نصرالله امامی

زبان شعر و واژگان شعری

زبان شعر، عینی‌ترین عامل تشخیص ادبیات از غیر ادبیات است و با همهٔ اهمیتی که در قلمرو شعرشناسی دارد، نقد ادبی جدید آن‌گونه که باید بدان نپرداخته است.

زبان شعر کیفیّتی جدا از هویّت کلی زبان ندارد ولی درعین حال دارای ویژگیهای خاص خود است. منتقدان ادبی کلاسیک ما غالباً زبان شعر را درمقابل زبان نثر قرار داده‌اند، درحالی که زبان شعر درتقابل با هیچ زبان خاصی نیست بلکه گونه‌ای از زبان است با خصوصیاتی متفاوت از گونه‌های دیگر زبان. همانطور که زبان درمفهوم عام خود موجودیتش را از کلمات و نظام هماهنگ حاکم برآنها می‌گیرد، زبان شعر نیز هستی خود را مدیون واژگان شعر و نظام خاصی می‌باشد که در دنیای شعر حاکم بر واژگان است. بخشی از این نظامِ هماهنگ، با نظامِ کلی زبان مشترک است و بخشی دیگر تنها در قلمرو شعر مطرح می‌شود.

نظام حاکم بر زبان شعر شاید به‌دقت قابل تبیین نباشد زیرا زبانی پویا و درحال تطوّر است و نمودهای آن در زبان هر شاعری لونی و رنگی دیگر به‌خود می‌گیرد. هر بیان شعری به‌وسیله شاعری خاص، در زمان و مکانی خاص و حتی شاید به‌مخاطبانی خاص اظهار شده است و گاه می‌تواند از عوامل متنوعی که

غیرقابل پیش‌بینی است، متأثر شده باشد. همهٔ اینها سبب می‌شود تا تبیین نظام ساختاری حاکم بر زبانِ شعر دشوار شود، ولی بی‌تردید اقتضاهای زبان شعر، قابل تبیین خواهد بود. این اقتضاها عبارتند از بافت مطلوب، دلالتهای غیرقاموسی یا هاله‌های معنایی[۱]، تناسبهای موسیقایی و آوایی. اقتضاهای دیگر عبارت است از متناسب‌بودن بافت مطلوب با زمینه‌های مضمونی. بدین‌ترتیب کلمه به‌تنهایی در قلمرو شعر دارای هیچ هویّتی بجز یکی از اجزاء تشکیل‌دهنده کلام نیست. یعنی هیچ کلمه‌ای به‌طور مجرّد نه شعری است و نه غیرشعری بلکه فقط کلمه است[۲].

بنابراین دگماتیسم واژگان شعری، یا طبقه‌بندی واژه‌هایی به‌عنوان واژگان شعری و جداکردن آنها از واژگان دیگر محملی ندارد و مباحثی نظیر آنچه نظامی عروضی در مقالت شاعری از چهارمقاله خود دربارهٔ «نقد الفاظ» آورده است، جدا از نقد ساختاری و متن، فاقد موضوعیّت است[۳].

فصاحت کلمه یعنی یکی از دستاویزهای اصلی برای جداکردن برخی از واژه‌ها به‌عنوان واژگان شعری، کیفیتی کاملاً نسبی، متغیر، و وابسته به‌بافت شعر است. قدمای ما برای فصاحت کلمه، خالی‌بودن از سه عیب را مطرح کرده‌اند: مخالفت با قیاس، تنافر حروف و غرابت.

آنچه به‌عنوان مخالفت با قیاس مطرح شده است می‌توانست ارزش کلمه را ازنظر کاربرد تنزّل دهد، و به‌عنوان کلمه‌ای غلط، در همهٔ گونه‌های استعمال آن ایجاد تردید کند، خواه در حوزهٔ شعر و خواه در کاربردهای دیگر، پس جزمیّت تعلق آن به‌شعر، مورد تردید است. تنافر حروف نیز از یکسو کیفیّتی کاملاً استثنائی است و ازسوی دیگر نسبت به‌بافت کلمه در شعر قابل تعدیل است زیرا کلمات گران آهنگ و گرفتار تنافر حروف، کاملاً نادر و معدود هستند. این کلمات غالباً به‌صورتی طبیعی از قلمرو کاربردهای زبان طرد می‌شوند و یا آن که دستخوش خراطی طبیعی زبان و گاه ابدال حروف قرار می‌گیرند. نُدرت این

کلمات تا آنجا است که مؤلفان کتب بلاغت غالباً نمونه‌های مشخص و ثابتی از آنها را به‌عنوان مثال در کتابهای خود ذکر می‌کنند و یافتن نمونه‌های متنوع دیگر برایشان دشوار و یا وقت‌گیر است و گروهی نیز مطلقاً مثالی برای این مورد ذکر نمی‌کنند. آنچه به‌عنوان مثال در آثار ادبای قدیم آمده است، در بسیاری موارد محدود به‌کلمه «هعخع» است در کلام آن اعرابی که گفت: «تَرکتُ ناقتی تَرعیٰ‌الهعخع» و نیز کلمهٔ «مستشزرات» در معلّقهٔ مشهور امرؤالقیس:

غدائره مستشزرات الی‌العلی تضلّ‌العقاص فی مثنی و مرسل[۴]. معدودی از علمای بلاغت که هوشمندانه متوجه نسبی‌بودن یا مردودبودن طرح تنافر حروف و قابلیت تعدیل آن در بافت کلام بوده‌اند، دراین باره بسیار آگاهانه سخن گفته‌اند. عبدالقاهر جرجانی اساساً موضوع تنافر حروف و کراهت در سمع را مطرح نمی‌کند و می‌نویسد: «و امّا برگشت زیبایی کلام به‌لفظ، بی آن‌که معنی در این زیبایی دخالت کند و فقط انگیزه این زیبایی لفظ بوده باشد، از یک نوع خارج نیست و آن این است که کاربرد لفظ درمیان مردم، متعارف باشد و مردم آن‌را به‌کار ببرند و غریب و وحشی نباشد، و عامی و سخیف نباشد»[۵].

خطیب قزوینی می‌نویسد که واژهٔ متشکل از حروف قریب‌المخرج، گاه در بافت متناسب می‌تواند فصاحت خود را حفظ کند. برای مثال در آیه «الم اعهد الیکم»، سنگینی قرابت همزه و عین در بافت عبارت زایل شده و در نتیجه، بافت جمله اجازه نداده است تا عدم فصاحتی در کلام ظاهر گردد[۶].

عبدالقاهر جرجانی در «دلائل‌الاعجاز»، موضوعیت فصاحت کلمه به‌طور مجرد را، مردود دانسته و آن‌را، وابسته به‌نظم و تألیف کلام می‌داند. او در تعریف فصاحت و بلاغت می‌نویسد: «فصاحت و بلاغت خصوصیتی است در نظم کلمات از پیوسته‌شدن کلمات به‌یکدیگر به‌طریق خاص، یا به‌وجهی که فایده‌ای از آن عاید شود[۷]. و درجای دیگر تصریح می‌کند که دو کلمه بدون ملاحظهٔ موقعیت آنها

درنظم کلام، هیچ برتری نسبت به‌یکدیگر ندارند. هنگامی که گفته می‌شود «لفظ فصیح»، باید موقعیت آن‌را به‌لحاظ نظم کلام و تناسب با کلمات مجاورش به‌حساب آوریم[۸].

غرابت استعمال و یا به‌تعبیر دیگر قدما وحشی‌بودن کلام نیز خارج از نسبیت گفته شده درمورد پیشین نیست و ارزیابی 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 درهنر» است[۹]. نظیر آنچه بعضی از شاعران گذشته و امروز در باستانگراییهای واژگانی خود به‌کار گرفته‌اند. بدیهی است که این غرابت‌جویی تا آنجا پذیرفتنی است که توان انتقال و دلالت کلام را ازبین نبرد. ازسوی دیگر، صورت استعمال تقلیدی و غیرآگاهانهٔ واژه‌های ناآشنا و غریب در کار شاعری که از واژه‌شناسی و واژه‌گزینی هنرمندانه بی‌بهره است نیز نمی‌تواند توجیه‌پذیر باشد. حضور چنین واژه‌های غریبی درکنار واژه‌هایی که به‌یک تعبیر «اهلی و دست‌آموز و خانگی»[۱۰] دانسته می‌شوند، بیشتر به‌تفاضل شباهت دارد تا خلاقیت شعری و هنری.

درمورد غرابت باید به‌یک روی دیگر سکّه هم توجه کرد و آن استعمال واژه‌های کاملاً آشنا و روزمره است. گفته می‌شود «کلماتی که زیاد آشنا هستند و یا زیاد نامأنوس، درجهت عکس هدف شاعر عمل می‌کنند»[۱۱].

ما می‌توانیم غرابت یک واژه در سروده‌های متأخران یا معاصران روزگار خود را به‌آسانی مورد قضاوت قرار دهیم ولی هنگامی که حوزهٔ این قضاوت به‌قرنها دور از روزگار ما گسترش یابد، هرگونه داوری نیازمند قرینه‌های روشن و قابل تأیید است زیرا در بسیاری موارد سرودهٔ شاعری را صرفاً با زبان روزگار خودمان مقایسه می‌کنیم ویا لااقل مبنای قضاوتمان از آگاهی نسبت به‌زبان امروز،

متأثر است و آنچه امروز غریب می‌نماید شاید در روزگار خود غریب نبوده است.

اکنون با توجه به آن که هیچ واژه‌ای را به‌تنهایی و جدا از بافت خود، «واژهٔ شعری» به‌حساب نمی‌آوریم، به‌توصیف واژگان شعر و نه «واژگان شعری» می‌پردازیم ولی پیش از آن تأملی دربارهٔ زبان شعر و زبان نثر خواهیم داشت.

زبان شعر و زبان نثر

با وجود تقابل عینی و آشکار زبان شعر با زبان نثر، همانندیهای این دو زبان بسیار است. تفاوتها بیشتر در حالات «دلالت» واژگان شعر و تفاوت آن با زبان نثر است زیرا حالات دلالتی واژه در قلمرو شعر، کیفیتی لایتناهی به‌خود می‌گیرد و به‌تعبیر زبان‌شناسان بیرون از حدود «رابطه ۱-۱» است. به این اعتبار گزینش واژگانی در شعر و نثر ازهم جدا می‌شود. «مالارمه» در مقالهٔ «بحران شعر»[۱۲]، جنبه‌های جمال‌شناسی را معیار تفاوتهای زبان شعر و نثر قرار می‌دهد. به‌تصور او میان نظم و نثر تفاوت واقعی وجود ندارد، بلکه دراینجا تفاوت میان زبانی است که با هدف جمال‌شناسی مورد استفاده قرار می‌گیرد و زبانی که این هدف درآن مطرح نیست[۱۳].

شعر، زبان تعبیر غیرمستقیم از اندیشه‌ها با تبعیّت از منطق شعر است و دایرهٔ کاربردهای مجازی و استعاری درآن وسعت می‌گیرد. براین اساس واژگان نثر برخلاف واژگان شعر، با توجه به‌قابلیت تحمل و تزریق بار معنایی مجازی مورد استفاده قرار نمی‌گیرد و به‌عبارت دیگر نثرنویس غالباً در فکر انتقال اندیشه و آگاهی، و شاعر درصدد تأثیرگذاری و القاء عاطفی است. این هدف سبب می‌شود تا فاصله میان صورت و محتوا در زبان شعر برداشته شود و همهٔ هستی شعر در تشکّل موجود شعر، مندرج گردد و به‌همین اعتبار در دیدگاههای فورمالیستی گفته می‌شود که «شعر چیزی جز یک ساختار نیست»[۱۴].

برمبنای یک تصور ساده و رایج، ابزار واژه در زبان شعر، محدودتر از زبان نثر به‌نظر می‌رسد، درحالی که وضع برخلاف این است. ما در زبان نثر، تنها از مفاهیم قاموسی واژه‌ها و شکل دلالتی مستقیم آنها بهره می‌جوییم و غالباً جوازی برای کاربرد مفاهیم مجازی و واژه‌های غریب و منسوخ نداریم امّا در زبان شعر، دروازهٔ گنجینهٔ بیکران و نامحدود واژه‌ها و مفاهیم مجازی و رمزی آنها دراختیار ما است. ازسوی دیگر در گونه‌های مختلف باستانگرایی واژگانی و غرابت‌جوییهای هنری راه برای استفادهٔ سنجیده از واژه‌های کهنه فراهم است. در قلمرو شعر، واژهٔ منسوخ قابلیت تعدیل پیدا می‌کند و یا لااقل برای ما در زبان شعری فارسی، واژهٔ منسوخ مصداق جزمی و قاطع ندارد. واژه‌هایی که در زبان نثر رفته رفته می‌میرند، در زبان شعر تا دیرزمان به‌حیاتشان ادامه می‌دهند و بدین‌ترتیب توان بهره‌گیری از واژه در زبان شعر، بسیار بیشتر می‌گردد. ما می‌توانیم این مطلب را به‌آسانی از مسیر مقایسهٔ زبان شعر و نثر روزگار خودمان با یکدیگر تشخیص دهیم.

واژه در بافت شعری

توجه به واژه در شعر، محصول تأمل در ساختار پیکره و حجم شعر است و برخلاف بی‌توجهی به‌زبان شعر، عنایت به‌واژگان شعر، از روزگار کهن تاکنون یکی از مباحث شعرشناسی را تشکیل داده است و ازاین‌رو است که به‌گفتهٔ «دیوید لوج»[۱۵]، «شعر دنیای خود را واژه به واژه می‌سازد»[۱۶].

ارسطو در فن شعر، ضمن سخن‌گفتن از «اجزاءگفتار» بحثی را دربارهٔ واژگان شعری مطرح می‌کند. گفته شده است که بسط مقالی که ارسطو دراین باب داده است، بی‌ارتباط با حوزهٔ گستردگی کلمات شعر در زبان یونانی نبوده است[۱۷].

ارسطو بی آن که مانند بسیاری از شعرشناسان ادوار بعد، بخش عمده‌ای از واژگان عادی و معمولی زبان را به‌بهانه غیرشعری‌بودن حذف کند، حدِّ میانه‌ای را درنظر می‌گیرد و حاصل نظر خود را چنین عرضه می‌کند: «کمال گفتار شاعرانه دراین است که به‌روشنی موصوف باشد، بی آن‌که مبتذل و رکیک باشد»[۱۸]. سپس این نظر خود را چنین برمی‌شکافد که گفتار، وقتی به‌روشنی موصوف است که از الفاظ معمولی تألیف شده باشد ولی درچنین حالتی گفتار شاعر دچار سستی و ابتذال می‌شود. گفتار هنگامی بلند و عاری از ابتذال می‌گردد که از استعمالات عامه دور باشد و مراد ازاین سخن، استعمال کلمات بیگانه و صورتهای مجازی واژه‌ها است، امّا وقتی که چنین باشد، آکنده از معما و غرابت می‌شود و بدین‌سبب باید کلام، آمیخته‌ای از هردوگونه الفاظ باشد[۱۹].

اگر چه سخن ارسطو از نظر جزئیات، خالی از ابهام واشکال نیست امّا کهن‌ترین گام بلندی است که برای جلوگیری از محبوس کردنِ توانِ بالقوه واژگان در شعر برداشته شده است. این سخن ازآن‌رو گفته می‌شود که به‌گمان من کلمات در بیرون از دنیای شعر فرمانبردار و تعریف‌پذیرند و در دنیای شعر است که آزاد می‌شوند. بخش عمدهٔ آزادی این نیست که مثلاً الفاظ مطرود و به‌اصطلاح غیرشعری همانند «الفاظ حرام»[۲۰]، از استعمال در قلمروهای خاصی خارج شوند و یا وسعت کاربرد یابند بلکه مهمتر آن است که با حاصل‌کردن توسّعِ معنایی به‌بیکرانگی دنیای شعر داخل شوند. زندانِ حقیقیِ واژه آن است که صرفاً در یکی از صُوَرِ معنای قاموسی خود به‌اسارت کشیده شود. درحالی که شاعر در حوزهٔ «مجازات شعری» واژه را آزاد می‌کند.

گزینش واژگانی

شاعر بی آن‌که از پیش، قسمِ بزرگی از واژه‌ها را از ذخایر زبانی رانده

باشد، درهمهٔ گستردگی و موجودیت زبان، دست به‌انتخاب می‌زند و این حق مسلم شاعر است. گزینش و انتخاب به‌مدد قریحهٔ تربیت‌شدهٔ شاعر و به از روی خودآگاهی محض صورت می‌گیرد. این کار در مرحلهٔ آفرینش نهائی شعر عملی می‌شود. گزینشهای واژگانی ممکن‌است در لحظه‌های خودآگاهی شاعر، سبک و سنگین گردد ولی بی‌تردید مایه‌های توانی که شاعر به‌مدد آن به‌نقد واژه‌های شعرِ خویش می‌پردازد نیز ریشه در ناخودآگاه او دارد و مدیون تجربه‌های مستقیم و غیرمستقیمی است که قریحه شاعر را پرورده می‌کند.

یکی از شعرشناسان گذشته ما یعنی عبدالقاهر جرجانی صاحب اسرارالبلاغه که در تشریح و درک شعر ـ لااقل در محدودهٔ دریافتهای شعری روزگار خود ـ آیتی است، آنجا که از سلامت سخن می‌گوید، شامل‌ترین و قابل‌ترین معیارهای گزینش واژگان شعر را مطرح می‌کند. او سلامت را نظم و سامان در بافت الفاظِ شعر و قدرت آنها در القاء معنی و مضمون بر دل مستمع می‌داند[۲۱] و در حاصلِ سخن او سه شرط مطرح است: سازواری و تناسب در بافت، یعنی همان چیزی که ادبای غرب تحت عنوان انسجام و تناسب[۲۲] مطرح کرده‌اند، خوش‌آهنگی، و نیروی تأثیر. بافت خوش و بسامانِ الفاظ سبب می‌شود تا به‌گفتهٔ جاحظ بصری «گویی کلِّ بیت، یک کلمه بیشتر نیست و آن کلمه هم به‌تمامی تنها یک حرف است»[۲۳]. ارزش بافت تا آن‌حدّ است که همه تجسّمهای عاطفی والقائی شعر مدیون آن می‌گردد. «ابن‌اثیر» در یک بحث انتقادی در وجوهِ تفارق میان شعر ابوتمّام و بحتری می‌گوید: عبور واژه‌ها از گوش، مانند گذشتن افراد از مقابل چشم است. واژه‌های استوار در گوش انسان، نمودی از افراد نرمخوی و لطیف طبع را دارند، و به‌همین است که الفاظ در شعر «ابوتمام»، همچون مردانی می‌نمایند که بر اسبان خود سوارند و زره برتن کرده‌اند و مهیای پیکار شده‌اند. ازسوی دیگر واژه‌های شعر «بحتـــری» همانند زنان زیبارویی هستند کـه

زیرجامه‌های زربفت برتن کرده و زیورها به‌خود آویخته‌اند[۲۴].

گزینشهای واژگانی شاعر، کاری است فردی و مرتبط با سبک و پسند شاعر، همچنان که بافت و ساختار صرفی و نحوی کلام او نیز چنین است. طبیعی است که شاعر دراین کار، همهٔ محدوده‌های ساختاری کلمه و کلام را رعایت می‌کند و همهٔ ابداعات و خلاقیّتهای او در چهارچوب خاصی است که زبان به‌او اجازه می‌دهد. درحقیقت هر شاعری انتخاب، بافت و سبک خود را در محدودهٔ «جوازات همگانی» زبان فراهم می‌آورد و پسند و انتخاب واژگانی او گویای سبک اوست. واژه‌ای که دریک سبک مقبول می‌افتد، می‌تواند در سبک دیگری نامقبول به‌حساب آید.

گزینش واژگانی در کار شاعری که تجربه‌مندانه عمل می‌کند، با وجود آن که در مجموع، جنبهٔ ناخودآگاهانه دارد، دومرحله را دربرمی‌گیرد:

۱ـ تحدید. ۲ـ تعمیم.

در مرحله تحدید، شاعر برای گزینش واژگانی خود از میان «منابع کلی بیان»[۲۵] دست به‌انتخاب می‌زند. این منابع کلی عبارتنداز: زبان فصیح ادبی، زبان محاوره و عامیانه، ابداعات و اقتباسهای زبانی، تعبیرات مجازی و استعاری و کنائی... و دراین میان ممکن‌است برخی از واژه‌های علمی و اصطلاحات عامیانه و حتی واژه‌های متداول ادبی را حذف کند.

در مرحله تعمیم، پس از کنارگذاشتن برخی واژه‌ها که در مرحله پیشین صورت گرفت، به‌گسترش‌دادن زبان شعر می‌پردازد و از واژه‌های موجود، واژه‌های قدیمی، ترکیبات ابداعی خاص خود، تعابیر و مدلولهای تازه می‌آفریند.

اکنون باید توجه داشت که آنچه در تحدید وتعمیم صورت می‌گیرد همگی در محدودهٔ مجاز زبان انجام می‌شود و ملاک آن، انتخاب و تشخیص خود شاعر است. او می‌تواند معیارهای فردی را در محدودهٔ گفته شده و به‌اقتضای سبک و

سلیقه به‌کار گیرد. دراین میان، بخش عظیمی از گزینش شاعر، متعلق به‌زبان زندهٔ روزگار خود اوست.

و امّا محدودهٔ مُجاز زبان هرگز مانع خلاقیتهای هنری شاعر نمی‌شود، زیرا کژتابیها و انحراف ازهنجار عادی زبان به‌منظور بهره‌های بلاغی و القائی نیز، درهمان محدودهٔ مُجاز امکان‌پذیر است. تجربه‌هایی که محصول مطالعه در شعر است نشان می‌دهد که صورتهای ابهام، باستانگراییها و غرابت‌جوییهای مقبول و هنری در قلمرو مُجاز زبان صورت گرفته و می‌گیرد. خروج از این قلمرو غالباً به‌سبب جهل در شناخت واژه‌ها و الگوهای زبانی است و محصولی جز تعقیدهای مخل ندارد و بیشتر به‌حال منازعهٔ آن شاعری می‌ماند که به‌مرد نحوی گفت: «علیّ اَنْ اَقول و علیکم اَنْ تَتأوّلوا / کار من گفتن است و کار شما تأویل کردن»[۲۶].

گزینش شعری و زبان محاوره

در مرحلهٔ تحدید، یکی از منابع کلیِ گزینش شاعر، زبان محاوره و عامیانه است. منبعی با ذخیره‌ای سرشار که همواره دگماتیسم واژگان شعری، استفاده ازآن‌را ممنوع ساخته است ولی بهره‌گیری ازآن در طبیعت کار شاعر است و وسوسهٔ 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 و تأثیری خود، تاحد زیادی متکی بر زمینه‌های غیرادبی کلام و زبان بوده است[۲۷]. مخالفان بهره‌جویی از زبان محاوره، براین باور هستند که زبان مخاطب در هر عصری هرگز زبان شعر نیست و شعر دارای زبان ویژهٔ خود است. این سخن نشان می‌دهد که دونکته کاملاً متفاوت با هم خلط شده و در نتیجه زبان محاوره و عامیانه در قلمرو شعر مورد انکار و گاه غفلت قرار گرفته است. این‌که زبان شعر و زبان محاوره از

یکدیگر جدا است، مطلبی است و این که در زبان شعر از زبان محاوره بهره بگیریم یا نگیریم، مطلب دیگری است. بدیهی است که زبان محاوره، زبانی مکانیکی است با کاربردی مادی، و زبان شعر هم به‌هرحال ویژگیهای زبان شعر را دارد. زبان شعر می‌تواند گاهی به‌زبان محاوره نزدیک شود و گاهی از آن دور گردد و درعین حال همیشه از تحرک و پویایی زبان محاوره کمک بگیرد؛ بی آن‌که پندار موهومِ فاسدشدن زبان شعر به‌واقعیت بپیوندد. بی‌تردید فاصلهٔ مبالغه‌آمیزی که ناآگاهانه میان زبان شعر و غیرشعر تصور می‌شود، بیشتر از آنجا است که عادتاً توجه نسبت به‌تفاوتهای این‌دو، بیشتر از توجه به‌مشابهتهای آنها است[۲۸].

زبان هر دوره‌ای، منبعی حیاتی و فزاینده برای شعر محسوب می‌شود ولی به‌گفتهٔ «گراهام هوف»[۲۹] این سخن بدان‌معنا نیست که بتوان ازهمه داناییهای «زبان عصر» در شعر استفاده کرد زیرا شاعر دارای گزینش واژگانی و بافت شعری خاص خود است[۳۰]. این حقیقت سبب می‌شود تا گاه، موجودیت و لزوم بهره‌گیری از زبان مردم تقویت شود البته با ملاحظات خاص. «وردزورث»[۳۱] می‌گوید: «زبان شعر بایستی گزینشی از زبان پالاییدهٔ 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 و بار معنایی. به‌همین سبب معیارشان، بسامد بالایِ کاربرد واژه است. این نکته را جاحظ در البیان و التبیین خود مورد تصریح قرار داده است و درعین حال موارد خلاف آن‌را نیز احتمال می‌دهد. جاحظ می‌نویسد: «چه بسا مردم در کاربردهای واژگانی خود ضعیف‌ترین واژه‌ها را برگزینند ولی البته دراین‌راه، توجه به آشکارترین و پربسامدترین واژه‌ها دارند»[۳۳].

در سنّت ادبی گذشته عرب، بهره‌جویی از زبانِ محاوره، خلاف عادت بود و مورد انکار جدّی قرار می‌گرفت و برای صیانت از زبان شعر، معیاری فرض می‌شد که آن‌را «عمود شعر» می‌گفتند و هرگونه نوآوری و نوگزینی واژگانی،

خروج از «عمود شعر» دانسته می‌شد. کسانی نظیر مسلم‌بن ولید، بشّار، ابونواس و حتی بحتری در بسیاری موارد، متهم به آن بودند که از عمود شعری خارج شده‌اند و زبان شعر را فاسد کرده‌اند. این سخن «آمدی» در کتاب الموازنه، سخت مشهور است که می‌گوید: «نخستین کسی که شعر را فاسد کرد، مسلم‌بن ولید بود، سپس بحتری نیز از او تبعیت کرد»[۳۴]. ولی این عمود شعر هرگز سبب نشد تا شاعران عرب بخش عمده‌ای از توانمندیهای واژگانی خود را از زبان محاوره بگیرند و این سنت تا روزگار ما نیز در شعر عرب ادامه دارد. شاعران سخته‌کار معاصر عرب نظیر «بدرشاکرالسیّاب»، «نازک‌الملائکه» و «احمدالصافی» غنای واژگانی و تعبیری خود را مدیون سرچشمه‌های زاینده و فزایندهٔ زبان مردم هستند.

در شعر فارسی نیز چنین حالی بوده است و هست. در بعضی ازانواع شعر بیشتر، و در بعضی کمتر. زبان قصیده همواره به‌سبب وسواس واژگانی شاعران و مخالفت‌جوییهای آنان در الفاظ، از زبان محاوره جدا بوده است. البته این کیفیت بعدها در قصاید سبک هندی ـ با همهٔ بی‌رونقی قصیده در آن سبک ـ تعدیل یافت، زیرا واژگان قصیده کمی نرم‌تر و لطیف‌تر شد. خصوصاً آن‌که شاعران سبک هندی نقطه مقابل دگماتیسم واژگانی شعر بودند.

شاید بتوان گفت رباعی و غزل مناسب‌ترین محل برای حضور زبان و تعابیر محاوره‌ای و عامیانه است. بیش از هزارسال پیش رودکی دراین رباعی خود، تأثیر و حضور زبان محاوره را نشان می‌دهد:

آن خر پدرت به‌دشت خاشاک زدی
مامات دَفّ و دو رویه چالاک زدی
آن بر سر گورها تبارک خواندی
وین بر در خانه‌ها تبوراک زدی[۳۵]

ساختارِ سهل و سادهٔ کلام فرخی و تفاوت آشکار سخن او با معاصرانش و

کیفیت کاربرد واژگانی وی نشان‌دهندهٔ بهره‌گیریهای وی از زبان محاوره است، بویژه که زمینهٔ روایی و مضامین مجاوبه و گفت و شنود، مایه‌های اصلی تغزّلات و مدایح او را تشکیل می‌دهد. نظامی گنجوی نیز درحد بالایی از واژه‌های زبان محاوره بهره جسته است و این موضوع ازنظر متأملان در سبک و زبان شعری وی دور نمانده است. خسرو و شیرین نظامی آکنده از کلمات و تعبیرات محاوره‌ای است. ازاین قبیل است واژه‌هایی نظیر «پیش کردن» در معنی بستن:

غـــم خسرو رقیب خویش کـرده در دل بر دو عـالم پیـش کـرده

مرحوم وحید دستگردی در مورد همین ترکیب می‌نویسد: «حکیم نظامی ازاین گونه شاهکارها بسیار دارد که سخنان عوام بازاری را به‌جای خود بخوبی در سخن نشانیده و موجب وجد خاطر خواص می‌سازد»[۳۶].

و نیز استعمال «آنکاره» در معنی اهل لطف و مغازله:

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

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

بـه زر نزدلستان کـز دل بـرآید بدین شیرینی از شیرین برآید[۳۸]

حافظ شیرازی با همه پالایشها و ویرایشهایی که در واژگان و ترکیبات خود صورت می‌داده است، پشتوانه‌ای از زبان محاوره را در شعر خود داخل کرده است. پژوهشگری از آشنایان شعر او می‌نویسد: «یکی‌دیگر از اضلاع مهم سخنوری حافظ، اعتنای تام و تمام اوست به‌بیان ملیحِ محاوره. ترکیبات محاوره‌ای در شعر حافظ موج می‌زند، فی‌المثل: که مپرس، بهتر ازاین، یعنی چه، غم مخور، چه شد، را ردیف غزل قرار می‌دهد و یا تعابیری چون: جان من و جان شما، قربان شما...»[۳۹].

در شعر معاصر فارسی، بهره‌گیری از تجربه‌های زبان محاوره، نمودی

چشمگیر دارد و آغازگر آن‌را بدون شک باید نیما یوشیج دانست. نیما هرگز مانند بعضی از معاصران خود، به‌ظرفیتهای زبان معاصر پشت نکرد، چنان که یکی از توفیقات او این دانسته شده است که زبان شعر را به‌زبان عصر خود نزدیک کرده است[۴۰]. این سنت پس از او نیز ادامه می‌یابد چنان که یکی از آشکارترینهایش را در شعر سهراب سپهری می‌بینم.

گزینشهای تقلیدی در واژگان شعر

الگوهای انتخاب واژه برحسب قریحه، در ذهن شاعر تثبیت شده است ولی تثبیت الگوها به‌مفهوم تثبیت کلیشه‌ای و تقلیدی واژه‌ها نیست. شاعر می‌تواند براساس همین الگوهای تثبیت‌شده، واژه‌ای را به‌جای واژه دیگر بنشاند تا مناسبتهای موسیقائی و القائی را در شعر خود قوی‌تر کند بی آن‌که بافت موجود شعر را متلاشی سازد ولی درمورد همهٔ واژه‌ها چنین نمی‌کند. برخی از واژه‌های شعر، همزاد مضامین و تصویرهای شعر هستند و سقوط و زوال آنها سقوط و زوال شعر را به‌دنبال دارد. اینجا دیگر آن اصل رایج درمیان قدما که می‌گفتند: «هیچ لفظی نیست که آن‌را نتوان به‌لفظ دیگر تبدیل کرد»[۴۱]، مصداق ندارد و این حال در سروده‌های شاعرانی چون خاقانی که واژه در شعرشان هویت بنیادی و اسطوره‌واری دارد، به‌خوبی آشکار است. در شعر این شاعران، هیچ واژه‌ای به‌جای هیچ واژه دیگری نمی‌نشیند و واژه همسایهٔ خود را نیز با هیچ واژه دیگری عوض نمی‌کند.

شاعران نوزبان و نوقلمی که تأثیر طلسم واژه‌ها را برجان و رمق شعر خود تجربه نکرده‌اند، سخت اسیر تقلیدند. در کار آنان، نیک‌نشانی و نیکوگزینی واژه‌ها بیشتر به‌اتفاق و حادثه وابسته است تا ذائقه‌ای هنری و شکل‌یافته. به‌همین سبب هنگامی که نمونه‌های شعرشان درکنار هم قرار می‌گیرد، غالباً ناهمسان و

به‌قول انوری، «شترگربه» می‌نمایند. واژگان تقلیدی در شعر این شاعران نه تنها ظرفیت موسیقائی ضعیفی را دربافت نشان می‌دهد بلکه خیزهای عاطفی را هم برنمی‌تابد. ادبیات گذشتهٔ ما شاعران ناکام بسیاری را نشان می‌دهد که همه‌چیز را در دائره بستهٔ تقلیدها دیده‌اند. روشن است که تقلید در آغازِ کارِ هر شاعری، رفیق راه اوست امّا دیری نمی‌پاید که راه، دو می‌شود. از اینجا به‌بعد هر تقلیدی توقفی است، توقف در الفاظ و مضامین، و سرانجام توقف در بافت. استمرار در چنین تقلیدهایی، اصالت احساس را از شاعر می‌گیرد و تصویرهای او را نیز کلیشه‌ای می‌سازد. اینجا است که میان دوشاعر مقلد و مبدع، فاصله‌ای به‌اندازهٔ فاصلهٔ تقلید و ابداع می‌افتد، 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 و ادبیات گذشته و قسمی دیگر از مقولهٔ «توارد» است و به‌گفتهٔ صائب «علاج توارد نمی‌توان کردن»[۴۲]. ما به‌سبب دریافتهای سنتی، توارد را بیشتر در حوزهٔ مضامین می‌بینیم درحالی که یکی از قوی‌ترین انگیزه‌های توارد، تداعیهای واژگانی است. این حال در شعر گذشته و معاصر فارسی نمونه‌های بسیار دارد و در شعر عرب نیز مطالعه در شعر «نازک‌الملائکه» و «لزهاوی» دوشاعر معروف و معاصر عرب نمونه‌های آشکار تواردهای واژگانی و مضمونی مبتنی بر تداعی را تأیید می‌کند[۴۳].

واژگان شعر و مناسبتهای مضمونی

در نقدهای مبهمی که برخی از گذشتگان و معدودی از متأخران درباره واژه‌های شعری به‌دست داده‌اند، برای واژگانِ مختلف، طبقه‌بندیها و توصیفهایی 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] و لفظ فخیم[۵۳]. در مطاوی کتب ادب و به‌مناسبتهای مختلف، برای هرنوع از انواع ادبی و بستره‌های مضمونی، قسمی خاص ازاین الفاظ توصیه می‌شد تا سازگاری لفظ با مضمون و زمینهٔ عاطفی آن، سبب تقویت بیشتر متن گردد. صحت این توصیه‌ها درمواردی کاملاً نسبی و درموارد دیگر غیرقابل قبول است. در آنچه پیش ازاین آمد، به‌تفصیل گفته شد که هویت شعری واژه در گرو بافتی است که واژه را درخود جای داده است. واژه‌ای که در یک متن، خشن جلوه می‌کند، درجای دیگر لطیف می‌نماید. برای مثال، کلمه «آتش» را در دو بافت مختلف، مورد دقت قرار می‌دهیم:

خرقه زهد مرا آب خرابات ببرد خانه عقل مرا آتش میخانه بسوخت

بافت واژگانی در این بیت کاملاً قوی و منسجم است. مجموعه چند توزیع (=Allileration) و همصدایی (=Assonance)، همهٔ واژه‌های بیت را به‌یکدیگر پیوند داده ایجاد قرینه‌سازیهای آوایی کرده است و مناسبتهای موسیقائی بیت، بیشتر واژه‌های اصلی را برجستگی و درخشش خاصی داده است. ازاین مقوله است:

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

ـ مناسبت توزیعی با پنج‌بار استعمال صامت (خ) در واژه‌های خرقه، خرابات، خانه، میخانه، بسوخت.

ـ مناسبت آوایی قرینه‌وار صامت (ق)، میان دو کلمهٔ ناهمگن خرقه و عقل.

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

در چنین بافتی ـ خصوصاً در آخرین مورد همصدایی ـ واژهٔ «آتش» که در

شکل مجرد خود می‌توانست برحسب تداعیهای دلالتی مستقیم، برخوردار از خشونت مفهومی و آوایی باشد، صبغهٔ خشونت خود را از دست داده و با قرارگرفتن در میان کلمات «مرا» و «میخانه» با دومصوت بلند (آ)، آهنگی خوش یافته است و ازسوی دیگر شدت مفهومی در دلالت مستقیم را مبدل به‌لطافتی استعاری کرده است.

مورد دیگری که می‌توان مثال زد، استعمال واژهٔ آتش در بیت زیر از عنصری است:

آب جودش بردمد زرین شود گیتی همه آتش خشمش بخیزد سنگ خاکستر شود

بیت از یک بافت متعادل برخوردار است. طنین دوبار استعمال صامت (ش) در مصرع اول و سه‌بار استعمال آن در مصرع دوم، ازنظر ایجاد انسجام میان دومصرع، فعال نیست، و تنها درمصرع دوم سبب تقویت ترکیب «آتش‌خشم» شده است. کلمه آتش به‌سبب آن‌که درصدر مصرع دوم واقع شده و با کلمه آب در آغاز مصرع اول ایجاد مطابقه و قرینه کرده و ازسوی دیگر با کلمه خاکستر درمصرع دوم تناسب دارد، کاملاً برجسته شده است و این برجستگی در معنی قاموسی و دلالتی مستقیم کلمهٔ آتش تأثیر گذاشته و بدین‌ترتیب موجب صلابتی شده است که متناسب با مضمون ستایشی و پُراغراق بیت باشد. پس واژهٔ «آتش» در دوبافت مختلف، با دو کیفیت متفاوت و متناسب با دومضمون ظاهر گردید.

اگر مثلاً گفته می‌شود که «الفاظ مراثی باید رقیق باشد»[٥٤] یا در غزل «الفاظ عذب سلیس»[٥٥] ضرورت دارد و یا رباعی باید دارای «الفاظ عذب»[٥٦] باشد، هیچ‌یک ازاین موارد، بیرون از بافت واژگانی مرثیه و یا غزل و نیز مناسبتهای آوایی آن واژگان قابل تصور نیست.

گفته شده است که در بیت زیر از غزل خاقانی، کلمهٔ «عبده» با زبان غزل تناسب ندارد[٥٧]:

به دوچشم آهوی تو که به دولت تو گردون همه عبدُهُ نویسد سگ پاسبان ما را [۵۸]

ابتدا باید گفت که واژه «عبده» در شکل تلفظ کامل خود و بدون وقف حرکت ضمیر، واژه سنگینی است و سبب تخفیف آن در فارسی و تبدیل آن به (Abdoh) به‌همین نکته است. و امّا عدم تناسب مورد اشاره در بیت، به‌این سبب نیست که مثلاً بنابه‌تصور قدما کلمه «عبده» غیرشعری و یا غیرغزلی است. کلمهٔ مذکور در بیت مورد مثال، بعد از کلمه «همه»، با دومصوتِ کوتاهِ میانی (=a) و مصوتِ کوتاهِ زیر (=e) قرار گرفته است و در هجای دومش توالی دومصوتِ کوتاهِ بم (=u) وجود دارد و همین امر موجب سنگینی بیشتر این کلمه بعد از واژه «همه» شده است. در یک بافت شعری دیگر از خاقانی با مضمونی ستایشی، همین واژه «عبده» درمصرع اول و بعد از واژهٔ «تو» با مصوت کوتاه بم (=u) آورده شده است، و به‌سبب همگنی مصوتهای کوتاه، سنگینی کمتری را نشان می‌دهد و همچنین توالی مصوتهای کوتاه بم در ترکیب «روح‌القدس» درمصرع دوم بیت نیز عامل آوایی دیگری است تا در تقلیل سنگینی کلمه «عبده» مؤثر باشد:

شاهان به تو عبده نویسند روح‌القدست همین نویسد [۵۹]

بنابراین در اینجا هم مشاهده می‌شود که سنگینی واژه به‌سبب بافت و نوع مجاورتش با واژه‌های دیگر می‌تواند بیشتر و یا کمتر شود و نیز براین اساس، در یک متن، کاملاً متناسب و در متن دیگر نامتناسب به‌نظر آید.

و اما در همهٔ این موارد نسبی‌بودن را هم نباید ازنظر دور داشت زیرا در ژرفای هر مضمونی، عاطفه‌ای خاص نهفته است و آهنگ و وزن و حتی قافیه هر شعری ـ اگر مقفّا باشد ـ نیز می‌تواند تاحدودی در کنار بافت شعر، عواملی برای ارزشهای متفاوت واژگانی ایجاد کند و در گزینش واژگانی شاعر اثر گذارد.

آنچه گذشت مدخلی است برای ورود در مبحث واژگان شعری، وطبیعی است که معیارهای گزینش واژگان شعر، عوامل دگماتیسم واژگانی و مناسبتهای

واژگان شعر با مضامین مختلف، نیازمند مقام و مقالی دیگر است.

یادداشتها

1- Connotations.

۲- موضوع خشونت یا نرمی واژگان شعری، مطلبی است که در همین مقاله درباره آن سخن خواهد رفت.

۳- **چهارمقاله** ، نظامی عروضی سمرقندی، تصحیح علامه قزوینی، زوار، تهران ۱۳٤۱، ص ۳۰.

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

۵- **اسرارالبلاغه** ، عبدالقاهر جرجانی، ترجمه جلیل تجلیل، دانشگاه تهران، ۱۳٦٦، ص ۲.

٦- ر. ک: **شرح المختصر** ، پیشین، ص ۱۵.

۷- **دلایل الاعجاز فی القرآن** ، عبدالقاهر جرجانی، ترجمه و تحشیهٔ سیدمحمد رادمنش، انتشارات آستان قدس رضوی، مشهد، ۱۳٦۸، ص ۷۸.

۸- بنگرید به **دلایل الاعجاز** ، پیشین، ص ۸۳.

۹- ر. ک: **معنی زیبایی** ، اریک نیوتن، ترجمه پرویز مرزبان، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳٦٦، ص ۸۳ و ۸٤.

۱۰- تعبیر از رضا براهنی است. بنگرید به **طلا در مس** ، کتاب زمان، تهران، ۱۳۸۵، ج ۲، ص ۲٦۷.

۱۱- **گفتاری درباره نقد** ، گراهام هوف، ترجمهٔ نسرین پروینی، امیرکبیر، تهران ۱۳۶۵، ص ۱۱٤.

12- Crise de verse.

۱۳- ر. ک: **گفتاری درباره نقد** ، پیشین، ص۱۱۱. طبیعی است که در سخن «مالارمه» به‌زبان نثر در شکل عادی و متعارف خود توجه شده است زیرا در گونه‌هایی از نثر شاعرانه، گزینش واژگانی معیارهایی شبیه به‌شعر دارد.

۱٤- بنگرید به مقالهٔ «زبانشناسی و کاربرد آن در ادبیات»، مهوش قویمی، مجلهٔ زبانشناسی، سال پنجم، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳٦۷، ص ۸۳.

15- David Lodge.

16- *Writing about Literature,* Sylvam Barnet, 1968, p. 116.

۱۷- **گفتاری درباره نقد** ، ص ۱۱۳.

۱۸- **ارسطو و فن شعر** ، مترجم و مؤلف، عبدالحسین زرین‌کوب، امیرکبیر، تهران ۱۳۵۷ ص ۱۵٤.

۱۹- همان مأخذ، ص ۱۵٤.

۲۰- معادل Tabbo در معنی الفاظ ناخوشایند گرفته شده است. ر. ک: «هم‌معنایی و چند معنایی در ترجمه»، کورش صفوی، فصلنامه ترجمه، شمارهٔ بهار سال ۱۳٦۵، ص ٤٤.

۲۱- **اسرارالبلاغه** ، پیشین، ص ۱۲و۱۳.

22- Integrity and Consonance.

۲۳- بنگرید به : البیان والتبیین، جاحظ چاپ حسن‌السندوبی، بیروت (بی‌تا)، ج۱، ص ۸۹.

۲٤- ر. ک: **المثل‌السائر** ، ابن‌الاثیر، چاپ بولاق، ۱۲۸۲ هـ.ق. ص ۱۰٦.

۲۵- معادل اصطلاح فرنگی : Total Resource of expression

۲۶ـ **لغة الشعر بین الجیلین** ، ابراهیم السامرائی، دار الثقافة، بیروت (بی‌تا)، ص ۹۵.

27- *Poetic closure, A study of How Poems End,* Barbara Hernstein, U.S.A. 1970, p. 14.

28- *Understanding Poetry,* Cleanth Brooks, U.S.A. 1960. p. 1.

۲۹ـ Graham Hough ، استاد و منتقد ادبی انگلیسی.

۳۰ـ **گفتاری در بارهٔ نقد** ص ۱۱۶.

۳۱ـ William Wordsworth ، شاعر انگلیسی.

۳۲ـ **گفتاری دربارهٔ نقد ادبی** ، ص ۱۱۴.

۳۳ـ **البیان والتبیین** ، پیشین، ج ۱، ص ۴۰.

۳۴ـ بنگرید به : لغة الشعر بین الجیلین، پیشین، ص ۱۳۲.

۳۵ـ **دیوان رودکی** ، از روی چاپ براگنیسکی، فخر رازی، تهران ۱۳۶۳، ص ۷۶.

۳۶ـ ر.ک: **خسرو و شیرین** ، تصحیح وحید دستگردی، علمی، تهران (بی‌تا)، ص ۹۲.

۳۷ـ همان، ص ۱۲۲.

۳۸ـ همان، ص ۲۲۸.

۳۹ـ **حافظ نامه** ، بهاءالدین خرمشاهی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۶۷، ج ۱، ص ۳۳.

۴۰ـ ر.ک: طلا در مس، پیشین ، ج ۱، ص ۲۲۲.

۴۱ـ **نقد ادبی** ، عبدالحسین زرین‌کوب، امیرکبیر، تهران ۱۳۵۴، ج ۱، ص ۸۲.

۴۲ـ ولی علاج تواردِ نمی‌توانم کرد مگر زبان به سخن گفتن آشنا نکنم

«صائب»

۴۳ـ برای دریافت این نکته که چگونه در سروده‌های این شاعران، تواردهای

واژگانی، تواردهای تصویری و مضمونی را به‌دنبال می‌آورد، بنگرید به: **لغة‌الشعر بین‌الجیلین** ص ٥٤.

٤٤- **المعجم فی معاییر اشعارالعجم** ، شمس قیس رازی، تصحیح علامه قزوینی، افست رشدیه، تهران (بی‌تا)، ص ٤١٧.

٤٥- دیوان منوچهری، تصحیح محمد دبیرسیاقی، امیرکبیر، تهران، ١٣٤٧، ص ١٠١.

٤٦- همان، ص ١٠٠.

٤٧- المعجم، پیشین، ص ٣٢٩.

٤٨- تعبیری است از رودکی در قصیدهٔ ما در می، ر.ک: دیوان رودکی، پیشین، ص ٤٨.

٤٩- **سخن و سخنوران** ، بدیع‌الزمان فروزانفر، خوارزمی، تهران ١٣٥٠، ص ٢٠٨.

٥٠- همان، ص ١٢٤.

٥١- همان، ص ٤٢.

٥٢- همان، ص ١١٢.

٥٣- همان.

٥٤- همان، ص ٤٢.

٥٥- **المعجم** ، ص ٤١٦.

٥٦- همان ، ص ٤١١.

٥٧- **سخن و سخنوران** ، ص ٦٢٠.

٥٨- دیوان خاقانی، تصحیح ضیاءالدین سجادی، زوار، تهران (بی‌تا)، ص ٥٥٠.

٥٩- همان، ص ٥٩٤.