توصیف هنری شعر اقبال لاهوری

سراپا معنی سربسته‌ام من

مریم خلیلی جهانتیغ
عضو هیئت علمی دانشگاه سیستان و بلوچستان

چکیده

زبان مادری محمّد اقبال، پنجابی و زبان ملّی او اردو بود. با این‌همه زبان شعری او، زبان فارسی است. اینکه چرا او زبان فارسی را به‌عنوان زبان هنری خویش برگزید، موضوع این مقال نیست؛ همین قدر باید گفت که هرچه هست، او در آینهٔ این زبان آن‌چنان تصاویری نشانده که در پرتو آن، نام و پیامش جهانی شده است.

شعر اقبال از دید معنا تاکنون بارها و بارها بررسی شده است. آنچه در این میان جای بحث بیشتری دارد، ساخت شعر او است. ساختار اثر ادبی، مجموعه‌ای پویا و درهم‌تنیده است که محتوایی دارد و با آن محتوا نسبت درونی یافته است. بنابراین، پرداختن به کلیت متن ادبی و شکل و صورت آن، امری ضروری می‌نماید.

بی‌تردید، وزن‌های عروضیِ متناسب، قافیه، ردیف، تکرارهای موسیقایی، تشبیه، تشخیص و ابداع واژه در شعر او قابل توجّه است و می‌تواند از تمهیدات هنری کلام او باشد؛ اما آنچه از این میان، تشخص بیشتری دارد و عامل برجستگی شعر او می‌شود، متناقض‌نمایی است. این شگرد در کلام هنری اقبال بسامد کاربردی بالایی دارد؛ و از این طریق در شعر او، تنوع و گوناگونی به‌وجود آمده و پیام، عینی و محسوس شده است و می‌توان آن را شاخص‌ترین ویژگی سبکی شعر اقبال دانست.

فرهنگ، ۴۶ و ۴۷، تابستان و پاییز ۸۲، ص‌ص ۱۱۲ ـ ۹۹

شعر اقبال از دیدگاه معنایی بارها و بارها ارزیابی شده است؛ ولی ازجهت ساختی اگر نگوییم «هیچ‌کس» شاید بتوانیم بگوییم کمتر کسی به آن توجه کرده است، در حالی که ساخت شعر جدای از معنا نیست و بدون ساخت، اصلاً معنا وجود ندارد، به‌عبارت دیگر آنچه در شعر قابل توجّه است، ساخت هنری اثر و بافت درهم‌تنیدهٔ شکل و محتوا است که به‌عنوان یک کلّ دارای انسجام، پیکره و ساختار اثر ادبی را می‌سازد و بیرون از این ساختار، شعر، شکل نمی‌پذیرد و اصولاً مصداق شعر، چیزی جدای از یک بافت کلی نیست. به‌نظر می‌رسد آنچه موجب خلق دوبارهٔ اثر در ذهن خواننده می‌شود هم‌چیزی غیر از ساخت شعر نیست. درواقع، شکل اثر هنری و ساختار آن است که در خواننده اثر می‌گذارد، احساس و عاطفهٔ شاعر را بار دیگر برای او زنده می‌کند، فعالیت ذهنی خواننده را باعث می‌شود و تجربهٔ عاطفی هنرمند را برای او خلق می‌کند.

بی‌گمان متن فعال ادبی، متنی است که بتواند با خوانندهٔ خود سخن بگوید و خواننده نیز بتواند با آن ارتباط عاطفی برقرار و با آن زندگی کند. زندگی کردن با شعر و هنر، بدین معنی است که ادراک حسی و مدت زمان آن به گونه‌ای باشد که ما بتوانیم با متن به‌عنوان یک موجود زنده برخورد و با آن گفت‌وگو کنیم، کاری که از عهدهٔ هر متنی برنمی‌آید و فقط آثاری از عهدهٔ این مهم برمی‌آیند که ساختی هنری، برجسته و توانمند داشته باشند.

حال می‌خواهیم ببینیم شعر اقبال، از این دیدگاه در چه جایگاهی قرار می‌گیرد و رمز ماندگاری آن چیست. زبان مادری او، زبان فارسی نیست؛ پس چندان نمی‌توان انتظار داشت که ساختار زبان هنری چنین شاعری، ساختاری غنی و پرتوان باشد. اما به‌رغم این مسئله می‌توان گفت که اقبال مقوله‌هایی تکراری و متداول را که به کرّات در زبان غیرادبی و در ساختی غیرهنری ارائه شده است، در شکلی نو و غیرمتعارف و در ساختی تازه مطرح می‌کند و به آنها هستی دوباره می‌بخشد و به‌عنوان یک تجربهٔ عاطفی جدید با خواننده درمیان می‌گذارد.

مفاهیمی همچون وحدت مسلمانان، مبارزه با استکبار، خودآگاهی، خودشناسی، توسل به قرآن و تعالی و کمال انسان را سیدجمال‌الدین اسدآبادی به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین بنیانگذاران نهضت اسلامی، مطرح کرده است. اقبال

پس از او این فرهنگ را به‌کمال رسانیده و آن‌چنان زنده و جاندار آن را در کلام هنری خود جای داده است که خوانندهٔ مسلمان را با او به اشتراک عاطفه می‌رساند.

پل‌ریکور ـ منتقد فرانسوی ـ می‌گوید:

استقلال متن است که گستره‌ای از خوانندگان بالقوه را پیش روی متن می‌گشاید و به‌قول معروف مخاطبان متن را می‌آفریند؛ و از سوی دیگر، پاسخ مخاطبان است کـه مـتن را مـهم و در نـتیجه قـابل‌توجّه مـی‌سازد. (نـیچه، هـیدگر و ...، ۱۳۷۷: ۲۴۷)

رویکرد خواننده به متن، موجب ماندگاری یـا عـدم مـاندگاری مـتن مـی‌شود. شاعران پارسی‌گوی بسیاری اینجا و آنجا ظهور کرده‌اند که اگر هزار بار شعر آنها را بخوانیم، باز هم ممکن است نامی از آنان در ذهن ما باقی نماند. این بدان معنا است که این اشعار از ماهیت شعری بی‌بهره‌اند؛ در نتیجه، برای خواننده جاذبه‌ای ندارند و نمی‌توانند با او ارتباط برقرار کنند. اقبال، تجربهٔ دوبارهٔ همه چیز ـ تجربهٔ دوبارهٔ دیدن، تجربهٔ دوبارهٔ شنیدن، تجربهٔ دوبارهٔ وزیـدن، خـزیدن و پـریدن ـ را بـه مـا پیشنهاد می‌کند. خود او نیز در ساخت کلام خویش به این تجربهٔ دوبـاره رسـیده است:

مانند صبا خیز و وزیدن دگر آموز دامان گل و لاله کشیدن دگر آموز
اندر دلک غنچه خزیدن دگر آموز
موئینه به بر کردی و بی‌ذوق تپیدی آن گونه تپیدی که به جایی نرسیدی
در انجمن شوق تپیدن دگر آموز
کـافر دل آواره دگـر بـاره بـه او بـند بر خویش گشا دیده و از غیر فرو بند
دیدن دگرآموز و ندیدن دگرآموز ....

(کلیات اشعار فارسی مولانا اقبال لاهوری، ۱۳۴۳: ۱۴۰)

یکی از وجوه ساختی شعر، موسیقی است. تقریباً اولین وجه تمایز شعر و نثر، وزن و موسیقی است. موسیقی بیرونی شعر اقبال، تقریباً بیشتر وزن‌های معهود شعر فارسی را دارد. وزن برای شاعر امری انتخابی نیست و معمولاً بر اساس نوع عاطفه به‌صورت خودجوش و خودبه‌خودی به ذهن شاعر راه می‌یابد.

دکتر شفیعی کدکنی می‌نویسد:

شاعر وزن را به‌طور طبیعی از نفس موضوع الهام می‌گیرد و هنگامی که موضوع

به خاطرش می‌رسد، وزن نیز همراه آن است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۵: ۵۰)

در شعر اقبال، هم وزن‌های ملایم و آرام وجود دارد، هم وزن‌های پرشور و تند:

به آدمی نرسیدی خدا چه می‌جویی
ز خود گریخته‌ای آشنا چه می‌جویی
دگر به شاخ گل آویز و آب و نم درکش
پریده رنگ ز باد صبا چه می‌جویی
دو قطره خون دل است آنچه مشک می‌نامند
تو ای غزال حرم در ختا چه می‌جویی ....

(کلیات ...، ۱۳۴۳: ۳۷۵)

در این وزن ملایم «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن» شاعر به‌آرامی با نفس خویش حدیث می‌گوید و آرامش غریبی را در سایهٔ موسیقی کلام به خوانندهٔ خویش تزریق می‌کند.

خورشید به دامانم، انجم به گریبانم
در من نگری هیچم، در خود نگری جانم
در شهر و بیابانم، در کاخ و شبستانم
من دردم و درمانم، من عیش فراوانم
من تیغ جهانسوزم، من چشمهٔ حیوانم ...

(همان، ص ۲۱۸)

وزنِ پرشورِ «مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن»، حرکت و حیاتی عمیق به شعر مذکور بخشیده و نوعی وجد و سرور در سراسر کلام جاری است.

کاربرد این وزن‌ها ــ که نمونه‌های بسیاری در اشعار اقبال می‌توان برای آنها یافت ــ خود، نمایانگر آن است که عاطفهٔ عمیق شاعر، وزن‌های متناسب را فرایاد او می‌آورده و قدرت القای درد و نیاز شاعر به خواننده را در کلام افزایش می‌داده است.

علاوه بر وزن، عنصر قافیه و ردیف نیز در شعر او موسیقی‌افزا است و آنگاه که ردیف، قافیهٔ بیت را حمایت می‌کند، کشش موسیقایی سخن، بیش‌تر و بیش‌تر می‌شود:

از همه کس کناره کن صحبت آشنا طلب
هم زخدا خودی طلب هم زخودی خدا طلب
از خلش کرشمه‌ای کار نمی‌شود تمام
عقل و دل و نگاه را جلوه جدا جدا طلب ...
(همان، ص ۱۵۱)

و یا:

موج را از سینهٔ دریا گسستن می‌توان
بحر بی‌پایان به جوی خویش بستن می‌توان
از نوایی می‌توان یک شهر دل در خون نشاند
یک چمن گل از نسیمی سینه خستن می‌توان ...
(همان، ص ۲۴۹)

گاهی تکرارهای دیگری غیر از قافیه و ردیف، موسیقی شعر را غنی‌تر می‌سازد:

شب تاریک و راه پیچ‌پیچ و بی‌یقین راهی
دلیل کاروان را مشکل اندر مشکل افتاده است
رقیب خام سودا مست و عاشق مست و قاصد مست
که حرف دلبران دارای چندین محمل افتاده است
(همان، ص ۱۴۷)

گاه شعر اقبال فقط تداوم تکرار، و آهنگ و موسیقی کلمات است و معنا را فقط از حرکت و تکرار واژگان می‌توان دریافت:

این هم جهانی، آن هم جهانی — این بیکرانی، آن بیکرانی
هر دو خیالی، هر دو گمانی — از شعلهٔ من، موج دخانی
این یک دو آنی، آن یک دو آنی — من جاودانی، من جاودانی ...
(همان، ص ۱۵۶)

که همهٔ ابیات غزل، تکرار واژه و تجلی عاطفه و احساس هنرمند و حاکی از شور و بی‌قراری او است:

من بندهٔ آزادم، عشق است امام من
عشق است امام من، عشق است غلام من

هـنگامهٔ ایـن مـحفل از گـردش جـام مـن
این کوکب شام مـن ایـن مـاه تـمام مـن ...
(همان، ص ۱۵۸)

گاه طول هجایی ردیف در شعر اقبال زیاد است و موسیقی آن نیز به همان نسبت تداوم بیش‌تری دارد:

هوس مـنزل لیـلی نـه تـو داری و نـه مـن
جگر گرمی صحرا نـه تـو داری و نـه مـن
من جوان ساقی و تو پیر کـهن مـیکده‌ای
بزم ما تشنه و صهبا نه تو داری و نه من ...
(همان، ص ۲۵۲)

و یا:

سر خوش از بادهٔ تو خم‌شکنی نیست که نیست
مست لعلین تو شیرین‌سخنی نیست کـه نـیست
در قـبای عـربی خـوشترک آیـی بـه نگـاه
راست بر قامت تو پیرهنی نیست کـه نـیست ...
(همان، ص ۲۵۶)

از دیگر عوامل تشخص و برجستگی شعر اقبال، کاربرد تشبیه، تشخیص، متناقض‌نمایی و حس‌آمیزی است. در این میان، صور خیالی موردنظر ماست که فراتر از کاربردهای معمول و متعارف زبانی باشد و نوعی ناآشنایی و تازگی در آنها دیده شود. مثلاً اقبال پریشانی خود را به بو تشبیه می‌کند. پریشانی مو، موضوع تازه‌ای نیست و بسیاری از شاعران پریشانی را در مو دیده‌اند؛ اما پریشانی بو، پریشانی غریب و غیرمتعارفی است:

دریـن گـلشن پـریشان مـثل بـویم نمی‌دانم چه می‌خواهم چه جویم
(همان، ص ۱۹۳)

و یا:

شد پریشان برگ گل چون بوی خویش ای زخود رم کـرده بـازآ سـوی خـویش
(همان، ص ۴۸)

چو نرگس این چمن نادیده مگذر چو بو در غنچهٔ پیچیده مگذر

(همان، ص ۲۰۹)

تشبیه لرزش دل به لرزیدن برگی که قطرهٔ شبنم بر آن نشسته نیز صورت‌آفرینی بسیار زیبایی است که تصویرسازی‌های شاعران سبک هندی را به‌یاد می‌آورد:

دلم در سینه می‌لرزد چو برگی که بر وی قطرهٔ شبنم نشیند

(همان، ص ۲۱۱)

علاوه بر این، تشبیهاتی از نوع تشبیه بلیغ هم در زبان شاعر شکل گرفته که در نوع خود بی‌نظیر و شگفت‌انگیز است و نمودی از کارکردهای خیالی سبک هندی را به‌همراه دارد:

عشق از این گنبد دربسته برون‌تاختن است

شیشهٔ ماه ز طاق فلک انداختن است

(همان، ص ۱۴۶)

پس تشبیه در زبان هنری شاعر، دو ساخت دارد: تشبیه فشرده و تشبیه گسترده؛ به عبارت دیگر، تشبیه‌هایی که به‌شکل اضافهٔ تشبیهی نمود می‌یابند و تشبیه‌هایی که بیشتر عوامل و ارکان تشبیه ــ مثل مشبّه و مشبّه‌به و ابزار تشبیه ــ را با خود دارند:

سوز و گداز زندگی لذت جست‌وجوی تو

راه چو مار می‌گزد گر نروم به سوی تو

(همان، ص ۱۲۳)

زندگی‌بخشی به عناصر بی‌جان، از دیگر عوامل زیبایی‌آفرینی در شعر اقبال است:

نعره زد عشق که خونین‌جگری پیدا شد

حسن لرزید که صاحب‌نظری پیدا شد

(همان، ص ۲۱۵)

از نظر ساختی:

۱. گاه یک فعل، عامل تشخیص است:

عشق سوهان زد مرا آدم شدم عالِم کیف و کم عالَم شدم

(همان، ص ۱۰)

۲. گاه صفتی انسانی به موصوفِ خود هستی و حیات می‌بخشد:

غنچهٔ دل‌گرفته را از نفسم گره گشای تازه کن از نسیم من داغ درون لاله را

(همان، ص۱۱۷)

یا:

مرغ خوش‌لهجه و شاهین شکاری از تست
زندگی را روش نوری و ناری از تست

(همان، ص ۱۲۵)

یا:

دل بی‌قید من با نور ایمان کافری کرده
حرم را سجده آورده بتان را چاکری کرده

(همان، ص ۱۲۵)

۳. گاه تشخیص در ساخت ترکیب اضافی و استعارهٔ مکنیه است که البته مضاف در آن از لوازم انسانی و عامل زندگی‌بخشی به مضاف‌الیه است:

رهی به منزل آن ماه سخت دشوار است
چنان‌که عشق به دوش ستاره می‌گذرد

(همان، ص ۱۲۲)

یا:

حرکت اعصاب گردن دیده‌ام در رگ مه گردش خون دیده‌ام

(همان، ص ۱۰)

۴. گاه تشخیص با اسناد صفتی انسانی به مسندالیه، شکل می‌گیرد:

وفا، ناآشنا، بیگانه‌خو بود نگاهش بی‌قرار از جست‌وجو بود

(همان، ص ۲۰۰)

چنان‌که مشاهده می‌شود، در این ساخت علاوه بر «وفا»، «نگاه وفا» نیز به صفات انسانی آراسته و بی‌قراری به آن نسبت داده شده است.

زیبایی تشخیص در سخن اقبال در این است که مانند بسیاری از شاعران موفق دیگر معمولاً صورت‌های خیالی دیگری را با آن همراه ساخته و تصویرهای چندبعدی آفریده است:

دریـــن مـیخانه هـر مـینا ز بـیم مـحتسب لرزد
مگر یک شیشهٔ عاشق که از وی لرزه بر سنگ است
(همان، ص ۱۵۵)

۵. نمود زیبایی‌آفرینی دیگری را نیز می‌توان در کلام اقبال تجربه کرد که به ساخت مناظره‌ها، گفت‌وگوی کوکب با کوکب، غزال با غزال، علم و عشق، کرم کتاب و پروانه، یخ و آب‌جو، عقاب و جوئینه، قطره و دریا، انسان و خدا، شاهین و ماهی و ... در شعر اقبال مربوط است. این نمود، حاکی از آن است که شاعر همه چیز را زنده و درحال تکاپو و تقلا و گفت‌وگو می‌بیند. درواقع، مناظره نوعی تشخیص و زنده‌انگاری است که دامنهٔ زندگی‌بخشی بسیار گسترده و عمیقی دارد:

شـــبی زار نـــالید ابـــر بـــهار — که این زندگی گریهٔ پیهم است
درخشید برق سبک‌سیر و گفت — خطا کرده‌ای، خندهٔ یک دم است
ندانم به گلشن که برد این خبر — سخن‌ها میان گل و شبنم است
(همان، ص ۲۲۱ ـ ۲۲۰)

یا:

ساحل افتاده گفت گرچه بسی زیستم — هیچ نه معلوم شد آه که من کیستم
موجِ ز خود رفته‌ای تیز خرامید و گفت — هستم اگر می‌روم، گر نروم نیستم
(همان، ص ۲۳۶ ـ ۲۳۵)

از صورت‌های هنریِ بسیار متداول و پربسامدِ شعر اقبال، ساخت متناقض‌نما در کلام اوست. متناقض‌نمایی در سخن شاعر، چندین صورت و فرم دارد:

۱. **ساخت موصوف و صفت**: در این ساخت، صفت مفهومی به‌ظاهر ناسازگار با موصوف دارد:

مـن بـندهٔ آزادم، عشـق است امـام مـن
عشق است امام من، عشق است غلام من
(همان، ص ۱۵۸)

البته علاوه بر ترکیب به‌ظاهر متناقض‌نما، در مصراع دوم بیت نیز جملاتی با مفاهیمی ناساز با یکدیگر وجود دارد: چگونه است که عشق در آنِ واحد می‌تواند هم امام و هم غلام باشد؟

من او را ثابت سیّار دیدم　　من او را نور دیدم، نار دیدم

(همان، ص ۱۶۱)

علاوه بر ترکیب ناسازهٔ «ثابت سیّار»، در مصراع دوم شاعر معبود خود را در یک لحظه هم «نور» و هم «نار» می‌بیند و این مقوله را فقط می‌توان در فضایی سوررئالیستی و ذهنی تجربه کرد.

به مرغان چمن همداستانم　　زبان غنچه‌های بی‌زبانم

(همان، ص ۲۰۱)

در ترکیب «زبان غنچه‌های بی‌زبان»، برخلاف دومثال قبلی، ناسازه در ساخت ترکیب اضافی است.

۲. آوردن کلمات متناقض‌نما در ساخت جمله:

جز او در زیر گردون خود نگر کیست　　به بی‌بالی چنان پروازگر کیست

(همان، ص ۱۷۰)

یا:

درون سینهٔ آدم چه نور است　　چه نور است این که غیب او حضور است

(همان، ص ۱۶۱)

یا:

به زندان است و آزاد است این چیست　　کمند و صید و صیاد است این چیست

(همان، ص ۱۷۰)

در این بیت، در مصراع اول نیز مفهومی متناقض‌نما وجود دارد: از نظر عقل و منطق قابل قبول نیست که کسی درعین زندانی‌بودن، آزاد باشد یا در حالی که «کمند» است، «صید» و «صیاد» هم باشد، و یا در حالی که صید است، در جایگاه صیاد هم قرار بگیرد. قرارگرفتن این مفاهیم به‌ظاهر ناممکن درکنار هم، علاوه بر بُعد زیبایی‌آفرینی، در ذهن خواننده شگفتی می‌آفریند و قدرت القایی کلام را افزایش می‌دهد:

ز خود نارفته بیرون غیربین است　　میان انجمن خلوت‌نشین است

(همان، ص ۱۶۹)

۳. گاه ساخت متناقض‌نما در شعر اقبال با دو جمله تکمیل می‌شود:

به ظلمت مانده و نوری در آغوش برون از جنت و حوری در آغوش
(همان، ص ۱۷۰)

یا:

آهِ گرمم رخت بر گردون کشم گرچه دودم از تبار آتشم
(همان، ص ۱۰)

در واژه‌نامهٔ هنر شاعری آمده است:

> در دوران نخستین شعر فارسی که درک و دریافت شاعران از حدود احساس‌های ساده و توجّه به طبیعت تجاوز نمی‌کرده است، کمتر به تصویرهایی از این نوع [پارادوکسی] برمی‌خوریم. در آثار اهل تصوف و آنچه به شعر عرفانی معروف شده است، تجارب ذهنی شاعران عمیق‌تر و عوالم حسی آنها پیچیده‌تر است؛ از این رو، بیان احوال و احساس آنان به‌سادگی امکان ندارد و استفاده از این نوع بیان و تصویر، معمول‌تر و رایج‌تر شده است. (میرصادقی، ۱۳۷۳: ۴۶)

به‌نظر می‌رسد که در شعر اقبال نیز بسامد بالای کاربرد متناقض‌نما، علاوه بر نزدیکی ساخت آن به تصویرآفرینی‌های سبک هندی، نتیجهٔ عمق اندیشه و عوالم پیچیدهٔ احساس و عاطفهٔ شاعر باشد که می‌خواهد آن را با عبارت‌های به‌ظاهر ناسازگار مطرح کند تا خواننده با تأمل بیش‌تر در آن، به کشف نوینی از متن برسد.

به یک اعتبار، درآمیختن نتیجهٔ حواس را هم می‌توان از ساخت‌های متناقض‌نما دانست؛ زیرا از نظر منطقی نمی‌توان پذیرفت که آنچه باید نتیجهٔ یک حس باشد، در کنار محسوسی قرار گیرد که با آن ارتباط حسی ندارد. مواردی از این ساخت متناقض‌نما (حس‌آمیزی) و درآمیختن مفهوم و محصول حواس را نیز می‌توان در شعر اقبال مشاهده کرد:

ز من با شاعر رنگین بیان گوی چه سود از سوز اگر چون لاله سوزی
(همان، ص ۱۹۹)

«رنگ» امری مادی و نتیجهٔ حس بینایی است در حالی که بیان، مفهومی معنوی و نتیجهٔ کارکرد زبانی است و ظاهراً ربطی به دیدن ندارد:

فکر رنگینم کند نذر تهی‌دستان شرق پارهٔ لعلی که دارم از بدخشان شما
(همان، ص ۱۵۴)

در این بیت نیز «رنگین‌شدن فکر» محصول عوالم انتزاعی ذهن هنرمند است؛

وگرنه، «فکر و رنگ» به دو عالم کاملاً جدای از یکدیگر مربوط‌اند.

وجود شاعر و نویسنده را عامل غنای زبان دانسته‌اند؛ به این علت که ابزارکار شاعر و نویسنده، واژه است. هنرمند موفق و خلاق، گاه کلمات متداول را برای تبلور احساسات خویش، دستمالی‌شده و کهنه می‌یابد. به‌نظر هگل:

> اثر هنری‌ای که صرفاً بخواهد همان چیزی را بیان کند که پیش‌تر وجود داشته، هیچ ارزشی ندارد. در هنر، ساختن یعنی آفریدن، مهم است نه بیان چیزی که پیش‌تر وجود داشته است. (احمدی، ۱۳۷۴: ۱۰۳ ـ ۱۰۲)

ابداع هنری شاعر به همین معنی است؛ یعنی آشنازدایی از واژگان، خلق واژه و استفاده از کلمات با کارکردهای تازهٔ معنایی. اقبال نیز برای انعکاس عواطف عمیق خویش، گاه به ابداع واژه دست می‌زند و حاصل این تلاش، خلق واژه‌های بسیار زیبایی است که شعر او را گرم و جاندار ساخته است. این کلمات گاه در ساخت کلمات مرکب‌اند:

شکوه آشوب غم دوران بدم　　از تهی‌پیمانگی نالان بدم

(همان، ص ۸)

میکدهٔ تهی‌سبو، حلقهٔ خودفرامشان　　مدرسهٔ بلند بانگ، بزم فشرده آتشان

(همان، ص ۱۲۱)

شرری فشان ولیکن شرری که وانسوزد　　که هنوز نونیازم غم آشیانه دارم

(همان، ص ۱۲۲)

کلمات مرکب در شعر اقبال:

۱. گاه از ترکیب اسم + بن مضارع فعل ساخته می‌شود؛ مانند: شعله‌نوش (همان، ص ۱۹۶)، تبسم‌ریز (همان، ص ۱۹۵)، حرف‌باف (همان، ص ۲۰۰)، چمن‌دار (همان، ص ۲۴۸)، ...

گاه ترکیب اسم + بن ماضی را در ساخت کلمات مرکب شعر شاعر می‌بینیم؛ مانند: چمن‌زاد (همان، ص ۲۰۹).

۲. گاه از ترکیب صفت + بن مضارع فعل، کلمهٔ مرکب به‌وجود می‌آید؛ مانند: کم‌آمیز (همان، ص ۱۱۹)، تر فروش (همان، ص ۱۰۴)، تنگ‌تاب (همان، ص ۶۵)، تشنه‌میر (همان، ص ۱۱۸)، غلط ریز (همان، ص ۱۱۹)، ...

۳. گاه کلمهٔ مرکب، حاصل ترکیب صفت و اسم است؛ مانند: کم‌کاسه (همان، ص

۱۳۰)، گرم‌خون (همان، ص ۲۵)، نرم‌گام (همان، ص ۲۱۶)، نونیاز (همان، ص ۱۱۷)، شکسته‌بها (همان، ص ۱۳۶).

ساخت دیگری از واژگان ابداعی شعر اقبال، به کلمات مشتق مربوط می‌شود؛ یعنی کلماتی که از ترکیب اسم یا ضمیر با جزء وندی ساخته شده‌اند، مانند جزءِ وندی «گر» که در پایان بسیاری از کلمات کلیات اقبال خودنمایی می‌کند:

گفته‌ای پیغمبری درد سر است　　عشق چون کامل شود آدم‌گر است

(همان، ص ۲۹۸)

فطرت آشفت که از خاک جهان مجبور

خودگری، خودشکنی، خودنگری پیدا شد

(همان، ص ۲۱۵)

کلمات دارای پسوندی «گر»، بسامد بالایی درکلام شاعر دارد. ازجمله واژه‌هایی که چنین ساختی دارند، می‌توان به این موارد اشاره کرد: خوگر (همان، ص ۶۰)، یکی‌گر (همان، ص ۱۰۵)، آفتگر (همان، ص ۸۴)، لشکرگر (همان، ص ۳۶۸)، خردگر (همان، ص ۲۱۱)، نغمه‌گر (همان، ص ۱۸۱)، گوهرگر (همان، ص ۷۹)، همگر (همان ص ۵۵)، کافرگر (همان، ص ۳۱۳).

کلماتی چون نابودمند (همان، ص ۴۸۲)، خوابناک (همان، ص ۲۴۵)، خمکده (همان، ص ۲۴۸)، و نظایر آنها، اگرچه در شعر اقبال کاربرد دارند، فرکانس تکرار آنها بالا نیست و نمی‌توان آنها را از ویژگی‌های سبکی سخن او برشمرد. همچنین، اگرچه حرکت و حیات را می‌توان در تشبیه، تشخیص، متناقض‌نمایی، موسیقی و الفاظ شعر اقبال احساس کرد، آنچه پیکرهٔ شعر او را می‌سازد و آن را شنیدنی و تأثیرگذار می‌کند، همهٔ این عوامل و ابزار است؛ به‌علاوهٔ رموزی دست‌نایافتنی که کشف آن ممکن نیست و برای همیشه در پردهٔ راز باقی می‌ماند چراکه به‌قول هایدگر، «شعر، بنیان هستی است» (احمدی، ۱۳۷۴: ۵۳۸) و عظمت هستی را در خود پنهان کرده است.

کتابنامه

احمدی، بابک. ۱۳۷۴. حقیقت و زیبایی. چ ۱. تهران: نشر مرکز.

اقبال لاهوری، محمد. ۱۳۴۳. کلیات اشعار فارسی مولانا اقبال لاهوری. با مقدمهٔ احمد سروش. تهران: انتشارات سنایی.
حق‌شناس، علی‌محمد. ۱۳۷۰. مقالات ادبی ـ زبان‌شناختی. تهران: انتشارات نیلوفر.
سلدن، رامان. ۱۳۷۵. نظریهٔ ادبی و نقد عملی. ترجمهٔ جلال سخنور و سیما زمانی. چ ۱. تهران: انتشارات پویندگان نور.
شفیعی کدکنی، محمدرضا. ۱۳۶۵. موسیقی شعر. چ ۵. تهران: انتشارات آگاه.
میرصادقی، میمنت. ۱۳۷۳. واژه‌نامهٔ هنر شاعری. چ ۱. تهران: کتاب مهناز.
نیچه، هیدگر و ....۱۳۷۷. هرمنوتیک مدرن. ترجمهٔ بابک احمدی، مهران مهاجر و محمد نبوی. چ ۱. تهران: نشر مرکز.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی