کاربردهای زبانیِ سبک‌ساز در غزل بیدل

وحید عیدگاه طرقبه‌ای *

سرسخن:

خیال‌پردازیِ بی‌اندازهٔ بیدل باعث شده است که شعرشناسان بیشتر به همین بعد از هنر وی توجّه کنند. حال آنکه شعر بیدل ابعاد دیگری هم دارد که هر یک به جای خود قابل توجّه است. بیدل را تنها نباید شاعری خیال‌پرداز دانست؛ هرچند خیال‌پردازی برجسته‌ترین ویژگیِ شعر او به شمار می‌رود. شعر بیدل شعری است که نمود آشکاری از تصنّع‌های زبانی در آن دیده می‌شود و روشن است که شاعر بسیار آگاهانه و زبان‌ورزانه به سراغ سرودن می‌رفته است. این را از نشانه‌های فراوانی می‌توان دریافت. یکی از آن نشانه‌ها برقرار ساختن تناسب‌های لفظ‌گرایانه یا معنابنیادِ بدیعی است که شاعر بدان توجّه بسیار دارد. همچنین است کاربرد وزن‌های دراز و ناآشنا و نیز ردیف‌های نامعمول و متکلّفانه (شفیعی کدکنی، ص25-26).

*. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران.

گفتنی است که بررسی کارکردهای سبک‌ساز غزل بیدل در این جستار تنها جنبهٔ توصیفی دارد و نگارنده به هیچ روی در پی آن نیست که این ویژگی‌ها را ارزش‌گذاری کند یا از به کار رفتن آنها در شعر بیدل ستایش کند. ای بسا که خود نگارنده به چنین زبانی انتقادهایی داشته باشد و خود را با پژوهندگانی که زبان بیدل را دارای نابسامانی‌ها و ناهنجاری‌های فراوان می‌دانند یا به ضعف تألیف او و دوری شعرش از برخی موازین طبیعی زبان اشاره کرده‌اند (نک: زرین‌کوب، ص 256؛ شفیعی کدکنی، ص31؛ حسینی، ص 9، 111- 112) همداستان بداند. بنابر این، سبک‌ساز بودن چیزی است که در این بررسی به دنبال آنیم نه زیبا و زشت بودن. ویژگی‌های دستوری شعر بیدل، خوب یا بد، پیدایشِ سبکی متفاوت را سبب شده‌اند که از جهات گوناگون قابل توجه است.

گفتنی است که عوامل زبانی مورد بحث به طور پراکنده در شعر دیگر سرایندگان سبک هندی و حتی دیگر سبک‌ها نیز گاه‌گاه دیده می‌شود؛ اما نگارنده چنین عواملی را با این بسامد و انبوهی در سخن هیچ سراینده‌ای نیافته است. به سخن دیگر، برخی از دیگر شاعران نیز شماری از عوامل مورد نظر را در شعر خود به کار برده‌اند اما بیدل در یک شعر و نیز در همهٔ دیوان خود تعداد بیشتری از این عوامل را جای داده است. نکتهٔ دیگر این است که با برشماری عوامل سبک‌ساز، خودبه‌خود بسیاری از عوامل ابهام در سخن بیدل نیز آشکار می‌گردد. این توضیح در اینجا بایسته می‌نماید که نگارنده در این نوشتار تنها به عوامل زبانی می‌پردازد و کاری با خیال‌پردازی و دیگر جنبه‌های محتواییِ شعر بیدل ندارد.

پاره‌ای از لغزش‌ها و نارسایی‌های زبانی بیدل باعث شده است که برخی از ادیبان زبان شعریِ او را پرغلط و نادرست بدانند. اما باید گفت که تنها عاملِ پیدایش این تصور کاستی‌های زبانی او نبوده است. نوآوری‌های عادت‌ستیزانهٔ بیدل در به کارگیری نحو فارسی نیز بدین مسأله دامن زده است. وگرنه نحو شعر بیدل در بسیاری از مواقع سالم‌تر از نحو شاعرانی چون صایب است؛ منتها آنان در کنارهم نهادن واژه‌ها پای‌بند به اصولی بوده‌اند که بیدل بدان اصول پای‌بندیِ اندکی داشته است. به سخن دیگر، این معیوب بودنِ جمله‌بندیِ شعر بیدل نیست که زبان شعری او را در مقایسه با صایب نابهنجارتر جلوه داده است بلکه افراط او در شکستنِ حریم واژه‌ها و بی‌توجهی به قواعد

هم‌نشینی زبان فارسی (نک: شفیعی کدکنی، ص 20) سبب اصلی این مسأله است.

هر واژه با آمدنش روی محور همنشینی قدرت انتخاب گوینده را از روی محور جانشینی محدود می‌سازد. اما در مورد بیدل این حکم چندان صادق نیست. او میدان اختیار خود را پهنای بسیاری بخشیده است و با انتخاب هر واژه از محور جانشینی زبان فارسی و به کار بردن آن روی محور همنشینی، دست خود را برای انتخاب‌های بعدی چندان بسته نمی‌بیند. محدودیت بیدل تنها تا اندازه‌ای است که سخنش مانع برقراری رابطهٔ اسنادی نشود. به سخن دیگر، شعر بیدل از نظر جمله‌بندی پرغلط نیست؛ یعنی او قواعد نحوی زبان فارسی را، صرف نظر از نوآوری‌هایش، معمولاً رعایت می‌کند. چیزی که رعایت نمی‌کند قواعد همنشینی زبان فارسی است. از همین روی معمولاً نمی‌توان بر او از نظر جمله‌بندی اشکالی را وارد دانست؛ چراکه برای بیشترِ کاربردهایش، حتّی هنجارگریزانه‌ترینِ آنها، می‌توان توجیهی یافت یا نمونه‌ای از دیگر متن‌های فارسی به دست داد. نگارنده برخلاف برخی از سخن‌سنجان می‌پندارد که نحو بیدل در بسیاری از موارد از نحو شاعری چون صائب با الگوهای معیار فارسی همخوانیِ بیشتری دارد اما بر هم زدن قواعد هم‌نشینی زبان فارسی، آن هم بدین شکلِ افراطی که در سخن بیدل دیده می‌شود، هیچ توجیهی ندارد و همین زبان او را از زبان صائب برای ما ناآشناتر ساخته است؛ زبانی که با همهٔ جمله‌بندی‌های به‌هم‌ریخته‌اش، باز هم برای ما دریافتنی‌تر از زبان بیدل است. به سخن دیگر، صائب بیش از بیدل قواعد همنشینی زبان فارسی را رعایت می‌کند و بیدل بیش از صائب قواعد نحوی را. در شعر بیدل کمتر به بیت‌هایی از این دست برمی‌خوریم که اجزای نحوی در آنها پس‌وپیش شده باشد:

شش جهت را می‌کنی از روی خود آیینه‌وار **نیست از دیدار خود از بس شکیبایی ترا**
[= از بس تو را از دیدار خود شکیبایی نیست]
(صائب، ج1، ص20)

دل به همت می‌تواند چون برون آمد ز پوست همچو خونِ مرده در زندانِ تن باشد چرا
[= چون دل به همت می‌تواند برون آمد ز پوست] (همو، ج1، ص 21)

می‌زند ناخن به دل هرچند هر سازی که هست دستِ دیگر در خراشِ دل بود آواز را
[= هرچند هر سازی که هست به دل ناخن می‌زند] (همو، ج1، ص 38)

عالم معقول بر هر کس که صایب جلوه کرد نشمرد موج سراب ایـن عـالمِ محسـوس را
[= صایب هر کس که عالم معقول بر او جلوه کرد] (همو، ج1، ص 40)

این پس‌وپیش‌کردن‌هاست که جملـه‌بنـدیِ صـائب را بـه جملـه‌بنـدی ترجمـه‌هـای تحت‌اللفظیِ ضعیف که از عربی و انگلیسی به فارسی صورت می‌گیرد مانند کرده است. در این ترجمه‌ها معمولاً واژه‌ها درست انتخاب می‌شوند اما در الگویی متأثر از نحوِ زبـانِ مبدأ قرار داده می‌شوند و در نتیجه متنی فراهم می‌آید با واژه‌های فارسی و جمله‌بنـدیِ خارجی! صائب چندان با پس‌وپیش‌کردن‌های نحوی خو گرفته بوده است کـه در جـایی که وزن و دیگر محدودیت‌های نظمی مانعِ جمله‌بندی سرراست و معیار نمی‌شـده اسـت باز هم از صورتِ معیار دور شده است:

نیفشانم از آن بر گرد هستی دامن جـرأت که می‌ترسم غباری بر دل جانان شود پیـدا
(همو، ج1، ص165)

حال آنکه به آسانی می‌توانست بیت را این‌گونه بسراید و حالت طبیعی نحو فارسی را بر هم نزند:

از آن بر گرد هستی دامن جـرأت نیفشـانم که می‌ترسم غباری بر دل جانان شود پیـدا

اما در شعر بیدل معمولاً جابجایی‌های بالا را نمی‌بینیم. در عـوض، آنچـه مـی‌بینـیم، سراسر مجاز است: گروه اضافی مجازی، گروه وصفی مجازی، گروه منادایِ مجازی، گروه قیدی مجازی و اسناد مجازی. اگر بگوییم بیش از هر چیز، بهره‌گیـری از انبـوه مجازهـا برجسته‌ترین ویژگی سبکی شعر بیدل است، سخن گزافی نگفته‌ایم. کاربردهای زبانی‌ای که در این مقاله چونان ویژگی‌های سبکی غزل بیدل مطرح خواهـد شـد، هـیچ‌یـک بـه گستردگی و فراوانیِ مجازگویی در شعر او نمود ندارد. پس خوانندهٔ این نوشتار باید توجّه داشته باشد که این کاربردها همه از ویژگی‌های ثانوی شعر بیدل به شمار می‌رونـد و بـا همهٔ گستردگی و فراوانی‌شان باز هم نسبت به مجـازگوییِ شـاعر در درجـهٔ بعـدی قـرار می‌گیرند.

در کنار این مجازگویی‌ها، نوآوری‌های عادت‌ستیزانهٔ بیـدل در بـه کـارگیری دسـتور زبان فارسی بـه سـبک شـعری او نمـود خاصـی داده اسـت. برجسـته‌تـرین گونـه‌هـای نوآوری‌های دستوری بیدل در ادامهٔ بررسی خواهد شد، اما پیش از آن مناسب است کـه

به پاره‌ای از لغزش‌های دستوری او نیز اشاره‌ای بشود.

اگرچه برخی از کاربردهای دستوری را که در این مقاله مطرح خواهد شد می‌توان از جهتی جزو لغزش‌های زبانی به شمار آورد، نوآوری و برجستگی‌ای کـه در آنهـا هسـت، مانع از آن می‌شود که آنها را لغزش زبانی قلمداد کنیم. امّا پاره‌ای دیگر از کـاربردهـا در شعر بیدل به چشم می‌خورد که به‌جز لغزش‌های زبانی نمـی‌تـوان نـامی بـر آن نهـاد. از همین روی این موارد را جزوِ عمده ویژگی‌های زبانی غزل او به شمار نمی‌آوریم؛ زیرا نـه باعث برجسته‌سازی زبان شعری او شده‌اند، نه بسامد بـالایی دارنـد. بیـت زیـر نمونـه‌ای است از آنچه گفته شد:

شعله در جانی که خاک حسرت دیدار نیست　　خاک در چشمی که **نتوان** بـود حیـران شـما

(بیدل، ص 15)

شاعر در جایی از فعل بی‌شناسه استفاده کرده است کـه جملـه نیـاز بـه شناسـه دارد، **چشمی** فاعل جمله است و فعلش باید به صورت **نتوانـد** مـی‌آمـد نـه نتـوان. ایـن لغـزش دستوری در دو بیت زیر نیز روی داده است که در آن نیز **نتواند** باید جایگزین **نتوان** شود:

زین گلستان درس دیدار که می‌خوانیم ما　　این‌قدَر آیینه **نتوان** شد کـه حیـرانیم مـا

(همو، ص 82)

مژه گو بال می‌زن من همان محوِ تماشـایم　　به سعیِ صیقل از آیینه **نتوان**[1] رفت حیرانـی

(همو، ص1146)

در بیت زیر نبودِ حرف اضافهٔ **را** (= برای) پیوند اجزای سخن را بر هم زده است:

عرض شکست **دل** به زبان احتیاج نیسـت　　رنگ شکسـته آینـهٔ حـال مـا بـس اسـت

(همو، ص 336)

صورت درستِ دستوری بیت چنین باید باشد: عرض شکست دل را به سخن احتیاج نیست.

در ادامه به مهمترین کاربردهای زبانیِ سبک‌ساز غزل بیدل خواهیم پرداخت:

---

1. پیش‌آمدن چنین لغزش‌هایی از یک شاعر نافارسی‌زبان شاید چندان شگفت‌انگیز نباشد؛ به‌ویژه هنگامی که بدانیم برخی از فرهیخته‌ترین سخنوران فارسی‌زبان از جمله ملک‌الشعراء بهار نیز دچار آن شده‌اند. در دو بیت زیر همان اشکال دستوریِ بیدل به چشم می‌خورد:

خرمن دانش مراست وان دگران خوشه‌چین　　خوشه به خرمن کسی به تحفه نتـوان بـرَد؛
ولـی نثـر پیشـین چنـان ابتـر اسـت　　کـه مقصـود را کـرد نتـوان ادا

(بهار، ج1، ص30، 421)

گسترشِ ترکیب:

آنچنان که پژوهندگان دیگر نیز اشاره کرده‌اند، بیدل علاقهٔ بسیاری داشته است که در شعر خود به ترکیب‌سازی بپردازد؛ به سخن دیگر، کاربردِ ترکیب در غزل بیدل بسامد بسیار بالایی دارد. ترکیب‌های به‌کار رفته در غزل بیدل یکی از عوامل پیدایش ابهام در سخن او هستند (شفیعی کدکنی، ص 64). باید دانست که ترکیب‌سازی چیزی نیست که اختصاص به زبان شعریِ بیدل داشته باشد. دیگر سخنوران سبک هندی نیز از جمله بابافغانی، نظیری، ظهوری، طالب و صائب به ترکیب‌سازی بیش‌وکم علاقه و توجه نشان داده‌اند (نک: حسن‌پور، ص 56، 71، 113، 133، 202). اما این کارکرد زبانی در شعر بیدل نمود و بسامد بسیار برجسته‌تری یافته‌است. کاظمی همچون شفیعی کدکنی، ترکیب‌سازی را یکی از عوامل ابهام در سخن بیدل دانسته و افزوده است که این کارکرد زبانی، گاه خواندن شعر بیدل را دشوار می‌کند[2] (کاظمی، ص 16، 18).

پیش از هر چیز باید توضیح داد که در اینجا منظور از «ترکیب» هرگونه واژه‌ای است که در ساختمان آن، دست کم دو تکواژ مستقل به کار رفته باشد؛ هرچند برخی واژهٔ به‌دست‌آمده را، اگر با تکواژهای نامستقل همراه شده باشد، مشتق مرکّب می‌نامند. این تمایز را در جستار کنونی معتبر نمی‌شماریم؛ زیرا هدف از بررسی این صورت‌های زبانی آن است که ارزش سبک‌شناختی آنها روشن گردد و تأثیر آنها در برجسته‌ساختنِ زبان اثر ادبی نشان داده شود[3].

دربارهٔ ترکیب‌سازیِ زبانِ بیدل، پژوهشگران دیگر، بررسی‌های لازم را انجام داده‌اند.

---

2. جالب است که خود او که در خواندن و دریافتن شعر بیدل، از سرآمدان روزگار به شمار می‌رود، به علّت همین ترکیب‌سازی بیدل، بیتی را نادرست خوانده و از رسیدن به معنای دقیق آن باز مانده است:

سنگ این کهسار آسایش‌خیالی بیش نیست از زمینگیری همان آتش به دامانیم ما

در بیت مورد نظر ترکیب **آسایش‌خیال** به کار رفته است امّا کاظمی به ترکیب بودن آن پی نبرده و حدس زده است که شاید صورت درست چنین باشد: «سنگ این کهسار و آسایش؟ خیالی بیش نیست» (نک: کاظمی، ص93-94).

3. برخی از سخن‌سنجان اصطلاح «ترکیب» را دربارهٔ گروه‌های اضافی یا وصفی نیز به کار می‌برند که ممکن است با واژهٔ مرکّب اشتباه شود. برای جلوگیری از این اشتباه، باید از آن پرهیز کرد (فرشیدورد، ج2، ص842 ، 847). گروه‌های وصفی یا اضافی مقوله‌های دیگری هستند که در جای خود باید بدان‌ها پرداخت. شگفت آنکه بیدل در به کار بردن این گروه‌ها نیز برجستگی‌هایی در سخن خود پدید آورده است.

در اینجا برای پرهیز از دوباره‌گوییِ گفته‌های آنان، تنها به این یادکرد بسنده می‌کنیم که بیدل همواره به ساختن واژهٔ مرکّب بسنده نمی‌کند و گاه متعلّقات آن واژهٔ مرکّب را نیز بدان می‌افزاید و بدین سان زبان غزل خود را برجسته‌تر می‌سازد. از این دست است واژهٔ «در خان‌ومان‌ها آتش‌انداز» که در بیت زیر چونان صفتی جانشین موصوف به کار رفته است:

به تسکین دل بی‌تاب ما عمریست می‌خندد شررخو لعبتی **در خان‌ومان‌ها آتش‌اندازی**

(بیدل، ص 1194).

در اینجا ترکیب **آتش‌انداز** با متعلّقاتی همراه شده است و ترکیب بزرگتری را تشکیل داده است. افزوده شدن چنین متعلّقاتی باعث برجستگی بیشتر سخن می‌شود و از نمونه‌های آشکارِ آشنایی‌زداییِ ساختواژی به شمار می‌آید. آوردنِ متعلّقات برای ترکیب‌ها چیزی نیست جز گسترش دادن آنها. همان گونه که یک فعل را می‌توان با مفعول و متمّم و قیدهای گوناگون گسترش داد، ترکیب را نیز می‌توان با آوردنِ افزوده‌هایی بزرگ‌تر کرد؛ با این تفاوت که گسترش دادن در مورد فعل به آشنایی‌زدایی نمی‌انجامد. آوردن قید و متمم و صفت و ... در یک جمله و درازتر کردن آن برای ذهن فارسی‌زبانان چیزی است طبیعی و معمولی. از همین رو نمی‌توان آن را چونان تمهیدی ادبی در نظر گرفت که در سخن برجسته‌سازی می‌کند. برخلافِ این، گسترش دادنِ ترکیب و افزودن متمّم و قید و صفت بدان کاری است عادت‌ستیزانه که با هنجارهای رایجِ فارسیِ معیار سازگاری ندارد و زبان شعر را شگفت‌گونه می‌نمایاند. اینجاست که گونه‌ای آشنایی‌زداییِ زبانی روی می‌دهد.

گسترش دادنِ ترکیب‌ها در شعر بیدل، بسته به این که هستهٔ ترکیب چه ساختی داشته باشد، به گونه‌های متفاوتی صورت می‌گیرد. او گاه ترکیبی را که از الگوی مفعول و بن مضارع پیروی می‌کند، با آوردن حرف اضافه و متمّم برای فعل و نیز صفتِ پیشین برای مفعول، می‌گستراند:

ز هر برگ گل این باغِ عبرت در نظر دارم کف افسوسِ **چندین رنگ‌وبو بر یکدگر سایی**

(همو، ص 1138).

اگر این ترکیبِ بزرگ را به ترکیبِ کوچکی چون **رنگ‌وبوسا** فروکاهیم، درخواهیم

یافت که ترکیبِ بزرگتر (چندین رنگ‌وبو بر یکدگرسا) چه اندازه برجسته و آشنایی‌زداینده است. همچنین اگر مصراع را به صورتِ فعلی درآوریم، درخواهیم یافت که صورت ترکیبی چه اندازه از صورتِ فعلی برجسته خواهد بود:

کف افسوسِ چندین رنگ‌وبو بر یکدگر سایم (می‌سایم).

صورتِ فعلیِ به دست‌آمده همان درون‌مایه را دارد اما از جهت نحوی کوچکترین برجستگی‌ای در آن دیده نمی‌شود.

گسترش ترکیب را در بیت زیر نیز می‌توان دید که در آن **راه‌ندیده** تا اندازهٔ **راهی به چشم آبلهٔ پا ندیده** گسترش یافته است:

در حیرتم به راحت منزل چه سان رسد　　راهی به چشمِ آبلهٔ پا ندیده‌ای

(همو، ص1163).

راهی به چشمِ آبلهٔ پا ندیده صفت مرکبّی است که جانشین موصوف گشته است. حال اگر می‌گفت **راهی به چشمِ آبلهٔ پا ندیده‌ام**، هیچ برجستگی‌ای روی نمی‌داد؛ چرا که گسترش جمله، خودبه‌خود مایهٔ آشنایی‌زدایی نمی‌شود و در زبان معیار نیز نمونه‌های فراوان دارد. بیدل به جای گسترش جمله ترکیب را گسترش می‌دهد و این به برجسته‌سازی می‌انجامد. **به‌خون‌تپیده** در بیت زیر نیز از همین دست است:

دارد محبّت از دلِ بی‌مدّعای من　　نومیدیِ به **خونِ دو عالم تپیده‌ای**

(همو، ص 1186).

جمله‌های بی‌فعل، اسم + یای نکره:

در غزل بیدل گاه‌گاه به جمله‌هایی برمی‌خوریم که فعلشان حذف شده است. اغلب این جمله‌ها خواهش و دعا را در بر دارند و به شکل اسمی نکره در بیت حضور می‌یابند؛ مانند این بیت:

الاهی **پاره‌ای تمکین** رمِ وحشی‌نگاهان را　　به قدر آرزوی ما **شکستی** کج‌کلاهان را

(همو، ص 12).

معنا این است که خداوندا به رم وحشی‌نگاهان پاره‌ای تمکین بده و به قدر آرزوی ما به کج‌کلاهان شکستی ببخش.

این کاربرد چنان‌که پیداست می‌تواند باعث ابهام شود؛ به‌ویژه هنگامی که دعاهای

معمولی و روزمره را در بر نداشته باشد. در زبان فارسی این کاربرد گسترش بسیاری ندارد و گاه دیده می‌شود:

ای شهنشاه بلنداختر خدا را **همتی** تا ببوسم همچو اختر خاک ایوان شما

(حافظ، ص 11).

بیدل همین کاربرد را گسترش داده و از حالت کلیشه‌های آشنایی چون «همتی» و «مددی» درآورده است. او اسمهای نکرهٔ بسیاری را به صورت جملهٔ بی‌فعل دعایی به کار برده است که نمونه‌های دیگری از آن را به دست خواهیم داد:

ای هرزه‌تاز عرصهٔ عبرت **ندامتی** چون عمر مفلسان به تمنّا گذشته‌ای

(بیدل، ص 1198)

یعنی ندامتی داشته باش.

نه نفس تربیتم کرد و نه دامان مددی آتشم خاک شد ای سوخته‌جانان **مددی**

(همو، ص 1196)

یعنی مددی کنید.

مصراع دوم بیت زیر سراسر همین کاربرد را در بر دارد:

به بی‌دردی در این محفل چه لازم متّهم بودن؟ **گدازی گریه‌ای اشکی جنونی ناله‌ای وایی**

(همان‌جا)

یعنی کاشکی گداز و گریه و اشک و جنون و ناله و وایی بود.

نمی‌باشد دل مایوس بی کیفیّت نازی پری زین بزم دور است ای شکست شیشه **آوازی**

(بیدل، ص 1194)

یعنی آوازی برآر (برای نمونه‌های دیگر نک: بیدل، ص 1122، 1125، 1127، 1138، 1142، 1165، 1192؛ کاظمی، ص112، 152، 201).

کاربرد مورد نظر یکی از ابزارهای ایجاز در سخن است که فشردگی بیان را باعث می‌شود و در کنار دیگر کاربردهای ایجازگرایانهٔ بیدل شعر او را فشرده‌تر کرده‌است.

کاربرد قیدی اسم:

آنچه در زبان فارسی رایج است این است که اسم در جایگاه‌هایی چون نهادی و مسندی

و مفعولی و متمّمی به کار رود؛ اما گاه دیده شده است کـه از اسـم کـارکرد قیـدی نیـز گرفته شده است، همانند بیت زیر از نظامی:

بـه عـرض بنـدگی دیـر آمـدم دیـر وگـر دیـر آمـدم شـیر آمـدم شـیر

(خیامپور، ص 43).

شیر در بیت بالا اسمی است که از نظر دستوری قید به شمار می‌رود. گفتنی است کـه صرف نظر از نمونه‌هایی همچون بیت نظامی، که در زبان به صورت کلیشه درآمده‌است، به کار بردنِ اسم در معنای قیدی بـا هنجـارِ زبـان فارسـی سـازگاری نـدارد؛ از همـین روی کاربردهـای اینچنینـی گونـه‌ای برجسـته‌سـازیِ دسـتوری بـه شـمار مـی‌رونـد و تـأثیری آشنایی‌زدایانه بر ذهنِ خواننده می‌گذارند. بیدل شاعری است که این کارکرد کمیـاب را در شعر خود بارها جلوه‌گر ساخته است. بیت زیر نمونه‌ای است از آنچه گفته شد:

ای سـیه‌کـار اگـر گریـه نباشـد عرقـی آه از آن داغ که **ابر** آیی و بـاران نکنـی

(بیدل، ص 1172)

ابر در این بیت اسم است اما کاربرد قیدی یافته است. **ابر آمدن** یعنی «مانند ابر یا به گونهٔ ابر آمدن».

گفتنی است که در فارسیِ معیار صفت را می‌توان در جایگاه قید به کار برد نـه اسـم را. وقتی شاعر اسم را در جایگاه قید به کار می‌برد، با او مانند صفت برخورد کرده اسـت. چنین است که در بیت‌هایی مانند بیت زیر واژه‌های **سبزه** و **گل** را می‌توان «سـبزه‌وار» و «گل‌مانند» معنی کرد به طوری که گویی صفت‌هایی بوده‌اند کـه اکنـون کـارکرد قیـدی یافته‌اند:

اگـر سـبزه رسـتم وگـر گـل دمیـدم بـه مژگـان نـازت کـه خوابیـده بـودم

(کاظمی، ص 449)

البته همهٔ برجستگیِ دستوریِ این بیت به همین است کـه دو واژهٔ مـورد نظـر اسـم هستند نه صفت؛ چراکه اگر صفت بودند، از نظر دستوری هیچ نوآوری‌ای در کار نبـود و با فارسیِ معیار روبه‌رو بودیم.

گفتنی است که کاربرد مورد نظر بیشتر در کنار فعل‌هایی چـون **آمـدن** و **رسـیدن** دیده می‌شود اما همواره چنین نیست. در بیت‌های زیر فعل‌های **گل‌کـردن**، **خندیـدن**،

بالیدن، غریدن و خیزیدن با کاربرد قیدیِ اسم همراه شده‌اند:

ای مطـربِ جنـون‌کـدهٔ درد همّتـی　　تـا **نالـه** گـل کنـد نفـس نـاتوان مـا
(همو، ص 18).

چشم باید بست و گلگشت حضور شرم کرد　　**غنچـه** مـی‌خنـدد بهـار عـالم ایجـاد مـا
(همو، ص 5).

پیکر من از گداز یاس شـد آب و هنـوز　　**موج** می‌بالد زبـان شـکر احسـان شـما
(همو، ص 15).

دعویِ مردان این عصر انفعالی بیش نیسـت　　**شیر** می‌غرند و چون وا میرسـی بزغالـه‌انـد
(همو، ص 416)

طلب مسلّمِ طبعی که در هوای محبـت　　**غبار** خیزد از این دشت و **انتظار** نشیند
(همو، ص 434؛ برای نمونه‌های بیشتر نک: بیـدل، ص 1-3، 190، 1124، 1143 1152 ، 1175، 1179، 1183 ؛ کاظمی، ص 92).

تکیه‌کلام‌های نحوی:

در زبان بیدل جمله‌ها و عبارت‌هایی پیوسته تکرار می‌شـود. اگـر کسـی چنـد صـفحه از دیوان بیدل را بخواند، بی‌گمان با آن صورت‌های تکـراری کـه بـه تکیـه‌کـلام مـی‌مانـد، رویاروی می‌گردد. یکی از آنها جملهٔ بی‌فعلِ **مفتِ** ... است. نمونه‌های زیر آنچه را گفتـیم روشن‌تر می‌کند:

بیگانگیسـت بـوی بهـار تعیّنـت　　**مفتِ تو** گر دو روز به رنگ آشنا شـوی
(بیدل، ص 1123).

طرب مفتِ دل گـر همـه صـبحِ بخـتم　　ز گـل کـردنِ گریـه خندیـده باشـد
(همو، ص 471، نیز نک: ص 402، 408، 421، 451؛ کاظمی، ص 154، 183).

همه گر + جملهٔ پیرو + جملهٔ پایه نیز از ساختارهایی است که در شعر بیدل بسـامد بالایی دارد. به نمونه‌های زیر بنگرید:

ز بس فیض سحر می‌جوشد از گرد سواد دل　　همه گر شب شوی روزت نمی‌گردد سیاه آنجا
(بیدل، ص 1)؛

همه گر ننگ باشد بی‌زبـانی را غنیمـت دان　　مباد آتش زنی چون شمع در بنیاد خاموشی
(همو، ص 1134)؛

حلاوت‌آرزویی‌هـا گزنـدآماده اسـت اینجـا همه گر در عسل پا افشری بر نیش می‌آیی

(همو: 1153، نیـز نـک: کـاظمی، ص، 127، 274، 426، 434، 438؛ بـرای صـورتِ **گـر همـه** ← کاظمی، ص 126، 128، 189، 203، 426-427).

یکی دیگر از تکیه‌کلام‌های بیدل به کار بردن **امکان بودن** است به جای **ممکن بودن** که در بیت‌های زیر نمونه‌هایی از کاربرد آن را می‌بینیم:

رفع مرض غفلت از خلق چه امکـان اسـت؟ خورشید هم اینجا نیست بی‌علّت شب‌کـوری

(بیدل، ص 1162).

پستی فطرت چه امکان است نپـذیرد عـلاج؟ سایه را نتـوان ز خـاک رهگـذر برداشـتن

(همو، ص 1007).

در این کاربرد **که** اغلب حذف می‌شود:

چه امکان است گردِ وحشتم از دل برون جوشـد؟ تحیّررشته‌یی چون موج دارم در گهر پنهان

(همو، ص 1067، نیز نک: ص320، 434، 445).

البته این بدین معنا نیست که بیدل صورت **چه ممکن است** را هرگز بـه کـار نبـرده است:

نشست و خاست نمی‌گردد از سـپند مکـرر چه ممکن است که نقش کسی دو بار نشیند

(بیدل، 434؛ نیز نک: ص406، 410، 426).

از تکیه‌کلام‌های دیگر بیدل، آوردن قید **پُر** است که کاربرد بسیاری در غـزل او دارد. این قید همواره به معنای «بسیار» به کار می‌رود:

پـر آسـان اسـت ازیـن دریـا گذشـتن ز پشـت پـا اگـر پـل مـی‌تـوان کـرد

(همو، ص 409).

بیدل دماغ نـاز فلـک پـر بلنـد نیسـت گرد خود اندکی به هوا می‌توان رسـاند

(همو، ص 423؛ نیز نک: ص394، 400، 403، 408، 412-413، 437).

گونه‌ای کاربردِ واژهٔ **هم** را نیز باید از تکیه‌کلام‌هایِ بیدل برشمرد که با کاربرد معمولِ آن نزد دیگر سخنوران تفاوت دارد. کاظمی در این باره می‌گوید:

هم، به صورت معمول، نشانهٔ جمع شدنِ چند چیز است، چنان که مـثلاً مـی‌گـوییم «باران بارید، برف هم بارید» ولی بیدل در بعضی جای‌ها **هم** را فقط برای یک چیز به کار می‌برد و این به طور ضمنی بر حضور چیزهایی که در کلام نیامده‌اند دلالـت دارد. مـثلاً

می‌گوید: «زین بیابان نقش پا هم نیست بی آواز پا» یعنی نه تنها دیگر چیزها، که نقش پا هم صدا دارد. یا «بیدل از یاد خویش هم رفت» یعنی نه تنها از یاد دیگران، که از یاد خود هم رفتم. حاصل کار نوعی ایجاز در کلام است (کاظمی، ص 785).

اینک نمونه‌ای از آنچه گفته شد:

بیا زاهد طریق صلح کل هم عالمی دارد تو و تسبیح ما و می‌کشی هر کاری و مردی

(بیدل، ص1197).

این گونه کاربردِ **هم** را در زبان گفتار بیشتر می‌توان یافت. شاعر هم می‌تواند این ساختار را به کار ببرد و به زبان مردم نزدیک شود. بیدل از سرایندگانی است که گه‌گاه به چنین کاربردهایی علاقه نشان می‌دهند. نمونهٔ دیگر از به کار بردن **هم** در بیت زیر دیده می‌شود:

خیالِ جلوه‌زار نیستی هم عالمی دارد ز نقش پا سری باید کشیدن گاه‌گاه آنجا

(همو، ص 1).

جهان نامنفعل گردد اثر هم موقعی دارد عرق‌واری به روی کس نمی‌شاشد حیا اینجا

(همو، ص 29، نیز نک: ص151).

اینک نمونه‌هایی دیگر از آنچه گفته شد:

آنجا که زه کنند کمان‌های امتیاز منظور این و آن نشدن هم نشانه‌ای است

(همو، ص 238).

زندگی خرمن ما را چه کم از برق فناست؟ رنگ گل هم به چمن آتش همواری هست

(همو، ص 202).

حق‌شناس غفلت هم زنگ دل نمی‌خواهد آینه جلا دادن شکر خودنمایی‌هاست

(همو، ص 193).

همچنین است جمع بستن **این‌قدر** و **آن‌قدر** که معمولاً در زبان مردم به کار می‌رود نه در زبان ادبی:

مشت خاکت از فسردن بر زمین جا تنگ کرد ای گران‌جان این‌قدرها دامن تمکین مگیر

(همو، ص 719).

در این بیت اگر می‌گفت **این قدر دامن تمکین مگیر** هیچ برجستگی‌ای پیش نمی‌آمد. همین افزودنِ **ها** که احتمالاً از توجه به گونهٔ گفتاریِ زبان سرچشمه

گرفته‌است، تأثیری آشنایی‌زدایانه بر خواننده می‌گذارد. زیرا در متن ادبی انتظار نمی‌رود که گونهٔ گفتاری به کار رود. اینک نمونه‌ای دیگر:

بلند است آن‌قدرها آشیان عجز ما بیدل که بی‌سعیِ شکست بال و پر نتوان رسید اینجا

(همو، ص38؛ نیز نک: ص 163، 420، 422، 429).

کاربرد لفظی ضمیر

منظور از کاربرد لفظی ضمیرها آن است که شاعر آنها را به گونه‌ای به کار ببرد که دلالتی به شخص دستوری نداشته باشند و به اسمی ارجاع داده نشوند. در این حالت، ضمیرها کارکرد دستوری خود را از دست می‌دهند و لفظشان مورد نظر است نه معنای دستوریشان؛ از همین روی با آنها همچون یک اسم برخورد می‌شود، زیرا دیگر ضمیر نیستند؛ مانند **من** در بیت زیر:

تنهایی تو انجمن‌آرا نمی‌شود **من** تا کجا به خویش ببالد که ما شوی

(همو، ص 1122).

اگر «من» کاربرد معمولی ضمیر را می‌داشت، فعل **ببالد** باید با آن تطبیق می‌کرد و به صورت **ببالم** درمی‌آمد. اما در اینجا لفظ **من** مورد نظر است بی‌آنکه شخص دستوری در آن لحاظ شده باشد. چنین کاربردی در شعر بیدل نمونه‌های دیگری نیز دارد:

هستی همان عدم بود نی کیفی و نه کم بود در هر لب و دهانی **من** داشته ست **اویی**

(همو، ص 1131).

ز وصال مهر تابان چه رسد به سایه بیدل روم از خود و **تو** گردم که تو در کنارم آیی

(همو، ص1140).

که صیقل زد آیینهٔ عبرتت[4]؟ که او بودی امروز و من دیده‌ای

(همو، ص 1179).

دل زین خرابات دیگر چه جوید؟ زد شیشه بر سنگ آمد صدا **من**

(همو، ص 1006؛ نیز نک: ص 386، 398، 406، 412، 413، 414، 418، 422، 425-426، 428، 433).

4. در اصل: عبرتست

مضاف کردن قید

قیدها، جدا از اینکه مرکّب‌اند یا نه، در شعر بیدل جلوهٔ دوچندانی می‌یابند و سـخنش را بیشتر بیگانه‌نما می‌سازند. یکـی از ابزارهـای بیـدل بـرای بیگانـه‌نمـودن سـخن خـود و برجسته‌سازی آن، گسترش‌دادن قیدهاست. بیدل بسیاری از قیدها را بـه صـورت گـروه اضافی به کار می‌برد به طوری که واژه هم قیـد باشـد هـم مضـاف. مضـاف شـدن قیـد، گونه‌ای سرپیچی از هنجار زبان فارسی به شمار می‌رود. در زبـان فارسـی، گـروه قیـدی معمولاً مضاف نمی‌شود. بیدل بـا آوردن مضـافٌالیـه، بـرای گـروه قیـدی وابسـته‌سـازی می‌کند. با نگاهی به دو بیت زیر آنچه گفتیم روشن‌تر خواهد شد:

دوستان هرگه به یاد آییم اشکی سر دهیـد　　صبح ما زین باغ پُر نومید شبنم رفته اسـت

(همو، ص 208).

ادب‌گاه محبّت نـازِ شـوخی برنمـی‌دارد　　چو شبنم **سربه‌مُهرِ** اشک می‌بالد نگاه آنجـا

(همو، ص 1).

این که بگوییم «کسی نومید رفته است»، با هنجار زبان فارسی سازگاری دارد امّا اگـر بگوییم «نومیدِ چیزی رفته است»، صورت به‌دست‌آمده با عادت‌های فارسی‌زبانـان بیگانـه است و کاربردی فراهنجاری به شمار می‌رود.

در بیت دوم اگر قید **سربه‌مُهر** به **اشک** اضافه نمی‌شد، از نظر نحـوی برجسـتگی‌ای رخ نمی‌داد و تنها ترکیب‌گرایی شاعر جلوه می‌کرد که آن هم بـه دلیـل تکـراری بـودن ترکیبِ **سربه‌مُهر** چندان به چشم نمی‌آمد.[5] اما بیدل بـا مضـاف‌کـردن قیـد مـورد نظـر برجستگی ویژه‌ای به سخن خود بخشیده و با نحو فارسی رفتاری عـادت‌سـتیزانه کـرده است. در دیوان بیدل نمونه‌های فراوان دیگری از عادت‌سـتیزی شـاعر در بـه‌کـار بـردن قیدها به چشم می‌خورد که در اینجا چند تا از آنها را یاد می‌کنیم:

سرنگونِ فکر چون مینای خـالی سـوختم　　مصرع [ی] موزون نکردم در زمین قُلقُلـی

(همو، ص 1126).

اگر شاعر می‌گفت «سرنگون سوختم» سخنش هیچ برجستگی زبـانی‌ای نمـی‌داشـت. این برجستگی با مضاف کردن قید **سرنگون** به دست آمده است. اینک نمونه‌ای دیگر:

5. ترکیب **سربه‌مهر** را خاقانی چند بار به کار برده است (نک: خاقانی، ص 41).

خرابِ جستجوی یک نفس آرام مـی‌گـردم شکست دل کنم تعمیر اگر پیدا شود جایی
(همو، ص 1139).

شاعر دارد می‌گردد در حالی که از جسـتجوی یـک لحظـه آرامـش خسـته و ویـران (خراب) شده است. پس **خرابِ جستجوی یک نفس آرام** قیدی است گسترش‌یافته کـه فعل **می‌گردم** را توضیح می‌دهد.

ویژگیِ آشنایی‌زدایانهٔ کاربرد مورد نظر را از دید دیگری نیز می‌توان نشـان داد. ایـن کاربرد در اغلب موارد برای خواننده همان کاربرد معمولِ مسند و فعلِ اسـنادی بـه نظـر می‌رسد. اما وقتی خواننده فعل را می‌بیند متوجه می‌شود که آنچه مسـند مـی‌پنداشـته است، قیدِ جمله است؛ همان‌گونه که در مورد **زندانی** در مصراع زیر صادق است:

زنـدانیِ انـدوه تعلـق نتـوان زیسـت بیدل دلت از هر چه شود تنـگ بـرون‌آ
(همو، ص 1).

در بیت زیر قید **خجلت‌ثمر** به گونهٔ مضاف به کار رفته است:

خجلت‌ثمرِ دشـت تـردّد نتـوان زیسـت ترسم به عرق گم شود از آبلـه جوشـی
(همو، 1143).

یعنی نمی‌توان در حالتِ **خجلت‌ثمر دشت تردّد بودن** زیست.

تـا عـدم آوارهٔ آفـات بایـد تـاختن جز فرورفتن نـدارد کشـتی مـا لنگـری
(همو، ص 1144).

یعنی تا عدم باید به موجب آفات آواره وار تاخت.

چون حباب از خامشی مگذر که حسن عافیـت خفته‌اسـت آیینه‌**در دستِ** قفـس‌دزدیـدنی
(همو، ص 1169، نیز نک: ص133، 218، 725، 727).

به‌کاربردن گروه اضافی به جای گروهِ متمّمی

بیدل هرگونه واژه را به هرگونه واژه مضاف کرده است و در ساختن گروه‌هـای وصـفی و غیر وصفی محدودیّتی نداشته و دربند این نبوده است که قواعد محور همنشـینی زبـان فارسی را رعایت کند. در نتیجه گروه‌های اضافی گوناگونی ساخته است که اجـزای آنهـا ربطی به هم ندارند و تنها با منطق مَجاز در کنار یکدیگر جای گرفته‌اند. اما اکنون ما بـه این کاری نداریم که این اضافه‌ها از نظر معنـایی یـا تصـویری چـه نمـودی در دیـوان او

یافته‌اند؛ زیرا جنبهٔ سبک‌شناختی آن در اینجا مورد نظر است.

بیدل برای فشرده‌تر ساختن سخن و گنجاندن پیام خود در تنگنای مصراع، گاه به حذف‌کردنِ برخی از حروف اضافه می‌پردازد. این کار زبان او را ناآشنا می‌سازد؛ زیرا در فارسیِ معیار، برخی از کلمه‌ها حرف اضافهٔ خاص دارند و بی‌توجّهی به آن سخن را از طبیعت زبان فارسی دور می‌کند. به بیت زیر بنگرید:

هیهات به این حلقه درِ دل نگشودند رفتند جوانان همه **نامحرمِ** پیری

(همو، 1142)

شاعر در مصراع دوم می‌خواهد بگوید که جوانان در حالی رفتند که با پیری نامحرم بودند. واژهٔ **نامحرم** حرفِ اضافه‌ای مخصوص دارد (با) که نیاوردنش در چنین جایی خلافِ فارسیِ معیار است. همچنین است نیاوردنِ **برای** در کنار **تلاش** در بیت زیر:

تلاش منصب و عزّت ندارد حاصلی دیگر همین رنجِ خمیدن می‌کند بر دوش مزدورش

(همو، ص 771)

ما از این جمله بایید بفهمیم: تلاش برای منصب عزّت حاصلی دیگر ندارد.

اصولاً بیدل صورت فشرده را بر صورتِ گسترده ترجیح می‌دهد و این صورتِ فشرده معمولاً حالت اضافی دارد. او برای رساندن این مفهوم که «غنچهٔ حباب از نسیم منت نکشید» چنین می‌گوید:

منت‌کشِ نسیم نشد غنچهٔ حباب ما را همان شکسته دلی دلگشا بس است

(همو، ص 336)

در بیتی دیگر نقش‌نمای **را** را حذف می‌کند و باز حالت اضافه را ترجیح می‌دهد و به جای این که بگوید «یارب ما را امتحان مکن» چنین می‌آورد:

یارب مکن به بار دگر امتحانِ ما (همو، ص149)

اصرار بیدل بر به کار بردنِ صورت فشردهٔ اضافی گاه باعث ابهام و نارسایی شعر او شده‌است. برای نمونه عبارتِ **مدادِ کلکِ تحریرت** را در بیت زیر باید «مرکّب قلمِ تحریر به تو» (= مرکّب قلمِ تحریرِ نامه‌ای خطاب به تو) معنی کنیم (کاظمی، ص 127- 128):

حدیث شکوه با این سادگی نتوان بیان کردن گهر حل کردنی دارد مداد کلک تحریرت

باید توجه داشت که این کاربرد برای بیدل به صورت یک عادت زبانی درآمده بوده

است و تنها در مواقع تنگنای وزنیِ مصرع‌ها به کار نمی‌رفته است؛ مانند بیت زیر:

ز خودکامی برون آ بی‌نیازِ خلق شو بیدل که اوجِ قصرِ همت‌ها، همین یک نردبان دارد

(بیدل، ص 609)

در مصرع نخست، شاعر می‌توانست به جای **بی‌نیازِ خلق**، صورت **بی‌نیاز از خلق** را به کار ببرد، بی‌آنکه مشکلی از نظر وزنی روی دهد امّا عادت زبانی او کاربرد کنونی را سبب شده است. بیت زیر نمونه‌ای دیگر است از این کاربرد:

غباری بودم از آشفتگی **نومیدِ** آسودن پَرافشانی عرق‌ها کرد تا امروز گل گشتم

(همو، ص 948)

او در بیت‌هایی دیگر، گروه‌های اضافی **ناگزیرِ طاقت**، **سجدهٔ حق**، **شرمِ لیلی** را به جای گروه‌های متمّمی «ناگزیر از طاقت» «سجده بر حق»، «شرم از لیلی» به کار برده است (همو، ص 35، نیز نک: 345، 368، 898).

گروه اضافی با مضاف‌الیهِ ضمیری

یکی از برجستگی‌های سخن بیدل این است که واژه‌ای را به ضمیری اضافه می‌کند و گروهی اضافی تشکیل می‌دهد که میان مضاف و مضاف‌الیه‌اش، به جای رابطهٔ تخصیصی و ملکی، رابطهٔ همانندی یا این‌همانی وجود دارد. کاظمی این‌گونه اضافه را ترکیب اضافی «حاکی از عینیت» خوانده است (نک: کاظمی، ص 68). هنگامی که بیدل می‌گوید «آرزوهای دو عالم دستگاه/ از **کف خاکم** غباری بیش نیست»، میان خود و یک کف دست خاک پیوند همانندی برقرار کرده است. یکی از عوامل ابهام سخن او نیز همین است. زیرا فارسی‌زبان از مضاف‌الیهِ ضمیری اغلب معنای ملکی و تخصیصی دریافت می‌کند نه تشبیهی[6]. البته نمونه‌هایی همانند سخن بیدل در سروده‌های سرایندگان دیگر نیز دیده می‌شود اما نه با این بسامد:

درخت تو گر بار دانش بگیرد به زیر آوری چرخ نیلوفری را

(ناصرخسرو، ص142)

6. فرهیخته‌ای هراتی به نام محمدمسعود رجائی در مطلبی اینترنتی به تاریخ یکشنبه 7 دلو، به کاربرد ضمیرهای تشبیهی در شعر بیدل اشاره کرده است و نمونه‌هایی از آن را به دست داده است.

اکنون نمونه‌هایی دیگر از این کاربرد را در غزل بیدل نشان می‌دهیم:

حباب ما اگر زین بحر باشد جرعهٔ هوشش که تکلیف شراب از جام واژون می‌کند ما را؟
(بیدل، ص 51)

حباب ما یعنی ما که حباب هستیم.

چگونه **تخم شرارم** به ریشه دل بندد همان به عالم پرواز کشته‌اند مرا
(همو، ص 52)

تخم شرارم یعنی تخم شراری که منم.

تو خواهی نوبهارش خوان و خواهی فتنهٔ محشر ز مشت خاک ما خواهد دمیدن شوق گلبازی
(همو، 1194)

مشت خاک ما یعنی یک مشت خاک که ما هستیم.

هوای دامن او گر نباشد شهپر همّت که برمی‌دارد از مشتِ غبارم ناتوانایی؟
(همو، ص 1192)

مشتِ غبارم یعنی یک مشت غبار که منم (نیز نک: ص 383، 399، 401، 408، 424، 427، 435، 439، 446، 455، 1127-1128، 1133، 1144-1145)

توسع در کاربرد فعلِ «داشتن»:

فعلِ داشتن در غزل بیدل کاربرد بسیار گسترده‌ای دارد. منظور از این گستردگی تنها بسامد نیست. نوعِ به کار رفتنِ این فعل در بسیاری از مواضع، با صورتِ آشنای آن در دیوان‌های دیگر فرق دارد. جدا از کاربردهای معمولِ این فعل در دیوان خود بیدل و دیگر سرایندگان، باید به کاربرد دیگری از آن اشاره کرد و آن چنین رخ می‌دهد که گاه بیدل می‌خواهد وضعیت و حالت یک پدیده را توضیح دهد و بر یکی از صفت‌ها یا ویژگی‌های آن پدیده تأکید بورزد؛ مانند بیت زیر که در آن شاعر حالت چکیدن اشک کباب را در شور جهان نیز دیده است و برای رساندنِ این مفهوم **فعلِ داشتن** را برای **شور جهان** در مورد **چکیدن** به کار برده است، حال آن که چکیدن داشتنی نیست:

بیرون نجست از آتش دل سعیِ هیچ کس شور جهان **چکیدنِ اشک کباب داشت**
(همو، ص 224)

داشتنِ آمد و رفت که در بیت زیر به کار رفته است از نمونه‌های دیگرِ توسع فعل

داشتن به شمار می‌رود:

برق نمودت **آمد و رفتِ شرار داشت** روشن نشد که آمده‌ای یا گذشته‌ای

(همو، 1198)

داشتنِ آبیاری کاربرد ناآشنای دیگری است که در بیت زیر دیده می‌شود:

بهار غیرت مرد **آبیاری خون داشت** عرق چکید به کیفیّتی که گلگون شد

(همو، ص 435)

داشتن نقاشی نیز در بیت زیر از همین دست است:

نقاشیِ صنایعِ پردازِ سحر داشت طاووس رنگ‌ها به هم آورد و پر کشید

(همو، ص 384، نیز نک: ص51، 107، 207، 384-385، 394)

نتیجه‌گیری

شعر بیدل را از جنبه‌های زبانی نیز می‌توان بررسی کرد و نباید تنها به خیال‌پردازی او در شعر پرداخت. وی شاعری است که زبان فارسی را به گونه‌ای متفاوت به کار گرفته است و با بررسی دقیقِ شیوهٔ زبانیِ متفاوت او می‌توان جزئیات ظریفی از سبک شعری‌اش به دست آورد. در مقایسه‌ای کوتاه میان بیدل و صائب نشان داده شد که دشواریابیِ سخن بیدل، به این علت نیست که سخن او جمله‌بندی پریشانی دارد؛ بلکه شیوهٔ او در کنار هم گذاشتنِ واژه‌ها به گونه‌ای ناهمخوان با قواعد هم‌نشینی زبان فارسی، باعث شده است که شعرش را به نسبت شعر صائب مبهم‌تر بدانیم. هرچند که شعر صائب از نظر جمله‌بندی بسیار پریشان‌تر از شعر بیدل است. کاربردهای زبانیِ سبک‌ساز در غزل بیدل، گاه به مرز غلط‌های دستوری نزدیک می‌شود. بنابر این، بررسی آنها به معنای تأییدِ ارزش هنری آنها نیست.

منابع:

- بهار، محمدتقی، *دیوان اشعار*، ج 1، انتشارات توس، تهران، 1368.
- بیدل، عبدالقادر، *کلیات*، ج 1، غزلیات، پوهنی مطبعه، 1341.
- حافظ، شمس‌الدین محمد، *دیوان*، به تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، زوار، تهران، 1362.
- حسن‌پور آلاشتی، حسین، *طرز تازه، سبک‌شناسی غزل سبک هندی*، سخن، تهران، 1384.

- حسینی، حسن، *بیدل سپهری و سبک هندی*، سروش، تهران، 1376.
- خاقانی شروانی، افضل‌الدین بدیل، *دیوان*، به تصحیح ضیاءالدین سجادی، زوار، تهران، 1368.
- خیّام‌پور، عبدالرسول، *دستور زبان فارسی*، ستوده، تهران، 1384.
- زرین‌کوب، عبدالحسین، *نقد ادبی*، امیرکبیر، تهران، 1373.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، *شاعر آینه‌ها*، آگاه، تهران، 1366.
- صائب، محمدعلی، *دیوان*، جلد 1، به تصحیح محمد قهرمان، علمی و فرهنگی، تهران، 1375.
- فرشیدورد، خسرو، *دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی*، جلد 2، امیرکبیر، تهران، 1378.
- کاظمی، محمدکاظم، *گزیدهٔ غزلیات بیدل*، عرفان، تهران، 1386.
- ناصرخسرو، *دیوان*، به تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، دانشگاه تهران، تهران، 1353.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی