هنجارگریزی در مضمون‌سازی و معناآفرینی
غزلیات بیدل دهلوی

دکتر رجب توحیدیان *
دکتر محمد اکبری‌حبشی **

چکیده

در نقد آثار ادبی، توجه به ساختار شعر و مسایل زبانی، خواننده را به نتیجه‌ای مطلوب در فهم و تفسیر محتوا، مضمون و اندیشه سخنوری، رهنمون می‌شود. یکی از مسایل نوین زبان‌شناسی در حوزه نقد متون فارسی، واکاوی انحراف از نرم و عدول از هنجارهای زبانی است که در کلام هنرمندان صاحب سبک و نوآور، بسامد چشم‌گیری دارد. بیدل دهلوی از شاعران صاحب سبکی است که با تاکید بر ابهام در شعر و پذیرش مضامین و ساختارهای نوگرایانه سبک هندی، تصاویر تازه‌ای را برای دست یافتن به «معنی بیگانه» ارایه داده است. این مقاله بر آن است تا مضامین و ساختارهای دیریاب را که در لباس تشبیه، استعاره، تشخیص، پارادوکس، حس‌آمیزی و مخالف‌خوانی خودنمایی می‌کنند، در شعر بیدل دهلوی تشریح نماید.

واژه‌های کلیدی

شعر بیدل دهلوی، هنجارگریزی معنایی، مخالف‌خوانی، تغایر، استعاره و پارادوکس

---

* استادیار دانشگاه آزاد اسلامی، واحد سلماس، گروه زبان و ادبیات فارسی، سلماس، ایران. (نویسنده مسؤول)

** مدرس دانشگاه آزاد اسلامی، واحد هادی‌شهر.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۴/۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۵/۱۴

مقدمه

دل وارسته بـا کون و مکان ، الفت نبست آخر نشست این مصرع از برجستگی، بیرون دیوان‌ها

(دیوان بیدل :۲۲۸)

اصطلاح «**آشنایی‌زدایی**[۱]در اصل بر گرفته از مباحث نقد صورت‌گرایی است که نخستین‌بار توسط شکلوفسکی صورت‌گرای روسی به کار رفت. به موجب این نظریه، آشنایی‌زدایی، حاصل فرآیندهای خاصی نظیر هنجارگریزی و انحراف از نرم زبان است. آنچه شکلوفسـکی تاکیـد می‌ورزد آن اسـت که در حالت عادی، زبـان موجـب بی‌اختیاری ادراکات ما می‌شود یعنی ما واقعیتی را که قبلاً شناخته‌ایم بدیهی می‌دانیم زیرا برداشت‌های ما، با ظرف معمول زبان جوش خورده‌اند... آشنایی‌زدایی هم‌چنین شگردی است که سبب می‌شود کهنه و عادت بار دیگر نو به نظر برسد. غایت احیای شی و کلیشه می‌باشد و موجب می‌گردد که به جای شناسایی، شی یا کلیشه، به چشم برجسته شود.» (داد، ۱۳۸۷: ۳)

زبان هنری قاعده‌های آشنا را دگرگون می‌سازد و انسان را با اندوخته‌های ذهنی خود بیگانه می‌سازد و وظیفه هنرمند «از میان‌بردن نیروی عادت است یعنی آفرینش دنیای تازه، دیدن چیزهای پیش‌تر نادیده.» (فضیلت: ۱۹۶) «هنر، مشکل می‌کند. فهم دشواری و مکث بر آن است که منشا التذاذ هنری و تجربه زیباشناختی است.» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۵۹)

متن عادی را به دو شکل می‌توان برجسته و به نوشته ادبی و هنری تبدیل کرد. «نخست آن که نسبت به قواعد حاکم بر زبان خودکار انحراف صورت پذیرد و دوم آن‌که قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود. به این ترتیب، برجسته‌سازی از طریق دو شیوه هنجارگریزی و قاعده‌افزایی تجلی خواهد یافت.» (صفوی، ۱۳۸۳: ۴)

---

۱. defamiliariztion

شفیعی کدکنی نیز برجسته‌سازی متن «رستاخیز کلمات» را در دو مقوله بررسی می‌کند:

۱ ـ گروه موسیقایی۲ ـ گروه زبان‌شناسیک. وی برجسته‌سازی موسیقایی را در مجموعه عواملی از قبیل وزن، قافیه، ردیف، جناس و... که زبان شعر را از زبان روزمره برتر می‌سازد می‌داند و همین مقوله را صفوی با استناد به نظریات لیچ تحت عنوان «قاعده‌افزایی» معرفی می‌کند. اما «هنجارگریزی» یا «گروه زبان‌شناسیک» مجموعه عواملی است که «به اعتبار تمایز نفس کلمات، در نظام جمله‌ها، بیرون از خصوصیات موسیقایی آن‌ها، می‌تواند موجب تمایز یا رستاخیز واژه‌ها شود (و) عواملی است که در حوزه مباحث زبان و زبان‌شناسی و سبک‌شناسی جدید امروز مطرح است از قبیل استعاره، مجاز، آرکائیسم، ایجاز، حذف، حس‌آمیزی و... این‌ها قوانین شناخته‌شده رستاخیز کلمات در حوزه بوطیقاهای جدید و زبان‌شناسی است ولی ... هزاران قانون ناشناخته در همین حوزه کاربرد زبان وجود دارد که زبان‌شناسی از تحلیل وتعلیل آن عاجز است.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۳: ۱۰)

صفوی با استناد به نظریات لیچ، هنجارگریزی را زمانی محقق و هنری می‌داند که سه اصل نقش‌مندی، جهت‌مندی و غایت‌مندی را دارا باشد (صفوی، ۱۳۸۳: ۴۴) بنابراین؛ باید پذیرفت که صِرف عدول از هنجار، باعث آفرینش ادبی نمی‌شود یعنی همه انحرافات را نمی‌توان، هنر شاعر قلمداد نمود بلکه این انحراف از نرم‌ها، اگر ضمن داشتن ابتکار هنری، بر غنا، زیبایی و تاثیرگذاری کلام بیفزایند و هم‌چنین اصل «رسانگی» و «انسجام» را رعایت کنند، می‌توانند در بوته نقد فرمالیستی قرار گیرند و «هم‌چنین انحراف از زبان معیار باید از دیدگاه‌های بلاغی به خصوص علم بیان، قابل توجیه باشد.» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۳۶)

شفیعی کدکنی هم میان دو گونه انحراف مستعمل و خلاق تمایز قایل است. به اعتقاد وی هنجارگریزی مستعمل، انحرافی است که بر اثر کثرت استعمال مبتذل شده و به تدریج در زبان هنجار هم به کار گرفته شده است. و انحراف خلاق از نرم و قواعد زبانی برای مخاطب بدیع، دیریاب و لذت‌بخش است. پس به نظر می‌رسد بهتر باشد که در نمونه‌های هنجارگریزی به

ویژه هنـجارگریزی معنایی از بیان تشبیهات، استعارات و... گوش آشنا خودداری شود و نمونه‌هایی که برای این نوع هنجارگریزی به گزین می‌شود از نوع غریب، تازه و دلنشین باشد. سبک هندی، به ویژه شعر بیدل، سرشار از این شگردها است تا جایی که «در دوره سبک هندی، شاعران، فعال کردن «هنر سازه‌ها» را «معنی بیگانه» می‌خوانده‌اند و در جوهر اندیشه ایشان هم چیزی از نوع آشنایی‌زدایی وجود داشته است که به صورت «معنی بیگانه» خود را نشان داده است. لازم به تعیین و انتخاب نیست. هر بیت درخشان و برجسته‌ای که نظر شما را جلب کند و به تسخیر روح شما بپردازد وقتی به عمق ساختار آن برسید خواهید دید که در اصل حرف تازه‌ای نیست؛ حرفی است از دیگران، و حتی از عامه مردم هم، گاه آن را شنیده‌اید ولی صورتی که هنرمند بدان بخشیده سبب شده است که در نظر شما «نو» و «غریب» و «غیرآشنا» جلوه کند. تمام نوآوری‌ها در حوزه ادبیات و هنر، جز در موارد بسیار استثنایی و نادر از مقوله آشنایی‌زدایی است.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۳: ۹۸) و یادآور می‌شویم غالب تصاویر خیالی در شعر بیدل «نه تنها خارج از هنجار گفتار روزانه، بل خارج از هنجار شعر سنتی ماست.» (کاظمی، ۱۳۹۳: ۵۵)

در پیـشینه این شیوه نقد در متـون فارسی گفتـنی است که در ایـران نیز مورد توجه سخن‌سنجان قرار گرفته و سبب نگارش مقالات و کتاب‌های بسیاری شده است اما اثری که به طور مستقل به موضوع هنجارگریزی معنایی در شعر بیدل پرداخته باشد، مشاهده نشده است.

در پایان این مقدمه به چند اثر کارگشا در این عرصه اشاره می‌شود؛ ۱ـ شفیعی‌کدکنی هم در بخش اول «موسیقی شعر» (۱۳۷۳) و هم در کتاب «رستاخیز کلمات» (۱۳۹۱) همان‌طور که اشاره شد به تقسیم‌بندی آشنایی‌زدایی در دو حوزه موسیقایی و زبان‌شناسیک مبادرت ورزیده و برای هر کدام نمونه‌هایی ذکر کرده است ۲ـ صفوی در کتاب خود، از زبان‌شناسی به ادبیات (۱۳۸۳)، بحث مفصلی در باره هنجارگریزی و انواع آن آورده است.

هنجارگریزی معنایی[۱]

«حوزه معنـی به عنوان انعطاف‌پذیرتـرین سطح زبان، بیش از دیگر سطوح زبان در برجسته‌سازی ادبی مورد استفاده قرار می‌گیرد. هم‌نشینی واژه‌ها بر اساس قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار، تابع محدودیت‌های خاص خود است به این ترتیب، صنایعی از قبیل استعاره، مجاز، تشخیص، پارادوکس و جز آن که به طور سنتی در چهارچوب بدیع معنوی و بیان مطرح می‌شوند، بیشتر در هنجارگریزی معنایی قابل بررسی‌اند.» (صفوی، ۱۳۸۳: ۴۸)

آنچه در حوزه هنجارگریزی معنایی، مورد بررسی قرار می‌گیرد همان مواردی است که در حوزه علم بیان و در نقد کهن مورد توجه بوده است و فرق میان آن‌ها، یکی، تمایز عناوین است یعنی این نوع نگرش به متن از دیدگاه علم بیان تحت عنوان «صور خیال» و از دیدگاه زبان‌شناسی تحت عنوان «هنجارگریزی معنایی» مورد بررسی قرار می‌گیرد. و دیگر اینکه، این نوع نقد، از بررسی تشـبیه، استـعاره، پارادوکس و تشـخیص و... مبتذل و پیش پا افتاده، صرف‌نظر می‌کند و موضو ع‌های بکر را برای ارایه، جستجو می‌کند. تا شعریت کلام را به خوبی نشان دهد. در این نگاه «تغییر و تحولاتی که آن را به سمت و سوی دیگری غیر از قواعد حاکم بر زبان معیار سوق دهد، هنجارگریزی به شمار می‌آید و موجب برجستگی زبانی شود و در صورتی که این برجستگی ممتاز باشد، زبان را به سطوح هنری‌تر نزدیک می‌کند و به آفرینش «شعر» می‌انجامد.» (سلاجقه، ۱۳۸۷: ۳۲۷)

به طور خلاصه، برداشت مشترک از فحوای کلام علمای زبان و ادب واهل تحقیق این است که، همگی محدوده بررسی هنجارگریزی را بر پایه نوآوری استوار دانسته‌اند. طبق نظر آنان هرگونه تشبیه، استعاره، مجاز و... که «تسخیرکننده روح آدمی» باشد می‌تواند در حوزه هنجارگریزی معنایی مورد بررسی قرار گیرد.

---

۱. semantic deviation

تشبیه

مانند کردن چیزی به چیز دیگر در صفت یا صفاتی مشترک یا «مانند کردن چیزی به چیزی مشروط بر اینکه آن مانندگی مبتنی بر کذب یا دروغ‌نما باشد؛ یعنی با اغراق توام باشد.» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۳۳) در تشبیه با «توانایی فراهم کردن تصاویر در اصل نامشابه بر اساس تشخیص یک یا چند وجه تشابه» مواجه هستیم. (هاوکس، ۱۳۸۶: ۱۰۸) آنچه درباره این تصویر هنری و طبقه‌بندی آن در رساله‌های بیان و بلاغت کهن آمده است خود هنوز هم راهگشای دیدگاه‌های زیباشناختی شعر است. «تشبیه یا همانندپنداری، اولین مرحله گریز از دنیای واقعی و کوشش در جهت برقراری موازنه‌های خیال‌گونه بین پدیده‌های جهان و برکشیدن آنها به سمت جایگاه‌های برتر است.» (سلاجقه، ۱۳۸۷: ۵۶)

این «گریز از دنیای واقعی» در شعر بیدل معمولا با گریز از هنجارهای کلیشه‌ای و کهن همراه است که در کسوت انواع همانندپنداری‌ها خودنمایی می‌کند؛ «شاعر سبک هندی، به افراط در شباهت‌سازی میان اجزای ناهم‌گون دچار شده که عامل اصلی آن، گریز از ابتذال تکرار است. این مساله آن‌ها را مجبور می‌کند که اغلب، اجزای ناهم‌گون اطراف خود را به زور تعقل به یک دیگر پیوند دهند. در واقع اجبار سبک هندی در نوآوری، باعث می‌شود که اشیا و مفاهیم با یک‌دیگر روابط متـقابل و داد و ستدهای طبیعی نداشته باشند. شاعر شباهت‌هایی می‌سازد و با تکه‌دوزی‌های خاص خود آن‌ها را به هم پیوند می‌دهد. این ارتباط حاصل اشراق و شهود شاعرانه یا حتی کشف طبیعی و از روی نیاز نیست، حاصل تصنع است. اغلب شباهت‌ها ذاتی نیست، قراردادی و ساختگی است.» (اکرمی، ۱۳۹۰: ۵۷)

برای نمونه:

رقم زدم بر تبسم گل، زساعد چین در آستینت

قلم کشیدم به موج گوهر، از آن خط مشک فام بر لب

(بیدل: ۳۵۳)

در بیت بالا «بیدل» در تشبیهی ضمنی «چین آستین» ساعد معشوق را از جهت لایه لایه بر روی هم افتادن آن به نوشکوفایی گل مانند کرده است و در مصرع دوم ظاهرا، در تشبیه تفضیلی موهای پشت لب دوست را برتر از موج گوهر انگاشته است؛ یعنی شاعر با دیدن موهای لب یار، دل بسته آن شده و بر موج گوهر و تعلقات دنیوی خط بطلان کشیده است. مقایسه چین آستین ساعد با گلبرگ‌های نوشکفته و موج گوهر با خط لب یار تشبیهی نوین و خارج از هنجارهای رایج شعری است که در نگاه اول «تنش و تباینی» در ذهن خواننده ایجاد می‌کند و خواننده با تفسیر آن تنش به التذاذی ادبی دست می‌یازد.

چون گل ز باغ هستی، ماهم فریب خوردیم خون داشت در گریبان، رنگین قبایی ما

(بیدل: ۲۴۷)

شاعر در مصرع اول در تشبیهی کامل با وجه شبهی دور از ذهن، خود را به گل مانند می‌کند که فریب ظواهر دنیا را خورده است و به همین خاطر در مصرع دوم به توضیح وجه شبه آن مبادرت می‌ورزد و می‌گوید: هر چند ظاهر ما هم مانند گل زیبا و رنگین بود، اما در عین حال، خونین جگر و فریب‌خورده دنیا بودیم. دور از ذهن بودن وجه شبه در این بیت از مصادیق هنجارگریزی است.

ما و شمع کشته، نتوان فرق کرد اینقدر سر در گریبان کرده‌ایم

(بیدل: ۱۷۸۸)

در این که احساس مشابهت، بین «شاعر» و «شمع» اساس خلق بیت است، شکی نیست. اما آنچه موجب غنای ایماژی و نوآوری بیت شده، بیشتر انصراف شاعر از ذکر ادات تشبیه و القای مفهوم مشابهت با حرف «و» مشابهت است.

از هجوم اشک ما بیدل مپرس یار می‌آید چراغان کرده‌ایم.

(بیدل: ۱۷۸۸)

شاعر در تشبیهی مضمر، اشک‌هایی را که از شوق دیدار یار سرازیر می‌شود به چراغانی مانند کرده که برای حضور معشوق تدارک دیده شده است.

مگر بر هم توانم زد، صف جمعیت رنگی به رنگ شمع، یکسر تیغم و با خویش در جنگم

(بیدل:۱۶۷۸)

روشن است همان‌طور که شمع می‌سوزد و شعله آن جسمش را ذوب می‌کند شاعر هم با شمشیر عشق یکسر به مبارزه با هوای نفس وخودپرستی برخاسته است. و هم‌چنین تشبیه ضمنی «شعله» به «تیغ» درخور توجه است؛ اما آنچه در این تشبیه بیشتر جلب نظر می‌کند و در بردارنده هدف اصلی از ذکر این بیت نیز می‌باشد، ادات تشبیه «به رنگ» است که در دیوان بیدل بسامد نسبتا بالایی دارد؛ «از عصر صفوی و شاید هم اندکی قبل از آن، بر مجموعه رایج ادات تشبیه (که در زبان فارسی عبارت است از: چون، هم‌چون، مانند، مثل و...) یک کلمه دیگر هم اضافه شده است و آن ترکیب «به رنگ» است یعنی «به مانند» و این کلمه به هیچ وجه اختصاص به مواردی ندارد که سخن از مقایسه دو چیز به اعتبار رنگ باشد بلکه در مورد تشابه شکل، حرکت، اندازه و هر نوع شباهتی، این ادات به کار می¬رود.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۸: ۶۸)

نمونه‌هایی دیگر از کاربرد این ادات تشبیه ملاحظه می‌شود:

به رنگ خامه زبس ناتوانی اجزایم به سودن مژه فرسوده شد، سرا پایم

(بیدل:۱۶۷۹)

به رنگ شمع ممکن نیست،سوز دل نهان دارم

جنون مغزی که من دارم، برون استخوان دارم

(بیدل:۱۶۷۹)

و نمونه‌های دیگری از تصاویر تشبیهی بدیع:

اگر زلف تو بخشد نامه پرواز آزادی نماند صید مضمون هم به دام خط مسطر¬ها
(بیدل:۲۲۹)

مشبه: مضمون، مشبه‌به: صید، وجه شبه: ظاهراً کرفتاری لفظ در دام لفظ و محسوسات است. هم‌چنین در تشبیه بلیغ اضافی خطوط و سطور به دام مانند شده است.

زخمی‌به دل از دست نگارین تو دارم یارب که شود برگ حنا، سنگ مزارم
(بیدل: ۴۳۵)

شاعر در تشبیه بلیغ اسنادی، برگ حنا را به سنگ مزار مانند کرده است. ارتباط و تشابه مشبه و مشبه‌به، خارج از گستره تصاویر خیالی رایج در شعر فارسی است. شاعر به خاطر دل خونین بودن از دست حنابسته معشوق جفاکار، حنا را که نشانه زیبایی و شادمانی است به سان سنگ مزار برای خود عامل سیه‌روزی قلمداد نموده است.

برنمی‌داردم از خاک، تلاشی که مراست نردبانی مگر از آبله ایجاد کنم
(بیدل: ۱۹۰۸)

در مصرع دوم، تشبیه ضمنی وجود دارد. مشبه: آبله، مشبه‌به: نردبان و وجه شبه: عروج و تعالی یافتن پله پله بودن نردبان و آبله. وی آبله بستن جسم (جبین) خود را که نتیجه ریاضت‌کشی‌هاست هم‌چون نردبانی، وسیله عروج می‌داند.

بی‌قدر نیم، گر به چمن سازیِ تسلیم در خاک به رنگ ثمر پیش رس افتم
(بیدل: ۱۹۱۱)

مشبه: خود شاعر، مشبه‌به: ثمر پیش رس و وجه شبه: پخته و کامل شدن.

از بس که دو تا گشته‌ام از بار ضعیفی خلخال شمارد، چو به پای مگس افتم
(بیدل: ۱۹۱۱)

مشبه: خود شاعر، مشبه به: خلخال و وجه شبه: ضعیف و لاغر شدن.

تشبیه در ریخت اسلوب معادله

اسلوب معادله یکی از ترفندهای ادبی است که شاعران سبک هندی برای القای مفاهیم ذهنی و عمیق خود از آن سود جسته‌اند؛ تشبیهاتی را که بیدل در ساختار اسلوب معادله به کار برده است با زاویه بسیار بازتر می‌باشد تا جایی که فهم و توجیه بعضی ابیات و دریافت وجه شبه آن‌ها، ساعت‌ها وقت و مطالعه می‌طلبد. و شاید روی همین اساس است که شفیعی‌کدکنی، مصرع را «دریچه آشنایی با بیدل» قلمداد کرده است: «هر مصراعی، جداگانه، مفهومی دارد، مستقلا دارای زیبایی و ارزش هنری است به حدی که شما می‌توانید در وقت خواندن و زمزمه کردن بارها یکی از این دو مصرع را با خودتان تکرار کنید بدون آنکه نیازی به مصراع موازی آن داشته باشید.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۹: ۷۳). البته وی در ادامه، مصرع حسی و دیداری را وسیله فهم مصرع ذهنی و در نهایت کل بیت معرفی می¬کند. (همان: ۷۳)

با همه آسودگی، دل‌ها، امل آورده‌اند شوخی موج، این گوهرها را فلاخن می‌شود.

(بیدل: ۱۱۸۶)

ابتدا به تشبیه ساده و نوین موجود در مصرع دوم می‌پردازیم؛ بیدل با یک تشبیه بلیغ اسنادی، خیزش موج را که گوهرها را به روی آب می‌آورد به فلاخن مانند کرده است؛ اما وجه شبه و رابطه بین دو مصرع دور از ذهن و دیریاب است با توجه به مصرع دیداری و محسوس رابـطه آن با مصراع اول ایـن چنین حاصل می‌شـود: دل انـسان با آن همه آرامش، سکون و بی‌حرکتی که در درون سینه دارد اما باز برای نیل به آرزو و امل در حال جوش و خروش است همان‌طوری که مروارید با آن همه سکونی که در ته دریا دارد خیزش یک موجی سبب بالا آمدن آن مروارید می‌شود. به طور خلاصه می‌توان طرفین معادله را چنین اثبات کرد، دل مانند گوهر آرام و بی‌حرکت اما آرزو هم‌چون موجی سبب بی‌قراری آن شده است.

جامه فتحی چو گرد عجز، نتوان یافتن پیکر موج از شکست خویش، جوشن می¬شود

(بیدل: ۱۱۸۶)

تشبیه بلیغ اضافی «گرد عجز» در خور توجه است ؛اما مقصود اصلی در این بیت نمایاندن اجزای ذهنی و حسی دو مصرع و از همه مهم‌تر وجه‌شبه و رابطه آن دو با هم است: از مصرع حسی شروع می‌کنیم که در شعر بیدل غالبا، مصرع دوم است، وقتی که موجی در گریز از محل خیزش خود شکسته می‌شود همانند زرهی لایه لایه به نظر می‌رسد و مراد شاعر این است که موج در گریز و فاصله گرفتن از محل خیزش خود با شکسته شدن، صاحب زرهی می‌شود که مظهر استحکام، پیروزی و شکست‌ناپذیری است و وی با برقراری رابطه‌ای دور از ذهن، کلام خود در مصرع نخست را تبیین می‌کند و می‌گوید عجز و اظهار ناتوانی خود وسیله پیروزی است همان‌طوری که موج با شکسته شدن، جوشن چیرگی را تصاحب می‌کند. این وجه شبه‌های دور از ذهن، سبب برجستگی شعر بیدل می‌شود که همیشه با مکث زیادی جهت دریافت مفهوم آن همراه است.

۲ ـ ۳ ـ استعاره

«انسان تنها در سرزمین استعاره شاعر است.» (هاوکس، ۱۳۸۶: ۱۸)

استعاره یکی از مهم‌ترین عناصر زیبایی سخن در هنر ادبیات است که مفصل‌ترین مباحث در حوزه بیان را به خود اختصاص داده است؛ «استعاره[۱]در لغت به معنی عاریت خواستن و عاریت گرفتن است و در اصطلاح آن است که لفظی در غیر معنی حقیقی خود به کار می‌رود. از این جهت، استعاره، نوعی از مجاز محسوب می‌شود، با این خصوصیت که ارتباط و علاقه بین معنی حقیقی و معنی مجازی در آن مشابهت است، به همین جهت، آن را مجاز استعاری نیز نامیده¬اند... بسیاری از استعاره‌ها، حاصل خلاصه شدن تشبیهات هستند، بدین ترتیب کلمه‌ای که در استعاره به کار می‌رود حاوی معنی وسیع و گسترده‌ای است که درک آن به

---

۱. metaphor

خواننـده و شنونـده واگذار می‌شود.» (مـیرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۱) اساس استـعاره، ادعای «یکسان‌انگاری» است و به همین دلیل میزان تخیل و ابهام در آن در سطح بسیار بالایی قرار دارد. «شعر از استعاره بسیار سود می‌جوید زیرا با فرایند «محاکات» سر و کار بسیار دارد و ویژگی‌اش جستجوی «تمایز» در بیان است.» (احمدی، ۱۳۸۵ :۳۱۳)

استعاره در سیر کلی خود، در زبان شاعران دوره دوم سبک هندی به اوج دشواری و دیریابی می‌رسد، این سخنوران، «که شاعران «طرز خیال» یا «خیال‌بند» نامیده شده‌اند، شعر را به سمت باریک‌اندیشی‌های افراطی کشاندند. لهجه خاص هندی در زبان و مضامین و صورخیال دور از ذهن، شعر این شاعران را گاه به معما بدل می‌سازد، به ویژه استعاره‌های دور از ذهن، شعر آن‌ها را از شاعران دوره اول این سبک متمایز می‌کند.» (اکرمی، ۱۳۹۰: ۴۳)

بیدل، نماینده تمام‌عیار شاعران مبهم گوی دوره دوم سبک هندی است که عالمی سرگشته و دیوانه فهم کلام وی شده است. علاقه این شاعر به ابهام‌گویی در لباس استعاره‌های تازه و دیریاب در کل فضای شعری اش جلوه‌گری می‌کند، خود گوید:

استعارات خیالی چند بر هم بسته‌ایم عمرها شد می‌پرد عنقا به مژگان قدح

(بیدل: ۷۷۰)

در مقایسه فکر و تصویر سبک هندی با سبک عراقی گفتنی است که: «در سبک عراقی، بیان اندیشه ـ به ویژه اندیشه‌های عرفانی ـ مهم‌ترین موضوع است و تصویر در درجه دوم اهمیت قرار دارد. اما سبک هندی، از این منظر نقطه مقابل سبک عراقی است زیرا تصویرآفرینی مرکز توجه شاعران این سبک است.» (اکرمی، ۱۳۹۰: ۵۴)

یعنی برخلاف شاعران سبک عراقی که بیشتر با بیان استعاره‌های تکراری و آرکائیک در صدد تفهیم مقاصد عرفانی خود بوده‌اند، شاعر سبک هندی با بیان تصاویر ابداعی، به لفظ رنگ و رویی خاص و تازه می‌بخشد از این رو اغلب استعاره‌های غزلیات بیدل دهلوی از دیدگاه سبک‌شناختی که نسبت به دوره قبل خود تغییری اساسی یافته قابل تامل و نیز در حوزه

آشنایی‌زدایی قابل بررسی و تحلیل می‌باشند. هر اندازه «جامع دور و دیریاب باشد، دو سوی آن پیوندی چندان با هم نداشته باشند و ذهن بی‌رنج و تلاش، نتواند بدان راه برد، این‌گونه از استعاره آشکار، هنری‌ترین گونه استعاره می‌تواند بود. زیرا پندارینه‌ترین گونه استعاره نیز همان است.» (کزازی، ۱۳۷۲: ۱۱۳)

از نظر کارکرد هنری، استعاره را در دیوان بیدل می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: یکی استعاره‌هایی که جامع آنها آسان‌یاب است و ابهام زیادی ایجاد نمی‌کنند و دیگر استعاره‌هایی که از نظر جامع، بسیار دیریاب هستند و بسامد نوع دوم بسی بالاتر از نوع اول است. این استعاره‌ها از طرفی به دلیل تازگی و نوآوری در ژرف‌ساخت تشبیهی خود و از طرفی به جهت درگیر کردن ذهن خواننده، به دلیل پیچیدگی هنری و نیز، به دلیل استفاده از قدرت خیال بالا در «یکسان‌انگاری»، مستعارله و مستعارمنه، در بسیاری از گونه‌ها، دور از ذهن، حیرت‌آور و هوش‌ربا هستند و همین دور از ذهن بودن جامع چنین استعاره‌هایی، کانونی برای برجسته‌سازی کلام بیدل شده است.

بیدل از هر دو شکل استعاره مصرحه (اصلیه و تبعیه) برای ارایه «معنی بیگانه» سود جسته است هر چند که «بعضی از نظریه‌پردازان جدید بیان، معتقدند که برجستگی کلامی در محور استعاره، فقط به وسیله استعاره تبعیه (در فعل و صفت) صورت می‌گیرد. اما واقعیت این است که استعاره‌های اصلیه یا اسمی نیز گاهی در موقعیت‌های شگرفی قرار می‌گیرند که به برجسنگی کلامی منجر می‌شوند.» (سلاجقه، ۱۳۸۷: ۱۲۵)

برای مثال، نمونه‌هایی ذکر می‌شود:

در دبستان ادب مشق کمالم این است که الف می‌کشم و حلقه نون می‌ریزم

(بیدل: ۱۶۶۷)

«الف» و «نون» به ترتیب استعاره مصرحه مرشحه از «آه» و «قطرات اشک» است به این ترتیب که «الف» کشیدن و «نون» ریختن قرینه صارفه هستند و دبستان و مشق هم استعاره را

می‌پرورند. در ژرف ساخت تشبیهی تصاویر بالا، «آه» به «الف» و «قطرات اشک» به «نون» تشبیه است. اما توضیح چند و چون «وجه شبه» در این تشبیه، به وسیله زبان مشکل است و تنها از طریق «احساس» قابل دریافت است.

دل وارسته با کون و مکان، الفت نبست آخر

نشست این مصرع از برجستگی، بیرون دیوان‌ها

(بیدل: ۲۲۸)

«مصرع» استعاره مصرحه مرشحه از «دل شاعر» است. بیرون ماندن «مصرع» از «دیوان شاعر» قرینه صارفه است ژرف‌ساخت تشبیهی «دل» به «مصرع» قابل تامل است. مدلول مستعارمنه در مصرع اول است و در دیوان بیدل، از این نوع استعاره‌ها به وفور دیده می‌شود که مستعار منه در مصرع دوم و مدلول آن در مصرع اول باشد. تشخیص این گونه استعاره‌ها در بیشتر موارد با تشبیه ضمنی اشتباه می‌شود. لازم به ذکر است که «بهترین روش در شناخت استعاره و تشبیه، استفاده از محور جانشینی است. بدین صورت که در تشبیه، محور جانشینی صورت نگرفته و کلمه در معنی حقیقی خود به کار رفته، اما در استعاره، اصولاً کلمه در معنی مجازی و غیر حقیقی خود به کار رفته است، پس حتماً با محور جانشینی رو به رو هستیم.» (اکرمی، ۱۳۹۰: ۲۹)

دلت چو شمع به هجر که داغ شد «بیدل» !؟

کز اشک گرم تو بوی کباب می‌خندد

(بیدل: ۱۰۱۴)

هم‌نشینی فعل «می‌خندد» با نهاد «بوی کباب» با نوعی شگفتی و حیرت و «تنش و تباین ذهنی» همراه است. در این استعاره تبعیه، شگفتی ناشی از ساخت تصاویر غیرمنتظره و تحسین‌برانگیز است که سبب برجستگی شده است.

با تأملی بیشتر می‌توان دریافت که فعل «می‌خندد» شاید در مفهوم «جلوه‌گری کردن» به کار

رفته است. جامع این‌گونه استعاره‌ها مبهم و پیچیده است و در هاله‌ای از ابهام و نهانی به روی مخاطب «می‌خندد». یـعنی به خاطر داغ دل، از اشـک برخاسته از دل، بوی کباب به مشام می‌رسد. این‌گونه تصاویر است که غبار عادت را از ذهن می‌روبد و ذهن را با معنایی غریب، آشنا می‌سازد. زیرا بیدل «با استعاره‌سازی‌های فراوان، جهانی در هم‌ریخته و سوررئالیستی را به نمایش می‌گذارد که گاه بسیار زیبا و دل‌انگیز است و گاه چنان مبهم است که راه‌یابی به آن مستلزم تفکر و تعمق بسیار و آشنایی چندین ساله با شعرش است.» (اکرمی، ۱۳۹۰: ۲۱۹)

و ذکر نمونه‌هایی دیگر:

سپند من به فسردن چرا نه ناز کند؟ نَفَس گداخته جستجوی خال توام

(بیدل: ۱۹۰۹)

کسی نگرفت از بخت سیه دادِ سپندِ من تپیدم، سوختم، تا سرمه گشتن ناله هم کردم

(بیدل: ۱۹۱۵)

در دو بیت بالا «سپند» استعاره مصرحه از «جسم شاعر» است. مستعارله: جسم شاعر، مستعارمنه: سپند و جامع: نابودی و فنا.

ز خوبان سود نتوان برد، بی‌سرمایه حیرت خریداری ندارد دل، مگر آیینه بفروشم

(بیدل: ۱۹۱۰)

حرف او می‌شنوم، جلوه او می‌بینم پیش رو آیینه‌ای چند ازو می‌آرم

(بیدل: ۱۹۱۷)

در دو بیت بالا، «آیینه» استعاره از قطرات اشک است با جامع زلالی و شفافی و خاص بودن.

چون گل از حاصل این باغ ندارم «بیدل» غیر پیراهن رنگی که به بو می‌آرم

(بیدل:۱۹۱۷)

ظاهراً، «پیراهن رنگی» استعاره از «قطرات خونـین اشک» است و قرینـه صارفه آن،

حاصل‌شدن پیراهن رنگی بوسیله «بو» می‌باشد یعنی با استشمام بوی معشوق قطرات اشک بر چشمم ظاهر می‌شود. بنابراین؛ مستعارله: اشک، مستعارمنه: پیراهن رنگی و جامع آن خونین و رنگین بودن است.

به چشم‌تر نتوان شبنم بهار تو شد عرق فروشِ گلستان انفعال توام

(بیدل: ۱۹۰۹)

«عرق فروش» استعاره مرشحه از عرق شرم ریختن است با جامع نمایان شدن و در معرض دید قرار گرفتن.

پارادوکس

یکی از عناصر سازنده هنجارگریزی معنایی جمع کردن دو چیز متضاد، در یک مفهوم است؛ این مفهوم متناقض «معمولا، دو سو دارد و این دو سو از دیدگاه منطقی و معنایی با هم در ستیز هستند و یک دیگر را نقض می‌کنند.» (محمدی، ۱۳۸۲: ۳۰)

این آرایه، ذهن مخاطب را به درگیری با موضوع می‌کشاند چرا که «پارادوکس paradox از par به معنی دور، از آن سوی و dox از doxin به معنی اندیشیدن. روی هم یعنی دور از عقل و اندیشه، خلاف فکر و انتظار.» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۱۹) و ذهن برای دریافت و توجیه این مفهوم دور از عقل به تلاش و تکاپو می‌افتد و این تلاش ذهنی که با مکث زیادی هم همراه است التذاذ ادبی بیشتری را هنرمندانه، نصیب خواننده می‌کند. شفیعی کدکنی بسامد این ترفند هنری را در سبک هندی از همه دوره‌ها بیشتر قلمداد می‌کند و می‌گوید: «در میان شاعران سبک هندی، بیدل، بیشترین نمونه‌های این گونه تصویرها را ارایه می‌کند.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۹: ۵۷) علت بسامد بالای تصاویر پارادوکسی در دیوان بیدل را، باید از یک طرف در نگاه فلسفی و عرفانی و از طرفی در توانایی هنری وی برای رسیدن به «معنی بیگانه» و دور از ذهن جستجو کرد. باید اذعان داشت که بدون استناد به اندیشه عرفانی بیدل نمی‌توان تصاویر

پارادوکسی وی را تبیین و تفسیر کرد. بنابراین؛ این نظریه صورت‌گرایان که می‌گویند: «شعر محمل بررسی ابراز احساس‌های شخصی شاعر، یا ابزاری برای توصیف مکتب‌های فکری نیست.» (فضیلت، ۱۳۹۰: ۲۰۲) لااقل در خصوص این شگرد جای تامل خواهد داشت.

اکنون نمونه‌هایی از بیان استوار بیدل در ناسازه‌های منطقی:

ز محفل رفتگان، در خاک هم دارند سامان‌ها　　مشو غافل ز موسیقار خاموشی نیستان‌ها

(بیدل: ۲۲۷)

عارف شاعر، تصویر پارادوکسی «موسیقار خاموشی» را برای برجسته کردن کلام آورده است چون موسیقار زدن با خاموشی در تضاد است اما در نگاه عرفانی، می‌توان آن را به آرامش و راحتی بعد از مرگ تفسیر کرد که با ساز و شادمانی روحانی همراه است. یافتن راهی برای تفسیر چنین تصاویر پارادوکسی لذت، تاثیر و ماندگاری بیشتری در پی دارد.

زندگی در بند و قید رسم و عادت مردن است　　دست، دست تست، بشکن این طلسم ننگ را

(بیدل: ۲۳۳)

جمله «زندگی مردن است» سبب برجستگی این بیت شده است در نگاه اول نمی‌توانیم مفهوم این جمله متناقض‌نما را در یابیم اما با تامل در معنای غیر ما وضع له فعل «مردن» و توجه به این فورگراندیگ می‌توانیم تفسیری هنری بر این تصویر پارادوکسی ارایه دهیم، «مردن» در مفهوم شدت علاقه به کار رفته است همان‌طور که در زبان محاوره مردم برای بیان اشتیاق وافر و تعجب خود از چیزی، این لفظ را به کار می‌برند «هوش از سرم پرید، بی‌هوش شدم، مردم! » (شمیسا، ۱۳۸۱: ۳۴)

حافظ شبیه به این می‌گوید:

شَمَمتُ رَوحَ و شِمتُ برقَ وصال　　بیا که بوی تو را میرم ای نسیم شمال»

(حافظ: ۴۰۸)

پس مفهوم مصراع اول چنین می‌شود: زندگی، سپری کردن عمر در علاقه به رسم و

عادت‌های دنیوی است .

و نمونه‌های دیگر:

غیر عریانی لباسی نیست تا پوشدکسی از خجالت چون صدا در خویش پنهانیم ما

(بیدل: ۲۳۰)

لباس عریانی تصویر مورد نظر است.

خامشی از بس که نازک می‌سراید دردِ دل جز خیالِ شاه، فریادم کسی نشنیده است

(بیدل: ۵۴۹)

سراییدن به وسیله خاموشی

حس‌آمیزی

حس‌آمیزی «ترجمه استاد شفیعی‌کدکنی از synethsia است. حس‌آمیزی را هم می‌توان از فروع تضاد محسوب داشت. و آن آوردن لغات مربوط به حس‌های مختلف کنار هم هست... و از مصادیق هنجارگریزی و اغتشاش در محور هم‌نشینی زبان است.» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۴۱) حس‌آمیزی معمولا باعث درنگ بر روی یک موضوع می‌شود و در ذات خود نوعی هنجارگریزی است. به زبان ساده می‌توان گفت کاربرد چنین جملاتی بر خلاف قواعد معنایی حاکم بر زبان فارسی معیار است «این‌گونه تعبیرات وقتی از حوزه نمونه‌های تکراری و روزمره خود خارج شوند به جاهایی می‌رسند که حتی اهل ذوق و ادب هم آن را در تمام موارد قبول نمی‌کنند تا چه رسد به عامه اهل زبان... در شعر فارسی نمونه‌های حس‌آمیزی فراوان است و در ادبیات دوره‌های مختلف بسامد استفاده از آن متفاوت است در دوره‌های نخستین بسیارکم و به ندرت می‌توان یافت و در شعر بعد از مغول افزایش می‌یابد و در شعر سبک هندی بسامد آن بالا می‌رود و در شعر بیدل شاید بیشترین بسامد را داشته باشد.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۳: ۴۱)

این آمیختگی احساس یا اسناد حسی به شیوه بیان حسی دیگر یا به سخن علمای بلاغت

«استعاره تبعیه» در غزل بیدل به گونه‌های زیر تحقق یافته است:

رفته‌ام عمری است زین گلشن به یاد جلوه‌ای گوش نه بر بوی گل، تا بشنوی افسانه‌ام

(بیدل: ۱۶۴۶)

گوش، به حس شنوایی مربوط است، با «بو» که ویژه حس بویایی است به هم آمیخته‌اند و این آمیختگی دو حس ناهمگون، خود به خود منجر به هنجارگریزی در محور هم‌نشینی زبان معیار شده است و این هم‌نشینی ناهنجار، برجستگی و تاثیر بیشتری را در پی خواهد داشت.

حیرت آهنگم که می‌فهمد زبان راز من؟ گوش بر آیینه نه تا بشنوی آواز من

(بیدل: ۲۰۲۷)

تصاویری که بر آیینه نقش می‌بندد قابل دیدن است نه شنیدن. به نظر می‌رسد از میان پنج حس، بیدل به وسیله گوش ارتباط قوی‌تری با اجسام و پدیده‌های جهان هستی برقرار می‌کند. تماشای تصاویر آیینه با گوش، تأمل‌برانگیز است و این درنگ، زمانی لذت‌بخش خواهد بود که خواننده دریابد که آیینه با قرینه راز در مصرع اول می‌تواند استعاره از «دل» شاعر باشد که مخاطب برای فهم دلیل حیرت شاعر، باید به آواز و راز دل وی ،گوش سپارد.

تشخیص

«بخشیدن صفات انسان و به ویژه احساس انسانی به چیزهای غیرانسانی و انتزاعی» است. (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۳: ۱۵۰)

اگر «به استعاره‌ای که مستعارمنه محذوف آن آدمی باشد، یعنی به چیزی جاندار، شخصیت داده شود یا از روی تسامح و تساهل چیزی بی‌جان، جاندار به شمار آید، آن را در اصطلاح، تشخیص یا personification یا انسان‌وارگی گویند.»(گلی، ۱۳۸۸: ۱۶۴)

کاربرد زیاد تشخیص در شعر شاعران سبک هندی، برخی اهل تحقیق را بر این باور رسانده که: «شاعر سبک هندی و اصفهانی همه اجزای طبیعت را جاندار و زنده و با تحرک

می‌بیند.» (غلام‌رضایی، ۱۳۷۷: ۴۲۶)

و به همین جهت نسبت دادن حالات و رفتار انسانی به اشیای بی‌جان در شعر این دوره امری است عادی، البته کاربرد تشخیص در همه ادوار شعر فارسی رایج بوده است و «حرکت تصویرهای برخاسته از تشخیص از ساده‌ترین نوع به سوی پیچیده‌ترین نمونه‌ها و از بسامدهای اندک به سوی بسامدهای بالا، خط سیری است که شعر فارسی از آغاز تا بیدل پیموده است و به نظر من بیدل، آخرین فرد و اوج بهره‌برداری از تشخیص است، هم به اعتبار بسامد تشخیص‌ها و هم به اعتبار پیچیدگی عناصر تشخیص شده در شعر او.» (شفیعی‌کدکنی: ۶۰)

آبروی شمع آخر ریخت اشک بی‌اثر آرزوی مرده را تا چند غسالی کنم؟

(بیدل: ۱۸۱۷)

اشک بی‌اثری که شمع می‌ریزد آبرو و اعتبار شمع را که به انسان مانند شده است از بین می‌برد و هم‌چنین در مصرع دوم، آرزو به سان مرده‌ای تصور شده است که گریه شاعر، آن جنازه را برای تدفین و فراموشی غسالی می‌کند.

بس که یاران در همین ویرانه‌ها گم گشته‌اند می‌چکد اشکم ز چشم و خاک را بو می‌کند

(بیدل: ۱۲۲۰)

اشک برای یافتن یاران شاعر، به سان انسانی از چشم فرو می‌چکد و خاک را جستجو می‌کند. غرابتی که در این تشخیص‌ها مشهود است به فراهنجاری معنایی ابیات منجر شده است؛ تصور غسالی آرزوهای مرده و جستجوی اشک هم‌چون انسانی، تصویری بدیع است که شاید تنها می‌تواند از اندیشه بلند پرواز بیدل صادر شود. و «فطرت نوجوی بیدل و میل ذاتی او برای دست یافتن به سنگرهای فتح ناشده زبان و معنی، صنعت تشخیص را در دست‌های او کامل‌تر و پیچیده‌تر می‌کند.» (حسینی، ۱۳۶۸: ۴۴)

و نمونه‌های دیگر:

گرد خرامت از چمن، برد طراوت بهار می¬چکد اشکم ز چشم و خاک را بو می‌کند

– گل زحیا عرق کند، تا پر رنگ‌تر شود

(بیدل: ۱۱۸۹)

گل مانند انسانی از شرم و حیا عرق می‌کند و ظاهرا، عرق کردن گل، مضمونی رایج و معمولی است از نشستن قطرات شبنم بر روی برگ گل، که بیدل، آن را با استفاده از آرایه تشخیص چنین برجسته ساخته و به دل نشانده است.

آن قدر از شهرت هستی خجالت می‌ام کز نگین من، چو شبنم، می‌فروشد نام، نم

(بیدل: ۱۷۸۵)

این بار شاعر در تصویری بدیع، شرمندگی خود از شهرت و نام را در سیمای نگین انگشتری خود می‌بیند و می‌گوید: که این شرمندگی از شهرت و نام دنیوی به حدی است که حتی نگین انگشتری من از نام حک شده بر روی آن به تبع من احساس خجالت کرده، عرق شرم جاری می‌کند.

از محبت پرس حال خاکساران وفا کاین غبار آلودگان گنج‌اند یا ویرانه‌اند؟

(بیدل: ۹۴۸)

پرسیدن شرح حال عاشقان بی‌ادعا و وفادار ا ز خود عش، نیز مضمونی تازه و زیبا است.

مخالف‌خوانی

نوع دیگری از هنجارگریزی که آن را از لحاظ زیبایی، ماندگاری و تاثیرگذاری باید در صدر همه هنرهای شاعرانه، جای داد، مخالف‌خوانی است. این ویژگی را حکیم آذر، خاص «صائب» بیان می‌کند: «مخالف‌خوانی یعنی داستانی، موضوعی یا مضمونی را از زاویه غیر عرفی نگریستن و به خلاف آمد عادت در مورد آن داوری کردن. این اصطلاحی است که نگارنده (حکیم آذر) برای یکی از ویژگی‌های شعر صائب برگزیده است. این موضوع از سویی در

ارتباط با آرایه تلمیح است و از سویی دیگر نگرش خاص صائب به شخصیت‌های قرآنی نظیر خضر، سلیمان، یعقوب، یوسف و... یا اشخاص اساطیری و افسانه‌هایی مثل اسکندر، رستم، جمشید و... است.» (حکیم‌آذر، ۱۳۸۴: ۶۴) «مخالف‌خوانی را می‌توان شکستن هنجارهای پیشین در تلمیح‌پردازی مرسوم و متداول گذشتگان یا انحراف از نرم ادبی (سنت ادبی) دانست.» (همان:۶۴)

در پیشینه آن باید گفت: این شگرد، تا حدودی دستاویز دیگر شعرا نیز برای برجسته ساختن کلام و ابدیت بخشیدن به آن بوده است. شاعران صاحب سبکی چونان خاقانی، مولانا و حافظ و... کما بیش از این شیوه بهره جسته‌اند. گاهی وسعت این نگاه دیگر گونه از دایره تلمیح، اسطوره و... فراتر می‌رود و در یک کلمه یا مظهر و نماد هم خودنمایی می‌کند. ریشه این نگاه متضاد را می‌توان در دو چیز جستجو کرد:

یکی این‌که گاهی شاعران (به ویژه شعرای سبک هندی) آگاهانه برای برجسته ساختن کلام خود و برای رسیدن به «معنی بیگانه» و مضمونی بکر به این شیوه متوسل می‌شدند و هم چنین «در مواردی هم قلّت لفظ و نوسانات فکری موجب تضاد معانی (در اندیشه شاعری) می‌شده است.» (اکبری، ۱۳۹۲: ۱۶۰) به عنوان مثال این نگاه دگرگونه در گستره نمادهای غزلیات شمس بسیار چشم‌گیر است تا جایی که «گاهی، سرمست حلقه‌های سماع، هوشیارانه، نمادی را در یک بیت در دو مفهوم متضاد، ذکر می‌کند تا قرینه‌ای در خور به مخاطب خود هدیه کند. برای نمونه آب در مصرع اول بیت زیر مفهوم هوای نفس و در مصرع دوم عشق و رحمت الهی را دارد:

و گر تو پشت سوی آب داری　　به پیش روت آب اندر شتاب است.»

(همان: ۱۶۲)

و هم‌چنین برای روشن شدن موضوع چند شاهد مثال از شعرای معروف سبک هندی بیان می‌شود؛ ناگفته نماند که این نوع نگرش‌ها، می‌تواند تفسیر ملیح عرفانی، اجتماعی و... داشته

باشد:

سازم به آب حیوان، گاهی که می‌نباشد　　در خشکسال باشد شبنم به جای باران

(کلیم: ۵۱۸)

با بار منت خضر آب بقا سبک نیست　　آبی که خوش گوار است، از چشمه سراب است

(کلیم: ۵۳)

ما به این ده روزه عمر از زندگی سیر آمدیم　　خضر چون تن داد،حیرانم، به عمر جاودان

(صائب: ج۶)

و دانش مشهدی گوید:

ای خضر، خوش ز هم‌سفران دور مانده‌ای　　جز بی‌کسی نتیجه عمر دراز چیست؟

(قهرمان: ۵۳۹)

ناگفته نماند حاج میرزا محمد حسین قریب ملقب به شمس‌العلمای گرکانی این برداشت متضاد و خلاف آمد عادت را با عنوان صنعت «تغایر» مطرح می‌کند؛ «آن است که متکلم بر وجه لطیفی مدح کند، آن چه را نزد عموم نکوهیده است یا قدح کند آنچه را نزد دیگران ستوده است.

راهب اصفهانی

دهد روز جزا ،ایزد جزای خیر بدگو را　　که از بدگویی من شاد می‌سازد دل او را».

(شمس‌العلمای گرکانی: ۱۵۴)

همان طور که با ذکر نمونه‌هایی بیان گردید این نگرش، در شعر اغلب شاعران سبک هندی و هم‌چنین دیگر شاعران صاحب سبک چشم‌گیر است و در شعر بیدل بسامد این نوع انحراف از نرم به اندازه‌ای درخور توجه است که می‌توان آن را به عنوان خصیصه سبکی وی مورد بحث و کنکاش قرارداد گاهی بیدل نیز «با هنجارشکنی و خلاف آمد عادت، سنت‌های شعری

گذشتگان را در هم شکسته و با دادن بار معنایی جدید به کلمات از زوایای گوناگون، به عناصر و پدیده‌های محیط اطراف خود نگریسته و یک موضوع و پدیده ثابت و متعارف شعری را از در دو معنایی متضاد از هم» گرفته است. (توحیدیان، ۱۳۹۲: ۳۹۹) برای نمونه به مواردی اشاره می‌شود:

خضر و آب حیات

بیدل، هم نوا با عرف و هنجار دیرینه ادبی در تحسین آب بقا، مرشد و خضر گوید:

توفان غبار عدمیم آب بقا کو؟ دریا به میان محو شد از جوش کرانها
(بیدل: ۱۱۲)

در این صحرا به وضع خضر باید زندگی کردن نگردد گم کسی کز مردمان پنهان شود پیدا
(بیدل: ۲۶۶)

و در نگرش دیگرگونه بدان‌ها گوید:

زیر فلک آنقدر خجلت مهلت مبر زندگی خضر هم یک دو نفس تهمتی است
(بیدل: ۵۹۰)

ما ز کوری اینقدر در بند رهبر مانده‌ایم چشم اگر بینا بود بر کف عصا زنجیر پاست
(بیدل: ۴۹۴)

تا نفس باقی است، باید با علایق ساختن خضر را هم الفت آب بقا زنجیر پاست
(بیدل: ۴۳۸)

موج دریای تعین گر همین جوش من است آنچه خلق آب بقا دارد گمان جز شاش نیست
(بیدل: ۶۳۴)

ملاحظه می‌شود که این نگرش‌های دیگر گونه و مغایر با اندیشه و انتظار مخاطب، سبب برجستگی مضمون، مکث، تلاش و کنکاش ذهنی می‌شود و می‌تواند از مصادیق هنجارگریزی

معنایی در اندیشه بیدل باشد و پرواضح است تناقض‌گویی در این عرصه با اندیشه‌های عرفانی بیدل که از قید و بند جسم می‌نالد قابل توجیه است.

چشم زخم

بیدل، زمانی برای رهایی از دام و حصار آهنین آفت، در تصویری پارادوکسی و طنزگونه، چشم زخم را به سان دعایی نجات بخش پنداشته، گوید:

بس که آفت ،ما ضعیفان را حصار آهن است چشم زخمی‌گر هجوم آرد دعای جوشن است

(بیدل:۴۲۶)

هما و سایه بال هما

هما در اندیشه شاعران و در فولکلور کهن همیشه نماد سعادت بوده است. اما بیدل برداشتی متضاد ازآن نموده و با نگرش‌های دور از ذهن، بدیع و هنجارگریزانه و با بیانی هنرمندانه اندیشه بشری را مسخّر خود ساخته و در هر فرصتی مخاطب را به تلاش و تکاپو واداشته است:

بر بساط پایه وهم آنقدر تمکین مچین سلطنت را سایه بال هما زنجیر پاست

(بیدل: ۴۹۴)

هشدار که در سایه دیوار قناعت خوابی است که در زیر پر و بال هما نیست

(بیدل: ۶۶۸)

بیدل به پدیده‌ها و شخصیت‌هایی چون جام جم، سلیمان، آیینه، تواضع و... نگرشی دگرگونه داشته و از آن‌ها برای برجسته‌سازی کلام خود و رسیدن به «معنی بیگانه» سود جسته است.

نتیجه

یکی از عوامل مهم و ابهام هنری در شعر بیدل دهلوی که نقش چشم‌گیری در تأثیرگذاری و لذت‌بخشی آن دارد روی‌گردانی آگاهانه از ساختارهای کلیشه‌ای و گوش آشنا در حوزه خیال است. وی هم‌نوا با دیگر هنرمندان سبک هندی برای دست‌یابی به «معنی بیگانه» اغلب، وجه شبه‌های نوین، استعاره‌های دیریاب، پارادوکس‌های قابل تامل، حس‌آمیزی‌های لذت‌بخش و تغایرهای هوش ربا را ارایه می‌دهد. تصاویر و مضامین بکر بیدل، جهانی دور از ذهن، درهم ریخته و سوررئالیستی را به نمایش می‌گذارد که گاه دریافت رابطه واژه‌ها با یک‌دیگر و هم چنین دریافت رابطه ذهنی با جهان دیداری و محسوس بعد از ساعت‌ها تامل و درنگ، بسیار لذت‌بخش است. ذهن خلاق بیدل گاهی «آه» را مانند «الف» و گاهی در گریز از شهرت و دل بستگی‌های دنیوی دل خود را به سان «مصرعی برجسته»، خارج از دیوان دنیای مادی تصور می‌کند و یا زمانی «نگین انگشتری» خود را شرمسار از نام مادّی، عرق‌ریزان به تصویر می‌کشد که این‌ها نمونه‌ای از تصاویر خیالی، تأمل برانگیز و غیرقابل وصف در سیمای غزلیات بیدل دهلوی است که در این فرصت، قطره‌ای از دریای کرانه ناپدید هنر وی ارایه گردید.

منابع و مآخذ

۱ ـ احمدی، بابک. **ساختار و تأویل متن**. تهران: نشر مرکز، چاپ هشتم، ۱۳۸۵.

۲ ـ اکبری، محمد. **تفسیر**، تغییر و تضاد مفاهیم نمادین در غزلیات شمس. فصل‌نامه ادب و عرفان، دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان، سال چهارم، شماره پانزدهم، ۱۳۹۲.

۳ ـ اکرمی، محمدرضا. **استعاره در غزل بیدل**. تهران: نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۹۰.

۴ ـ بیدل دهلوی، ابوالمعانی میرزا عبدالقادر. **دیوان بیدل (غزلیات)**. ۳جلدی، مقدمه و ویرایش دکتر محمد سرور مولایی. تهران: نشر علم، چاپ اول، ۱۳۸۶.

۵ ـ توحیدیان، رجب. **تـضاد معانی و مضامین در شـعر بیدل دهلوی**. مجموعه مقالات اولین همایش بین‌المللی میراث مشترک ایران و هند، ج ۲، به کوشش: دکتر فرزانه اعظم لطفی و سید صادق حسینی اشکوری، چ اول، قم: انتشارات مجمع ذخائر اسلامی، ۱۳۹۲.

۶ ـ حافظ، شمس‌الدین محـمد. **دیـوان غزلیات**. به کوشش خلیـل خطیـب رهبر. تهران: انتشارات صفی‌علیشاه، چاپ اول، ۱۳۷۷.

۷ ـ حسینی،حسن. **بیدل**. سپهری و سبک هندی، تهران: انتشارات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران، چاپ دوم، ۱۳۶۸.

۸ ـ حکیم آذر، محمد. **انحراف از نرم در شعر صائب تبریزی**. فصل‌نامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد اراک، سال اول، شماره دوم ، ۱۳۸۴.

۹ ـ داد، سیما. **فرهنگ اصطلاحات ادبی**. تهران: انتشارات مروارید، چاپ چهارم، ۱۳۸۷.

۱۰ ـ سلاجقه، پروین. **از این باغ شرقی (نظریه‌های نقد شعر کودک و نوجوان)**. تهران: انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، چاپ دوم، ۱۳۸۷.

۱۱ ـ شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. **موسیقی شعر**. تهران: چاپ چهارم، موسسه انتشارات آگاه، ۱۳۷۳.

۱۲ ـ ــــــــــ ، ــــــــــ . **شاعر آینه‌ها**. (بررسی سبک هندی و شعر بیدل)، تهران: موسسه انتشارات آگاه، چاپ پنجم، ۱۳۷۹.

۱۳ ـ ــــــــــ ، ــــــــــ . **صورخیال در شعر فارسی**. تهران: موسسه انتشارات آگاه، چاپ پنجم،

.۱۳۷۸

۱۴ ـ ــــــــــ ، ــــــــــ . **رستاخیز کلمات(درس گفتارهایی در باره نظریه ادبی صورتگرایان روس)**. تهران: انتشارات سخن، چاپ اول، ۱۳۹۱.

۱۵ ـ شمس‌العلمای گرکانی، حاج محمدحسین. **ابدع البدایع (جامع‌ترین کتاب در علم بدیع فارسی)**. به اهتمام حسین جعفری، با مقدمه جلیل تجلیل، تبریز: انتشارات احرار، چاپ اول، ۱۳۷۷.

۱۶ ـ شمیسا، سیروس. **نقد ادبی**. تهران: انتشارات فردوس، چاپ سوم، ۱۳۷۸.

۱۷ ـ ــــــــــ ، ــــــــــ . **کلیات سبک‌شناسی**. تهران: انتشارات فردوس، چاپ سوم، ۱۳۷۴.

۱۸ ـ ــــــــــ ، ــــــــــ . **نگاهی تازه به بدیع (ویرایش دوم)**. انتشارات فردوس، چاپ چهاردهم، ۱۳۸۱.

۱۹ ـ ــــــــــ ، ــــــــــ . **بیان و معانی**. تهران: انتشارات فردوس، چاپ پنجم، ۱۳۷۹.

۲۰ ـ صائب تبریزی، محمدعلی. **دیوان** ۶جلدی. به اهتمام محمد قهرمان، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵.

۲۱ ـ صفوی، کوروش. **از زبان‌شناسی به ادبیات**. تهران: ج اول، نظم، انتشارات سوره مهر، چاپ اول، ۱۳۸۳.

۲۲ ـ غلامرضایی، محمد. **سبک‌شناسی شعر پارسی**. تهران: نشرجامی، چاپ اول، ۱۳۷۷.

۲۳ ـ فضیلت، محمود. **اصول و طبقه‌بندی نقد ادبی**. تهران: انتشارات زوار، چاپ اول، ۱۳۹۰.

۲۴ ـ قهرمان، محمد. **صیادان معنی (برگزیده اشعار سخن‌سرایان شیوه هندی)**. تهران: انتشارات امیرکبیر، چاپ اول، ۱۳۹۰.

۲۵ ـ کاظمی، محمد کاظم. **کلیدِ دربِاز (رهیافت‌هایی در شعر بیدل)**. تهران: انتشارات سوره مهر، چاپ دوم، ۱۳۹۳.

۲۶ـ کزازی، میرجلال‌الدین. **بیان** (زیباشناسی سخن پارسی). تهران: نشرمرکز، چاپ سوم، ۱۳۷۲.

۲۷ـ کلیم کاشانی، ابوطالب. **کلیات (۲جلدی)**. به تصحیح و مقدمه و تعلیقات مهدی صدری، تهران:

انتشارات همراه، ۱۳۷۶.

۲۸ ـ گلی، احمد. **بلاغت فارسی (معانی و بیان)**. تبریز: انتشارات آیدین، چاپ دوم، ۱۳۸۸.

۲۹ـ محمدی، محمدحسین، بیدل در نگاهی دیگر، پژوهش‌نامه علوم انسانی، سال دوم، شماره دوم، ۱۳۸۲.

۳۰ـ میرصادقی (ذوالقدر)، میمنت. **واژه‌نامه هنر شاعری (فرهنگ تفصیلی اصطلاحات فن شعر و سبک‌ها و مکتب‌های آن)**. تهران: کتاب مهناز، چاپ دوم، ۱۳۷۶.

۳۱ ـ هاوکس، ترنس. **استعاره**. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز، چاپ سوم، ۱۳۸۶.