تعیین می‌کند. «عدم تعقیدهای دستوری، واژگانی، معنایی و بلاغی و حتی روانی و نرمش موسیقایی در شعر تعلیمی و تغزلی و حماسی ناشی از فرض مخاطبان عام است و وجود انواع تعقید در قصاید مدح‌آمیز به سبب فرض مخاطبان اهل فضل درباری است.»(پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۳۴و۳۵)

در شعر زیر مصدق با توجه به هدفی که در برانگیختن مخاطب علیه ستم داشته است، این گونه واژه‌های حماسی را گزینش و همنشین کرده است:

غضبشان شیر
به مشت اندر فشرده قبضهٔ شمشیر
و در دلشان شرار عقده‌های سالیان دیر

www.SID.ir

Archive of SID

و در بازویشان نیرو
و در چشمانشان آتش
همه بی‌تاب و بس سرکش(مصدق، ۱۳۷۸: ۳۱)

شرایط و ویژگیهای عمومی شعر هر دوره عامل دیگری است که قبل از سرودن شعر ملاک و معیارهایی را در مسیر گزینش واژه، برای شاعران تعیین می‌کند و بجز شعرای مبدع، بقیه از سنتهای مرسوم پیروی می‌کنند؛ مثلاً «معشوق» در شعر غنایی گذشتهٔ فارسی غالباً معشوقی کلی و قدسی است و در نتیجه واژه‌هایی نیز که همراه آن وارد شعر می‌شود، با همان معشوق تناسب دارد، مانند:

تا به گیسوی تو دست ناسزایان کم رسد — هر دلی در حلقه‌ای در ذکر یارب یارب است
کشتهٔ چاه زنخدان توام کز هر طرف — صد هزارش گردن جان زیر طوق غبغب است
شهسوار من که مه آیینه‌دار روی اوست — تاج خورشید بلندش خاک نعل مرکب است
(حافظ، ۱۳۶۲:۷۶)

در حالی که معشوق بسیاری از اشعار معاصر، معشوق زمینی است و صفاتی نیز که شاعر برای او برمی‌شمارد، مانند بقیهٔ انسانهاست:

دوستش می‌دارم/ چرا که می‌شناسمش [به دوستی و یگانگی....
چشمه‌ای/ پروانه‌ای و گلی کوچک/ از شادی [سرشارش می‌کند
و یأسی معصومانه [از اندوهی [گرانبارش:
این که بامداد او دیری‌ست
تا شعری نسروده است (شاملو،۱۳۸۲: ۵۱۱)

واژه‌هایی نیز که همراه با چنین معشوقی وارد شعر می‌شود ، به زندگی مادی امروز وابسته است:

خانه‌ای آرام و / اشتیاق پرصداقت تو/ تا نخستین خوانندهٔ هر سرود تازه باشی/...
تو و اشتیاق پر صداقت تو/ من و خانه‌مان/ میزی و چراغی(شاملو،۱۳۸۲: ۴۷۰)

واژه‌های همنشین با واژهٔ معشوق گذشته، همه بر بزرگی و عظمت او دلالت می‌کند، در حالی که معشوق شعر معاصر گاه از جانب عاشق تحقیر نیز می‌شود و عاشق

www.SID.ir

Archive of SID

از نسبت دادن صفت بی‌شرم به او باکی ندارد:

معشوق من
با آن تن برهنهٔ بی‌شرم
بر ساق‌های نیرومندش
چون مرگ ایستاد(فرخزاد، ۱۳۶۸: ۳۲۳)

بنابه گفتهٔ دکتر شفیعی کدکنی، این معشوق کجا و آن معشوق ازلی و قدسی پنهان در پرده‌های حرم ستر و عفاف ملکوت کجا؟(شفیعی، ۱۳۸۰: ۷۱)

بعضی دیگر از عوامل در ضمن سرودن شعر یا پس از سروده شدن شعر، برای بازسازی و آراستگی، شرایطی را برای گزینش یا تغییر دادن واژه‌های شعر ایجاد می‌کند، مانند حساسیتهای شاعر. حساسیت شاعر نسبت به یک پدیده، عامل مهمی در انتخاب و رجحان یکی از دو واژهٔ مشابه یا عامل جایگزین کردن واژه‌ای به جای واژهٔ دیگر است؛ چنان که اخوان «در قطعهٔ آخر شاهنامه برای نشان دادن نفرت خویش از جنگبارگی، به جای بمبهای ویرانگر اتمی از تعبیر «فضلهٔ موهوم مرغ دورپرواز» استفاده کرده است:

قرن خون آشام
قرن وحشتناک‌تر پیغام
کاندران با فضلهٔ موهوم مرغ دورپرواز
چار رکن هفت اقلیم خدا را در زمانی برمی آشوبند.»(ر.ک: شفیعی، ۱۳۷۰ب: ۵۶ و۵۷)

یا حساسیت حافظ نسبت به زاهد و شیخ و مفتی و محتسب در اوضاع تاریخی خاص که عامل مؤثری بوده‌است برای گزینش و همنشین کردن واژه‌هایی که لحن کلامش را در گزاره‌هایی که به این افراد نسبت داده است، با طعن و تعریض درآمیزد:

اگر چه باده فرحبخش و باد گلبیز است — به بانگ چنگ مخور می که محتسب تیز است
زاهد ار راه به رندی نبرد معذور است — عشق کاری است که موقوف هدایت باشد
می‌ده که شیخ و حافظ و مفتی و محتسب — چون نیک بنگری همه تزویر می‌کنند
(حافظ، ۱۳۶۲: ۱۰۰،۳۲۴،۴۰۶)

هر کدام از عوامل مذکور چنان که مطرح شد، در شرایط ویژه‌ای واژه‌گزینی شاعر را تحت تأثیر قرار می‌دهد و اهمیت هر عاملی وابسته به همان موقعیت خاص خود است.

www.SID.ir

Archive of SID

مهمترین عاملی که در هر موقعیت و شرایطی توجه شاعر را بـه خـود جلـب مـی‌کنـد و نقش برجسته‌ای در گزینش واژه دارد، «ساختار و عناصر ساختاری واژه» است.

۳- اهمیت عناصر ساختاری واژه در گزینش

مهمترین عامل مؤثر در گزینش واژگان شعر، ساختار واژه است. به گفتهٔ لارنس پرین(Laurence Perrine) «وظیفهٔ شاعر کشف مداوم است. او معمولاً در صدد یافتن واژه‌هایی است که به خاطر قرابـت پنهـانی‌ای کـه بـا یکـدیگر دارنـد، وقتـی کنـار هـم می‌نشینند، معانی شگفت می‌آفرینند.»(پرین، ۱۳۷۳: ۳۵)

نمونهٔ چنین قرابت پنهان و پدید آمدن معانی شگفت حاصـل از آن را در شـعر حافظ می‌توان دید. دقت حافظ حتی در گزینش نقش‌نماهای (= حـروف ربـط و اضـافه) زبان شعرش نیز کم‌نظیر است. گزینش نقش‌نمای «با» در مصراع اول بیت زیر:

یارب ایـن نودولتـان را بـا خـر خودشـان نـشان
کاین همه نـاز از غـلام تـرک و اسـتر مـی‌کننـد
(حافظ، ۱۳۶۲: ۴۰۴)

در مقایسه با شکل دیگر همین مصراع به صورت «یا رب این نودولتان را بـر خـر خودشان نشان» که به اشتباه با نقش‌نمای «بر» به حافظهٔ بعضی مردم راه یافتـه اسـت، حاکی از وسواس او در گزینش واژه است، زیرا حقارتی که از گزینش نقش‌نمای «بـا» در عبارت «با خر خودشان نشان» نصیب نودولتان می‌شود، قابل مقایسه با مفهوم حاصل از گزینش «بر» در عبارت «بر خر خودشان نشان»، نیست.

واژه‌ها در شعر حالتی همچون اتمهای مواد شیمیایی در ترکیبها را دارند. همان گونه که بار الکترون اتمهای یک ماده موجب جذب یا دفـع پروتـون و الکتـرون اتمهـای مادهٔ دیگر می شود، واژه نیـز از دو جنبـهٔ آوایـی و معنـایی برخـوردار اسـت کـه سـبب همنشینی یا مانع همنشینی واژه‌ای با واژهٔ دیگر می‌شود. شاعر هنگـام گـزینش واژگـان شعر هر دو جنبه را مورد توجه قرار می دهد و واژگانی را بر می‌گزیند که از هر جنبه‌ای در تناسب و هماهنگی با عناصر صوری و محتوایی کلام بنابر آنچه در ذیل می‌آید، بهـرهٔ کامل نصیبش شود.

۳-۱- اهمیت جنبهٔ آوایی واژه در گزینش

جنبهٔ آوایی هر واژه، آن است که از همنشینی دو یا چند واج پدید می‌آید و به

www.SID.ir

Archive of SID

صورت گفتار یا نوشتار شکل عینی پیدا می‌کند. در زبان ارتباطی، آوای واژه‌ها چندان مورد توجه گوینده قرار نمی‌گیرد. اهل زبان فقط برای انتقال پیام از واژه‌ها استفاده می‌کنند. از این رو، بیشتر به جنبهٔ معنایی واژه اهمیت می دهند، اما «شاعر سعی می‌کند تا آنجا که می‌تواند از واژه استفاده کند. او به آوای واژه‌ها علاقه‌مند است و از آن برای تقویت معنی استفاده می‌کند.»(پرین، ۱۳۷۳: ۳۵)

در شعر، اهمیت جنبهٔ آوایی واژه اگر بیش از جنبهٔ معنایی آن نباشد، کمتر از آن نیست. از نظر شاعر یکایک واجهای هر واژه حایز اهمیت است. کوتاهی و بلندی واژه‌ها، تعداد هجاهای هر واژه، روانی یا دشواری تلفظ و دیگر ویژگیهای آوایی واژه‌ها، بخش مهمی از دغدغهٔ خاطر شاعر در گزینش واژه است؛ حتی شعرایی نیز که معتقد به اصالت معنی هستند، از میان واژه‌هایی که بیانگر مقصود است، واژه‌ای را گزینش می‌کنند که از نظر موسیقایی جذاب‌تر باشد. علاوه بر جنبهٔ موسیقایی، توان القاگری آواهای واژه نیز اهمیت دارد. بنابراین، آواهای هر واژه دو نقش برجسته در شعر دارند که امکان گزینش واژه را فراهم می‌کنند: نقش موسیقایی و نقش القاگری.

۳-۱-۱. نقش موسیقایی آواها در گزینش واژه

هرچند بنابر گفتهٔ رنه ولک (Rene Wellek) «در تحقیقات ادبی سطح آوایی زبان را نمی‌توان از سطح معنایی آن جدا کرد.»(ولک، ۱۳۸۲: ۱۹۷) و تکرار آوا یا آواهای خاصی در واژه‌های یک شعر ممکن است نقش القاگری داشته باشد، مهمترین استفادهٔ شعرا از جنبهٔ آوایی واژه‌ها، در جهت غنی‌سازی موسیقی شعر است. موسیقی شعر که حاصل نوعی نظم در همنشینی آواها و واژه‌های زبان است، علاوه بر آهنگین کردن کلام، خود نوعی زبان القای مفاهیم است. از طریق موسیقی شعری ممکن است شادی و نشاط دریافت شود و از موسیقی شعر دیگر غم و اندوه. بنابراین، واژه‌های زبان از نظر توانمندی که آواهای آنها در ایجاد موسیقی درونی شعر دارند، یکسان نیستند. یکی از دلایل پدید آمدن واژه‌های مترادف نیز همین است. ممکن است این گونه واژه‌ها دارای بار معنایی تقریباً یکسانی باشند، اما آواهای سازندهٔ آنها از لحاظ موسیقایی با یکدیگر فرق دارند و همین آواها هستند که عامل گزینش و برتری یکی از مترادفها بر دیگری می‌شوند، مانند دو واژهٔ مترادف «کمر» و «میان» در دو نسخه از شعر حافظ که موجب اختلاف در یکی از ابیات شعر او شده است و هر کدام از مصححان بنابر دلایلی یکی را بر دیگری ترجیح داده‌اند:

www.SID.ir

Archive of SID

خوش بسوز از غمش ای شمع که اینک من نیـز
به همین کار کمـر (میـان) بـسته و برخاسـته‌ام

دکتر شفیعی در برتری گزینش واژهٔ «کمر» نسبت به دیگری می‌گوید: به لحـاظ معنایی هیچ تفاوتی وجود ندارد و از نظـر تـاریخ زبـان فارسـی در عـصر حـافظ، هـر دو استعمال... مساوی‌اند، اما قانون اصالت موسیقی «کمر» را ترجیح می دهد، زیرا «ک» بـا «خوش، غم، که، اینک، کار، برخاسته» قـرب مخـرج دارد (شـفیعی،۱۳۷۰ الـف: ۴۵۱). افزون بر این، همنشینی «کمر» با «کار» با اختلاف یک واج در میان دو واژه، برتـری آن را بر دیگری تقویت می‌کند.

شعرا، از صورت آوایـی واژگـان در ایجـاد فنـونی از قبیـل «واج‌آرایـی، آرایـش موسیقایی با خوشه‌های آوایی، جناس، سجع و وزن عروضی که همگی حاصل تکرار و از عوامل آفرینش زیبایی موسیقی شعر است، استفاده مـی‌کننـد کـه در نهایـت موسـیقی پدیدآمده نیز یاور شاعر در القای مفاهیم و سبب جلب توجه مخاطب به محتـوای کـلام است.

آزمایـشی کـه «فراکینـا»(Ferakina) روان‌شـناس لنـین‌گـراد انجـام داده، نشان‌دهندهٔ نقش و تأثیر آهنگ کلام در جلب توجه انسان به محتوای آن است. آزمایش از این قرار است که «به کودکی در پایان یک‌سالگی و در اوایل دوسالگی یاد داده شد هر وقت سؤال می شود لنین کو؟ صورت خود را به طرف تصویر لنین بچرخاند و بدان اشاره کند. پس از مدتی تصویر را جا به‌جا کردند، ولی باز هم کودک در پاسخ سؤال لنین کو؟ به محل اولیهٔ نصب تصویر نگاه می‌کرد. آزمایش حکایت از آن دارد کـه آهنـگ و حالـت بیان آن کلمه عامل کنترل کننده است.»(لوریا، ۱۳۶۸: ۹۵)

نمونهٔ کاربردی و عملـی آزمـایش «فراکینـا» را در موسـیقی حاصـل از تکـرار اصوات و هجاهای موجود در اشعاری مانند ابیات زیر از مولانا کـه ویـژهٔ رقـص و سـماع صوفیانه بوده است، می‌توان دید:

مرده بدم، زنده شـدم، گریـه بـدم، خنـده شـدم
دولـت عـشق آمـد و مـن دولـت پاینـده شـدم
دیـدهٔ سـیر اسـت مـرا، جـان دلیـر اسـت مـرا
زهـرهٔ شـیر اسـت مـرا، زهـرهٔ تابنـده شـدم
(مولانا، ۱۳۶۳: ۴۹۴)

www.SID.ir

Archive of SID

سالک وقتی در حالت سماع و زمزمه کردن این ابیات است، از خود بیخود و فاقد هرگونه نیروی اندیشه است که به تأمل بر روی معنی ابیات متمرکز شود و تنها چیزی که از این ابیات نصیب زمزمه‌کنندهٔ آنها می‌شود حالت ناشی از موسیقی اصوات است که مانند آزمایش «فراکینا» توجه سالک را به نقطه‌ای جذب می‌کند که دایرهٔ وجود گرد آن می‌چرخد و با عنایت او دولت عشق نصیب سالک شده و او را به دولت پاینده رسانده است.

آواهای واژه با وزن نیز رابطهٔ تنگاتنگی دارد. به همین لحاظ، وزن عامل بسیار مؤثری در گزینش واژگان شعر است. بسیاری از واژه‌ها هستند که شایستگی قرار گرفتن در بعضی از وزنها را ندارند، و به همین علت از دایرهٔ گزینش شاعر خارج می‌شوند. در مقابل این گروه، گروه دیگری از واژگان هستند که به وسیلهٔ وزن تشخص پیدا می‌کنند. رنه ولک در مورد تأثیر وزن بر گزینش واژه می‌گوید: «تأثیر وزن تشخص دادن به لغات است؛ یعنی لغات را متمایز و توجه را به آنها معطوف می‌کند.»(ولک، ۱۳۸۲: ۱۹۶)

شاملو نیز آنجا که دیدگاه خود را نسبت به وزن می‌گوید، به این نکته بخوبی اشاره کرده است: «وزن به ناچار فقط معدودی از کلمات را به خود راه می‌دهد و بسیاری کلمات را پشت در جا می‌گذارد.»(پاشایی، ۱۳۷۸: ۱۰۵۳) از این دیدگاه، کیفیت ترکیب هجایی آواهای واژه است که توجه شاعر را به خود جلب می کند و شاعر از آنها برای پدید آوردن وزن استفاده می‌کند.

۳-۱-۲- نقش القاگری آواها در گزینش واژه

در زبان‌شناسی سنتی از دوران قبل از سقراط تا زمان سوسور(Saussure) گروهی بر این باور بودند که رابطهٔ بین واژه و معنای آن بر بنیاد نوعی سنخیت طبیعی استوار است. این نظریه بین برخی از متفکران اسلامی نیز طرفدارانی پیدا کرد و برای گروهی آنچنان مسلم بود که گاه مدعی می‌شدند که معنی هر واژه‌ای را می‌توان بر اساس ساختار آوایی آن مشخص کرد (ر.ک: روبینز، ۱۳۷۸: ۴۶؛ شفیعی،۱۳۷۰الف: ۳۱۵)، اما غالباً اهل ادب و دانشمندان علم اصول و زبان‌شناسان آن را رد کرده‌اند. سوسور معتقد بود: «نشانه در زبان امری است ارتجالی و خود به خودی و هیچ گونه مناسبت ذاتی، قهری و ضروری میان دال و مدلول وجود ندارد.»(ضیمران،۱۳۸۳: ۴۴) از نظر او رابطهٔ بین الفاظ و معانی آنها ناشی از قرارداد است.

با این حال، در کاربرد واژه‌ها، گاه احساس می‌شود که آوای برخی از واژه‌ها در

www.SID.ir

Archive of SID

القای معنی آنها مؤثر است، یا از اصوات برخی از واژه‌ها، مفهومی قابل درک است که از واژهٔ مقابل آن درست ضد آن مفهوم دریافت می‌شود؛ مثلاً در مقایسهٔ دو بیت زیر از شاهنامه، واژه‌ها به گونه‌ای گزینش و همنشین شده‌اند که هنگام قرائت بیت اول نوعی شتاب و سرعت حس می‌شود:

که نیک و بد اندر جهان بگذرد زمانه دم ما همی بشمرد

(فردوسی، ۱۳۷۳: ۲۳۷)

در حالی که در بیت دیگر تداوم زمان و کش‌دار بودن آن را می‌توان دریافت، بویژه هنگام تلفظ «چارصد»، کشش زمان بیشتر قابل درک است:

برین سالیان چارصد بگذرد کزین تخمه گیتی کسی نشمرد

(فردوسی، ۱۳۷۳: ۳۱۴)

در زبان‌شناسی نیز تحقیقاتی که بر روی واجها انجام شده، حاکی از آن است که برخی از واجها و خوشه‌های آوایی از توان القاگری بیشتری برخوردارند. موریس گرامون(Maurice Grammont)، زبان‌شناس مشهور فرانسوی، دربارهٔ توان القاگری واجها و هجاهای زبان معتقد است: «چنانچه صوتی با احساس یا اندیشه‌ای در تطابق باشد، می‌تواند آن را القا کند؛ مثلاً اصوات نرم برای احساسات یا اندیشه‌های لطیف مناسب‌اند و اصوات بم برای بیان افکار یا حسیات ثقیل، جدی، یا تأسف‌آور و حزن‌آلود.»(قویمی، ۱۳۸۳: ۱۳) بر اساس این نظریه که نمونه‌های کاربردی فراوانی در شعر فارسی دارد، شاعرانی که از گنجینهٔ واژگانی غنی برخوردارند، به همان اندازه که از جنبه‌های معنایی واژه بهره می‌برند، برای تأکید بر معنا و نشان دادن مفهوم از طریق تلفظ اصوات، جنبه‌های آوایی آن را نیز در نظر دارند. این امر گزینش واژگانی را برای آنها میسر می‌سازد که صورت آوایی آنها نه تنها در پیدایش موسیقی نقشی بسزا دارد، بلکه در القای مفاهیم و معانی نیز مؤثر است، مانند انتخاب واژهٔ «کیپ» در شعر زیر از اخوان:

من می‌گریزم سوی درهایی که می‌بینم
باز است اما پنجه‌ای خونین که پیدا نیست
از کیست
تا می‌رسم در را به رویم کیپ می‌بندد.» (اخوان،۱۳۷۵: ۴۱)

واژهٔ «کیپ» به لحاظ این که مختوم به واج لبی «پ» است، هنگام تلفظ نیز با

www.SID.ir

Archive of SID

چسبیدن لبها به یکدیگر، به نوعی مفهوم بستن را القا می‌کند.

یا مانند واژه‌های بند زیر از منظومهٔ «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» از فرخزاد که تکرار صامت «س» سبب القای مفهوم «ایست» به ذهن خواننده می‌شود:

در آستانهٔ فصلی سرد
در محفل عزای آینه‌ها
و اجتماع سوگوار تجربه‌های پریده‌رنگ
و این غروب بارور شده از دانش سکوت
چگونه می‌شود به آن کسی که می‌رود اینسان
صبور،
سنگین،
سرگردان،
فرمان ایست داد؟(فرخزاد، ۱۳۶۸: ۳۹۷)

القای این گونه معنا و مفهوم که در اثر تکرار واجها یا همنشینی واژه‌ها و ساختار موسیقایی کلام حاصل می‌شود، به عنوان «صدا معنایی» مشهور و عبارت از این است که «خود صوت واجها و هجاها گویای معنی یا محتوی باشند.»(حمیدیان، ۱۳۸۱: ۱۰۳) مهمترین جلوهٔ این گونه معنی بیشتر در موسیقی قافیه نمایان می‌شود که شاعر به وسیلهٔ واژگانی که دارای صوت یا صوتهای پایانی یکسان است، مفهوم یا فضای خاصی را بازتاب می‌دهد. گرچه در شعر کهن فارسی از این بخش القاگری واژه شعرای بزرگ بهره‌ها برده‌اند، نمود واقعی و گسترده و آگاهانهٔ آن از زمان نیما شروع شد و بعد به وسیلهٔ پیروانش تداوم یافت؛ مانند نمونهٔ زیر از اخوان ثالث که فضای ابری و افسرده و دلگیر زمستان یا به عبارت دیگر، حالت افسوس خوردن و آه کشیدن خود را از زمستان نمادین مطرح شده در شعر، از طریق مجموعه صوتی «اه» در قافیه‌های «ماه» و «کوتاه» آشکار ساخته است:

زمین دلمرده، سقف آسمان کوتاه
غبارآلوده مهر و ماه
زمستان است.(ر.ک. حمیدیان، ۱۳۸۱: ۲۲۳)

www.SID.ir

Archive of SID

بجز صدای آواها، گه‌گاه شکل نوشتاری واجها نیـز بـه جهـت القـای مفـاهیم در گزینش واژه‌ها دخیل بوده است، مانند تکرار شکل نوشتاری مصوت «ا» در بیت زیر کـه یادآور قامت یار است:

جانـا سـر تـو یـارا مگـذار چنـین مـا را ای سـرو روان بنمـا آن قامـت و بـالا را
(مولانا، ۱۳۶۳: ۸۴)

از نظر توان القاگری آوای واژه‌ها، دو گروه واژه در زبـان وجـود دارنـد کـه نقـش القاگری آواهای آنها از توان بیشتری برخوردار است و همین ویژگی عاملی برای گزینش آنها در موارد خاصی می‌شود. گروههای مذکور عبارتند از: «نام‌آواها» و «واژه‌های گویا».

۳-۱-۲-۱. توان القاگری نام‌آوا یا اسم صوت

در مقابل واژگانی که غالباً توان القاگری خود را از طریق همنـشینی بـا واژه‌هـای دیگر کسب می‌کنند و وابسته به گزینش شاعر هستند، گروه دیگری از واژه‌ها وجود دارد که ساخت آنها ذاتاً از ویژگی القاگری برخوردار است، مانند «قوقولی قوقو» در آغاز شـعر زیر از نیما:

قوقولی قوقو! خروس می‌خواند
از درون نهفت خلوت ده

یا «چق‌چق»، «فرفر»، «عرعر»، «تق‌تق» و «دم‌دم» در شعر زیر از بهار:

هست وثاقم به روی شارع و میدان
ناف ری و رهگذار خیل شیاطین
چق‌چق پای ستور و همهمهٔ خلق
فرفر واگن و بوق و عرعر ماشین
تق‌تق نجار و دم دم حلبی‌ساز
عربدهٔ بنز همچو کوس سلاطین(بهار،۱۳۵۴: ۴۸۷)

این گروه از واژگان که به «نـام آوا یـا اسـم صـوت» مـشهورند، تقلیـد صـداهای طبیعی هستند که بدون واسطه به مفهوم مورد نظر گوینده دلالت می‌کنند.

زیباترین گزینش و کاربرد نام آواها در مـواردی اسـت کـه شـاعر بـا اسـتفاده از شگردهای القای معنی و همراه کردن آنها با اسم صوت راههای رسیدن بـه معنـی را در هم ادغام می‌کند که تشخیص آنها موجب لذت مضاعف خواننده می‌شود، مانند آنچه که

www.SID.ir

Archive of SID

اخوان از طریق تلفیق قافیه با اسم صوت خلق کرده است:

ترکید تندر ترق
بین جنوب و شرق
زد آذرخشی برق
اکنون دگر باران جرجر بود
هرچیز و هرجا خیس(اخوان،۱۳۷۵: ۴۵)

«نام‌آوا» خود به تنهایی ابزار فشرده‌سازی معناست، و هنگامی که با ترفند ادبی دیگری از قبیل «ایهام» در هم می‌آمیزد، فشرده‌سازی معنا جنبهٔ زیبایی‌شناختی نیز کسب می‌کند، مانند گزینش واژهٔ «کوکو» در رباعی زیر از خیام که شاعر از طریق گزینش و کاربرد آن، با یک واژه دو مفهوم را القا می‌کند:

آن قصر که با چرخ همی زد پهلو — بر درگه او شهان نهادندی رو
دیدیم که بر کنگره‌اش فاخته‌ای — بنشسته همی گفت که کوکو، کوکو
(کریستین، ۱۳۷۴: ۲۰۲)

۳-۱-۲-۲. توان القاگری واژه‌های گویا

بجز نام‌آواها، واژه‌های دیگری در زبان وجود دارند که آوای برخاسته از واجهای آنها یا شکل دهان هنگام ادای آنها، رفتار، احساس، کنش یا حالتی را که در مفهوم واژه نهفته است نشان می‌دهند، مانند واژه‌های همهمه، زمزمه، دمدمه و غیره. این گونه کلمات را می‌توان واژه‌های گویا یا بیانگر(mot expressif) نامید (ر.ک:قویمی،۱۳۸۳: ۱۲). شاعر با گزینش واژه‌های گویا در شعر، مفهوم مورد نظر خود را از دو طریق به خواننده القا می‌کند و دریافت آن از طرف خواننده موجب لذت او می‌شود، مانند واژهٔ بوسه در این بیت حافظ، که هنگام ادا کردن آن، لبها خود شکل بوسه پیدا می‌کند:

چشمم از آیینه‌داران خط وخالش گشت — لبم از بوسه ربایان بر و دوشش باد
(حافظ، ۱۳۶۲: ۲۱۸)

۳-۲. اهمیت جنبهٔ معنایی واژه

واژه در گفتارهای روزمره و در نوشته‌های علمی بر یک معنی خاص دلالت می‌کند، اما در شعر علاوه بر معنی اصلی که در اولین برخورد با واژه دریافت می‌شود، ممکن‌است خواننده بر اثر تأمل، معانی دیگری نیز دریافت کند. از این رو، منتقدان ادبی و زبان‌شناسان معتقدند «واژه دارای دو قسم معنی صریح و ضمنی است.»(ر.ک. پرین، ۱۳۷۳: ۳۱)

www.SID.ir

Archive of SID

اگر معنایی را نیز که واژه هنگام کاربرد فنون بلاغی کسب می‌کند، بر آن بیفزاییم، می‌توان گفت واژه بالقوه از سه نوع بار معنایی «صریح، ضمنی و مجازی» برخوردار است. افزون بر معانی سه‌گانه، گاهی واژه‌ها در محور همنشینی، موجب القای مفاهیم دیگر و یاریگر شاعر در القای تجربه‌ها و اندیشه‌های شاعرانه می‌شوند، همانند مفاهیم انتزاعی یا مفاهیمی که از طریق نیروی تداعیگری واژه‌ها دریافت می‌شود و در کنار معانی سه‌گانهٔ واژه، اسباب گزینش آن را فراهم می‌کند. دریافت هر یک از معانی فوق، از سوی خواننده، وابسته به بافت کلام و قرینه‌های موجود در متن است که در ذیل به نمونه‌هایی از آن اشاره می‌شود:

۳-۲-۱. معنای صریح

معنای صریح یا معنای حقیقی معادلی است که در فرهنگها در مقابل هر واژه نوشته و واژه با آن شناخته می‌شود. معنای صریح واژه را معنای قاموسی نیز می‌گویند. هر واژه ممکن است بر معانی قاموسی گوناگونی دلالت کند که با هم یا اختلاف جزئی دارند یا به طور کلی هیچ ارتباطی با یکدیگر ندارند. به گفتهٔ شوقی ضیف: «گویا میان هر واژه هسته‌ای هست که از کناره‌هایش معانی مختلف روییده است و هر معنا پیوندهای دور و نزدیکی با دیگری دارد. به نظر می‌رسد حتی معنای تحت‌اللفظی یک کلمه هم حد و حصری ندارد.»(ضیف، ۱۳۷۶: ۱۰) از میان معانی صریحی که واژه بر آنها دلالت می‌کند، دریافت معنی مورد نظر گوینده، وابسته به واژه‌های دیگری است که با آن همنشین می‌شوند، مانند دریافت معنی «چرک» از واژهٔ «شوخ» در ابیات زیر:

بوسعید مهنه در حمام بود — قائمش افتاده مردی خام بود
شوخ شیخ آورد تا بازوی او — جمع کرد آن جمله پیش روی او
شیخ را گفتا بگو ای پاک‌جان — تا جوانمردی چه باشد در جهان
شیخ گفتا شوخ پنهان کردن است — پیش چشم خلق ناآوردن است

(عطار، ۱۳۶۳: ۲۹۹)

و دریافت معنی «بی‌باک، دلیر و چالاک» از آن، با توجه به همنشینی با واژه‌های «جنگ‌آور» و «عیار» در بیت زیر:

مرا در سپاهان یکی یار بود — که جنگ‌آور و شوخ و عیار بود

(سعدی، ۱۳۶۳: ۱۳۶)

درک معنی مورد نظر از میان معانی گوناگون یک واژه، در روند تدریجی و استدلالی بسیار سریعی با مراجعه به واژه‌های دیگر جمله، انجام می‌گیرد، ولی در شعر

www.SID.ir

Archive of SID

برای این که روند رسیدن به معنی از زیبایی نیز برخوردار و موجب لذت خواننده شود، معمولاً شاعر هنگام کاربرد معانی صریح واژگان، تمهیداتی به کار می‌برد که موجب تمایز کاربرد هنرمندانه از کاربرد روزمره می‌شود. پدید آمدن تناسب، تضاد، ایهام، ایهام تناسب و دیگر فنون معنوی بدیع، حاصل چنین کاربردی است، مانند کاربرد واژهٔ «مهر» در شعر زیر از اخوان که با استفاده از فن ایهام، خواننده را در مرز بین دو معنی واژهٔ «مهر» به تأمل وا داشته است:

هان کجاست؟
پایتخت این دژآیین قرن پرآشوب
قرن شکلک‌چهر
برگذشته از مدار ماه
لیک بس دور از قرار مهر(اخوان، ۱۳۷۸: ۸۰)

یا کاربرد دوگانهٔ قمر در بیت زیر از سعدی:

قمری که دوست داری همه روز دل بر آن نه
که شبیت خون بریزد که درو قمر نباشد
(سعدی، ۱۳۷۷: ۴۹۵)

معنی صریح هر واژه دارای دو جنبه است:

۱- جنبه‌ای که عمومیت دارد و به معنی ارجاعی واژه مشهور است؛ ۲- جنبهٔ خاصی از واژه که به مضمون، معنی درونی یا معنی اجتماعی- ارتباطی معروف است (لوریا، ۱۳۶۸: ۸۹-۹۱).

معنی ارجاعی هر واژه آن مفهومی است که در طول زمان برای واژه به دست آمده و در نظر همهٔ افراد جامعه یکسان است، مانند «طناب» که معنی ارجاعی آن عبارت است از رشته‌ای کلفت که از چند رشتهٔ باریکتر که در درازا به یکدیگر پیچیده‌اند، تشکیل شده است. اما معنی اجتماعی- ارتباطی یا مضمون، مفهومی است که دلالت بر وجه خاصی از یک کلمه می‌کند و در موقعیت‌ها و اوضاع خاص مورد توجه اشخاص قرار می‌گیرد. به عبارت دیگر، مضمون یا معنی اجتماعی- ارتباطی، آن مفهومی است که وابسته به شخصی است که آن را به کار می‌برد و بر آن مفهومی دلالت می‌کند

www.SID.ir

Archive of SID

که هر گوینده به معنای عام واژه می‌افزاید و معنی اولیه را پربارتر می‌کند، مانند همان طناب که معنی ارتباطی- اجتماعی آن برای کسی که در چاهی گرفتار شده، به معنی ابزار نجات است یا برای زن خانه‌دار وسیله‌ای است که لباسهای خیس را برای خشک شدن، بر آن می‌آویزد:

پاکیزه برف من چو کرکی نرم
آرام می‌بارید
بر نردبام کهنهٔ چوبی
بر رشتهٔ سست طناب رخت
بر گیسوان کاج‌های پیر(فرخزاد، ۱۳۶۸: ۲۷۵)

و برای کسی که یک بار مراسم اعدام را تماشا کرده است، به معنی ابزاری است که در یک صحنهٔ هولناک، بالای دار، گردن محکوم را چنان می‌فشارد که چشمهایش با فشار از کاسه بیرون می‌زند:

پیوسته در مراسم اعدام
وقتی طناب دار
چشمان پر تشنج محکومی را
از کاسه با فشار به بیرون می‌ریخت
آن‌ها به خود فرو می‌رفتند
و از تصور شهوتناکی
اعصاب پیر و خسته‌شان تیر می‌کشید(فرخزاد،۱۳۶۸: ۳۴۰)

در شعر معنای اجتماعی- ارتباطی واژه‌ها به لحاظ برخورداری از بار عاطفی بیش از معنای ارجاعی مورد توجه قرار می‌گیرد و کاربرد دارد.

۳-۲-۲. معنای ضمنی

واژه علاوه بر معنای قاموسی، دارای معنی یا معانی دیگری نیز هست که معانی ضمنی یا تلویحی نامیده می‌شود. معانی ضمنی واژه‌ها در کاربردها و موقعیت‌های خاصی که واژه قرار می‌گیرد، رخ می‌نماید و «بیشتر مبتنی بر جنبه های عاطفی، فرهنگی،

www.SID.ir

Archive of SID

اجتماعی و تاریخی است.»(ر.ک. ضیمران،۱۳۸۳: ۱۲۰). برای مثال، اگر واژهٔ «مادر» را در نظر بگیریم، معنی قاموسی آن در فرهنگ معین آمده است: «زنی که دارای فرزندی است»، ولی معانی ضمنی آن همیشه یکسان نیست. برخی از مفاهیم ضمنی آن «مهربانی، ایثار، از خود گذشتگی و...» است. اما همین واژه ممکن است برای فرزندی که مادرش طلاق گرفته و در کودکی او را رها کرده و با مرد دیگری ازدواج کرده است، مفهوم ضمنی «سنگدلی» داشته باشد. بنابراین، مفاهیم ضمنی واژه‌ها وابسته به شرایط گوناگونی است که با واژه همراه می‌شود. «معنی ضمنی برای شاعر بسیار مهم است، زیرا یکی از ابزارهایی است که وی می‌تواند به کمک آن معنی خود را فشرده یا غنی سازد؛ یعنی با واژه‌های کمتر حرف بیشتری بزند.»(پرین،۱۳۷۳: ۳۱و۳۲) مانند معانی ضمنی «در امان بودن یا مرکز توجه بودن و...» که شاعر از کاربرد «کعبه» در شعر زیر در نظر داشته است:

ای با من و پنهان چو دل، از دل سلامت می‌کنم
تو کعبه‌ای هر جا روم قصد مقامت می‌کنم
(مولانا، ۱۳۶۳: ۴۸۹)

یا معانی ضمنی زیبایی، ظرافت، معصومیت و... که شاعر در شعر زیر از واژه‌های «قناری» و «سوسن» و «یاس» اراده کرده است:

کباب قناری
بر آتش سوسن و یاس
روزگار غریبی است نازنین
ابلیس پیروزمست
سور عزای ما را بر سفره نشسته است
خدا را در پستوی خانه نهان باید کرد(شاملو،۱۳۸۲: ۸۲۵)

شاملو، خود دربارهٔ معانی ضمنی این واژه‌ها که سبب گزینش آنها شده است، می‌گوید:«زیبایی خطوط این حجم زندهٔ پرشور را بسنجید تا به عمق مفهوم ظرافت برسید... تا از مجموع اینها به ژرفای مفهوم بی‌گناهی برسی. تا شفقت درست در جایی که باید باشد، در سویدای قلبت بیدار شود...آن گاه می‌گویم یاس و شما باید تجربهٔ قناری را دربارهٔ یاس تکرار کنید. یاس را ببینید بوتهٔ یاس را و گلش را، عفاف سپید عطرش را و عذرایی معصومیت سپیدش را، و در جانتان به مفهوم عمیق و بزرگوار

www.SID.ir

Archive of SID

فروتنی دست پیدا کنید. سپس می‌گویم سوسن و باز همان تجربه تکرار می‌شود... من با چنین اشیایی سخن گفته‌ام تا نهاد دیوی را بر ملا کنم که پشت دریچهٔ خانه‌ات ایستاده است.»(جلالی،۱۳۸۱: ۱۱۹)

شیوهٔ رسیدن به مفاهیمی که شاملو از آن سخن گفته، با نظریهٔ «خلمسلو»(Hjelmslev) زبان‌شناس دانمارکی متناسب است که در کتاب «زبان شعر» بیان می‌کند: «می‌توان مجموعهٔ معانی ضمنی را چون محتوایی بدانیم که ابزارهای معنای صریح وسیلهٔ بیان آن هستند و کلیت فراهم آمده از این محتوا و وسیله بیان را به نام زبان شعر یا بهتر به نام زبان معانی ضمنی بخوانیم.» (غیاثی،۱۳۶۸: ۷۷)

بر خلاف زبان علمی که نویسنده سعی می‌کند واژه‌های آن دارای معنی صریح و مشخصی باشد، در شعر واژه‌ها چند پهلو هستند و غالباً معانی ضمنی آنها مورد توجه است و یکی از فرقهای عمدهٔ هنرمند و غیر هنرمند در کاربرد واژه، همین است که هنرمند هنگام استفاده از واژه به تمام دلالتهای معنایی واژه توجه دارد و از بین چند واژهٔ تقریباً هم معنی، آن را بر می‌گزیند که بتواند از بیشترین جنبه‌های آن بهره ببرد، ولی غیر هنرمند فقط به معنی صریح آن توجه دارد. «گیرو»(Guiraud) معتقد است بر اساس این که کدام یک از معانی صریح و ضمنی نقشی مسلط در پیام دارند، دو دسته پیام را می‌توان از هم متمایز کرد؛ علوم به آن دسته از پیامها تعلق دارند که در آنها دلالتهای صریح نقشی مسلط دارند و هنرها به آن دسته از پیامها متعلق‌اند که در آنها نقش مسلط را دلالتهای ضمنی ایفا می‌کنند (گیرو، ۱۳۸۳: ۴۷).

۳-۲-۳. معنای مجازی

نویسنده یا شاعر گاه واژه را در معنایی که خود برای آن ابداع می‌کند، به کار می‌برد. این گونه معناهای ابداعی که معنای مجازی واژه محسوب می‌شود، با توجه به قراینی که در جمله وجود دارد، برای دیگران قابل درک است. البته، گوینده نمی‌تواند بدون قید و شرط هر معنای مجازی را که اراده کند، برای واژه اختیار کند، بلکه باید بین معنای حقیقی و معنای مجازی پیوندی وجود داشته باشد که در علم بیان آن را «علاقه» می‌نامند. معنای مجازی جنبهٔ زیباشناختی دارد. به همین لحاظ، پایدار و همیشگی نیست، و در کاربردهای مختلف نیز ممکن است فرق داشته باشد، ولی برخی از معانی مجازی هست که با گذشت زمان در کنار معنی حقیقی واژه باقی می‌ماند و گاهی نیز معنی حقیقی را از میدان به در می‌کند و خود به عنوان معنی حقیقی واژه

www.SID.ir

Archive of SID

باقی می‌ماند. نمونهٔ کاربرد واژه در معنای مجازی در شعر فارسی فراوان یافت می‌شود، مانند معنی مجازی «چهره» برای «ماه» و «زلف» برای «چوگان» در بیت زیر از حافظ:

ای که بر مه کشی از عنبر سارا چوگان مضطرب حال مگردان من سرگردان را
(حافظ، ۱۳۶۲: ۳۴)

یا مانند «خواب» در سطر سوم شعر زیر از نیما که در معنایی جز مفهوم قاموسی آن به کار رفته است:

می‌تراود مهتاب
می‌درخشد شبتاب
نیست یک دم شکند خواب به چشم کس و لیک
خواب در چشم ترم می‌شکند.(نیما،۱۳۷۵: ۴۴۴)

دوبار لفظ خواب در این شعر به کار رفته است که با یکدیگر فرق دارد. «خواب»ی که دیگران را فرا گرفته، امر دیگری است که معنی نمادین دارد و موجب می‌شود «خواب» از چشم شاعر بپرد.

گزینش واژه با تکیه بر معنی مجازی، در شعر گذشته بیش از انواع دیگر معانی واژه‌ها مورد توجه شاعران بوده است؛ به گونه‌ای که با اندک تأملی در دیوان هر شاعر می‌توان نمونه‌های زیادی از آن را پیدا کرد.

۳-۲- ۴. مفاهیم انتزاعی

بجز معانی اصلی و مجازی و ضمنی واژه، ممکن است شاعر از طریق همنشین کردن واژه‌ها مفاهیم انتزاعی دیگری را نیز در نظر داشته باشد. این مفاهیم نیز در گزینش واژه مؤثر است، مانند گزینش و همنشین کردن واژه‌هایی که بتوان از آنها مفهوم طراوت و شادابی یا بالعکس غم و اندوه را برداشت کرد. در شعر زیر شاملو واژه‌هایی را گزینش و همنشین کرده است که خواننده مفهوم «جوان بودن نازلی» را از آنها انتزاع کند:

نازلی! بهار خنده زد و ارغوان شکفت.
در خانه زیر پنجره گل داد یاس پیر
دست از گمان بدار!
با مرگ نحس پنجه میفکن!

www.SID.ir

Archive of SID

بودن به از نبود شدن، خاصه در بهار (شاملو،۱۳۸۲: ۱۳۳)

راوی برای ایجاد امید و شوق تداوم زندگی در مخاطب می‌گوید: حتی یاس پیر هم شکفته و زندگی را از سر گرفته تو [که جوانی] با آن اندیشه‌ات که «گمانی» بیش نیست، می‌خواهی در این بهار (هم بهار طبیعت هم بهار جوانی) خود را در چنگال مرگ نحس بیندازی.

از نسبت دادن صفت «پیر» به یاس، و مقید کردن عبارت «بودن به از نبود شدن» به گروه قیدی «خاصه در بهار» می‌توان مفهوم «جوانی» نازلی را دریافت کرد.

استفاده از مفاهیم انتزاعی در شخصیت‌پردازی داستانها کاربرد بیشتری دارد. نویسنده به جای معرفی همه‌جانبهٔ شخصیت، هنگام توصیف برخی از جنبه‌های شخصیت، واژه‌هایی را به کار می‌برد که خواننده از طریق آنها به مفاهیم دیگری راه یابد، مانند واژه‌هایی که در ترکیبهای «کفش‌های سفید، شلوار انگلیسی دوبلدار، کت یقه پهن و کراوات ابریشمی» در عبارت زیر، برای توصیف ظاهری شخصیت در حال انتظار به کار رفته تا به وسیلهٔ آنها اهمیت و بزرگی شخصیت مورد انتظار دریافت شود:

«با کفش‌های سفید، شلوار پارچه انگلیسی دوبلدار، کت یقه پهن و کراوات ابریشمی به انتظار آیلار آب می‌خورد و آب می‌خورد....»(مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۶۸)

و حافظ با استفاده از این تمهید مفهوم حسن طلب را در بیت زیر گنجانده است:

رسید مژده که آمد بهار و سبزه دمید　　وظیفه گر برسد مصرفش گل است و نبید

(حافظ، ۱۳۶۲: ۴۶۴)

اختلاف مفاهیم انتزاعی با مفاهیم ضمنی در این است که مفهوم ضمنی مربوط به خود واژگان است، و آن معنایی است که همچون معنای صریح غالباً با واژه همراه است، مانند مفهوم ضمنی امنیت و آرامش که در واژهٔ «خانه» نهفته است، اما مفهوم انتزاعی در حالتهای خاصی از طریق تقابل‌سازی‌ها و موقعیت واژه‌ها برداشت می‌شود، مانند انتزاع مفهوم حماسی بودن متن از واژگانی، از قبیل: «دژآگاه، گردکرده عنان، بی‌لگام و فسار، نخجیرجوی، گردنکش، پرخاشگر» و در مقابل آن، انتزاع مفهوم غنایی از واژگانی، همچون: «خوشخرام، صنوبری، سروقد و...». یا مانند مفهوم انتزاعی «ریاکاری اهل خانقاه» در بیت زیر، در حالی که می‌دانیم همیشه اهل خانقاه ریاکار نیستند:

ز خانقاه به میخانه می‌رود حافظ　　مگر ز مستی زهد ریا به هوش آمد

(حافظ، ۱۳۶۲: ۳۵۸)

مفاهیم انتزاعی، از نظر درستی یا نادرست بودن، نسبی است؛ بعضی از آنها به

www.SID.ir

Archive of SID

صحت و یقین نزدیکتر است، مانند انتزاع مفهوم «خالی بودن کاسه» از «دویدن آن بر روی آب» در بیت زیر از مولانا:

تا چه عالم‌هاست در سودای عقل　　تا چه با پهناست این دریای عقل
صورت ما اندرین بحر عذاب　　می‌دود چون کاسه‌ها بر روی آب
(مولانا، ۱۳۶۰: ۵۹)

بعضی دیگر احتمالی است، مانند مفهومی که از فعل ماضی «بود» در آغاز حکایت «طوطی و بازرگان» در مثنوی دریافت می‌شود:

بود بازرگان و او را طوطیی　　در قفس محبوس زیبا طوطیی
(مولانا، ۱۳۶۰: ۷۹)

خواننده با توجه به فعل ماضی «بود» احتمال می‌دهد که در پایان حکایت یک یا هر دو این شخصیت‌ها در اثر حادثه‌ای از بین بروند. سپس با رسیدن به انتهای مصراع دوم، «محبوس بودن طوطی» گمان او را تقویت می‌کند که احتمالاً «طوطی» نیست می‌شود. صفت «زیبا» نیز که به طوطی نسبت داده شده است، با توجه به این باور که عمر چیزهای زیبا کوتاه است، سبب تقویت بیشتر پندار خواننده می‌شود.

۳-۲-۵. توان تداعی واژه‌های همخوان

هر واژه علاوه بر دلالت بر وجوه مختلف معانی، گاه یادآور واژگان دیگری است که آنها را «واژه‌های همخوان» گفته‌اند، مانند واژهٔ «باغ» که ممکن است به طور غیر ارادی واژه‌هایی مثل «درخت، گل، و غیره» را به ذهن فراخواند (ر.ک. لوریا، ۱۳۶۸: ۱۳۲). هرچه قدرت واژه برای تداعی «همخوان» بیشتر باشد، برای شاعر اهمیت بیشتری دارد و به وسیلهٔ آن می‌تواند معانی بیشتری را متداعی سازد. متداعی شدن واژه‌های همخوان به صورت غیر مستقیم ممکن است موجب تلقی مفاهیم یا معانی دیگر شود، مانند این که گفته شود: «فلانی در باغ زندگی می‌کند.» واژهٔ باغ کلمات دیگری مثل «گل، گیاه، و بوی خوش» را در ذهن شنونده تداعی می‌کند و با شنیدن آن، این مفهوم به ذهن تداعی می‌شود که هر روز صبح با برخاستن از خواب، بوی گل و گیاه روحش را نوازش می‌کند. نمونه‌ای از این خصوصیت واژه‌ها را در بیت زیر از مولانا می‌توان دید. «بند سخت» در مصراع اول مفاهیم شکنجه و زندان‌بان و زنجیر و غیره را به یاد می‌آورد و واژه‌های «سبزه» و «درخت» در مصراع دوم مفاهیمی را که در تقابل با مفاهیم تداعی شده در مصراع اول است:

این روا باشد که من در بند سخت　　گه شما بر سبزه گاهی بر درخت

www.SID.ir

Archive of SID

(مولانا، ۱۳۶۰: ۸۰)

یا مانند عبارت «قلک کودکی» در شعر زیر:

اگر قلک کودکی لحظه‌ها را پس‌انداز می‌کرد
اگر آسمان سفرهٔ هفت رنگ دلش را
برای کسی باز می‌کرد
و می‌شد به رسم امانت
گلی را به دست زمین بسپریم
و از آسمان پس بگیریم
اگر... (امین‌پور،۱۳۸۱: ۴۰)

«قلک» کودکی، بسرعت سبب تداعی واژه‌ها و عبارتهای دیگری، مانند: «شکستن» قلک، «سکه»های داخل آن می‌شود و به دنبال آن دنیایی از خاطرات کودکی خواننده را در ذهن او زنده می‌کند، در حالی که اگر «ایام کودکی» جانشین آن شود، از چنین قدرت تداعی برخوردار نیست.

نتیجه‌گیری

از میان عوامل گوناگونی که در گزینش واژه‌های شعر مؤثرند، عناصر و عوامل ساختاری واژه به دلایل زیر مهمترین عامل به شمار می‌آید:

هر واژه به جهت آن که از دو جنبهٔ آوایی و معنایی تشکیل می‌شود، دو نقش اساسی در ساختار شعر دارد: از یک سو مادهٔ پدید آورندهٔ شکل شعر و از سوی دیگر، وسیلهٔ انتقال محتوایی است که شاعر در پی القای آن است.

۱- جنبهٔ آوایی واژه، دو نقش مهم در ساخت شعر دارد:

۱- ۱. عامل مهم پدیدآورندهٔ موسیقی شعر است؛

۱- ۲. عامل القای مفاهیم است.

آوای واژه‌ها نه تنها در پیدایش موسیقی نقشی بسزا دارد، بلکه در القای مفاهیم و معانی نیز مؤثر است. القای معنا و مفهوم که در اثر تکرار واجها یا همنشینی واژه‌ها و ساختار موسیقایی کلام حاصل می‌شود، به عنوان «صدا معنایی» مشهور و عبارت از این

www.SID.ir

Archive of SID

است که خود صوت واجها و هجاها گویای معنی یا محتوی باشند.

از نظر القاگری آوای واژه‌ها، «نام‌آواها» و «واژه‌های گویا» از واژگانی هستند که از توان القاگری بیشتری برخوردارند و همین ویژگی عاملی برای گزینش آنها در موارد خاصی می‌شود.

۲- جنبهٔ معنایی واژه

نقش مهم واژه در انتقال مفاهیم شاعرانه به جهت بار معنایی است که واژه از آن برخوردار است. هر واژه بالقوه سه نوع بار معنایی «صریح، ضمنی و مجازی» دارد که شاعر متناسب با شرایطی که در ساختار متن ایجاد می‌کند، آن معانی را به کار می‌گیرد.

۲-۱. معنی صریح: معنی صریح هر واژه دارای دو جنبه است:

۲-۱-۱. جنبه‌ای که عمومیت دارد و به «معنی ارجاعی» واژه مشهور است؛

۲- ۱-۲. جنبهٔ خاصی از واژه که به «مضمون» یا «معنی اجتماعی- ارتباطی» معروف است.

در شعر معنای اجتماعی- ارتباطی واژه‌ها به لحاظ برخورداری از بار عاطفی، بیش از معنای ارجاعی مورد توجه قرار می‌گیرد و کاربرد دارد.

۲- ۲. معنی ضمنی: معانی ضمنی مبتنی بر جنبه‌های عاطفی، فرهنگی، اجتماعی و تاریخی است و بیشترین استفادهٔ شاعر از معنی واژه‌ها اختصاص به معانی ضمنی واژه دارد.

۲- ۳. معنای مجازی: نویسنده یا شاعر گاه واژه را در معنایی که خود برای واژه ابداع می‌کند، به کار می‌برد. این گونه معناهای ابداعی که معنای مجازی واژه محسوب می‌شود، با توجه به قراینی که در جمله وجود دارد، برای دیگران قابل درک است.

۲-۴. مفاهیم انتزاعی: بجز معانی اصلی و مجازی و ضمنی واژه که هنگام گزینش، توجه شاعر را جلب می‌کند، ممکن است شاعر از طریق همنشین کردن واژه‌ها مفاهیم انتزاعی دیگری را در نظر داشته باشد که این ویژگی نیز در گزینش واژه مؤثر است.

۲-۵. و بالاخره توان تداعی واژه‌های همخوان که واژه‌های دیگری را متداعی می‌کند و از طریق آنها معانی تازه‌ای به ذهن متبادر می‌شود، از عوامل مؤثر در گزینش واژه است.

منابع

www.SID.ir

Archive of SID

۱- اخوان ثالث، مهدی.(۱۳۷۵). **از این اوستا،** تهران: مروارید، چاپ دهم.
۲- ـــــــــــــــ(۱۳۷۸). **آخر شاهنامه،** تهران: مروارید، چاپ چهاردهم.
۳- اسکلتن، رابین.(۱۳۷۵). **حکایت شعر؛** برگردان مهرانگیز اوحدی، تهران: میترا، چاپ نخست.
۴- امین‌پور، قیصر.(۱۳۸۱). **گل‌ها همه آفتابگردانند،** تهران: مروارید، چاپ سوم.
۵- بهار، محمدتقی.(۱۳۵۴). **دیوان اشعار،** ج۱، تهران: امیرکبیر، چاپ سوم.
۶- پاشایی،ع. (۱۳۷۸). **نام همه شعرهای تو**(زندگی و شعر احمد شاملو)، دوجلد، ج ۲، تهران: ثالث، چاپ اول.
۷- پرین، لارنس.(۱۳۷۳). **درباره شعر،** ترجمه فاطمه راکعی، تهران: اطلاعات، چاپ اول.
۸- پورنامداریان، تقی.(۱۳۸۰). **در سایهٔ آفتاب،** تهران: سخن، چاپ اول.
۹- جلالی، بهروز.(۱۳۸۱). **قناری به روایت سوم،** تهران: روزگار، چاپ اول.
۱۰- حافظ، شمس‌الدین محمد.(۱۳۶۲). **دیوان،** ج ۱، تصحیح پرویز ناتل خانلری، تهران: خوارزمی، چاپ دوم.
۱۱- روبینز، آر.اچ.(۱۳۷۸). **تاریخ مختصر زبانشناسی،** ترجمه علی‌محمد حقشناس، تهران: ماد، چاپ سوم.
۱۲- حمیدیان، سعید.(۱۳۸۱). **داستان دگردیسی**(روند دگرگونی‌های شعر نیمایوشیج)، تهران: نیلوفر، چاپ اول.
۱۳- خاقانی شروانی، افضل‌الدین بدیل بن علی نجار.(۱۳۶۸). **دیوان،** به کوشش ضیاءالدین سجادی، تهران: زوار، چاپ سوم.
۱۴- دهخدا .(۱۳۷۷). **لغتنامه،** ج ۱۰، زیر نظر محمد معین و سید جعفر شهیدی، تهران: دانشگاه تهران، چاپ دوم از دوره جدید.
۱۵- سعدی .(۱۳۶۳). **بوستان،** تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی، چاپ دوم.
۱۶- ـــــــ .(۱۳۷۷). **کلیات سعدی،** بر اساس نسخهٔ محمدعلی فروغی، تهران: سوره، چاپ اول.
۱۷- سید حسینی، رضا .(۱۳۶۵). **مکتب های ادبی،** ج ۱، تهران: زمان، چاپ دوم.
۱۸- شاملو، احمد .(۱۳۸۲). **مجموعه آثار،** تهران: نگاه، چاپ چهارم.
۱۹- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا .(۱۳۷۰)الف: **موسیقی شعر،** تهران: آگاه، چاپ سوم.

www.SID.ir

Archive of SID

۲۰- ـــــــــــــــــــــــ .(۱۳۷۰)ب: «تحلیلی از شعر امید»، قاسمزاده، محمد و سحر دریایی(ویراستار): **ناگه غروب کدامین ستاره**(یادنامه مهدی اخوان ثالث)، تهران: بزرگمهر، چاپ اول، صص ۹-۶۳.

۲۱- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا .(۱۳۸۰). **ادوار شعر فارسی،** تهران: سخن، چاپ اول(ویرایش دوم).

۲۲- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا .(۱۳۸۲). **هزارهٔ دوم آهوی کوهی،** تهران: سخن، چاپ سوم.

۲۳- ضیف، شوقی .(۱۳۷۶). **پژوهش ادبی،** ترجمه عبدالله شریفی خجسته، تهران: علمی و فرهنگی، چاپ اول.

۲۴- ضیمران، محمد .(۱۳۸۳). **درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر،** تهران: قصه، چاپ دوم.

۲۵- عطار نیشابوری، فریدالدین .(۱۳۶۳). **منطق‌الطیر،** تصحیح محمدجواد مشکور، تهران: الهام.

۲۶- غریب، رز .(۱۳۷۸). **نقد بر مبنای زیباشناسی،** ترجمه نجمهٔ رجایی، مشهد: دانشگاه فردوسی، چاپ اول.

۲۷- غیاثی، محمدتقی .(۱۳۶۸). **درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری،** تهران: شعله‌اندیشه، چاپ اول.

۲۸- فرخزاد، فروغ .(۱۳۶۸). **مجموعه اشعار،** آلمان: نوید، چاپ اول.

۲۹- فردوسی .(۱۳۷۳). **شاهنامه،** ۴ مجلّد، ج۹، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره، چاپ اول.

۳۰- قویمی، مهوش .(۱۳۸۳). **آوا و القا** (رهیافتی به شعر اخوان ثالث)، تهران: هرمس، چاپ اول.

۳۱- کریستین‌سن،آرتور امانوئل .(۱۳۷۴). **بررسی‌انتقادی‌رباعیات‌خیام،** ترجمه‌فریدون‌بدره‌ای، تهران: توس، چاپ اول.

۳۲- گیرو، پی‌یر .(۱۳۸۳). **نشانه‌شناسی،** ترجمه محمد نبوی، تهران: آگاه، چاپ دوم.

۳۳- لوریا، الکساندر .(۱۳۶۸). **زبان شناخت،** ترجمه حبیب‌الله قاسمزاده، ارومیه: انزلی، چاپ اول.

۳۴- مصدق، حمید .(۱۳۷۸). **تا رهایی،** تهران: زریاب، چاپ ششم.

۳۵- مندنی‌پور، شهریار .(۱۳۸۳). **شرق بنفشه،** تهران: مرکز، چاپ چهارم.

www.SID.ir

Archive of SID

۳۶- مولانا، جلال‌الدین محمد بلخی .(۱۳۶۳). **کلیات شمس تبریزی،** تهران: پگاه.
۳۷- مولانا، جلال‌الدین محمد .(۱۳۶۰). **مثنوی،** دفتر ۱، تصحیح محمد استعلامی، تهران: زوار، چاپ سوم.
۳۸- نیما یوشیج .(۱۳۷۵). **مجموعهٔ کامل اشعار،** تدوین سیروس طاهباز، تهران: نگاه، چاپ چهارم.
۳۹- ولک، رنه .(۱۳۷۹). **تاریخ نقد جدید،** ج ۲، ترجمه سعید ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر، چاپ دوم.
۴۰- ولک، رنه و آوستن وارن .(۱۳۸۲). **نظریه ادبیات؛** ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران: علمی‌وفرهنگی، چاپ دوم.

www.SID.ir