پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۳ (پی‌درپی ۲۶) زمستان ۱۳۹۵، صص ۱۵۸ - ۱۳۹

آشنایی‌زدایی واژگانی و مفهومی در غزل بیدل دهلوی، با تکیه بر نظریّهٔ اشکلوفسکی

محمّدحسین نیکداراصل،[۱] محمود حمیدی بلدان[۲]

چکیده

تا زمانی که یک شاعر یا نویسنده، به اصول و معیارهای پذیرفته شده در ادبیّات، که در بستر زمان جاری است، پایبند باشد، سخن یا کلام عادّی و ذهن‌آشنا دارد، امّا همین‌که از اصول رایج در ادبیّات خارج شد، در حقیقت سبک تازه‌ای را پایه‌ریزی کرده‌است و در اصطلاح «آشنایی‌زدایی» صورت گرفته‌است. براساس نظریّهٔ اشکلوفسکی، نظریه‌پرداز صورت‌گرای روسی، آشنایی‌زدایی در ادبیّات، در سه سطح *زبان*، *مفهوم* و *اَشکال ادبی* عمل می‌کند. مولانا ابوالمعانی عبدالقادر بیدل دهلوی (۱۰۵۴-۱۱۳۳)، از شاعران پرمایه و مقتدر زبان فارسیِ دیار هند است که با به‌کارگیری اندیشه‌های غریب، بیان دشوار، ازدحامِ آرایش‌های لفظی و معنوی، شعر- به‌ویژه غزل- را در مسیری تازه انداخت. این پژوهش برای نخستین بار و با روش مطالعهٔ موردی، به بررسی مصادیق و جلوه‌هایی از آشنایی‌زدایی در دو سطح زبان و مفهوم در پنجاه غزل‌نخستِ بیدل دهلوی پرداخته و نشان داده است که بیدل، همسو با نظریهٔ اشکلوفسکی، درِ زبانِ شعر از طریق «ترکیبات و واژگان زبانی خاص، تناقض‌گویی، اوزان و بحورِ عروضی غیرمصطلح و طولانی و طول غزل‌ها» و در مفهوم غزل، به گونه‌های «تزاحم تصاویر و ایماژها، باورها و تلمیحات»، آشنایی‌زدایی کرده است.

کلیدواژه‌ها: آشنایی‌زدایی، اشکلوفسکی، بیدل دهلوی، زبان غزل، مفهوم غزل.

---

۱ . استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یاسوج mohammadnikdar@yahoo.com
۲ . دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یاسوج (نویسنده مسئول) m_hamidi2014@yahoo.com
تاریخ وصول: ۹۵/۰۷/۰۷ تاریخ پذیرش: ۹۵/۱۰/۳۰

مقدّمه

آشنایی‌زدایی اصطلاح یا مفهومی است که نخستین‌بار اشکلوفسکی، نظریه‌پرداز صورت‌گرای روسی، به‌منظور موضع‌گیری در برابر تصویرگرایان و سمبولیست‌ها، در سال ۱۹۱۷م. در مقالهٔ "هنر به‌مثابهٔ تمهید" به‌کار برده‌است. براساس نظریهٔ اشکلوفسکی، «آشنایی‌زدایی در ادبیّات، در سه سطح «زبان»، «مفهوم»، «اَشکال ادبی» عمل می‌کند. در سطح «زبان»، آشنایی‌زدایی، زبان را دشوار می‌سازد و عامدانه آن را به صورت یک مانع درمی‌آورد. در سطح «مفهوم»، آشنایی‌زدایی با قلب مفاهیم و ایده‌های پذیرفته شده و با نمایش‌دادن آنها از چشم‌اندازی متفاوت، آنها را به چالش می‌کشد. در سطح «اَشکال ادبی»، آشنایی‌زدایی از قراردادهای ادبی، ازطریق شکستن معیارهای مسلّط هنری و ارائهٔ معیارهای نو، و نیز ازطریق ارتقای ژانرهای ادبی فرعی صورت می‌گیرد» *(مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۳)*. «آشنایی‌زدایی در آثار اشکلوفسکی در دو معنی به کار رفته است: نخست به معنای روشی آگاهانه یا ناآگاه در هر اثر ادبی برجستهٔ ادبی است. معنای دوم آشنایی‌زدایی در آثار اشکلوفسکی، تمامی شگردها و فنونی را در بر می‌گیرد که مؤلّف آگاهانه از آنها سود می‌جوید تا جهان متن را به چشم مخاطبان بیگانه نماید» *(احمدی، ۱۳۷۸: ٤٨)*. آشنایی‌زدایی، هرگونه ابتکار و تحوّلی ادبی در سخن است که آن را برای ذهن و درک مخاطب ناآشنا می‌سازد. آشنایی‌زدایی که به نام‌های «هنجارگریزی»، «هنجارشکنی» و «غریب‌سازی» نیز از آن یاد می‌شود، زبان شعر را برای مخاطبان بیگانه می‌سازد و با عادت‌های زبانیِ مخاطبان مخالفت می‌کند و در همهٔ آثار ادبی، نوعی تغییر و دگرگونی ایجاد می‌کند» *(تایسون، ۱۳۸۸: ۱۰۷)*. دامنهٔ کارکرد آشنایی‌زدایی بسیار گسترده است و هر تازگی در حوزه‌های «زبان‌شناسیک» و «مفهومی» را شامل می‌شود. آشنایی‌زدایی، موجب هنری‌شدن یک نوشته می‌شود و هرچه انتقال مفهوم برای خواننده و شنونده با غرابت بیشتر همراه باشد، آشنایی‌زدایی در سطح قوی‌تری روی داده‌است. دورشدن از مجموعهٔ عناصر و تصاویر هنری که در ادوار گوناگون ادبی در اشعار گذشتگان بسامد بالایی دارند، امری است خلاف عادت ذهن و زبانِ خواننده، و همانند پریدن از خواب، «با ایجاد تکانه‌های

ذهنی، از یک سو لذّتی زیبایی‌شناختی نصیب روح می‌کند و از سویی دیگر لذّت تأویل و کشف مفهوم در آن نیز نصیب عقل می‌شود» *(فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۲۹)*.

بیان مسأله

در پژوهش حاضر، با اعتنا بر نظریّهٔ «اشکلوفسکی» مبنی بر گونه‌های آشنایی‌زدایی، نمونه‌هایی از جلوه‌های آشنایی‌زدایی در دو سطح «زبان» و «مفهوم»، در پنجاه غزل نخستین از دیوان بیدل دهلوی، شاعر پرآوازهٔ هندی، مورد مطالعه قرار می‌گیرد تا معلوم گردد که بیدل دهلوی، در میان شاعران دورهٔ معروف به سبک هندی، و چه بسا همهٔ سخنوران پارسی، بیش از همه برای بیان مضامین تازه و خلّاقیّت هنری در غزل، آشنایی‌زدایی از واژگان، مفاهیم و ایماژهای شعری را اساس کار قرار داده‌است و «به همان اندازه که تنوّع و تازگی به کلام بخشیده است، در ورطهٔ تعقید و ابهام فروغلطیده‌است» *(شمیسا، ۱۳۷۶: ۲۹۲)*. پژوهش حاضر با روش توصیفی و تحلیلی و با مطالعهٔ موردی ارائه شده است.

پیشینهٔ تحقیق

تاکنون تألیف یا پژوهشی مستقل و جامع در زمینهٔ گونه‌های آشنایی‌زدایی در غزل بیدل که همسو با نظریهٔ اشکلوفسکی، نظریه‌پرداز صورت‌گرای روسی باشد، صورت نگرفته است. با این حال برخی از پژوهندگان و صاحبان آثار، در طرح مباحثی پیرامون جنبه‌های بلاغی و یا خلّاقیت‌های هنری و نوآوری‌های غزل بیدل و و به طور کلّی سبک هندی، به ضرورت، اشاره‌ای نیز به انواع آشنایی‌زدایی در غزل بیدل دهلوی داشته‌اند، بی آن که در تقسیم‌بندی خود از انواع این صنعت ادبی، همسو با نظریهٔ اشکلوفسکی عمل کنند. به عنوان نمونه، مهدی قائمیان در مقالهٔ خود با نام «همسازی ناسازها» (رشد آموزش زبان و ادب فارسی، ۱۳۸۱، ش۶۲)، ضمن بررسی تصاویر شعری مبتنی بر تناقض در ادوار مختلف شعر فارسی، به ذکر نمونه‌هایی از آشنایی‌زدایی در شعر بیدل نیز پرداخته است. همچنین عبدالرّضا مدرّس‌زاده در مقالهٔ «نوآوری‌های هنری در عاشقانه‌های بیدل دهلوی» (ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، ۱۳۸۷، ش۱۰) هنگام برشمردن تفاوت‌های اصلی شیوهٔ شاعران

دورهٔ صفویه و شعرای سبک هندی، بیدل را احتمالاً تنها شاعری می‌داند که بیشترین کاربردهای هنجارگریزی زبانی و بلاغی را در برابر زبان معیار شعر فارسی دارد. فروغ جلیلی نویسندهٔ کتاب «آیینه‌ای بی‌طرح» (آشنایی‌زدایی در شعر شاعران امروز) (۱۳۸۷، تهران: آیدین)، در فصول چهارگانهٔ کتاب، آشنایی‌زدایی در زبان، تفکّر و خیال را در اشعار نیمایوشیج، احمد شاملو، مهدی اخوان ثالث و سهراب سپهری بررسی کرده است. وی پیش از ورود به بحث اصلی، با اشاره‌ای به تاریخچهٔ آشنایی‌زدایی در شعر کلاسیک فارسی، نمونه‌هایی از غزل بیدل دهلوی را آورده استت. از میان آثار متعدّد دیگری که پیرامون جنبه‌های غرابت و هنجارگریزیِ شعر بیدل دهلوی بحث‌هایی کرده‌اند، می‌توان به «شاعر آینه‌ها» از محمّدرضا شفیعی کدکنی (۱۳۸۵، تهران: آگاه)، «نقد بیدل» از صلاح‌الدّین سلجوقی (۱۳۸۸، تهران: عرفان)، «بیدل، سپهری و سبک هندی» اثر سیّد حسن حسینی (۱۳۸۸، تهران: سروش)، «رستاخیز کلمات» از محمّدرضا شفیعی کدکنی (۱۳۹۱، تهران: سخن) و «استعاره در غزل بیدل» از محمّدرضا اکرمی (۱۳۹۰، تهران: مرکز) اشاره کرد.

ضرورت تحقیق

تعیین جایگاه واقعی آثار برجستهٔ ادبی، هم به درجهٔ قبول و فهم آن‌ها خواهد افزود و هم به ارزیابی دقیق‌تر دیگر آثار، کمک شایانی خواهد کرد. بررسی سبکیِ غزل بیدل دهلوی، به لحاظ این که توأم با غرابت و تنوّع معانی و ترکیبات دشوار و پیچیده است و از این حیث، شاعر را در ردیف *شاخص‌های ادبی* قرار داده است، اهمیّت ویژه‌ای دارد. پژوهش حاضر، مطابق با نظریّهٔ *اشکلوفسکی* و تقسیم‌بندی‌های او از شیوه‌های آشنایی‌زدایی است و می‌تواند دریچه‌ای تازه برای یافتن شیوه‌های نوین مطالعهٔ آثار ادبی و همسو شدن با دانش‌ها و نظریّه‌های ادبی جهانی بگشاید.

بحث و بررسی

الف) بیدل دهلوی و شعر او

عبدالقادر بیدل دهلوی (۱۰۵۴-۱۱۳۳)، از چهره‌های برجستهٔ فارسی‌زبان در عرصهٔ پهناور ادبیّات کهن فارسی است. از میان ویژگی‌های شعر بیدل، می‌توان به «کمیّت بالای

شعر»، « ازدحام آرایه‌های ادبی»، «ساخت ترکیبات خاص و بی‌سابقه در اشعار گذشتگان» و «افکار و اندیشه‌های غریب» اشاره کرد *(آهی، ۱۳۷۱: ۲۰)*. نمایش غرابت در شعر دورهٔ معروف به سبک هندی (قرن یازدهم)، که درواقع به‌منظور گریز از ابتذال معانی رایج در شعر شاعران قرن نهم پدید آمده‌است، در میان دسته‌ای از شاعران این عصر، به عنوان هدف و بنیادِ کار مورد توجّه جدّی واقع شد. از میان این شاعران، «... چند تن هستند که راه افراط را پیش‌گرفتند و برروی‌هم، بیدل، به‌علّت کثرت آثار و تنوّع شعرش، سرآمد همهٔ این شاعران است» *(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۳۰)*. «امّا هنگامی‌که خواننده، دیوان بزرگ این شاعر پرکار و خیال‌پرداز را پیش چشم دارد و آن همه ژرف‌نگری‌های او را مورد نظر قرارمی‌دهد، افسوس می‌خورد که چرا این همه خیال‌های لطیف و شاعرانه، بدین‌گونه دور از سامان طبیعت زبان و طبیعت اندیشهٔ بشری عرضه شده‌است» *(همان، ۱۳۸۵: ۳۱)*.

هنجارگریزی در شعر بیدل، براساس نمونه‌های مورد بحث، به شیوه‌های متفاوتی ایجاد شده است. «بیدل، هرچند تفکّری عرفانی دارد، امّا وی زبان و تصویر شعر را پیچیده ساخت نه اندیشه را. توجّه بیش‌ازحدّ او به تشبیه، مجاز، کنایه، استعاره و ترکیب‌های اضافی باعث شده که خواننده در پیچ‌وخم‌های لفظ اسیر شود و اغلب در ناتوانی از فهم صورت شعر، اندیشه را پیچیده‌تر از آنچه که هست، حس کند» *(اکرمی، ۱۳۹۰: ۵۳)*. در مواردی، تنها برخی از واژگان یا ترکیبات، معانی غیرعادّی و دور از ذهنی پیدا کرده‌اند. در مواردی دیگر، غرابت، در تصویرِ به‌کاررفته در شعر است، گاهی از طریق تناقض‌گویی- که بیشترین بسامد کاربرد را در این گزیده دارد- مفهوم دچار ابهام و دشواری شده‌است و در مواردی نیز، بیدل، از روایات و تلمیحات و باورها، به گونه‌ای غیرواقعی بحث کرده‌است.

ب) آشنایی‌زدایی از زبان شعر

«بی‌گمان شعر، بیرون از زبان، قابل تصوّر نیست، و هرچه هست در تغییراتی است که در زبان روی می‌دهد» *(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۷)*. آن‌چه بیش از همه، زبان و بیان غزل‌های بیدل دهلوی را از همگان متمایز کرده‌است و زبان شعرش را خارج از هنجار زبان پذیرفتهٔ شعر تا پیش از خود کرده‌است، یکی کاربرد خلاف انتظار واژگان یعنی

«رستاخیز واژه‌ها»ست، دیگری، «بیان پارادوکسی» و سدیگر، موسیقی بیرونی و درونی شعر است. در این مقال اندک، نمونه‌هایی از هرکدام می‌آید:

ب-۱) آشنایی‌زدایی واژگانی (کاربرد واژگان و ترکیبات زبانی خاص)

یکی از مشخّصه‌های زبان که آن را به طور بارزی بر دل و خاطر خواننده می‌نشاند، کاربرد ترکیبات بِکر و نوظهور است. به‌عبارتی «خواننده با اجزای یک ترکیب از قبل آشناست و به‌تعبیر صورتگرایان روس، معتاد به آن اجزاست، امّا ترکیب ممکن است به گونه‌ای باشد که در خواننده ایجاد شگفتی و «آشنایی‌زدایی» کند و حاصل این آشنایی‌زدایی در هنر، این است که ما حقیقت اشیا را کشف می‌کنیم» *(همان، ۱۳۸۹: ۲۸)*. با بهره‌گیری از ساخت‌های واژگانیِ ناساز به هنجار زبان گذشتگان، امکان اندیشیدن و بیان اشکال و تصاویر، هنری‌تر خواهد شد. به همین دلیل، فرمالیست‌ها اهمیّت زیادی برای زبان یک اثر ادبی قائل هستند. آنها معتقدند: «شعر گفتاری است که در بافت کاملاً آوایی خود، سازمان‌یافته است» *(سلدن، ۱۳۷۷: ۲۹)*. در نمونه‌های زیر از غزل بیدل، این تازگی زبان و واژگان را به‌خوبی می‌توان حس کرد:

تـاب و تـب قیامـتِ هسـتی کشـیده‌ایـم از مرگ نیست آن همه تشویش و باک ما

(بیدل، ۱۳۷۶:۳۳۰)

مفهوم کلّی بیت این است که: هستی ما در این دنیا، آن‌قدر فکر و خیال و نگرانی در ما ایجاد کرده است که حتّی از فکرکردن به مرگ که بزرگترین حادثهٔ زندگی است نیز این اندازه دل‌نگرانی و بیم و هراس نداریم. می‌توان گفت در جریان مفهوم و اندیشهٔ کلّی بیت خللی وجود ندارد، امّا آنچه مورد نظر است، تعبیر «قیامت هستی» است. «قیامت» در مفهوم آشنا و بدیهی‌اش، به زندگی این عالم اختصاص ندارد بلکه به جهان آخرت و زندگی پس از مرگ مربوط است، حال آن که شاعر آن را برای «هستی» پیش از مرگ به کار گرفته‌است. این نوع استفاده از واژگان و الفاظ در کاربردی غیرمعمول، گونه‌ای از آشنایی‌زدایی است که تازگی زبان کمک می‌کند.

افتـاده زنـدگی بـه کمـین هـلاک مـا چندان که وارسی، به سرِ ماست خاک مـا

(همان)

به نظر می‌رسد تعبیر کنایی «خاک بر سر» برخلاف مفهوم قریب‌الذّهن آن (تحقیر، سرزنش و لعنت)، در معنای دیگری به‌کار رفته است. ضمن این که از لحاظ ترکیب، شکل تازه و غیرمصطلحی نیز به نظر می‌آید. شاعر می‌گوید: زندگی پیوسته در کمین ماست تا همهٔ ما را به کام مرگ و نیستی بفرستد و تا بخواهیم قدم از قدم برداریم و برای نجات چاره‌ای بیندیشیم، در خاک دفن شده‌ایم. «خاک ما به سر ما» در حالت عادی، تعبیر تازه و جالبی است.

بیدل ز درد عشـق بسـی خـون گریسـتی تر کرد شرمِ اشـک تـو، دامـانِ پـاک مـا
(همان)

در مصراع دوم، با ذهنیّتی که از دو ترکیب کنایی و متقابلِ «تردامنی» و «پاکدامنی» وجود دارد، در برداشت اوّل، شاعر خطاب به خویش و هر عارف آزاده‌ای می‌گوید: آن‌قدر از رنج‌های ناشی از عشق گریستی که این حال وخیم و چشمان خونبار تو، برای ما مایهٔ بی‌آبرویی شده و پاکدامنی ما را به خطر انداخته است. یعنی مثلاً تصوّر می‌شود که می‌گوید: پیش از این که تو عاشق شوی، ما همه سربلند و پاکدامن بودیم و هرچه تو در این سوز و گداز عاشقانه پیشروی کردی، گرفتاری و بدنامی ما هم بیشتر شده است. گویی بیدل اشکی را که از اثر عشق جاری می‌شود، مایهٔ شرم و خجالت می‌داند. حال‌آن‌که چنین نگرشی دربارهٔ عشق و سوز و گداز عاشقانه، طبیعی به نظر نمی‌آید. در حقیقت می‌گوید: «از بس در مرارت‌های عشق، زاری کرده‌ای که ما دیگر تاب نیاوردیم و از شرم رؤیت اشک‌های تو، اشکمان درآمد و دامان ما که تاکنون خیسِ اشک نشده بود، اکنون تَر شده است»؛ و پیداست که این مفهوم، به طور طبیعی از واژگان بیت برداشت نمی‌شود.

برغنچه ستم‌ها رفت تا گل چمن‌آرا شـد از گَردِ شکستِ دل، رنگی است براین روهـا
(همان: ۳۳۸)

نکتهٔ اوّل این‌که «گردِ شکستِ دل»، اگرچه اجزای ساده و پرکاربردی دارد امّا درشکل ترکیبی خود، کم‌کاربرد است. جلوهٔ دیگری از آشنایی‌زدایی این ترکیب، در مفهومی است که به بیت داده است. مسلّماً امر معقولی نخواهد بود که «دل شکستگی» موجب طراوت و جلوه‌آرایی و جمال صورت شود و به انسان رنگ و رویی بدهد. امّا از راه تأویل، چنین امری موجّه است و حتّی لذّتی زیبایی‌شناختی نیز دارد. شاعر به کمک دو بعد «ممکن» و «محال»، ذهن خواننده را از ملالت «تکرار» به سوی «درنگ و خلّاقیّت هنری» سوق

می‌دهد. این «رنگِ رخسار» که با «شکستِ دل» حاصل شده و «زیبایی و چمن‌آراییِ گل» که با ستم‌کردن به دست آمده است، تنها در رویکردی عرفانی و آن‌گونه که عالم عشق اقتضا می‌کند قابل درک خواهد بود و شاعر، تنها با بیگانه‌سازی در کاربرد واژگان و ترکیبات، به این مهم دست یافته است. بنابراین در بیت حاضر، آشنایی‌زدایی در واژگان، با بهره‌گیری از تصاویرِ ناساز و در بیانی عرفانی صورت گرفته است.

ب.۲) آشنایی‌زدایی بر پایهٔ تناقض (بیان پارادوکسی)

«یک از انواع آشنایی‌زدایی هنری در زبان، انتخاب بیان پارادوکسی است» *(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۳۶)*. این شیوهٔ بیان، در ادبیّات فارسی، و به ویژه قالب غزل، پیشینهٔ نسبتاً دور و درازی دارد، امّا چون در بررسی سبک‌شناسانه و حوزهٔ نقد ادبی، معیار ثابت، مسألهٔ بسامد است، می‌توان بیدل دهلوی را در این راستا، منحصربه‌فرد دانست. از میان همهٔ عناصر زبانی در شعر بیدل، بیان پارادوکسی بیشترین سهم را دارد. در بررسی تنها پنجاه غزل بیدل، نمونه‌های فراوانی از این دست مشاهده شد که به ذکر موارد زیر بسنده می‌کنیم:

یک لغزشِ پـا، جـادهٔ توفیـق طلـب کـن از زحمتِ چنـدین ره و فرسـنگ بـرون آ
(بیدل، ۱۳۷۶:۳۱۹)

در این بیت، «لغزشِ‌پا» موجب درافتادن در جادی رستگاری پیشنهاد شده است و چنان که می‌دانیم «لغزش پا» معادل «خطا و معصیت» و با معنی انحراف از مسیر هدایت و راه راست قرین است. در حالت عادی، از واژهٔ«لغزش»، بار منفی تداعی می‌شود نه بار مثبت. بنابراین بیدل بر پایهٔ تناقض‌گویی، حرف تازه و مفهوم نوتری را به خواننده القا نموده‌است. بدین صورت که لغزش را مایهٔ رستگاری دانسته است و انسان را زودتر به مقصود می‌رساند. در حالی که طبق عادت، ذهن تصور می‌کند که لغزش باعث وقفه و نرسیدن به سرمنزل مقصود خواهد شد.

تمکین بـه سـازِ خنـده مؤاسـا نمـی‌کنـد از کبک می‌رمد چـو صـدا، کوهسـار مـا
(همان: ۳۲۲)

چنان‌که مشهور است «صدا» یا «پژواک» بازگشتِ صوت و آهنگ است. در این‌جا ادّعایی که مطرح شده‌است «بازگشت و رمیدن کوهسارِ از کبک» است، درحالی که این

رمیدن و دور شدن، برای کبک متصوّر است نه برای کوهسار. این تصویر ناهنجار، به ظاهر، مایهٔ تأمّل و شگفتی خواننده می‌شود، امّا با تکیه بر تشبیه و استعارهٔ موجود در بیت، مقصود درونی بیت برملا خواهد شد. می‌گوید: آن‌گونه که صدا از کوهسار می‌رمد و دور می‌شود، کبک (به استعاره یعنی خنده و شادی) هم با کوهسار (استعاره از «وجود») ما سازگاری و تمکین ندارد و از آن دوری می‌کند. این آشنایی‌زدایی در مفهوم، بر پایهٔ تشبیه و استعاره اتّفاق افتاده است؛ به بیانی دیگر، «نوعی هنجارشکنی در استعاره‌سازی‌های وی نسبت به جریان شعر عرفانی مشاهده می‌شود» *(اکرمی، ۱۳۹۰: ۲۱۸)*.

تسلیم همان آینهٔ حسن کمال است چون ماه نو ایجاد کن از تیغ، سپر را

(بیدل، ۱۳۷۶:۳۲٤)

می‌گوید: تسلیم باعث رسیدن به نهایت کمال مطلوب است و همچنان که ماه نو ابتدا به شکل تیغ (شمشیر) ظاهر می‌شود و این شکل هلالی و شمشیرگونه‌اش، همچون سپری عمل می‌کند و نهایتاً آن را به کمال (بدر ماه) می‌رساند، تو نیز اگر مایلی به کمال برسی، پیشامدهای ناگوار را بپذیر و تسلیم قضا باش. شاعر در مصراع دوم به طرزی آشکار از رابطهٔ معمول و آشنای میان «تیغ» و «سپر» آشنایی‌زدایی کرده و دور شده است. «تیغ» و «سپر» را معمولاً در مقابل هم قابل تصوّرند و نه موازی با هم. این که «شمشیر»، «سپر» باشد در نگاه اوّل متصوّر نیست. در مصراع دوّم، یک بار ماه نو، به تیغ تشبیه شده‌است؛ سپس این هلال ماهِ تیغ‌مانند را در حکم سپری می‌داند که برای رسیدن به پیروزی و کمال، ضرورت دارد. رسیدن به «حسن کمال» نیز به «تسلیم» (پذیرش قضا و قدر) وابسته است. نکتهٔ دیگر این است که واژهٔ «تسلیم» در معنای مصطلح آن، «دست از جنگ کشیدن» و«سپر انداختن» و قبول شکست است، که موجد تناقض در مفهوم خواهد شد. از یک‌سو می‌گوید: شمشیرت را سپر کن و ایستادگی به خرج بده تا پیروز شوی، از سوی دیگر (با فرض پذیرفتن این معنی اخیر از «تسلیم») می‌گوید: تسلیم مشکلات و پیشامدها باش تا به کمال برسی. معلوم است که هیچ رابطه‌ای معمول میان این دو مفهوم وجود ندارد. تنها با آشنایی‌زدایی از معنای «تسلیم» و برداشت معنای «تحمّل سختی‌ها» و «ایستادگی‌کردن»، اسلوب معادله میان دو مصراع برقرار خواهد شد. این آشنایی‌زدایی، برپایهٔ تناقض و تضاد حاصل شده‌است.

حرف درشت ما ثمرِ سودِ عالمی است گوهر دهد به جای شرر، سنگ کان ما
(همان: ۳۲۷)

در مصراع اوّل، بیدل معتقد است که کلام درشت‌آهنگ او مایهٔ سودمندی جهانیان است. این مفهوم که «کلام پربار و ارزشمند، گاه ممکن است با الفاظی ناخوش و یا با لحنی درشت بر زبان جاری شود»، پیش از بیدل نیز، مورد اذعان شاعران قرار گرفته است. مثلاً «ابوشکور بلخی» سخنِ درست را سخنی می‌داند که گاه، درشت و ناهموار نماید:

«درست است پاسخ ولیکن درشت درستی درشتی نماید نخست»
(ابوشکور بلخی)

و یا در بیت:

«میان گریه می‌خندم که چون شمع اندرین مجلس
زبان آتشینم هست، لیکن درنمی‌گیرد»
(حافظ شیرازی، ۱۳۶۹: ۲۰۲)

شاعر برای بیان تأثیرِ نیکوی سخن خود، آن را «آتشین» می‌داند، در حالی که بیش از هرچیزی، سوزانندگی و تأثیر بدِ آتش به ذهن می‌رسد. بیدل برای اثبات این مفهوم، با استفاده از کارکرد استعاری«گوهر»، «شرر» و «سنگ کان»، می‌کوشد تا در خواننده تأثیر شگرفی بگذارد و مفهوم آشنایی را غریب و غیرعادّی سازد. می‌گوید: سخنِ درشت و سخت ما، همانند سنگ سخت معدن است که به جای شرارهٔ آتش که ناخوشایند و زیانبار است، گوهر گرانبها از آن بیرون می‌آید و مایهٔ سودمندی است و بدین ترتیب، ادّعای شاعر که «حرف درشت، مایهٔ سودمندی عالمیان است، ادّعای قابل دفاعی است.

صیقل مزن بر آینهٔ عرضِ انفعال ای جهد، خشک کن عرقِ شرمناک ما
(بیدل، ۱۳۷۶:۳۳۰)

به طور طبیعی، جهد و کوشش باعث ریختن عرق می‌شود امّا در اینجا، وضع برعکس است. بیدل از جهد و کوشش می‌خواهد تا عرق را بخشکاند. این مفهوم البتّه در مقصودی دیگر، بسیار به‌جا و منطقی به نظر می‌آید. به هر حال تلاش و کوشش امری ارزشمند است و باعث حفظ آبرو می‌شود و نمی‌گذارد که انسان در زمینهٔ امرار معاش و گذران زندگی، دچار سرشکستگی شود و عرق شرم بریزد. تلاش و جهد و کوشش هرچقدر که انسان را به سمت بی‌نیازی می‌برد، بدون تردید، او را از شرمساری و خواری در برابر دیگران دورتر

می‌کند و از ریختن عرق شرم جلوگیری می‌کند. پس در این مفهوم، جهد می‌تواند عرق شرم را بخشکاند و هیچ منافاتی میان «جهد» و «خشک شدن عرق» وجود ندارد.

ای آرزوی مهـر تـو، سـیلاب کینـه‌هـا بـرهم زنِ کـدورتِ سـنگ، آبگینـه‌هـا

(همان: ۳۳٤)

معمول این است که سنگ، آبگینه را بشکند و اگر خلاف این را بشنویم دچار شگفتی و حیرت می‌شویم. آن‌گونه که در بیت حاضر، این اتّفاق رخ داده است. شاعر می‌گوید: آبگینه سنگ را برهم می‌زند و کدورت را از آن می‌گیرد. ذهن بشر خو کرده‌است که همیشه بشنود که سنگ، شیشه را می‌شکند و باعث دگرگونی و تغییر فرم و حالت در شیشه می‌شود و هر حالتی جز این را نمی‌پذیرد؛ امّا در این جا، بر اساس یک آشنایی‌زدایی و ادّعای خلاف هنجار زبان، این شیشه است که سنگ را دگرگون کرده‌است. این هنجارشکنی در بافت ظاهری کلام روی داده‌است وگرنه مفهوم نهانی بیت کاملاً پذیرفتنی است. چرا که آبگینه از سنگ پدید می‌آید و برای این منظور، ابتدا باید کدورت و تیرگی را از سنگ گرفت تا آبگینهٔ صاف و مصقّل از آن پدید آید. بیدل، این مفهوم آشنا را، در بیانی غیرطبیعی به عنوان یک سوی اسلوب معادله (مشبّه‌به) به کار گرفته‌است تا بر مفهوم مصراع اوّل صحّه بگذارد.

نتوان به دل عشّاق، افسون رهایی خوانـد زیـن سلسـله آزادنـد، زنجیـریِ گیسـوها

(همان: ۳۳۸)

از یک سوی «زنجیری گیسوها» به معنی اسیران زلف یار و مقصود «دل‌های عاشقان» است، از سوی دیگر می‌گوید: دل‌های عاشق که زنجیریِ گیسوی معشوق‌اند، از دام و سلسله آزادند. یعنی شاعر آزادی از دام عشق را گونه‌ای اسارت و گرفتاری دانسته‌است و این یک تصویر پارادوکسی است که در مطالعهٔ اوّل، ذهن خواننده آن را برنمی‌تابد. یکی از شیوه‌های هنجارشکنی در شعر سبک هندی، که در غزل بیدل بسامد بیشتری دارد، همین ابهام‌انگیزی از طریق پارادوکس است. در این بیت، بیدل «زنجیری گیسوها» (به کنایه: «دل‌های گرفتار عشق») را آزاد از قید و بند می‌داند. این ادّعا در بیت ناسازی ایجاد کرده‌است و از قضا، ارزش هنری ناشی از تصویر پارادوکسی، همین است که ذهن را به شگفتی دچار و به خلّاقیّت وادار می‌کند تا با تأمّل بیشتر در لایه‌های زیرین کلام، حقیقت معنی را دریابد. در واقع، گرهِ این ابهام زمانی حل می‌شود که پیام کلّی بیت را، به دور از

روابط متناقض اجزای سازندهٔ بیت دریابیم. می‌گوید: دل‌های عشّاق که اسیر زلف یارند، با هیچ جادویی از اسارت رهایی نخواهند یافت و چنین دل‌هایی، از زمرهٔ آن‌ها که امکان رهایی دارند، نخواهند بود. بنابراین، «سلسله» در این‌جا، هم به معنی «بند و زنجیر» و هم به معنی «دسته و گروه» می‌تواند باشد. واژهٔ «آزادی» نیز، از یک جهت «جدایی، تفاوت و تمایز داشتن» معنی می‌دهد و از جهتی دیگر به معنای «رهایی از زنجیر». درحقیقت آشنایی‌زدایی شکل‌گرفته در بیت، برپایهٔ گره‌خوردگی تصاویر متعدّد پارادوکسی است.

صید محرومی چومن در مرغزار دهر نیست
می‌رمد از وحشتم چون موج دریا، دام‌ها
(همان: ۳۳۹)

بیدل می‌گوید: من محروم‌ترین صید در روزگارم که دام‌ها از من فرار می‌کنند، آن‌گونه که موج‌ها از دریا می‌گریزند و در دامن ساحل می‌آویزند. اوّل این‌که لازمهٔ صید بودن، در دام بودن است. پس تصویر متناقض در مفهوم ابتدایی بیت به چشم می‌خورد. دوّم این‌که آن چه مورد پسند ذهن ماست این است که هر موجود زنده‌ای طبیعتاً برای آن‌که به دام نیفتد باید گریزان باشد، نه این که دام، از دست شکارمتواری بشود. سوّم این‌که جدایی و دوری از دام، برای هر موجود ضعیفی که احساس خطر می‌کند، نهایت برخورداری است نه محرومیّت. امّا در این بیت، خلاف این مفاهیم تداعی می‌شود. بنابراین، بیدل برای بیان مقصود، کوشیده است از تصاویری کمک بگیرد که با هنجار عادی زبان، سازگاری ندارند و این کار، شکلی از هنجارگریزی است. امّا چنان‌که می‌دانیم این تصویرها و بیان‌های غیرعادّی، همانند حلقه‌های درهم تنیده‌ای عمل می‌کنند تا بافت معنایی شکل بگیرد و ذهن خواننده به لایه‌های ژرف کلام، یعنی همان مفهوم عرفانی بیت، دسترسی پیدا کند.

شعله در جانی که خاکِ حسرتِ دیدار نیست
خاک در چشمی که نتوان بود حیران شما
(همان: ۳۳۶)

در این بیت، با گونه‌ای نفرین روبه‌رو هستیم. شاعر بر جانی (انسانی) نفرین کرده‌است که حسرت دیدار را با طوع و رغبت نپذیرد و چشمی را سزاوار نابینایی و کورشدن می‌داند که دچار حیرت و سرگردانی نشود. این«داغ حسرت بر دل داشتن» و «حیرانی و نگرانی

چشم» در ادراک اوّلیه و خودکار انسان از پدیده‌ها و مفاهیم که به‌طور روزمرّه اتّفاق می‌افتد، مورد پسند و خواهش منطق عادّی بشر نخواهد بود. درواقع این‌گونه به کار گیری واژگان و مفاهیم، خواننده را به تأمّل بیشتری وامی‌دارد تا در پیوندی عمیق‌تر و دگرگونه‌تر که میان تصاویر شعری و عناصر موجود در بیت برقرار می‌کند، مقصود نهایی را دریابد. اگر با نگاهی عرفانی به بیت بیندیشیم، شاعر می‌گوید: «بسوزد آن جانی که آرزو و عشق دیدار جمال معشوق را در خود نپرورد و کور شود آن چشمی که محو جمال یار و یا در جست‌وجوی جمال یار نباشد». این برداشت از بیت، نیکو و قابل هضم است و جز این هم از عاشق انتظاری نمی‌رود. امّا اگر جدای از رابطهٔ هم‌نشینی کلمات که دیدگاهی عرفانی را می‌سازد، صرفاً در سطح واژگانی و معنی الفاظ و ترکیبات توجّه کنیم، «حسرت دیدار» امر پسندیده و جالبی نیست و یا «حیرانی برای چشم» چندان خوشایند و نیکو نخواهد بود. و این کاربرد «حسرت» و «حیرانی» در مفهوم مورد پسند و مثبت، گونه‌ای آشنایی‌زدایی از معنی رایج و مصطلح آن‌هاست.

آشنایی‌زدایی بر پایهٔ بیان پارادوکسی در غزلیّات نمونه، شواهد بیشتری دارد. ابیات زیر از این دسته‌اند:

در کارگاهِ حکمِ تو بهر گداز سنگ　　آتش برون دهد نفسِ آبگینه‌ها
(همان: ۳۳٤)

طریق امن سرکن، وضع بیکاری غنیمت‌دان　　که خار ازدور می‌بوسد کفِ پایِ حنایی را
(همان: ۳۲٦)

دیدهٔ ما را غبارِ دهرِ عبرت سرمه شد　　مردمک اندوخت این آیینه از زنگارها
(همان: ۳۳۵)

کی بود یارب که در بزم تبسّم‌های ناز　　چشم زخمم سرمه گیرد از نمکدان شما
(همان: ۳۳٦)

ب.۳) آشنایی‌زدایی در موسیقی

ب.۱,۳) استفاده از اوزان کم‌کاربرد

از میان مجموعهٔ عناصری که موسیقی شعر را می‌سازند، در این مقال کوتاه، تنها کاربرد برخی اوزان نادر در پنجاه غزل مورد مطالعه، که نشانه‌ای آشکار بر آشنایی‌زدایی از موسیقی شعر بیدل می‌تواند باشد، بررسی شده‌است.

آن‌گونه که از بررسی دیوان شاعران در دوره‌های خراسانی و عراقی و نیز سبک‌های «بین‌بین» یا «حاشیه‌ای» برمی‌آید، هرچه به دوره‌های متأخّر نزدیک می‌شویم، پاره‌ای از اوزان و بحور عروضی، با ذوق‌های پرورده و تلطیف‌یافتهٔ شاعران سازگاری ندارد؛ تا آن‌جا که به طور مثال، در دورهٔ سبک هندی، تعداد اوزان مورد استفادهٔ شاعران، از سی وزن تجاوز نمی‌کند. غزل بیدل به لحاظ تنوّع و خلّاقیّت در به‌کارگیری اوزان دشوار امّا مطبوع عروضی، اندکی از سنّتِ غزل خارج شده‌است. در این جا مطلع چند غزل بیدل که با به‌کارگیری اوزان و بحور نامتعارف همراه شده‌اند، ذکر می‌شود:

= مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن (بحر: رجز مثمّن مخبون مُرفل):

چه کدخداییست ای ستم‌کش جنون کن از دردسر برون آ
تو شوق آزاد بی‌غباری ز کلفت بـام و در بـرون آ
(همان: ۳۲۱)

اگر به گلشن ز ناز گردد قـد بلنـد تـو جلـوه‌فرمـا
زپیکر سرو موج خجلت شود نمایان چو می‌زمینا
(همان :۳۳۱)

= فاعلاتُ مفتعلن فاعلاتُ مفتعلن (بحر: مقتضب مثمّن مطویّ):

ای گداز دل نفسی اشک شو به دیـده بیـا یار می‌رود ز نظـر یـک قـدم دویـده بیـا
(همان:۳٤۱)

موارد بیشتری از اوزان کم‌کاربرد را می‌توان در غزل‌های بیدل یافت که به‌عنوان نمونه نام اوزان و بحور چند غزل با ذکر شمارهٔ صفحه می‌آید:

= متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن (کامل مثمّن مخبون) *(همان:۳۵۱-۳۵۳-۳٦٤)*.

= فاعلاتُ مفعولن فاعلاتُ مفعولن (مقتضَب مثمّن مَطویّ مقطوع): *(همان:۳٤٦)*.

= فعولُ فعلن فعولُ فعلن فعولُ فعلن فعولُ فعلن (متقارب مثمّن اثلم): *(همان:۳٦۰)*.

ب.۲,۳) طولانی بودن غزل‌ها

نکتهٔ دیگری که غزل‌های بیدل را در مقایسه با غزلسرایان دورهٔ معروف به سبک هندی و ادوار پیشتر از آن متفاوت کرده‌است، مسألهٔ طول غزل‌های اوست. از میان پنجاه غزل نمونه که بررسی شده‌است، تنها پنج غزل تعداد ابیات کمتر از ده بیت دارد که با توجّه به

پیشینهٔ غزل‌سرایی فارسی، از حیث بسامد، تا حدودی نامتعارف و غریب به نظر می‌رسد و به همین دلیل در موضوع آشنایی‌زدایی غزل بیدل، اهمیّت پیدا می‌کند. تعداد بیست و سه غزل از مجموع پنجاه غزل، پانزده یا شانزده بیتی است؛ چهار غزل آن‌ها نیز چهارده بیتی و میانگین تعداد ابیات هر غزل ۱۱/۲ بیت است.

پ) آشنایی‌زدایی در حوزهٔ مفهوم

پ.۱) آشنایی‌زدایی از باورها و تلمیحات:

عـــالم همـــه از بـــالِ پَـــری آینـــه دارد گو شیشـه نمـودار شـو و سـنگ بـرون آ

(همان: ۳۱۹)

بیدل می‌گوید: عالم در آینه‌ای از بال پری گرفتار و محبوس است؛ پس ای سنگ‌ها، خود را برسانید و این آینه را بشکنید و ای شیشه‌ها، بیایید و پری را دربند و گرفتار کنید. یعنی دنیا در دام پریان گرفتار آمده‌است، پس بیایید و آن را نجات دهید. بیدل در این ادّعا، هنجارشکنی کرده است. چرا که «پری در شیشه کردن» از عملیّات رمّالان و دعانویسان بوده است که بدان وسیله، مصروعان را معالجه می‌کردند یا شیئ گم‌شده را پیدا می‌کردند *(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۷)*. امّا در این‌جا، «دنیا» در شیشه و آیینه‌ای از بال پری اسیر است، نه پری در شیشه گرفتار؛ و این گونه‌ای از آشنایی‌زدایی در مفهوم است.

بـــر گریبـــان ریختـــیم از شـــش جهـــت زور یوســـف بـــر چَـــه آوردیـــم مـــا

(بیدل، ۱۳۷۶:۳۲۵)

«برگریبان ریختن» معادل تعبیر عرفانی «سر به جیب مرافبت فرو بردن» و به معنی رهایی از قیود جسمانی و دنیایی است. در مصراع اوّل شعر، انسان برای رسیدن به رهایی، به چاه (گریبان) فرومی‌رود و چنین گفتاری، غیرعادّی است؛ چرا که در افتادن در چاه، آزادی را از انسان می‌گیرد. از سویی دیگر، شاعر تلاش برای درافتادن در چاهِ گریبان را به تلاش یوسف پیامبر(ع) برای رهایی از چاهِ برادران تشبیه کرده‌است. این تشابه، در یک وضعیّت عادّی، چندان آشنا و معقول نیست. حضرت یوسف(ع) برای رهایی و بیرون‌آمدن از چاه در دلو می‌نشیند و در نجات خود می‌کوشد: «...فَأَدلی دَلوَهُ،قالَ یبُشری هذا غُلامٌ...» *(یوسف(ع)/۱۹)*. امّا در مصراع اوّل این بیت، سخن از تلاش برای فرورفتن در چاه است. آزادی یوسف (ع) در بیرون‌آمدن از چاه است و آزادی انسان عارف، در فرورفتن در چاه.

(در ضمن، بیت اشاره‌ای هم دارد به رفتار هوسناک زلیخا و پافشاری او برای به چنگ آوردن یوسف(ع) و تلاش آن حضرت برای رهایی از دام هوس زلیخا، که درنهایت به دریده شدن گریبان یوسف(ع) انجامید).

وضع خموش ما ز سخن دلنشین‌تر است با تیر احتیاج ندارد کمان ما
(بیدل، ۱۳۷۶:۳۲۷)

این که سکوت و خاموشی، گاه بر سخن‌گفتن ارجحیّت دارد و موجب کمال و تعالی می‌شود، در کلام شاعران آمده‌است؛ همچنانکه در بوستان سعدی می‌خوانیم:

«اگر پای در دامن آری چو کوه سرت زآسمان بگذرد درشکوه»
(خزائلی، ۱۳۶۸: ۳۱۱).

امّا در مصراع دوّم این بیتِ بیدل، به شیوهٔ اسلوب معادله آمده‌است که: «کمان ما بدون تیر، مفیدتر و مؤثّرتر است». این ادّعا، به طور طبیعی نادرست است؛ چرا که کمان بدون تیر قابلیّت کمان‌بودن را ندارد و نمی‌تواند مورد استفاده قرار گیرد. پس چنین کاربردی، در وضع کلّی بیت، به‌نوعی آشنایی‌زدایی از مفهوم است که با استفاده از اسلوب معادله محقّق شده‌است. درواقع، شاعر به کمک مصراع دوّم کوشیده‌است که مفهوم مصراع اوّل را عینی و ملموس سازد و مفهوم مصراع دوم، تأکیدی است بر این‌که حالت سکوت و خاموشی مورد پسند اوست. (در این جا، «تیر» استعاره از «سخن» و «کمان» استعاره از «لب و دهان» است.)

فرصت هستی ندارد دستگاه انتظار مفت امروزیم، پس ای وعدهٔ فردا بیا
(بیدل، ۱۳۷۶:۳۳۶)

انسان معمولاً اگر از خدا آرزویی بخواهد، آرزوی طول عمر است نه آرزوی مرگ. اینکه بیدل دهلوی در این بیت از دنیا می‌گریزد و طلبِ مرگ می‌کند، در هنجار عادّی کلام، امری قابل تأمّل است امّا در رویکرد متفاوتی که شاعر به مفهوم بیت دارد، این هنجارشکنی که در مصراع دوّم روی‌داده است مناسب و بجاست. ازسوی‌دیگر ممکن است این مطلب به ذهن خواننده متبادر شود که اساساً کسی که دنیایش و زندگی‌اش ناسودمند و درحال سپری‌شدن باشد، نباید چندان مشتاق باشد که روز رستاخیز را هرچه سریع‌تر دریابد و این‌چنین تقاضایی، عجیب است، لکن شاعر چون انتظار برخورداری از فرصت هستی را محال می‌داند، دیگر طاقتش طاق شده و دست‌به‌دامن عالم عقبی می‌شود.

پ.۲) غریبه‌سازی برپایهٔ تزاحم تصاویر و ایماژها:

اگرچه صُوَرِ خیال و ایماژهای شعری، در ساختار موسیقایی شعر و بررسی زبان‌شناسی شعر مطرح شده‌است و به گفتهٔ صورتگرایان روس، «در شعر، این موسیقی کلمات است که معنی را جهت می‌دهد... و در هنر، معنی چیزی جز نَفس صورت و فرم نیست» *(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۹: ٤۲۰)*، امّا چون درک مفهوم نهایی کلام، جز با تکیه بر مفاهیم جزئی و تصاویر هنری محقّق نخواهد شد، دراین مقاله، هنجارشکنی در ایماژها را، در حوزهٔ مفهوم گنجانده‌ایم. و اینک چند نمونه از بیدل:

گواهی چون خموشی نیست برمعمورهٔ دل‌ها سواد دلگشایی سُرمه بس باشد سپاهان را
(همان: ۳۳۳)

در بیت اسلوب‌معادله برقرار است. خاموشی (در مقابل روشنایی)، بهترین نشانه برای آبادانی دل است، هم‌چنان که سرمه بهترین نشانه برای اعتبار سپاهان است. با اعتنا به این‌که سرمهٔ سپاهان معروف است و در ادبیّات بارها به مرغوبیّت آن اشاره رفته‌است، چنانکه مولانا، در توصیف «شمس تبریزی» این تعبیر را به‌کار برده‌است:

«این کیست این، این کیست این، این یوسف ثانی است این
خضر است و الیاس این مگر، یا آب حیوانی است این
این باغ روحانی است این، یا بزم یزدانی است این
سرمهٔ سپاهانی است این، یا نور سبحانی است این»
(مولوی، ۱۳۷۰: ۲۸۸)

در مفهوم بیت از دو سوی هنجارشکنی شده است. ازیک‌سوی «سرمه» موجب گشایش دل قلمداد شده‌است، درحالی که در هنجار و برداشت رایج، سرمه برای روشنی چشم و افزایش سوی چشم است نه برای دل. از سوی دیگر، آنچه مایهٔ آبادانی و گشایش خاطر می‌شود، روشنایی و نور است، نه خاموشی و تاریکی. بنابراین «آبادانی دل به‌واسطهٔ تاریکی»و «گشایش دل با سرمهٔ سیاه» تعابیری مبتنی بر هنجارشکنی است که شاعر در رویکردی عرفانی، از آنها بهره گرفته‌است.

آیینه به آرایش جوهر چه نماید شوخی عرق جبههٔ ما کرد هنر را
(بیدل، ۱۳۷٦:۳۳٤)

اصطلاح «عرق پیشانی» در باور عُرَفا، نشانهٔ قداست و سربلندی است، و چنانکه در اشعار پیشینیان هم آمده‌است، «گُل» که مظهر جمال و زیبایی عالم است، فروچکیده از پیشانی نورانی پیامبر اسلام(ص) است و از آن تعبیر به «عرق مصطفی» شده است؛ به عنوان مثال در قصیدهٔ معروف خاقانی می‌خوانیم:

«گرچه همه دلکش‌اند، از همـه، «گـل» نغزتـر
کو عرقِ مصطفی است وین دگران خاک و آب»

(ماهیار، ۱۳۷۵: ٦٨).

در حالی که در این بیت بیدل، که درونمایهٔ عالی عرفانی دارد، «عرق جبهه» نشانهٔ شرمندگی و موجب نابودی«هنر»، و معادل اصطلاح«آب شدن» است. علاوه براین، «عرق پیشانی» یادآور کار و تلاش است که در باور عادّی هرکسی، سرمایهٔ جاودانه‌ای است و نمی‌تواند موجب شرمساری باشد، امّا بیدل برای منظور خاصّی، در کاربرد «عرق پیشانی» بیگانه‌سازی کرده‌است. در حقیقت می‌گوید: همیشه آرایش و زیبایی ظاهری سودمند نخواهد بود و چه بسا هنرهای ارزشمندی را در انسان محو و نابود کند. همچنان‌که اگر روی سطح صاف و صیقل یافته آینه، با جوهر آراسته شود، در عوض، قابلیّت انعکاس و آینگی آن را می‌گیرد.

زنهـــار، بـــه جمعیّـــتِ دل غـــرّه نباشـــید آســـودگی از بحـــر جـــداکرد گهـــر را

(بیدل، ۱۳۷٦:۳۳٤)

آنچه مسلّم است این است که آسودگی خاطر، آرزوی هر صاحب‌دلی است و هیچگاه نباید کسی را به پرهیز ازآن برانگیخت. همچنین، احساس آرامش خاطر نباید موجب جدایی شود، بلکه برعکس، اساس برخورداری و همراهی خواهد بود. امّا در این بیت، از این تعبیر، آشنایی‌زدایی شده است و مفهوم متعارف آن مراد نیست. می‌گوید: انسان اگر در موقعیّت ایده‌آل قرار گیرد، هرگز نباید گمان کند که همیشه وضع به همین منوال است و بدین وسیله دچار غرور کاذب شود. چه بسا این باور نادرست، دلش را از مسیر حقیقت دور کند. همان‌گونه که مروارید به خاطر این که احساس آرامش همیشگی کرد و دچار خودبینی شد، دریا آن را از خود جدا کرد و به سمت ساحل راند. پس این که بیدل به پرهیز از جمعیّتِ دل فرامی‌خواند و آن را فریبنده می‌انگارد، کلامی مبتنی بر آشنایی‌زدایی از مفهوم، به گونه‌ای «تمثیلی» است.

نتیجه

بنا بر نظریّهٔ «اشکلوفسکی»، نظریّه‌پرداز صورت‌گرای روسی، آشنایی‌زدایی روشی است آگاهانه یا ناآگاه برای تغییر در ایده‌های پذیرفته‌شدهٔ ادبی که در سه سطحِ «زبان»، «مفهوم» و «اَشکال ادبی» عمل می‌کند. در مقالهٔ حاضر، پنجاه غزل آغازین (جمعاً ۵۶۰ بیت) از بیدل دهلوی مورد مطالعه قرار گرفت و یافته‌های پژوهش، نشان می‌دهد که بیدل دهلوی، همسو با نظریّهٔ اشکلوفسکی، در زبانِ شعر با استفاده از «ترکیبات و واژگان زبانی خاص، تناقض‌گویی، اوزان و بحور عروضی غیرمصطلح و طولانی و طول غزل‌ها» و در مفهوم غزل، به واسطهٔ «تزاحم تصاویر و ایماژها، باورها و تلمیحات»، غریبه‌سازی یا آشنایی‌زدایی کرده است و به لحاظ این که از حیث بسامد بالای این گونه‌های آشنایی‌زدایی، تمایز چشمگیری نسبت به همهٔ شاعران، حتّی شاعران سبک هندی دارد و در ساختار و محتوای غزل، از هنجارهای پذیرفته‌شدهٔ غزل‌سرایی بیرون رفته‌است، جایگاه برجسته‌ای یافته است.

منابع

۱. **قرآن کریم**.
۲. آهی، حسین. (۱۳۷۱). مقدّمه‌ای بر کلیّات دیوان مولانا بیدل دهلوی، چاپ سوم، تهران: فروغی.
۳. احمدی، بابک. (۱۳۷۸). **ساختار و تأویل متن**، چاپ چهارم، تهران: نشر مرکز.
۴. اکرمی، محمدرضا. (۱۳۹۰). **استعاره در غزل بیدل**، تهران: مرکز.
۵. مولوی، جلال‌الدّین محمّد. (۱۳۷۰). **گزیدهٔ غزلیّات شمس**، به کوشش: محمّدرضا شفیعی کدکنی، چاپ هشتم، تهران: امیرکبیر.
۶. بیدل دهلوی، مولانا عبدالقادر. (۱۳۷۶). **کلیّات بیدل** (ج ۱)، به‌کوشش: اکبر بهداروند، پرویز عبّاسی‌داکانی، تهران: الهام.
۷. تایسون، لوییس. (۱۳۸۸). **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**، مترجم: فاطمه حسینی- مازیار حسین‌زاده، تهران: نگاه امروز.
۸. حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمّد. (۱۳۶۹). به کوشش: خلیل خطیب رهبر، چاپ ششم، تهران: صفی‌علیشاه.
۹. خزائلی، محمّد. (۱۳۶۸). **شرح بوستان**، چاپ هفتم، تهران: جاویدان.
۱۰. سلدُن، رامان- ویدوسون، پیتر. (۱۳۷۷). **راهنمای نظریّهٔ ادبی معاصر**، ترجمه: عبّاس مخبر، چاپ دوم، تهران: طرح نو.
۱۱. شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۸۵). **شاعر آینه‌ها**، چاپ هفتم، تهران: آگه.
۱۲. -----، -----. (۱۳۷۷). **فرهنگ اشارات ادبیّات فارسی**، تهران: فردوسی.
۱۳. -----، -----. (۱۳۸۹). **موسیقی شعر**، چاپ دوازدهم، تهران: آگه.
۱۴. شمیسا، سیروس. (۱۳۷۶). **سبک‌شناسی شعر**، چاپ سوّم، تهران: فردوس.
۱۵. فتوحی رود معجنی، محمود. (۱۳۸۵). **بلاغت تصویر**، تهران: سخن.
۱۶. ماهیار، عبّاس. (۱۳۷۵). **گزیدهٔ اشعار خاقانی**، چاپ چهارم، تهران: قطره.
۱۷. مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۸). **دانش‌نامهٔ نظریّه‌های ادبی معاصر**، چاپ سوّم، ترجمه: مهران مهاجر، محمّد نبوی، تهران: آگه.
۱۸. وحیدیان‌کامیار، تقی. (۱۳۶۹). **وزن و قافیهٔ شعر فارسی**، چاپ دوم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.