Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

چشم‌اندازهای تازهٔ ساختار بلاغیِ تشبیه در اشعار بیدل دهلوی

مهرداد اکبری گندمانی*
مهدی‌رضا کمالی بانیانی**

چکیده

شیوهٔ نگرش و رویکرد شاعران و نویسندگان به جهان را در قالب آثار ادبی و از خلال دستگاه بلاغی آنها می‌توان مشاهده کرد. یکی از عوامل تأثیرگذار در شکل‌گیری و دگرگونی این دیدگاه‌ها و رویکردها تحولاتی است که جهان آنها را، در سطوح مختلف، دربرمی‌گیرد. یکی از ساختارهای مهم دستگاه بلاغی تشبیه است. در این پژوهش تلاش شده است تا نشان داده شود که چگونه ساختارهای تشبیهی بیدل، در پیوند با دیگر ساختارهای بلاغی، تحولات بافت‌های موقعیتی را در سطوح مختلف آشکار می‌کنند. از سوی دیگر، به این مسئله پرداخته شده است که دگرگونی‌های آشکار و پنهان در این دوره، چگونه افق‌های انتظار دوره‌های پیشین را تحت تأثیر قرار داده و گاه به پایه‌ریزی و شکل‌گیری افق‌های جدید منجر شده است. آثار بیدل در این میان به‌مثابهٔ زمینه‌ای در نظر گرفته شده است که تا حد زیادی می‌توان تحولات درونی آنها را به دیگر زمینه‌ها، از جمله سبک هندی، بسط داد. با بررسی صورت‌گرفته مشاهده شد که بیدل نه‌تنها گاه از تشبیهات قدیمی ساختارهایی تازه خلق کرده است، بلکه با ایجادِ شبکه‌های زنجیروارِ تشبیهی، وفور تصاویر ترکیبی، ساخت تصاویرِ متعدد با استفاده از چندوجهی‌بودنِ واژه‌ها، تعاملِ تصاویرِ مرکزی و حاشیه‌ای و... ساختارهایی نو بنا نهاده است. همچنین، پس از بررسی بافت موقعیتی عهد صفوی، بافت زبانی سبک هندی، و ساختارهای رایجِ تشبیهی در آن سبک، در نهایت، به بررسی ساختارهای تشبیهی تازه و ویژگی‌های آن در اشعار بیدل پرداخته شده است.

کلیدواژه‌ها: ساختارهای تشبیهی، سنت، سبک هندی، بیدل دهلوی.

---

* استادیار دانشگاه اراک m-akbari@araku.ac.ir
** پژوهشگر دورهٔ پسادکتری دانشگاه اراک mehdireza_kamali@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۹۶/۱۱/۲۲ تاریخ پذیرش: ۹۷/۱۲/۲۰

دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۷، شمارهٔ۸۶، بهار و تابستان ۱۳۹۸

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

مقدمه

تشبیه یکی از ابتدایی‌ترین صورت‌های تلاش تخیل برای وحدت‌بخشیدن به صور خیال است و عناصر و اجزای متفرق و ناسازگار را به هم نزدیک و بین آنها پیوند برقرار می‌کند، به‌گونه‌ای که نوعی اتحاد را به یاد می‌آورد؛ ازاین‌رو، می‌توان تشبیه را نشان‌دهندهٔ وسعت زاویهٔ دید شاعر دانست که چگونه توانسته است میان عناصر و اشیای دور از هم (یا به‌ظاهر بی‌ارتباط) پیوند برقرار کند (ر.ک: رضایی جمکرانی، ۱۳۸۴: ۸۶). ازآنجاکه پایهٔ صور خیال، استعاره، مجاز، کنایه و حتی رمز بر رابطهٔ این‌همانی استوار است، می‌توان بر آن بود که تشبیه یکی از عناصرِ اصلی صور خیال است. شاعر در تخیل خود بین عناصر مختلف ارتباط ایجاد می‌کند و هر اندازه که این پیوند بین عناصر دور از هم صورت گیرد، تشبیه هنری‌تر خواهد بود؛ یعنی، هرچه ارتباط بین مشبه و مشبه‌به دورتر باشد، تشبیه هنری‌تر است (ر.ک: شمیسا، ۱۳۷۸: ۴۵). لطف ساختارهای تشبیه غرابت و دوری‌شان از ابتذال است. ساختارهای تشبیه نشان‌دهندهٔ تقلید یا خلاقیت نویسنده یا شاعر است و اینکه «تا چه میزان صاحب اثر آفریننده یا مقلد بوده است» (نجاریان و همکاران، ۱۳۸۴: ۱۷۱). آفرینش چنین ساختارهایی، شاعران و نویسندگان صاحب سبک را از مقلدان جدا می‌سازد.

بیان مسئله

تغییر و تحولاتی که در ساختارهای کوچک تشبیه روی می‌دهد، تحت تأثیر تغییرات بافت متنی است که بافت متنی نیز، به‌تناسب تغییرات بافت‌های موقعیتی و تحولات بیرونی و محیطی، از خود واکنش نشان می‌دهد و تغییر می‌کند. ازآنجاکه در سبک‌شناسی بلاغی دید و رویکرد شاعران و نویسندگان به جهان و اطراف نمایانده می‌شود، تغییر و دگرگونی اوضاع بیرونی عامل مهمی در تغییر نگاه و سبک شاعران و نویسندگان تلقی می‌شود. ساختارهای تشبیهی نیز به‌موازات تغییرات اجتماعی و... تغییر می‌کنند و در کنار ساختارهای دیگر، مجموعهٔ هماهنگ و درهم‌تنیده‌ای را خلق می‌کنند که به ایجاد یک بافت متنی یک‌پارچه منجر می‌شود (ر.ک: مطوری و مسعودی، ۱۳۹۵: ۱۲)؛ ازاین‌رو، تغییر و تحولات اجتماعی‌ـ سیاسی در هر دورهٔ خاص، بافت‌های موقعیتی متمایزی به‌وجود می‌آورد که، بسته به نوعِ تغییرات رخ داده، نوع و میزان اثرگذاری‌شان بر متن‌ها فرق می‌کند. این تحولات سبب دگرگونی و بازسازی افق‌های انتظار هر دوره در سطوح مختلف می‌شود و منتقد باید افق

انتظار یک لحظهٔ تاریخی معین را مشخص کند؛ به‌این‌نحو که هر زمان که افـق عینیـت یابـد، ارزش زیباشناختی یک اثر را می‌توان به‌تناسب فاصله‌ای که اثر از ایـن افـق دارد انـدازه‌گیـری کرد (ر.ک: مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۹). آثاری که از محدودهٔ سـنت‌هـای پیـشین فراتـر نمـی‌رونـد، ارزشِ زیباشناختی کمتری دارند، اما آنهایی که از این افق انتظار تخطی می‌کنند، و معیارهـا و سنت‌های ماقبل خـود را مـی‌شـکنند، از ارزش زیباشـناختی بیـشتری برخوردارنـد. هـر نـوع سنت‌شـکنی نـسبت بـه سـبک‌هـا و ادوار ماقبـل ممکـن اسـت سـرآغاز و طلیعـهٔ معیارهـا و ویژگی‌هایی باشد که در صورت تکرار در دورهٔ خود یا ادوار بعد توان تبدیل‌شـدن بـه سـنت را دارا هستند.

به‌کارگیری هر عنصر یا ویژگی تازه و بکر که سـابقه‌ای در ادوار قبـل نـدارد (یـا بـوده و دوباره با رجعتی فراگیر، سنت پیشین را احیا کرده است)، ممکن است برای مخاطب تـازه و عجیب به‌نظر برسد. در اشعار فارسی می‌توان نمونه‌های خوبی از این سنت‌شکنی‌هـا را ذکـر کرد، اما بهترین دوره‌ای که می‌توان انقلابی را در اکثر صورت‌های خیال، زبـان و... مـشاهده کـرد سـبک هنـدی اسـت. در ایـن سـبک، شـاعران بـه‌قـصد دوری از ابتـذال و تکـرار، بـا نازک‌خیالی‌های خود، به‌دنبالِ کشف روابط تازه بـین عناصـر دور از هـم (یـا بـه‌ظـاهر دور) بوده‌اند (ر.ک: محمدی، ۱۳۷۴: ۲۴۱). حاصل این کوشش اشعاری بود که از نظر زاویهٔ دید، نوع نگرش به عناصر، محیط اطراف و خلق تصاویری که برای نخستین‌بار آفریده می‌شـدند، از ادوار قبل متمایز بودند. یکی از ساختارهایی که در این میان، تغییرات زیادی را (بـه‌ویـژه در شاخهٔ دورخیالان یا رهرو خیال) کرده است تشبیه بوده است. در این مقالـه، بـه بررسـی تغییراتی پرداخته‌ایم که در ساختارهای سنتی تشبیه و نحوهٔ به‌کارگیری آن در اشعار بیـدل دهلوی روی داده است. دلیل گزینش این شاعر، دردست‌بودن ابیات بسیاری از او بوده است و نیز هنجارگریزی‌ها و سنت‌شکنی‌های فراوانی که در ساختارهای تشبیهی او دیده می‌شود.

پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ بیدل و سبک شعری شاخهٔ دورخیالان (رهروان خیال) مقالات متعددی نوشـته‌شـده است. از جملهٔ مقالات ارزشمند می‌توان به مقالهٔ «سبک دورخیالان هندی، شاخهٔ هندی در شعر فارسی قرن دوازدهم»، اثر محمود فتـوحی (۱۳۹۲) اشـاره کـرد کـه در آن، نویـسنده خصایص شاخهٔ دورخیالان هندی و ویژگی آنها را بررسی کرده است. مقالـهٔ «اسـتعاره‌هـای

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

سیال در غزل بیدل» اثر محمدرضا اکرمی (نشریهٔ *شعر*، شمارهٔ ۵۲)؛ «بن‌مایهٔ حباب و شبکهٔ تصویرهای آن در غزلیات عبدالقادرِ بیدل دهلوی» اثر سید مهدی طباطبایی (۱۳۹۳)؛ «تحلیل زیبانگری بیدل دهلوی با رویکرد روان‌شناختی» اثر مهین پناهی (۱۳۸۹) نیز، به‌صورت موردی، به جنبه‌ای از شعر بیدل پرداخته‌اند.

درباب تشبیه، چگونگی و کارکردهای آن نیز، آثار زیادی نوشته شده است. از میان کتاب‌های منتشرشده، می‌توان به کتاب‌های *صور خیال در شعر فارسی*، اثر محمدرضا شفیعی‌کدکنی (۱۳۹۱) اشاره کرد که نویسنده در آن به تحقیقی انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریهٔ بلاغت در اسلام و ایران پرداخته است. کتاب دیگر، *بلاغت تصویر* اثر محمود فتوحی رودمعجنی (۱۳۸۶) است که نویسنده در این کتاب کوشیده است فن تصویرگری در سبک‌های شعری را مطالعه کند تا تفاوت مبانی آنها آشکارتر شود، اما تاکنون هیچ اثری به بررسی تحولات ساختارهای بلاغی (در این مقاله تشبیه) به نسبت ساختارهای رایج یک عهد یا ادوار پیش از آن نپرداخته است.

روش تحقیق

روش تحقیق در پژوهش پیش‌رو توصیفی‌ـتحلیلی بوده است؛ ازاین‌رو، پس از بررسی اشعار بیدل دهلوی و مطالعهٔ آثاری که دربارهٔ اشعار این شاعر نوشته شده است، به تحلیل تغییرات و سنت‌گریزی‌هایی که در ساختارهای بلاغی تشبیه در اشعار این شاعر رخ داده، پرداخته شده است.

بحث

سنت‌های ادبی را می‌توان عرف‌هایی در نظر گرفت که در حوزهٔ آثار ادبی از طریق تکرارهای پیاپی به صور مختلف شکل گرفته‌اند. این سنت‌ها، به‌دلایل مختلف، از جمله تکرار، درهم‌تنیدگی با دیگر سنت‌ها، گفتمان‌ها، موقعیت‌های اجتماعی و روابط قدرت، معیاری برای ارزش‌ها، حقیقت‌ها، واقعیت‌ها، اصول و قواعد قرار گرفته‌اند و بدین‌سان، بایدها و نبایدهای شناختی و ساختاری در هر دوره یا چندین دوره را مشخص می‌کنند. سنت‌های ادبی، به‌دلیل ویژگی حقیقت‌نمایی‌شان، خود را به‌صورت بدیهی و طبیعی نمایان می‌سازند؛ ازاین‌رو، در هر دوره یا چند دورهٔ پیاپی، به‌منزلهٔ مراکز، کانون‌ها و ساختارهای معتبر پذیرفته می‌شوند. سنت‌های زیبایی‌شناختی و بلاغی نیز در همین حوزه قرار می‌گیرند؛ به‌گونه‌ای که هم در سطح ساختار و هم در سطح سازه‌ها و مفاهیم، معمولاً پیرو جریان‌هایی

هستند که از پیش شکل گرفته‌اند یا در حال شکل‌گرفتن هستند. ازاین‌رو، هر سنتی معمولاً در بدو پیدایش بدعت به‌شمار می‌آید و رفته‌رفته، به‌سبب تکرار، به سنت بدل می‌شود. سنت در حیطهٔ ادبیات عبارت است از مجموعهٔ قراردادها و شیوه‌های ادبی که طی دورهٔ تطورِ ادبیات هر قومی پدید آمده و روی هم انباشته شده است (ر.ک: سیاح، ۱۳۵۴: ۲۱۷). می‌توان سنت را به اصول و قواعد پذیرفته‌شده‌ای اطلاق کرد که همواره به‌صورت موضوع، قالب یا صناعتی خاص در آثار ادبی تکرار می‌شود. یکی از این سنت‌ها ساختارهای تشبیهی است که ممکن است از دوره‌ای به دورهٔ دیگر پایدار بماند یا نحوهٔ کارکردش تغییر کند. تشبیه به‌مثابهٔ یکی از ساختارهای مهم متن ادبی، اهمیت بسزایی در زبان شاعرانه دارد. تشبیه، به‌مثابهٔ یک سنت، از دوره‌ای به دوره‌ای دیگر، ممکن است وارث ویژگی‌های دورهٔ قبل باشد یا در اثر تغییر بافت موقعیتی و متنی، دچار دگردیسی شود. پیداست که عوامل و عناصرِ مختلفی دست به دست هم می‌دهند تا سبک یا طرزی خاص ایجاد شود. این عوامل ممکن است برون‌متنی یا درون‌متنی باشند. توجه به هر دو عامل در بررسی سبک‌شناختی مهم است و غالباً سبک‌شناسان عوامل درون‌متنی و برون‌متنی را مکملِ یکدیگر می‌دانند (ر.ک: مقدادی، ۱۳۷۸: ۳۲۱).

در گذار از یک دوره به دورهٔ دیگر، به‌اقتضای بافت موقعیتی آن زمان و نیز بر اثر تحولات و تطورات درون‌متنی و بینامتنی، به‌ناگزیر، پاره‌ای از سنت‌ها پایدار می‌مانند و پاره‌ای دیگر، به تأثیر این عوامل، در بافت زبانی (متنی) دگرگون می‌شوند. بافت‌های متنی از واحدهای کوچک‌تر خود ساخته می‌شوند و هر گونه شکل‌گیری و دگرگونی ساختارها، قاعدتاً بر بافت‌های متنی وسیع‌تر نیز تأثیر می‌گذارد. از سوی دیگر، اقتضائات بافتی نیز قادرند بر ساختارهای درونی متن تأثیر بگذارند و ساختارها را دستخوش تحول و دگرگونی کنند یا ساختارهایی تازه پدید بیاورند. ازاین‌رو، تشبیه در جایگاه یک ساختار ادبی، با بافت زبانی و بافت موقعیتی هر دوره در تعامل است.

بافت موقعیت[1]

کاربرد اصطلاح بافت موقعیتی با نام مالینفسکی و فرث گره خورده است. مالینفسکی می‌گوید: «زبان‌های زندهٔ دنیا، نباید جدا از بافت موقعیتی‌شان مورد پژوهش قرار گیرند، بلکه باید در متن رویدادهایی که از آنها استفاده می‌شود مطالعه شوند» (پالمر، ۱۳۶۶: ۸۷). اهمیت این

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

موضوع تا آنجاست که بعضی از زبان‌شناسان معنای یک واژه را وابسته به محیطی می‌دانند که واژه در آنجا خلق شده است؛ ازاین‌رو، گفته می‌شود که «در هر موقعیت، عواملی وجود دارند که به کارکرد زبان مربوط می‌شوند» (باطنی، ۱۳۵۴: ۱۴۹). عوامل برون‌متنی را می‌توان انواع جبرهایی در نظر گرفت که انسان در حصار آنها گرفتار است؛ از قبیل اوضاع و احوال اجتماعی، سیاسی، تاریخی، تعلیم و تربیت و حتی طبقهٔ اجتماعی هنرمند و... که هریک سهم بسزایی در تثبیت یک سبک یا سنت دارند (ر.ک: شمیسا، ۱۳۷۴ب: ۱۹۲). از این دیدگاه، بافت موقعیتی به‌معنای تأثیراتی است که از طرف محیط بیرونی و پیرامونی بر یک عنصر یا پدیده وارد می‌آید. در بافت موقعیتی، یک عنصر یا متن در چارچوب موقعیت خاصی که آن را تولید کرده است بررسی می‌شود. این دیدگاه متن را بر حسب رویه‌های ارتباطی با متون دیگر، تأویل ساختار متن، توالی عناصر آن و روابط اجتماعی حاصل از تعامل عناصر و سازه‌های متن در نظر می‌گیرد (ر.ک: برکت، ۱۳۸۶: ۳۰). به‌عقیدهٔ گراهام آلن، آثار ادبی بر پایهٔ نظام‌ها، روزگاران و سنت‌های ایجادشده در آثار ادبی پیشین بنا می‌شوند و دیگر نظام‌ها، رمزگان‌ها و سنت‌های هنری نیز در شکل‌گیری معنای اثر ادبی اهمیتی اساسی دارند (ر.ک: آلن، ۱۳۸۰: ۵۶). چنین است که دامنهٔ بینامتنیت از نقل قول مستقیم یا غیرمستقیم، تا تقلید و حتی سرقتِ ادبی گسترده می‌شود. از طرفی، اثرِ ادبی می‌تواند در زمان‌های مختلف و برای افراد متفاوت معنای مختلفی داشته باشد و این بیشتر به تعبیر اثر مربوط می‌شود تا به معنای آن (ر.ک: ایگلتون، ۱۳۸۰: ۹۳).

در قرن‌های دهم تا دوازدهم هجری، شعر فارسی تمام مناطقِ شبه‌قارهٔ هند را زیر سیطرهٔ خود گرفته بود. به‌تدریج، در میانهٔ قرن دوازدهم، شاعران و ادیبان هندونژاد، که خود در هنر شعر و شاعری در زبان فارسی به پایه‌های بلندی رسیده بودند، شعر فارسی را به‌مثابهٔ ابزاری برای تقابل با غلبهٔ فرهنگی ایرانیان برگزیدند تا به‌مدد آن، شیوهٔ شاعری خود را از طرز ایرانی‌ها متمایز کنند. به‌نظر می‌رسد نگارش *تذکرهٔ کلمات‌الشعرای* محمد افضل سرخوش (نگارش۱۰۹۳ق) نقطهٔ آغاز حرکت برای تفکیک دو جریان شعر فارسیِ هندی و ایرانی در قرن دوازدهم باشد (ر.ک: فتوحی و همکاران، ۱۳۹۴: ۳۴). پس از محمد افضل سرخوش، شاگردش بندارابن‌داس خوشگو، که شاگرد عبدالقادر بیدل شاعر بزرگ فارسی در هند نیز بود، تذکره‌ای به نامِ *سفینهٔ خوشگو* (تألیف۱۱۴۷ ق) نگاشت. خوشگو در تذکرهٔ خود بر طرز خیال پافشاری می‌ورزد و آن را طرزی پرطرفدار در شبه‌قارهٔ هند و سبکی

مستقل و متفاوت با سبک شاعران ایرانی مقیم هند در آن زمان می‌شمارد (ر.ک: خوشگو، ۱/۱۹۵۹م: ۸۳). هندیان دل‌بستهٔ پیچیده‌گویی و نازک‌خیالی بودند، اما این شیوه که در هند بسیار رایج و محبوب بود، در نظر بسیاری از ادبای ایرانی، چون حزین لاهیجی و والهٔ داغستانی، مهمل‌گویی خوانده می‌شد. مثلاً در دورهٔ مورد نظر، ناصرعلی به‌صراحت به مقابله و مفاضله با صائب پرداخته است:

علی شعرم به ایران می‌برد شهرت، از آن ترسم که صائب خون بگرید، آب در دفتر شود پیدا

(سرهندی، ۱۳۸۴: ۳۸)

او در سفینهٔ خود، دو شیوهٔ شاعری برجستهٔ روزگار خود را از هم جدا کرده و آنها را مستقل از یکدیگر معرفی کرده است: «امروز در سخنوران دو فرقه است: یکی تابعِ طرزِ اسیر و دیگری متتبعِ میرزا صائب» (فتوحی و همکاران، ۱۳۹۴: ۳۸). یکی شیوهٔ صائب که به طرزِ «مدعامثل» مشهور است و به‌دلیل ساده‌تر بودنش، سبک دل‌خواه شاعران ایرانی است و دیگری شیوهٔ پیچیده‌گویانی که میرزا جلال اسیر و شاگردانش مبدع آن بودند و خوشگو آن را طرز خیال می‌خواند (ر.ک: خوشگو، ۲/۱۳۸۹: ۳۷۴). این اوصاف در عهد صفوی، بر بافت‌های زبانی و ساختارهای مرتبط با آن بسیار مؤثر بود و تغییرات محسوسی ایجاد کرد.

بافت زبانی[۲]

بافت زبانی، به‌مثابهٔ بستری که معنای دقیق واژگان و جملات را مشخص می‌کند، یکی از مباحث مهم در پژوهش‌های زبانی به‌ویژه علم معناشناسی به‌حساب می‌آید. می‌توان بر آن بود که «بافت زبانی به همهٔ واژه‌هایی که قبل و بعد از ترکیب واژه در جمله یا متن به‌کار رفته‌اند گفته می‌شود» (باطنی، ۱۳۵۴: ۱۴۷). بر پایهٔ این نگرش، نخست، متن فرآورده‌ای در نظر گرفته می‌شود که به ساختار و سازمان بین‌جمله‌ای آن توجه می‌شود و با درنظرگرفتنِ توالی روابط آنها تعریفی از متن ارائه می‌شود (ر.ک: برکت، ۱۳۸۶: ۴۵). بافت زبانی حاصل کاربرد کلمهٔ داخل نظام جمله است، زمانی که هم‌نشین کلمات دیگری در ترکیب می‌شود و معنایی خاص و معین به‌دست می‌دهد. بنابراین، مشخص می‌شود که یک عنصر زبانی در چارچوب چه متنی قرار گرفته است و جملات قبل و بعد از آن عنصر در داخل متن، چه تأثیری در تبلور صوری و کارکرد معنایی آن داشته‌اند (ر.ک: تاجیک، ۱۳۷۹: ۲۴). معانی این واحدها صرفاً با ملاحظهٔ واحدهای دیگری که در کنار آنها واقع می‌شوند توصیف‌پذیر یا قابل تعیین هستند و خصوصیات بیانی، از قبیلِ گزینش واژگان،

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

ساختار و تنوع جمله‌ها، طریقهٔ ارتباط مطالب، آرایش‌های کلام (ر.ک: میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۲۵)، و شگردهای نویسنده را دربرمی‌گیرند. ازاین‌رو است که در بررسی عوامل درون‌متنیِ تحولاتِ سبکی، سه عامل نگرشِ مؤلف، گزینشِ زبان و عدول از هنجار یا انحرافِ نرم را دخیل دانسته‌اند. این عوامل را در هر دوره‌ای می‌توان مشاهده کرد. در سبک هندی نیز شمار بسیاری از این موارد را می‌توان دید. در ادامه، به مهم‌ترین عوامل مشترکی که بافت زبانی اشعار سبک هندی را تحت تأثیر قرار داده و باعث ابهام زبانی و معنایی شعرِ این دوره شده، به‌صورت خلاصه، اشاره شده است (هرچند وفور این ویژگی‌ها در شاخهٔ رهروان خیال یا دورخیالان، که بیدل دهلوی از میان آنان برگزیده شده است، بیشتر است):

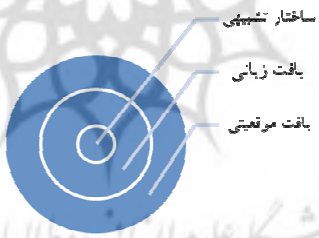
- کثرت استفاده از تشبیهات، استعارات، کنایه‌ها و مجازهای دور از ذهن؛
- «خیال‌پردازی‌های غریب و باریک‌اندیشی‌ها و باریک‌بینی‌هایی در حد افراط» (فتوحی و همکاران، ۱۳۹۴: ۳۰۶)؛
- استفاده از ترکیبات و کلمات محاوره‌ای و کوچه‌بازاری؛
- معماپردازی و اظهار فضل شاعران در ارائهٔ سخنی پیچیده و گاه بی‌معنی (ر.ک: خوشگو، ۲/۱۳۸۹: ۱۳؛ آرزو، ۲۰۰۴: ۶۶)؛
- وفور صناعاتی چون حس‌آمیزی، تمثیل، وابسته‌های عددی، پارادوکس و...؛
- اختصار بیش‌ازحد کلام و گرایش به ایجاز مخل؛
- به‌هم‌ریختگی نظام نحوی کلام در اثر تحمیل معنا بر لفظ (ر.ک: وفایی و رهبان، ۱۳۹۰: ۱۱۳)؛
- «ایهام‌گونگی و چندلایگی زبان» (خوشگو، ۱/۱۹۵۹: ۱۵۱).

ساختار

در اثر ادبی، ساختار به تمام عناصر و اجزایی گفته می‌شود که با یکدیگر در ارتباط متقابل قرار دارند تا کلیت آن اثر را پدید آورند (ر.ک: آبرامز، ۱۳۹۳: ۴۵۲). شفیعی‌کدکنی دربارهٔ ساختار شعر می‌گوید هر واژه به‌اعتبار صامت‌ها، مصوت‌ها و آرایش واج‌هایش ساختاری است در خدمت تمام بیت که یک ساختار گسترده است و تمام بیت ساختاری است در خدمت ساختار کل که واحد غزل، قصیده یا منظومه را تشکیل می‌دهد و تمام آثار یک شاعر ساختاری است که سبک او را به‌وجود می‌آورد و... . او در درون ساختارِ بزرگ‌تری که سبک دورهٔ اوست، واحدی است که ساختار بزرگ‌تر را تشکیل می‌دهد و سبک‌های

گوناگون ادوار مختلف شعر یک زبان، اجزای ساخت بزرگ‌تری‌اند که ساختارهای کوچک‌تر را دربرمی‌گیرند (ر.ک: شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸: ۶۵).

هر ساختاری تحتِ تأثیر ساختار بزرگ‌تر از خود است. حیات این ساختارها وابسته به بافت‌های متنی‌ای است که مجموعه‌هایی نظام‌مند از ساختارهای گوناگون و عمدتاً هماهنگ را در خود جای داده‌اند، به‌گونه‌ای‌که می‌توان بافت متنی را مجموعه‌ای درهم‌تنیده از ساختارهای پنهان و آشکار فرض کرد. البته، باید توجه کرد که هماهنگی ساختارها بدان معنی نیست که هیچ‌گونه تناقض و تضادی میان آنها وجود ندارد، بلکه منظور آن است که بافت متنی، به‌ویژه در متون ادبی، روابط تعاملی، تقابلی یا تناقض‌وار ساختارها را به‌گونه‌ای تنظیم می‌کند که در نهایت متنی منسجم به خواننده ارائه شود. از سوی دیگر، اقتضائات بافتی نیز قادرند بر ساختارهای درونی متن تأثیر بگذارند و ساختارها را دست‌خوش تحول و دگرگونی کنند یا ساختارهایی تازه پدید بیاورند. این نکته را نیز باید در نظر گرفت که هر بافت متنی به‌شدت به بافت‌های موقعیتی وابسته است که بافت‌های متنی در آنها قابلِ خواندن و درک‌کردن می‌شوند. هم ازاین‌رو است که ساختارها و بافت‌های متنی به‌هیچ‌وجه نظام‌هایی خودبسنده نیستند، بلکه فرآیند نوشتن و خواندن و در پی آن، مؤلف، متن و خواننده، در درون بافت‌هایی قرار می‌گیرند که میدان‌گاه گفتمان‌های سیاسی، فرهنگی و اجتماعی‌اند. بافت‌های موقعیتی، متنی و در نهایت ساختارهای کوچک‌تری که در دل آنها جای دارند، تحتِ تأثیر تحولات بیرون از خود، پیوسته در معرض دگرگونی و بازسازی قرار می‌گیرند. ازاین‌رو، افق‌های انتظار هر دوره نیز در سطوح مختلف دست‌خوش دگرگونی و بازسازی می‌شوند.



ساختار تشبیه

تشبیه یکی از صورت‌های خیال است که چگونگی خلق و کاربرد و شیوه‌های استفاده از آن در متن بسیار حائزِ اهمیت است. «تشبیه، هستهٔ اصلی و مرکزی اغلب خیالات شاعرانه

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

است. صورت‌های گوناگون خیال و نیز انواع تشبیه، مایه‌گرفته از همان شباهتی هستند که نیروی تخیل شاعر در میان اشیا کشف می‌کند و در صورِ مختلف به میان درمی‌آیند» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۱۸۱). اگر دستگاه بلاغی، شامل همهٔ تصاویر، تزئینات بدیعی و بیانی دانسته شود، «تشبیه مهم‌ترین عنصر سازندهٔ این دستگاه است که صورت‌های دیگر خیال مانند استعاره، تشخیص، رمز و حتی کنایه از آن ناشی می‌شوند» (همان، ۱۸۲). تشبیه نشان‌دهندهٔ وسعت و شیوهٔ نگرش شاعر است. «تشبیه نشان می‌دهد که شاعر چگونه توانسته میان اشیا و عناصر به‌ظاهر بی‌ارتباط و متنوع پیوند ایجاد کند، ارتباطی که با هیچ دید و توانی جز دید و توان شاعر دریافت نمی‌شود» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۱۷). تشبیه حاصل تخیل فرهیخته و آزاد شاعر و نویسنده است که با ظرافت و دقت در امور ذهنی و غیرذهنی شباهت‌ها را احساس می‌کند و از این طریق آنها را به یکدیگر پیوند می‌دهد. شفیعی‌کدکنی بهترین نوع تشبیه را آن می‌داند که صفات مشترک آن بیشتر باشد، چنان‌که یادآور نوعی اتحاد باشد (ر.ک: شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۹: ۲۵۲). می‌توان سه کاربرد مهم تشبیه را در ذیل خلاصه کرد: الف) «نشان‌دهندهٔ وسعت و زاویهٔ دید شاعر» (اکرمی، ۱۳۸۶: ۴۸)؛ ب) عینیت‌بخش و محسوس‌کنندهٔ مفهوم در ذهن مخاطب؛ ج) برقرارکنندهٔ اتحاد بیشتر عناصر زمانی در اثر اتحاد بیشتر مشبه و مشبه‌به در صفات ذکرشده.

در سبک هندی تشبیه، به‌ویژه تشبیه تمثیلی، اهمیت بسیار زیادی دارد. شاعر برای عینیت‌بخشی به مفاهیم ذهنی و معقول یادشده در مصراعِ نخست، از این شگرد بسیار سود می‌جوید. به‌عبارت روشن‌تر، می‌توان گفت شاعر سبک هندی (به‌ویژه بیدل) نخست پیچیدگی و ایجاز را به نقطه‌ای می‌رساند که ذهن مخاطب عادی در درک آن دچار مشکل شود (ر.ک: امیری فیروزکوهی، ۱۳۷۱: ۲۹) و در مرحلهٔ بعد، برای اینکه مخاطب مفهوم مورد نظر را آسان بپذیرد، با تشبیهی موضوع را محسوس می‌کند. از جمله ویژگی‌های تشبیه در این دوره:

- هر تصویر باید ادراک تازه‌ای از موضوع به‌دست دهد، نه اینکه معنایش تکرار شود (ر.ک: محمدی، ۱۳۷۴: ۲۴۴).
- بسامد پیچیدگی و بیگانگی تشبیهات در این اشعار بیشتر است (ر.ک: فتوحی، ۱۳۹۵: ۵۷).
- ایجاز به‌کاررفته در تشبیهات سبک هندی زیاد است (ر.ک: شاملو و صارمی، ۱۳۹۵: ۶۳).
- وجه‌شبه‌ها بیشتر اعتباری و تخیلی‌اند.

- محسوس جلوه‌دادن امور معقول و خیالی به‌وسیلهٔ عناصری چون تمثیل، مهم‌ترین دغدغهٔ شاعران است (ر.ک: آزادِ بلگرامی، ۱۳۹۲: ۴۶).
- وفور تشبیهات عقلی و وهمی و تصاویر انتزاعی (ر.ک: فتوحی و صهبایی، ۱۳۹۴: ۱۲۲).
- تشبیهات ناآشنا و غریب بسامد زیادی دارند.
- بعضی از تشبیهات در بعضی دیگر مضمرند.

سنت‌شکنی در تشبیهات قدیمی

در هر دورهٔ ادبی، خواه ناخواه، شاعرانی ظهور کردند که به‌دنبال تصاویر بکر و تازه بودند. در تمام ادوار ادب فارسی می‌توان این روند را مشاهده کرد، اما بهترین دوره‌ای که می‌تواند انقلابی در خلقِ تصاویرِ بکر و تازه به‌شمار آید دورهٔ موسوم به سبک هندی است (ر.ک: اسماعیلی و حسن‌پور، ۱۳۹۳: ۲۲). در این سبک، شاعران به‌قصد دوری از ابتذال و تکرار تصاویر کلیشه‌ای، با نازک‌خیالی‌های خود، به‌دنبال کشف روابط تازه بین عناصرِ (به‌ظاهر دور) بودند. حاصل این کوشش، تصاویر مادری بود که برای نخستین‌بار خلق می‌شدند، اما در کنار این تصاویر تازه، گاه شاعر طرزی تازه را جهت بیان یک رابطهٔ تشبیهی به‌کار می‌گرفت. به‌سخنی دیگر، شاعر از همان تشبیهات قدیم استفاده می‌کرد، اما به‌طریقی که ساختاری تازه از تشبیه به‌تصویر بکشد. این گریز از ابتذال، بی‌شک، نوعی محتوای تازه می‌آفرید، «محتوایی که هر چند ساختی قدیمی و کهن دارد، اما به‌شکلی نو بازسازی شده است» (محمدی، ۱۳۷۴: ۲۴۷). یکی از این شگردها، ذکرنکردن وجه‌شبه بود. این‌کار، که باعث پیوندزدن ادبیات کهن با عصر مورد نظر می‌شد، این امکان را برای شاعر محقق می‌ساخت که از همان تشبیهات قدیمی، برداشت‌هایی جدید و متفاوت ارائه کند. برداشت‌های متفاوتی که شاعران طرز تازه در به‌کارگیری تشبیهات قدیمی استفاده می‌کردند، امکان تأویل‌های متفاوتی نیز ایجاد می‌کرد. در این طریق، تناسبات و ارتباط‌های پنهان واژگان مؤثرترین عوامل است. اگر این فرض پذیرفته باشد که هر رابطهٔ تشبیهی فقط یک جنبه از شباهت دو عنصر را به‌نمایش می‌گذارد، ذکرنکردن وجه‌شبه راه را برای کشف وجه‌شبه‌های دیگر باز می‌گذارد. بدین‌گونه، خواننده می‌تواند ساختار قدیمی تشبیه را با وجه ارتباطی جدیدی بشناسد. مثلاً:

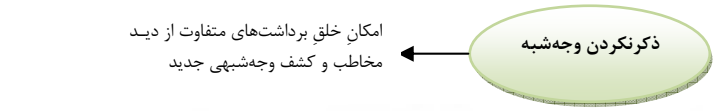
پیشِ ناوکِ تقدیر جستم از فلک تدبیر گفت دیده‌ای آخر، جوشنی که من دارم؟

(بیدل، ۲/۱۳۸۹: ۳۲۱۵)

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

تشبیه آسمان به جوشن، به‌اعتبار پرستاره‌بودن آن، از تشبیهات قدیمی شعر فارسی است، ولی در این بیت، دو برداشت متفاوت از این تصویر می‌توان کرد: الف) می‌توان پنداشت که جوشن آسمان، به‌راستی محافظ او در برابر ناوک‌های تقدیر است و آسمان این توفیق را به شاعر نیز می‌نمایاند. ب) می‌توان پنداشت که سخن آسمان حامل نوعی عجز است؛ یعنی رهایی از این ناوک امکان ندارد و نشانه‌اش هم جوشن سوراخ‌سوراخ اوست. به‌درستی نمی‌توان از میان این دو برداشت یکی را ترجیح داد. ازاین‌رو، برداشت‌های متفاوتی که شاعران طرز جدید در به‌کارگیری تشبیهات قدیمی صورت می‌دهند، باز هم، امکان تأویل‌های متفاوت را به خواننده می‌دهد. بنابراین، برداشت‌های بدیعی که مخاطب در اثر ذکرنکردن وجه‌شبه می‌تواند ارائه دهد، رابطهٔ سنتی تشبیه را کنار زده است و در نتیجه می‌توان شاهدِ کشفِ روابطی جدید در همان تشبیه قدیمی بود.



بعضی از بن‌مایه‌های مضمون‌آفرین بیدل به‌دلیل غرابت و تازگی توجه خواننده را جلب می‌کند؛ زیرا قبلاً در شعر به‌کار نرفته یا در صورت به‌کارگیری، فاقد برجستگی آشکاری بوده است (ر.ک: غلام‌رضایی، ۱۳۸۱: ۲۴۰). ازاین‌رو، گاهی طرز شاعران این سبک معکوس شیوهٔ مزبور است. در شیوهٔ پیش‌گفته، شاعر به‌عمد وجه‌شبه یا رابطهٔ تشبیهی بین مشبه و مشبه‌به را ذکر نمی‌کند تا در اثر تداعیِ برداشت‌های متفاوتی که به ذهن مخاطب خطور می‌کند، باعث تغییر در ساختار تشبیه سنتی شود، اما بیدل گاهی عکس این عمل را انجام می‌دهد و بالطبع، واکنش مخاطب نیز دیگر است. در این شیوه، شاعر دوباره از همان تشبیه سنتی استفاده می‌کند، اما با رابطه یا وجه‌شبهی جدید. به‌سخنی دیگر، شاعر در این شیوه هرچند دوباره از همان مشبه و مشبه‌به استفاده می‌کند، با نازک‌خیالی و دورخیالی خود، وجه‌شبه تازه‌ای را که سوای رابطهٔ قدیمی، بین مشبه و مشبه‌به کشف کرده است به‌نمایش می‌گذارد. برای نمونه در بیتِ زیر:

روز و شب خون می‌خورم در پردهٔ بی‌طاقتی گفت‌وگوی لالم و راهِ دهن گم کرده‌ام

(بیدل، ۲/۱۳۸۹: ۳۱۱۴)

در تشبیهات کلاسیک (پیش از سبک هندی) گاه شاعر به‌دلیل رنج و عذابی که متحمل می‌شد و اینکه توان صحبت‌کردن نداشت، خود را به گفت‌وگوی انسانی لال تشبیه می‌کرد.

در مصراع دوم، زمانی که شاعر می‌گوید «گفت‌وگوی لالم»، تا اینجا همان تشبیه قدیمی است، اما شاعر وجه‌شبه را «گم‌کردن راه دهن» می‌داند که پس از تشبیه آورده است؛ یعنی شاعر از یک طرف، در ابتدا تشبیهی را آورده است، اما با وجه‌شبهی که به‌عمد بیان می‌کند، یک تشبیه قدیمی را تازه جلوه می‌دهد. این نوع بیان، دریافتی بدیع از لال‌بودن است. در این تشبیه گفت‌وگو نیز صاحب شخصیت شده است. بنابراین، شاعر نمی‌گوید که انسان لال نمی‌تواند حرف بزند، بلکه می‌گوید گفت‌وگوی او راه دهن را گم کرده است.

تشبیه قدیمی ← شاعر تشبیه شده به گفت‌وگوی انسان لال.

تشبیه جدید بیدل← شاعر تشبیه شده به گفت‌وگویی که راه دهن را گم کرده است.

این آشکارگیِ عمدیِ وجه‌شبهِ جدید (رابطهٔ کشف‌شدهٔ جدید بینِ مشبه و مشبه‌به)، گریزی است که شاعر از تشبیهات مألوف و مرسوم ساختار تشبیه انجام داده است.

ذکرنکردن وجه‌شبه ⟵ امکانِ خلقِ تأویل‌های متعدد از دید مخاطب و کشفِ وجه‌شبه‌های جدید

ذکر عمدی وجه‌شبه ⟵ ارائهٔ وجه‌شبهی تازه، بینِ مشبه و مشبه‌به و تغییر ساختارهای سنتی تشبیه

شبکه‌های تداعی تشبیه

در سبک هندی، ازآنجاکه شاعران در پی خلق تصاویر تازه و بکر هستند و بسیاری از این مفاهیم انتزاعی‌اند (ر.ک: محمدی، ۱۳۷۴: ۲۴۶)، شاعر ناگزیر است، برای آنکه مخاطب به کشف‌های او پی ببرد، به این مفاهیم و مضامین عینیت بخشد و آن را ملموس کند. دستاویز مهم این شاعران تمثیل است. مصراعِ محسوس تشبیهی تمثیلی است که حکم صادرشده در مصراع معقول را به زبانی ساده ارائه می‌کند و معمولاً در سبک هندی، مصراع دوم تمثیل است و مصراع اول در حکم مکمل آن به‌کار می‌رود. این در حالی است که شاعران، جهت بیان مفهوم مورد نظر خود و ارائهٔ تشبیه تمثیلی، محدوده‌ای جز پهنای یک بیت (غالباً) در اختیار ندارند. به‌واقع، بنای اشعار سبک هندی بر بیت است. شبلی نعمانی نیز در باب پیچیدگی اشعار این سبک می‌آورد: «این پیچیدگی از اینجا ناشی می‌شود که مضمونی که در چند بیت باید بیان نمود، آن را در یک بیت شعر گنجانیده، ادا می‌کنند» (شبلی نعمانی، ۱۳۶۸: ۱۸). ازاین‌رو، برخی از صاحب‌نظران سبک‌شناسی، قالب اصلی سبک هندی را نه غزل، بلکه تک‌بیت (فرد) دانسته‌اند (ر.ک. شمیسا، ۱۳۷۴: ۲۹۹). گنجانده‌شدن یک تشبیه جهت عینیت‌بخشی در کنار ترکیبات اضافی (به‌ویژه تشبیهی و استعاری)، تشبیهات دیگر و تشخیص‌هایی که شاعر آنها را به‌کار می‌برد، خود، باعث خلق تصاویر

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

متعددی در کنار یکدیگر شده است. «پیچیدگی تصاویر، چندلایه‌بودن تشبیه‌ها و تخیل‌های تودرتو و گاهی توهم‌های تشبیه‌ساز، فرهنگِ خاصی را در زبان شاعرانهٔ بیدل به‌وجود آورده است که وی را از دیگر شاعران سبکِ هندی جدا کرده است» (نیکوبخت، ۱۳۸۰: ۱۰۹). گاهی اوقات نیز، در اثر وفور تصاویرِ ارائه‌شده، تناسب‌ها و پیوندهای مضمر و مستحکمی که واژگان با یکدیگر دارند، به‌جای طرفین تشبیه (یک تشبیه و یک مشبه‌به) شاهد مشبه‌ها و مشبه‌به‌های بیشتری هستیم. این کار سبب درهم‌تنیدگی عناصرِ تشبیهات در یکدیگر و تشکیل زنجیروارهٔ تشبیهات در کلام می‌شود. برای نمونه در بیتِ زیر:

آسمان با آن کجا شمع بساطش، راستی است حلقهٔ چشم کمان، نظّاره داند تیر را

(بیدل، ۱۳۸۹/۱: ۱۰۲)

جهت درک بسیاری از ابیات سبک هندی، بایست ابتدا از مصراع ملموس و تمثیلی، بیت را معنا کرد تا در اثر جای‌گیری معنای تمثیل و تصویر شکل‌گرفته در ذهن مخاطب، معنای حکم یا مفهوم انتزاعی نیز دریافت شود. بنابراین، بیت بالا را از مصراع دوم به‌سوی مصراع اول باید معنا کرد. در مصراع دوم، چشم مشبه‌بهی است که حلقهٔ کمان به آن مانند شده است؛ به‌سخنی دیگر، دایره‌واری حلقهٔ چشم برای شاعر منحنی کمان را تداعی کرده است. از سوی دیگر، از لوازم چشم و کمان، به‌ترتیب، نگاه مستقیم و تیر است. تیر نیز به نگاه مستقیم تشبیه شده است، اما این رابطهٔ مشابهت صرفاً جهت جای‌گیری مفهوم مصراع معقول بیان شده است و در واقع تمثیلی بر آن است؛ یعنی شاعر دایره‌مانندیِ حلقهٔ کمان را به آسمان تشبیه کرده است و از سوی دیگر، تیر را به شمع (شمع راستی که خود اضافهٔ تشبیهی است). بنابراین، حلقه‌هایی از سه مشبه و سه مشبه‌به خلق شده است که زنجیروار با یکدیگر مرتبط‌اند و نه‌تنها زیبایی خاصی به بیت بخشیده‌اند، بلکه پیوندهای مستحکمی بینِ اجزای کلام به‌وجود آورده‌اند.

آسمان، شمع راستی در بساط دارد

آسمان تشبیه به کمان شده که با خمیدگی خود، تیر راست می‌اندازد

کمان همچون چشمی است که با وجودِ دایره‌ای بودن، نگاهی راست دارد

آسمان ← حلقهٔ چشم ← دایرهٔ کمان

شمع راستی ← تیر ← نگاهِ مستقیم

درکِ معنای واقعی بیت بالا، منوط به پی‌بردن به این رابطهٔ زنجیرمانند است. نمونهٔ دیگر این پیوندها در بیت زیر:

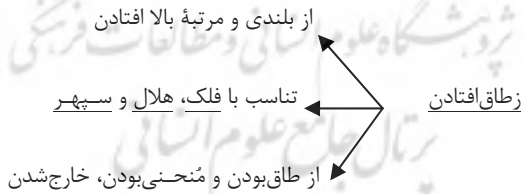
آخر از ناراستی با دورِ گردون ساختیم — بس که کج بود، از کمان بیرون نیامد تیرِ ما
(بیدل، ۱۳۸۹/۱: ۱۰۹)

ز تشویشِ کج‌آهنگان گذشت از راستی طبعم — مگر این حلقه‌ها بردارد از ره، بی‌سنانی‌ها
(همان، ۱۵۶)

نمونهٔ دیگر را می‌توان در بیتِ زیر مشاهده کرد:

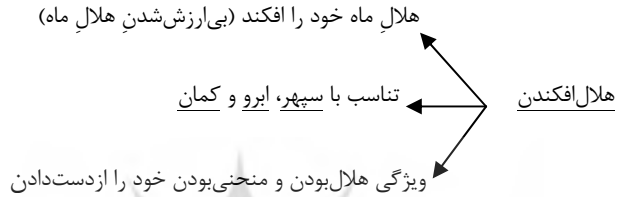
ز طاق افتاد دنیای اشاراتِ فلک‌تازی — هلال اکنون سپهر افکند از ابروکمانی‌ها
(همان، ۱۵۷)

در بیت بالا، تا زمانی که خواننده بر تشبیه‌ها وقوف و آگاهی کامل نیابد، معنای صحیح بیت را درنمی‌یابد. در مصراعِ نخست، شاعر در ابتدا در تشبیهی مضمر، تأثیرگذاری ابروی معشوق را به تأثیر فلک و تقدیر مانند کرده است. دنیای اشاراتِ فلک‌تازی یعنی دنیای اشارت‌هایی که همچون فلک تازنده است. عبارتِ زِطاق‌افتادن نیز درخور تأمل است: ازیک‌سو، ازطاق‌افتادن، یک عبارتِ کنایی به‌معنای بی‌ارزش‌شدن و قدر و منزلت خود را ازدست‌دادن است، اما از سوی دیگر، این عبارت یک کنایهٔ آمیغی است (در بخشِ پایانی مقاله، به‌طورِ مفصل توضیح داده شده است). ابروی معشوق با اشاراتِ خود، طاق را به ذهنِ شاعر تداعی کرده است که این طاق، خود با فلک در پیوند است. به‌عبارت دیگر، فلک نیز طاقِ آسمان است. بنابراین، در این کنایه، یک رابطهٔ تشبیهی نیز به‌صورت مضمر وجود دارد. از سوی دیگر، واژهٔ طاق با فلک و هلال نیز تناسب و پیوند دارد. اگر ازطاق‌افتادن در معنای سقوط‌کردن از مقام و مرتبهٔ بالا باشد (همان بی‌ارزش‌شدن که پیشتر ذکر آن رفت)، زِطاق‌افتادن هم معنای دیگری را به ذهنِ خواننده تداعی می‌کند. زِطاق‌افتادن را می‌توان در معنای افتادن از حالتِ طاق‌بودن و مُنحنی‌بودن گرفت؛ یعنی در تشبیهی مضمر و تفضیلی، فلک با اشارات ابروی یار، ویژگیِ منحنی‌بودن و طاق‌بودن خود را از دست داده است.



Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

در مصراع دوم نیز می‌توان شاهد تداعی‌های دیگری بود. شاعر در پی القای این معناست که از ابروکمانی‌های یار هلال افکند. ابروکمانی‌ها تشبیه ابرو به کمان است که می‌تواند معنـای دیگری را نیز به ذهن خواننده القا کند: یار با ابروهای چون کمـانش هـلالِ سـپهر را نـشانه رفته و آن را افکنده اسـت. ایـن در حـالی اسـت کـه سـپهر، چونـان هـلال، ابـرو و کمـان، منحنی‌شکل است و همگی در پیوندی شگرف‌اند، اما هلال‌افکندن نیز، به‌مثابهٔ زِطاق‌افتادن، کاربردی اساسی دارد: ازیک‌سو، سپهر به‌دلیل ابروکمـانی‌هـای نـازِ معـشوق، هـلال خـود را افکنده است و ارزش خود را از دست داده است. از سوی دیگر، می‌توان این دریافـت را نیـز داشت که سپهر، به‌دلیل ابروکمانی‌های معشوق، ویژگیِ هلال‌بودن و منحنی‌بودن خـود را از دست داده است. هلال، سپهر، ابرو و کمان نیز با یکدیگر مرتبط‌اند.



همان‌طور که مشاهده می‌شود، در بیتِ بالا، منحنی‌بودنِ ابروی معشوق، تشبیهاتِ تودرتویی را برای شاعر تداعی کرده است که همگی در پیوندِ با یکدیگر و به نوعی مکمل هم هستند.

گاه، در ابیات سبک هندی ساختار اصلی یک بیت را یک تشبیه اصلی تشکیل می‌دهد و بـا توجه به همین تشبیه، شاعر برای آوردن تشبیه تمثیلی در مصراع دوم می‌کوشد و حکم انتزاعی مصراع نخستین را ملموس می‌کند. بنابراین، یک ساختار تشبیهی اصلی، اساس معنای آن بیـت را تشکیل می‌دهد. این در حالی است که در کنار این ساختار اصلی، تشبیهات دیگری به‌صـورت ساختارهای کوچک‌تر دیگری چون تشبیهات مفرد، مرکب، ترکیبـی، بلیـغ و... در حاشـیهٔ ایـن ساختار وجود دارند که به نوعی با ساختارِ اصلی در تعامل‌اند و ساختار اصلی را تداعی می‌کننـد. شاعر چنان در نازک‌خیالی خود به‌دقت به گزینش واژگان پرداخته اسـت کـه واژه‌هـا و عناصـر تشبیهات فرعی، پیوندی ناگسستنی با واژه‌ها و عناصـر سـاختارهای اصـلی دارنـد و بـا تعـاملی شگرف آنها را تداعی می‌کنند. برای نمونه به بیت زیر بنگرید:

رقم زدم بر تبـسمِ گـل، ز سـاعدِ چـین در آسـتینت قلم کشیدم به موجِ گوهر، از آن خط مشک‌فام بر لـب

(بیدل، ۱/۱۳۸۹: ۲۹۱)

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

در بیت ذکرشده، شاعر در هر مصراع، دو تشبیه تفضیلی ارائه کرده است. در مصراع اول، شاعر در تشبیهی ضمنی، در ابتدا، در پیِ تشبیه‌کردن چینِ آستینِ ساعدِ معشوق، در لایه‌لایه‌بودنِ بر روی هم، آن را به شکوفایی گل مانند کرده است و سپس با فعل مرکبِ رقم‌زدن (باطل‌دانستن؛ لغوکردن)، چینِ آستینِ ساعدِ معشوق را برتر دانسته است. در مصراع دوم نیز، شاعر دوباره (چونان مصراع اول)، در تشبیهی تفضیلی، موهای ریزی را که پشت لبِ یار است، از موج گوهر برتر و بالاتر به‌شمار آورده است. ازاین‌رو، با مشاهدهٔ موهای پشت لب یار، بر موجِ گوهر و تعلقات دنیوی خط بطلان کشیده است. این دو ساختارِ تشبیهی، ساختارهای اصلی‌اند که مخاطب باید به آنها پی ببرد، اما در کنارِ این ساختارهای اصلی، موج گوهر، مشک‌فام‌بودن موهای پشت لب و نیز رابطهٔ مشابهتِ تبسم گل به‌جای شکوفایی آن و موهای پشت لب یار، که با تغییر محورِ جانشینی و نهایت نزدیکی به استعاره تبدیل شده‌اند، نیز ساختارهایی فرعی‌اند که ساختار اصلی را تداعی کرده‌اند.

برخاستنِ تشبیهات از دلِ کنایات

یکی از عواملی که شاعر یا نویسنده با به‌کارگیری آن می‌تواند خیال‌انگیزی را در اثر خویش به‌کمال برساند کنایه است. کنایه یکی از صورت‌های پوشیدهٔ بیان و اسلوب هنری گفتار است. این صورت خیالی آن است که در آن معنای موردنظر گوینده با معنای ملفوظ تفاوت دارد. گفتارِ کنایه‌آمیز معمولاً دربردارندهٔ نوعی نظر یا قضاوتِ صریح است، اما علائمی در موقعیتِ کلی گفتار وجود دارد که نشان می‌دهد گوینده نظر و دیدگاهی متفاوت و غالباً مغایر با معنای ملفوظ دارد. شمسِ قیس دراین‌باره می‌گوید: «کنایه آن است که چون متکلم خواهد که معنی‌ای از معانی بگوید، معنی دیگر کی از توابع و لوازمِ معنی اول باشد، بیاورد و از این بدان اشارت کند و این صنعت در جملهٔ لغاتِ مستعمل است و به نزدیک خاص و عام متداول» (شمسِ قیس، ۱۳۱۴: ۳۶۳). ابن‌اثیر نیز در *مثل‌السایر* گوید: «کنایه، ترکِ صریح به ترکِ چیزی است و آوردنِ ملازمِ آن تا از آنچه در کلام آمده به آنچه نیامده، انتقال حاصل شود» (ر.ک: شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۹: ۱۴۳). کنایه یکی از صناعاتی است که در شعر صفویه رواج فراوان دارد. به‌دلیل اینکه در دورهٔ دویست‌وچهل‌سالهٔ حکومت صفویان بر ایران (۹۰۷-۱۱۴۸ه) به‌عللِ مختلف از جمله کم‌توجهی پادشاهان به اشعار مدحی، شعر از دربار خارج شد و به میانِ مردم آمد و همهٔ اصناف جامعه ادعای شاعری کردند، ازاین‌رو

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

واژه‌ها، ترکیبات، امثال‌وحکمِ رایج در زبانِ عوام، اندیشه‌ها، اعتقادات، خرافات و... به شعر وارد شد. ویژگی‌های این آرایهٔ بیانی در سبک هندی به این شرح است:

الف) سهمِ این شاعران در ابداع کنایات بسیار است؛ ب) کنایاتِ این شاعران رو به پیچیدگی و ابهام دارد؛ ج) با وجودِ نوآوری‌ها و نوگرایی‌های شاعران در ابداع کنایات تازه، کنایات تکراری و مستعمل نیز وجود دارد.

ازآنجاکه شاعران طرز تازه به‌دنبال مضمون تازه بودند (ر.ک: خرمشاهی، ۱۳۷۲: ۳۸)، از تمام امکانات زبان در این جهت استفاده می‌کنند و از این شگردِ کهن (کنایه)، با کاربردی جدید و متفاوت بهره می‌گیرند؛ چراکه «کنایات در این سبک، گاه به آخرین حد انتزاع رسیده‌اند و کاملاً ادات زائد خود را از دست داده‌اند و به‌طورکلی تازه‌اند» (ر.ک: شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۷۸) و در بعضی از موارد، افزون بر تازگی، در بافتی تصویری به‌کار گرفته می‌شوند و هر یک از اجزای آنها، خود، تصویری تازه خلق می‌کند (ر.ک: حسن‌پور، ۱۳۸۴: ۸۱).

شاعران این عهد، از کنایه، افزون‌بر کاربردِ یک‌بعدیِ آن، به‌مثابهٔ صنعتی ترکیبی نیز سود می‌جویند. به‌سخنی ساده‌تر، ترکیبی‌بودنِ این صنعت (کنایه) به این جهت است که ممکن است وجهی از آنها بیانی و وجه دیگر بدیعی باشد و نیز دو شگرد بیانی همراه با یکدیگر در آن نقش داشته باشند (ر.ک: حق‌جو و میردار رضایی، ۱۳۹۰: ۲۶۷). در این شیوه، کنایه با شگردهای دیگر درمی‌آمیزد. البته، چنان‌که ذکر شد، این ترکیب مختص سبک هندی نبوده است، اما برجستگی و نیز میزان به‌کارگیری آن در این سبک با سبک‌های گذشته قیاس‌پذیر نیست. یکی از مشخصه‌های صنعت کنایه، قابلیت ترکیب آن با دیگر صنایع و چندبعدی‌شدنش است و این خصوصیت از این جهت روی می‌دهد که کنایه، دارای دو لایهٔ لازمی و ملزومی است (کنایه ذکرِ مطلبی و دریافت مطلبی دیگر است. این دریافت از طریق انتقال لازم به ملزوم یا برعکس صورت می‌گیرد). مثلاً، هنگامی که با تشبیه می‌آمیزد، دامنهٔ معنایی وجه‌شبه را گسترده‌تر می‌کند. کنایه به‌سبب داشتن این امکان خاص، یعنی داشتن دو لایهٔ لازمی و ملزومی و داشتن دو ساحت دلالی که هر دو نیز (به‌اعتبار گوهر کنایه) حقیقت‌اند، توانِ تلفیق با تشبیه، استعاره و برخورداری از ایهام را دارد و از این آمیزش، صنایع جدیدی ایجاد می‌شود که از آنها با عنوان صنایع کنایه‌محور یا کنایه‌های آمیغی یاد می‌شود (ر.ک: همان، ۲۵۷). این‌گونه کنایات آمیغی را در اشعار بیدل به‌وفور می‌توان یافت. مثلاً:

شکستِ شیشهٔ ما تا کجا فریاد بـردارد؟ تغافل رفت بر طاقِ کمانِ ماه از ابـرویش
(بیدل، ۱/۱۳۸۹: ۷۰۸)

کاظمی در تشریح این بیت مـی‌گویـد: «درطـاقِ‌نـسیان نهـادن را شـنیده‌ام کـه کنایـه از فراموش‌کردن است» (کاظمی، ۱۳۸۷: ۵۸). شاعر از این عبارت، طاقِ آن را به کمانِ مـاه ماننـد می‌کند و ماه هم البته ابروی دلدار است. به‌واقع، از یک عبارت کنایی، تشبیهی اسـتخراج شـده است یا به‌عبارتی بهتر، می‌توان گفت که کنایه با صنعت تشبیه نیز آمیخته است. نمونهٔ دیگر:

فرصت کفیلِ وحشتِ کس نیست زیـن چمـن گل‌ها بس است دامنِ رنگی شکسته‌انـد
(بیدل، ۱/۱۳۸۹: ۶۸۷)

شاعر در بیت بالا بر آن است که فرصتی که به ما داده شده است، کفیلِ وحشتِ ما از مرگ نیست و وحشت ما را از مرگ از بین نمی‌برد؛ همان‌طور که ایـن مهلـت و فرصـتی کـه بـه گل‌ها داده شده است، ماندگاری و پایداری آنها را در پی نداشته است و این برای پندگرفتنِ ما کافی است. عبارت «دامن‌شکستن» به‌معنای دامن‌برچیدن اسـت، امـا در خـود رابطـه‌ای تشبیهی نیز دارد و به خمیدگی گلبرگ‌های گل اشاره دارد که گویی لایه‌لایه‌بودنِ گلبرگ‌ها مانند چین‌هایی است که بر دامن آنها افتاده است.

وفور تصاویر ترکیبی

نظام برجسته‌سازی مبتنی بر به‌کارگیری عناصر زبان به‌شیوه‌ای خاص است؛ به‌گونـه‌ای کـه شیوهٔ بیان جلب نظر کند و «در مقابلِ خودکاری زبان، غیرخودکار باشـد» (صـفوی، ۱۳۷۳: ۳۴). ادراک ما به‌دلیل عادت خودکار می‌شود، اما برجـسته‌سـازی کـاربرد نـشان‌داری اسـت از آنچه در زبان معمولی به‌کار نمی‌رود یا به‌صورت بی‌نشان از آن استفاده مـی‌شـود. ایـن امـر در جهت ادراک و توصیف اشـیا آن‌گونـه هـستند، نـه آن‌گونـه شـناخته شـده‌انـد، جریـان دارد. برجسته‌سازی انحراف هنری از مؤلفه‌های دستوری زبان هنجار نیز معرفـی شـده اسـت (ر.ک: صفوی، ۱۳۷۸: ۳۵). می‌توان گفت بیگانه‌سازی یا غریب‌سازی یکـی از شـگردهایی اسـت کـه فرمالیست‌ها برای گریز از ابتذال و تکرار در هنر و به‌خـصوص شـعر پیـشنهاد کـرده‌انـد. هنـر عادت‌هایمان را تغییر می‌دهد و هر چیزِ آشنا را به چشمِ ما بیگانه مـی‌کنـد و میـانِ چیزهـای کشف‌شده و چیزهایی که به آن خو گرفته‌ایم فاصـله مـی‌انـدازد (ر.ک: احمـدی، ۱۳۸۰: ۴۷). لیچ، زبان‌شناس انگلیسی، معتقد است که برجسته‌سازی به دو شکل تحقق می‌پذیرد: نخـست آنکه، از قواعد حاکم بر زبان خودکار انحراف صورت بگیرد و دوم آنکه، قواعدی بر قواعد حـاکم

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

بر زبان خودکار افزوده شود (ر.ک: شریفیان و مرتضایی کمری، ۱۳۹۵: ۱۱۱). بهاین‌ترتیب، برجسته‌سازی از دو طریق هنجارگریزی و هنجارافزایی تجلی می‌یابد. از دید زبان‌شناسان:

> مجموعهٔ عواملی که به اعتبار تمایز نفس کلمات در نظام جمله‌ها بیرون از خصوصیات موسیقایی آنها می‌توانند موجب تمایز یا رستاخیز واژه‌ها شوند، عبارت‌اند از: استعاره، مجاز، حس‌آمیزی، کنایه، ایجاز، حذف و باستان‌گرایی در دو شاخهٔ واژگان و نحو، صفت هنری، ترکیبات زبانی، آشنایی‌زدایی در حوزهٔ نحو زبان و بیان پارادوکسی (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۳۸).

سبک هندی، با همهٔ فراز و فرودهایی که دارد، در ادبیات فارسی جایگاه ویژه‌ای برای خود باز کرده است. از عوامل تعقید و ابهام زبان سبک هندی، که باعث متمایزشدن دوره‌های قبل و بعد می‌شود، وجود "ترکیبات خاص" است که شاعران این سبک ساخته‌اند یا ساختار آنها را گسترده‌تر کرده‌اند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۶۴).

> واژه‌ها به‌صورت مفرد یک ابزار زبانی هستند، اما بخش عمدهٔ کار، که هنر شاعر است، آشتی‌دادن کلمات و ساختن یک واژهٔ جدید زبانی است که از ترکیب دو یا چند کلمه به‌وجود می‌آید که هم می‌تواند نوآوری و آشنایی‌زدایی ایجاد کند و هم هنر ایجاز را به‌شکل زیبایی نشان دهد» (لوریا، ۱۳۶۸: ۸۲).

به‌عبارتی، خواننده با اجزای یک ترکیب از قبل آشناست و به‌تعبیر صورت‌گرایان روس، معتاد به آن اجزاست، اما ترکیب ممکن است به‌گونه‌ای باشد که در خواننده ایجاد شگفتی و آشنایی‌زدایی کند و «حاصل این آشنایی‌زدایی در هنر این است که حقیقت اشیا کشف می‌شود (ر.ک: شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۹: ۷). یکی از عوامل ابهام و غموض در شعر بیدل نیز ترکیب‌سازی‌های بعید، دیریاب و ناآشناست (ر.ک: شاملو و صارمی، ۱۳۹۵: ۶۵). والهٔ داغستانی دربارهٔ بیدل می‌گوید: «هرچند اشعارش موافق محاورهٔ فضای عجم نیست و ترکیب‌های غریب در زبان فارسی اختراع نموده، اما شعرهای بلند و برجسته بسیار دارد و پختگی نفس از گفت‌وگویش ظاهر است» (والهٔ داغستانی، ۴/۱۳۸۴: ۱-۶). او می‌افزاید: «کلمات ترکیبی و حتی نحو در زبان شعر او تا حدی متفاوت از زبان معیار است» (همان، ۲۳۸). نوع ملموسی از هنجارگریزی زبان در ترکیبات ابتکاری بیدل دیده می‌شود. این‌گونه گریز از سطح معمول زبان، با وجود کارآیی بسیار، پیامدهایی هم دارد که ابهام در فهم کلام یکی از آنهاست. شاعر برای انعکاس اندیشه‌های دشوار خود، چاره‌ای جز عدول از حدود زبان ندارد؛ چراکه زبان در روند معمول خود گویای بسیاری از ناگفته‌های او نیست. در شعر

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

بیدل به‌صورت گسترده ترکیباتی دیده می‌شود که ساختهٔ ذهن وقّاد و طبع هنرمند شاعر است. یکی از انواع این ترکیبات آنهایی هستند که در خود تشبیهی مضمَر دارند:

تاب و تب قیامت هستی کشیده‌ایم از مرگ نیست آن‌همه تشویش و باکِ ما

(بیدل، ۱/۱۳۸۹: ۹۸)

قیامت در مفهوم آشنا و بدیهی‌اش، به زندگی دنیوی انسان‌ها اختصاص ندارد، بلکه به زندگی آن‌جهانی و پس از مرگ مربوط است. حال آنکه، شاعر آن را برای زندگی پیش از مرگ به‌کار گرفته است. این نوع استفاده از واژگان و الفاظ در کاربردی غیرمعمول، گونه‌ای از آشنایی‌زدایی است که به‌تازگی زبان و تازگی ساختارهای تشبیهی می‌افزاید. این نوع ترکیبات، دو کارکرد مهم دارند: ۱. ایجاز در تصویرآفرینی: یعنی گاهی اوقات در عناصر تشکیل‌دهندهٔ این ترکیبات تردید است. به‌عبارت روشن‌تر، به‌دلیل به‌هم‌ریخته‌شدن یا پیچیدگی جملات، به‌درستی نمی‌توان تشخیص داد که آیا واژه‌ها با یکدیگر، ترکیبی خلق کرده‌اند یا عنصری از عبارت‌های خطی، کنایی و... هستند (ر.ک: کاظمی، ۱۳۸۷: ۱۱۸). ۲. از سوی دیگر، در این دوره، به‌ویژه در اشعار شاعران شاخهٔ رهرو خیال، تشبیهات محسوس به محسوس و کامل‌الارکان دوره‌های قبل، جای خود را به اضافه‌های تشبیهی کاملاً معقول و حتی گاه وهمی داده‌اند. این نوع ترکیبات، حتی در نوع فشرده‌تر، به استعاره‌ها و فرااستعاره‌ها بدل شده‌اند. نمونه‌های دیگر را می‌توان در ابیات زیر مشاهده کرد:

چون صبح بی‌غبار نفس زنده‌ایم و بس شبنم‌صفاست، آینهٔ امتحان ما

(بیدل، ۱/۱۳۸۹: ۸۷)

معنی‌سبقان گر همه صد بحر کتاب‌اند چون موج گُهر، پیش لبت سکته‌جواب‌اند

(همان، ۱/۷۱۸)

گاه دخل و تصرفات صرفی و نحوی، در کنار ترکیباتی از این نوع، ابهام را مضاعف می‌کند. برای نمونه، نوعی از هنجارگریزی نحوی در اشعار بیدل دیده می‌شود که در آن مخاطب به‌ظاهر بر محور هم‌نشینی زبان با ساخت و ترکیبی رایج مواجه است، ولی با دقت بیشتر می‌توان دریافت که نوعی هنجارگریزی در این محور صورت گرفته است (ر.ک: وفایی و رهبان، ۱۳۹۰: ۱۱۷)، به‌گونه‌ای‌که این ترکیب‌ها تلاشی در جهت عینیت‌بخشی است و در واقع، دو جزء رابطهٔ تشبیهی در ترکیب مورد نظر وجود دارد. مثلاً، گاه شاعر با مضاف‌کردن ضمیر متکلم به اسمی، خویشتن را به مدلول آن اسم تشبیه می‌کند یا به‌بیان دیگر، با

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

آوردن ضمیر متکلم، به‌دنبال مشبه‌به، خویشتن خویش را مشبه آن مشبه‌به می‌شناساند. چنین ضمایری را ضمایر خاص تشبیهی نامیده‌اند. این خصیصه، که در غزل‌های بیدل به‌وفور مشاهده می‌شود، یکی از ویژگی‌های سبکی این شاعر در حوزهٔ نحوی محسوب می‌شود؛ هرچند که از جنبه‌ای دیگر، هنجارگریزی معنایی نیز در آن صورت گرفته است. بیدل جهت عینیت‌بخشی به یکی از عناصر (اغلب مضاف‌الیه) از چنین ترکیباتی استفاده می‌کند که بین آنها رابطهٔ تشبیهی برقرار است؛ به‌عبارتی روشن‌تر، مضاف، مشبه‌به و مضاف‌الیه، مشبه محسوب می‌شوند. برای نمونه در ترکیب نهال تو:

خلق ز سعی نارسا، سوخت جبین به نقش پا بر همه داغ سایه بَست، سرکشی نهال تو
(بیدل، ۲/۱۳۸۹: ۳۲۱۸)

یعنی «سرکشی نهالی که تو هستی». هر چند در این گونه ترکیبات بیشتر ضمایر به‌کار می‌روند، این کاربرد محدود و مقید به آوردنِ ضمایر نیست. برای نمونه در بیت زیر:

ندارد صید بیدل، طاقت زخم تغافل‌ها خدنگ امتحان ناز، پُر دلگیر می‌آید
(همان، ۱/۸۰۷)

ترکیب صید بیدل از نوع اضافه نیست، بلکه عینیت است؛ یعنی صیدی که خود بیدل است.

دیریابیِ وجه‌شبه

اهمیت و ارزش هنری تشبیه به چگونگی و کیفیت وجه‌شبه وابسته است. وجه‌شبه رابطه‌ای است که شاعر یا نویسنده بین مشبه و مشبه‌به کشف می‌کند و اهمیت این کشف کمتر از یک قانون علمی نیست (ر.ک: شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۱۸). وجه‌شبه از مشبه‌به اخذ می‌شود و به‌نسبت بدیع و تازه‌بودن مشبه‌به، شاعر از وجوه شبه جدیدتری بهره می‌برد. گلی و اسدی در مقالهٔ خود آورده‌اند: «همان‌طور که در استعاره، مشبه‌به‌های تقلیدی زبان ادبی را به زبان خودکار نزدیک می‌کنند، به همان نسبت وجوه شبه تکراری نیز چنین کاری را انجام می‌دهند» (ر.ک: گلی و اسدی، ۱۳۹۳: ۳۵). هر چه شاعر در پیداکردن روابط مشبه و مشبه‌به خلاقیت به‌کار ببرد، وجه‌شبه برجسته‌تر خواهد شد. در نتیجه، سطح ادبیت کلام بالاتر می‌رود. وجه‌شبه عامل اصلی و اساسی فعال‌کردن ذهن خواننده و مشارکت‌دادن او در جریان آفرینش است (ر.ک: رضایی جمکرانی، ۱۳۸۴: ۹۱). در تشبیهات باز و گسترده که وجه‌شبه آشکار است، جایگاه چندانی برای مخاطب و مشارکت او وجود ندارد. چنین ساختارهایی، به‌تعبیر بارت، خواندنی هستند و خواندنی‌نامیدن چنین متنی به‌معنی برجسته‌ساختن شیوه‌ای

است که خواننده‌اش از آن طریق در موضع دریافت‌کنندهٔ نسبتاً منفعل می‌ایستد (ر.ک: آلن، ۱۳۸۰: ۱۱۴). در چنین ساختارهایی، چیزی برای کشف خواننده باقی نمی‌ماند تا آن را کشف کند و مخاطب مصرف‌کنندهٔ منفعل متون خواندنی باقی می‌ماند (بلزی، ۱۳۷۹: ۱۶۴۹). ازاین‌رو، ساختارهای تشبیهی که وجه‌شبه آنها ذکر نشده یا با وجود ذکر وجه‌شبه، ابهامی که در آنهاست ذهن خواننده را درگیر می‌کند، دخالت خواننده و مخاطب را می‌طلبد. به‌تعبیر بارت، این نوع متون خواننده را به تولیدکنندهٔ متن تبدیل می‌کنند.

در اشعار سبک هندی، فهم بیت در گرو فهم آن رابطهٔ نامرئی[۳] بین دو مصراع است (ر.ک: محمدی، ۱۳۷۴: ۲۵۶). هر چند شاعر مصراع محسوس را برای عینیت‌بخشی یک حکم انتزاعی در مصراع اول ذکر می‌کند، گاهی اوقات، درک وجه‌شبهی که بین مصراع اول و دوم به‌کار گرفته شده دشوار است. بیدل، خود، به دیرفهمی آثار خود واقف بوده است:

معنی بلند من، فهم تند می‌خواهد سیر فکرم آسان نیست، کوهم و کتل دارم

(بیدل، ۲/۱۳۸۹: ۳۱۰۱)

آنچه غزل بیدل را مبهم کرده، تفکر عرفانی و فلسفی خاص و شیوهٔ بیان اوست که در این میان استفاده از تشبیهات دور از ذهن و کثرت آنها یکی از عوامل این ابهام است. فراهنجاری و برهم‌ریختگی ارکان جملات، در اثر تخیل آزاد شاعر، از عوامل مهم وجود تعقید در شعر بیدل هستند (ر.ک: مهربان، ۱۳۹۰: ۲۱۷)؛ به‌سخنی دیگر، تخیل یا تخیل تداعی‌گر شاعرانه، هستهٔ بسیاری از تعریف‌هایی است که تاکنون دربارهٔ شعر ارائه شده است و بدون شک در روند تبدیل زبان عادی به بیان شاعرانه مهم‌ترین نقش را دارد. دامنهٔ تخیل از ابتدایی‌ترین تصویرهای کلامی، یعنی تشبیه یا همانندپنداری‌های صرفاً حسی (که هر دو سوی آنها در جهان واقع شکل گرفته است)، آغاز می‌شود و به بالاترین حد خود، یعنی ساخت تصویرهای مجرد و انتزاعی (که درجات گوناگون بیان استعاری را دربرمی‌گیرند)، منتهی می‌شود. می‌توان گفت جهان ساخته‌شده به‌وسیلهٔ این تصویرها، فقط با الفبای زبانِ صرفاً شاعرانه قابل دریافت، حس و ادراک است. در این جهان، دامنهٔ تخیل گاه به چنان حدی می‌رسد که وضعیتی کاملاً ویژه و خاص برای شاعر و شعر او پدید می‌آورد و درک وجه‌شبه ارتباطی دشوار می‌شود. بیدل خود می‌گوید:

در وصل، هم‌کنار خیالیم چاره نیست آیینه‌ایم و عکس به بر می‌کشیم ما

(بیدل، ۱/۱۳۸۹: ۹۶)

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

این نوع تخیل از ویژگی‌های سوررئالیسم است. سوررئالیسم «متعهد به تصحیح تعریف ما از واقعیت بود و شیوه‌های آن مانند نگارش خودکار، شرح خواب، روایت در حال خلسه، شعرها و نقاشی‌های مولود تأثیرات اتفاقی، تصویرهای متناقض‌نما و رؤیایی، همه، در خدمت یک مقصود واحد بودند: تغییردادن درک ما از دنیا و به این وسیله، تغییردادن خود دنیا» (ر.ک: مهربان، ۱۳۹۰: ۵۵). دو اصل بنیادین هنر سوررئالیستی بر تغییر دو محور اساسی تکیه دارد؛ چراکه تغییر درک ما از دنیا و تغییر خود دنیا را نتیجهٔ تجربه‌ای فراواقعی و عادت‌شکن می‌داند. اشعار بیدل نیز، به‌دلیل اینکه شاعر قسمت اعظم تجربه‌های زندگی خود را در فضایی تخیلی و فراواقعی گذرانده است، اشعاری هستند که پیوسته در معرض اتهام «ابهام و تعقید» قرار گرفته‌اند. گسستگی جهان شعر بیدل از عالم واقعی به‌حدی است که امکان ورود مخاطب واقعیت‌اندیش را به این فضای فراواقعی یک‌سره از بین می‌برد، به‌گونه‌ای که به‌نظر می‌رسد، از همان آغاز، مرزهای قراردادی زبان را درنوردیده است و فقط در حباب شفاف دلالت‌های مجازی تنفس می‌کند. از طرفی، حضور مکان‌های نمادین دیگر، نظیر زمین بی‌یقینی، صحرای امکان، خمارآباد، خیال‌آباد، جنون‌آباد، طوفان‌خانه، وحشت‌کده، قیامت‌کده و... نشانه‌های بارزی از تسلط «فراواقعیت یا سوررئالیسم» خلسه‌وار بر اشعار بیدل است که گاه‌گاهی، اشاره به نشانه‌های دیگری از قبیل «بنگ» یا «عالم بنگ» در کنار آنها، مسئله را از جهات زیادی درخور تأمل می‌سازد:

شرارم در زمین بی‌یقینی ریشه‌ها دارد اگر گویی گلم، هستم و گر گویی خزان دارم
(بیدل، ۲/۱۳۸۹: ۲۹۱۹)

بخشی از دشواری اشعار بیدل به این عناصر تازه برمی‌گردد و با وقوف بر آن می‌توان بسیاری از گره‌ها را گشود:

دام عجزی در کمین سرکشی خوابیده است می‌کشد انجامِ نی از بوریا افتادگی
(بیدل، ۲/۱۳۸۹: ۳۱۱۳)

در بیت بالا، اضافهٔ تشبیهی «دام عجز»، با نگاهی استعاری، انسانی در نظر گرفته شده است که در کمین سرکشی خوابیده است و خود سرکشی نیز، به استعاره، انسانی فرض شده است که دام عجز در کمین اوست. تا اینجا، خواننده مشکلی در درک معنای بیت ندارد، اما ارتباط‌دادن مصراع محسوس (دوم) به مصراع نخست، به‌دلیل بکر و بدیع‌بودن وجه‌شبه اندکی دشوار است. دریافت مفهوم این بیت در گرو تشخیص‌دادن ساختار این تشبیه است.

دو عنصر اساسی مصراع دوم نی و بوریا است که یکی (نی) به‌دلیل راستی قامت و ایستادگی خود (در تقابل با افتادگی بوریا)، مشبه‌بهی برای سرکشی فرض شده است و دیگری بوریاست که به‌دلیل افتادگی (در تقابل با سرکشی و راست‌قامتی نی)، مشبه‌بهی برای عجز (عجز نفس) است.

سرکشی ◄——► راست‌قامتی نی

عجز ◄——► افتادگی بوریا

به این شیوه، بیدل غالباً مصراع دیداری را وسیلهٔ فهم مصراع ذهنی و در نهایت، کل بیت معرفی می‌کند. نمونهٔ دیگر:

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

(همان، ۱/۱۰۱۲)

برای پی‌بردن به معنای این بیت، باید ابتدا به مصراع دوم رجوع کرد. شاعر در مصراع دوم، با یک تشبیه بلیغ اسنادی، بازی موج‌ها را (که گوهرها را با خود به سطح آب می‌آورند)، فلاخن می‌داند بااین‌حال، وجه‌شبه دو مصراع دور از ذهن است. معنای بیت را می‌توان به این صورت دانست: دل انسان با آن‌همه آرامشی که دارد، باز هم برای نیل به آرزو و اَمَل، در حال جوش و خروش است، همان‌طور که تلاطم امواج مروارید را با آن‌همه سکونی که در قعر دریا دارد بالا می‌آورد.

نتیجه‌گیری

ساختارهای تازهٔ تشبیه، معمولاً، با گریز از سنت‌های کلیشه‌ای و کهن خلق می‌شوند. این ساختارها به‌تبع تأثیراتی که از بافت وسیع‌تر متنی متحمل می‌شوند و بافت‌های متنی نیز از بافت‌های موقعیتی الهام می‌گیرند، به شیوه‌ها و شکل‌های متفاوتی ظهور می‌کنند. این تغییر و تحولات، زمانی که تحولات سبکی برجسته‌ترند، بیشتر نمایان و آشکار می‌شوند. یکی از مهم‌ترین تغییراتی که در حوزهٔ سبک صورت گرفت، ظهور سبک هندی و شاعران طرز تازه بود. بیدل دهلوی یکی از نازک‌خیال‌ترین شاعران سبک هندی است. کاربردهای ادبی بر پایهٔ تشبیه و تصویرسازی‌های دور از ذهن او، یکی از وجوه تمایز شعر او با دیگر شاعران این دوره به‌شمار می‌آید. با عنایت به تمایل شدید شاعر به دشوارپسندی و به‌کارگیری مفاهیم انتزاعی و تصاویر ذهنی در مقابل عینیت حاصل از تصویرهای حسی و به‌دلیل دوری‌گزیدن از تصاویر سنتی و کلیشه‌ای در ساختارهای سنتی تشبیه، در اشعار این شاعر تغییر و تحولات فراوانی صورت گرفته است. هرچند شاعر از ساختارهای سنتی تشبیه

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

نیز استفاده کرده، اما تلاش کرده است که به‌طرزی تازه، ساختار جدیدی از تشبیه سنتی ارائه دهد. ازآنجاکه غزل‌های بیدل (و در کل سبک هندی) بیت‌محورند، عناصر تصاویر (چه به‌صورت ترکیب‌های اضافی جدید، چه به‌صورت تمثیلی و چه به‌صورت انفرادی)، گاهی چنان در هم بافته می‌شوند که شبکه‌های تداعی تشبیهات به‌صورت زنجیروار و مرتبط با یکدیگر قابل مشاهده‌اند. گره‌خوردگی لوازم مشبه و مشبه‌به در یکدیگر، پیوندهای چندسویهٔ آنها (غالباً به‌صورت مضمر)، دیریابی وجه ارتباط بین مشبه و مشبه‌به، همه، از جملهٔ تغییراتی است که در اشعار بیدل سبب خلق ساختارهای جدید تشبیه شده‌اند.

پی‌نوشت

1. Situutionul Context
2. linguistic dontext
3. invisible relutix

منابع

آبرامز، مایر هوارد (۱۳۹۳) *فرهنگ اصلاحات ادبی*. ترجمهٔ مهدی شهسواری. کرمان: خدمات فرهنگی.

آرزو، سراج‌الدین علی (۲۰۰۴م) *مجمع‌النفایس*. تصحیح زیب‌النسا. پاکستان: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.

آزاد بلگرامی، میرغلامعلی (۱۳۹۲) *مآثرالکلام*. به‌کوشش زهرهٔ نامدار. تهران: شرکت سهامی انتشار.

آلن، گراهام (۱۳۸۰) *بینامتنیت*. ترجمهٔ پیام یزدان‌جو. تهران: مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۸۰) *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.

اسماعیلی، مراد و حسین حسن‌پور آلاشتی (۱۳۹۳) «بررسی تمایز و قیاس‌ناپذیری سبک هندی با سبک‌های قبل از آن از دیدگاه نظریهٔ تامس کوهن». *شعرپژوهی* (بوستان ادب) دانشگاه شیراز. سال ششم. شمارهٔ ۳. (پیاپی ۲۱): ۲۱-۴۴.

اکرمی، محمدرضا (۱۳۸۶) «زاویهٔ تشبیه در استعاره‌های بیدل». *کیهان فرهنگی*. شمارهٔ ۲۵۴: ۴۸-۵۳.

امیری فیروزکوهی، کریم (۱۳۷۱) *در حق صائب، صائب و سبک هندی در گسترهٔ تحقیقات ادبی*. به‌کوشش محمدرسول دریاگشت. تهران: قطره.

ایگلتون، تری (۱۳۸۰) *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*. عباس مخبر. تهران: مرکز.

باطنی، محمدرضا (۱۳۵۴) *مسائل زبان‌شناسی نوین*. تهران: دانشگاه تهران.

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

برکت، بهزاد (۱۳۸۶) «تحلیل گفتمانی دشواری‌های ترجمهٔ ادبی». *ادب پژوهی. دانشگاه گیلان*. شمارهٔ ۱: ۴۹-۷۴.

بلزی، کاترین (۱۳۷۹) *عمل نقد*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: قصه.

بیدل دهلوی، عبدالقادربن عبدالخالق (۱۳۸۹) *دیوان عبدالقادر بیدل دهلوی*. به‌کوشش اکبر بهداروند. جلد اول و دوم. تهران: نگاه.

پالمر، فرانک (۱۳۶۶) *نگاهی تازه به معناشناسی*. ترجمهٔ کوروش صفوی. تهران: مرکز.

پورنامداریان، تقی (۱۳۷۴) *سفر در مه*. تهران: زمستان.

تاجیک، محمدرضا (۱۳۷۹) *گفتمان و تحلیل گفتمانی*. تهران: فرهنگ گفتمان.

حسن‌پور آلاشتی، حسین (۱۳۸۴) *طرزِ تازه* (سبک‌شناسی غزل سبک هندی). تهران: سخن.

حق‌جو، سیاوش و مصطفی میدارریضایی (۱۳۹۰) «گونه‌ای کنایهٔ آمیغی در غزلِ صائب». *فنون ادبی دانشگاه اصفهان*. سال ششم. شمارهٔ ۲ (پیاپی۱۱): ۶۹-۸۴.

خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۷۲) *حافظنامه*. چاپ پنجم. تهران: علمی و فرهنگی و سروش.

خوشگو، بندارابن‌داس (۱۹۵۹م) *سفینهٔ خوشگو*. به‌کوشش سیدشاه محمد عطاءالرحمن کاکویی. بهار. پاکستان: ادارهٔ تحقیقات عربی و فارسی پتنه.

ـــــــــ (۱۳۸۹) *سفینهٔ خوشگو*. تصحیح کلیم اصغر. تهران: مجلس شورای اسلامی.

رضایی جمکرانی، احمد (۱۳۸۴) «نقش تشبیه در دگرگونی‌های سبکی». *پژوهشِ زبان و ادبیات فارسی*. پژوهشگاه علوم انسانی. دورهٔ جدید. شمارهٔ ۵: ۸۵-۱۰۰.

سرهندی، ناصرعلی (۱۳۸۴) *دیوان اشعار*. تصحیح رشیدهٔ حسن هاشمی. پاکستان: مرکز تحقیقات فارسی ایران.

سیاح، فاطمه (۱۳۵۴). *نقد و سیاحت*. به‌کوشش محمد گُلبن. تهران: توس.

شاملو، اکبر و محمود صارمی (۱۳۹۵) «تحلیلِ استعاری ساختاری غزلی از بیدل دهلوی بر پایهٔ معناشناسی شناختی». *پژوهش‌های ادبی- بلاغی*. سال چهارم. شمارهٔ ۱۵: ۷۰-۱۱۵.

شبلی نعمانی، محمد (۱۳۶۸) *شعرالعجم یا تاریخ شعرا و ادبیات ایران*. ترجمهٔ محمد داعی گیلانی. تهران: آشنا.

شریفیان، مهدی و مصطفی مرتضایی کمری (۱۳۹۵) «هنجارگریزی در غزلیات بیدل دهلوی بر مبنای الگوی لیچ». *مطالعات زبانی بلاغی*. سال هفتم. شمارهٔ ۱۴: ۱۰۵-۱۳۲.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۸) «ساختار ساختارها». *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علومِ انسانی* دانشگاه خوارزمی. سال هفدهم. شمارهٔ ۶۵: ۷-۱۴.

ـــــــــ (۱۳۷۹) *موسیقی شعر*. چاپ ششم. تهران: آگه.

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

ـــــــــ (۱۳۶۶) *شاعرِ آینه‌ها* (بررسی سبک هندی و شعر بیدل). تهران: آگاه.
شمیسا، سیروس (۱۳۷۴الف) *سبک‌شناسی شعر*. تهران: فردوس.
ـــــــــ (۱۳۷۴ب) *کلیات سبک‌شناسی*. چاپ دوم. تهران: فردوس.
ـــــــــ (۱۳۷۸) *بیان*. چاپ هفتم. تهران: فردوس.
صفوی، کوروش (۱۳۷۳) *از زبان‌شناسی به ادبیات (نظم)*. تهران: چشمه.
ـــــــــ (۱۳۷۸) *دورهٔ زبان‌شناسی عمومی*. تهران: هرمس.
غلام‌رضایی، محمد (۱۳۸۱) *سبک‌شناسی شعرِ فارسی از رودکی تا شاملو*. تهران: جامی.
فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۷۹) *نقد خیال*. تهران: روزگار.
ـــــــــ (۱۳۸۵) *نقد ادبی در سبک هندی*. تهران: سخن.
ـــــــــ (۱۳۹۲) «سبک دورخیالان هندی، شاخهٔ هندی در شعر فارسی قرن ۱۲». *کتاب ماه ادبیات*. خرداد ۱۳۹۲. شمارهٔ ۷۴: ۱۵-۲۸.
ـــــــــ (۱۳۹۵الف) «نازک‌خیالی اصفهانی، دورخیالی». *نامهٔ فرهنگستان*. دورهٔ اول. شمارهٔ ۱: ۵۱-۷۸.
ـــــــــ (۱۳۹۵ب) «مضمون در فن شعر سبک هندی». *نقد ادبی*. سال نهم. شمارهٔ ۳۴: ۱۱۹-۱۵۶.
ـــــــــ؛ محمدجواد مهدوی و آزاده صهبایی (۱۳۹۴) «نقش سفینهٔ خوشگو در انشعاب شاعران طرز خیال هندی». *نامهٔ فرهنگستان*. دورهٔ اول. شمارهٔ ۲: ۳۳-۵۴.
قیس رازی (۱۳۱۴) *المعجم فی معاییر اشعار العجم*. تصحیح مدرس رضوی. تهران: مطبعهٔ مجلس.
طباطبایی، سید مهدی (۱۳۹۳) «بن‌مایهٔ حباب و شبکهٔ تصویرهای آن در غزلیات عبدالقادرِ بیدل دهلوی». *متن‌پژوهی*. دانشگاه علامه طباطبایی. سال ۱۸. شمارهٔ ۶۲: ۸۱-۱۲۳.
کاظمی، محمدکاظم (۱۳۸۷) *کلید در باز* (رهیافت‌هایی در شعرِ بیدل). تهران: سورهٔ مهر.
گراهام، آلن (۱۳۸۰) *بینامتنیت*. ترجمهٔ پیام یزدان‌جو. تهران: مرکز.
گلی، احمد و سمیه اسدی (۱۳۹۳) «نقشِ تصویر در تأویلِ متن». *پژوهش‌های ادبی و بلاغی*. سال دوم. شمارهٔ ۱: ۳۱-۴۶.
لوریا، الکساندر (۱۳۶۸) *زبان‌شناخت*. ترجمهٔ حبیب‌الله قاسم‌زاده. ارومیه: انزلی.
محمدی، محمدحسین (۱۳۷۴) *بیگانه مثلِ معنی*. تهران: میترا.
مطوری، علی و هدیه مسعودی صدر (۱۳۹۵) «بافت موقعیت در ترجمهٔ قرآن». دورهٔ هفتم. شمارهٔ ۲۶: ۹-۲۸.
مقدادی، بهرام (۱۳۷۸) *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: فکر روز.
مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵) *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

مهربان، جواد (۱۳۹۰) *مکتب نازک‌خیالی و نقد بیدل*. تهران: دانشگاه آزاد قوچان.
میرصادقی، میمنت (۱۳۷۶) *واژه‌نامهٔ هنر شاعری*. چاپ دوم. تهران: مهناز.
نجاریان، محمدرضا و همکاران (۱۳۸۴) «ابزارِ نوسازی تشبیه در دیوان هشت تن از بزرگان ادب عربی و فارسی». *نثرپژوهی ادب فارسی*. شمارهٔ ۱۸ (پیاپی ۱۵): ۱۷۱-۲۰۸.
نیکوبخت، ناصر (۱۳۸۰) *هجو در شعرِ فارسی*. تهران: دانشگاه تهران.
واله داغستانی، علی‌قلی (۱۳۸۴) *ریاض‌الشعرا*. تصحیح سید محسن ناجی نصرآبادی. تهران: اساطیر.
وفایی، عباسعلی و سیده کوثر رهبان (۱۳۹۰) «بررسی چند شگرد نحوی در غزلیات بیدل». *کهن‌نامهٔ ادب پارسی*. سال دوم. شمارهٔ ۱: ۱۱۳-۱۳۲.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019