

مقاله علمی-پژوهشی

چشم اندازهای تازه ساختار بلاغی تشبيه در اشعار بيدل دهلوی

مهرداد اکبری گندمانی*

مهرداد اکبری گندمانی*

چکیده

شیوه نگرش و رویکرد شاعران و نویسندها 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 تشبيه است. در این پژوهش تلاش شده است تا نشان داده شود که چگونه ساختارهای تشبيه‌ها بيدل، در پيوند 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 بيدل در این میان بهمثابه 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 صورت گرفته مشاهده شد که بيدل نه تنها گاه از تشبيهات قدیمی ساختارهایی تازه خلق کرده است، بلکه با ايجاد شيمکه‌های زنجирوار تشبيه‌ها، وفور تصاویر ترکیبی، ساخت تصاویر متعدد با استفاده از چندوجهی بودن واژه‌ها، تعامل تصاویر مرکزی و حاشیه‌ای ... ساختارهایي نو بنا نهاده است. همچنین، پس از بررسی بافت موقعیتی عهد صفوی، بافت زبانی سبک هندی، و ساختارهای رایج تشبيه‌ی در آن سبک، در نهایت، به بررسی ساختارهای تشبيه‌ی تازه و ویژگی‌های آن در اشعار بيدل پرداخته شده است.

کلیدواژه‌ها: ساختارهای تشبيه‌ی، سنت، سبک هندی، بيدل دهلوی.

*استادیار دانشگاه اراک m-akbari@araku.ac.ir

**پژوهشگر دوره پسادکتری دانشگاه اراک mehdireza_kamali@yahoo.com

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

دوفصلنامه زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۷، شماره ۸۶، بهار و تابستان ۱۳۹۸

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؛ از این‌رو، می‌توان تشبیه را نشان‌دهنده وسعت زاویه دید شاعر دانست که چگونه توانسته است میان عناصر و اشیای دور از هم (یا به‌اظاهر بی‌ارتباط) پیوند برقرار کند (ر.ک: رضایی جمکرانی، ۱۳۸۴: ۸۶). از آنجاکه پایه صور خیال، استعاره، مجاز، کنایه و حتی رمز بر رابطه این‌همانی استوار است، می‌توان بر آن بود که تشبیه یکی از عناصر 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 غربابت و دوری‌شان از ابتدال است. ساختارهای تشبیه نشان‌دهنده 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 نویسنده‌گان صاحب سبک را از مقلدان جدا می‌سازد.

بیان مسئله

تغییر و تحولاتی که در ساختارهای کوچک تشبیه روی می‌دهد، تحت تأثیر تغییرات بافت منتهی است که بافت متنی نیز، به تناسب تغییرات بافت‌های موقعیتی و تحولات بیرونی و محیطی، از خود واکنش نشان می‌دهد و تغییر می‌کند. از آنجاکه در سبک‌شناسی بلاغی دید و رویکرد شاعران و نویسنده‌گان به جهان و اطراف نمایانده می‌شود، تغییر و دگرگونی اوضاع بیرونی عامل مهمی در تغییر نگاه و سبک شاعران و نویسنده‌گان تلقی می‌شود. ساختارهای تشبیه‌ی نیز به موازات تغییرات اجتماعی و... تغییر می‌کنند و در کنار ساختارهای دیگر، مجموعه هماهنگ و درهم‌تنیده‌ای را خلق می‌کنند که به ایجاد یک بافت متنی یکپارچه منجر می‌شود (ر.ک: مطوري و مسعودي، ۱۳۹۵: ۱۲؛ از این‌رو، تغییر و تحولات اجتماعی - سیاسی در هر دوره خاص، بافت‌های موقعیتی تمایزی به وجود می‌آورد که، بسته به نوع 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

چشم‌اندازهای تازه ساختار بلاغی تشیبیه در اشعار بیدل دهلوی، صص ۵۹-۳۱

۳۳

انتظار یک لحظهٔ تاریخی معین را مشخص کند؛ به‌این‌نحو که هر زمان که افق عینیت یابد، ارزش زیباشناختی یک اثر را می‌توان به‌تناسب فاصله‌ای که اثر از این افق دارد اندازه‌گیری کرد (ر.ک: مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۹). آثاری که از محدودهٔ سنت‌های پیشین فراتر نمی‌روند، ارزش زیباشناختی کمتری دارند، اما آنهایی که از این افق انتظار تخطی می‌کنند، و معیارها و سنت‌های ماقبل خود را می‌شکنند، از ارزش زیباشناختی بیشتری برخوردارند. هر نوع سنت‌شکنی نسبت به سبک‌ها و ادوار ماقبل ممکن است سرآغاز و طلیعهٔ معیارها و ویژگی‌هایی باشد که در صورت تکرار در دورهٔ خود یا ادوار بعد توان تبدیل شدن به سنت را دارا هستند.

به‌کارگیری هر عنصر یا ویژگی تازه و بکر که سابقه‌ای در ادوار قبل ندارد (یا بوده و دوباره با رجعتی فراگیر، سنت پیشین را احیا کرده است)، ممکن است برای مخاطب تازه و عجیب به‌نظر برسد. در اشعار فارسی می‌توان نمونه‌های خوبی از این سنت‌شکنی‌ها را ذکر کرد، اما بهترین دوره‌ای که می‌توان انقلابی را در اکثر صورت‌های خیال، زبان و... مشاهده کرد سبک هندی است. در این سبک، شاعران به‌قصد دوری از ابتذال و تکرار، با نازک‌خيالی‌های خود، به‌دبانی کشف روابط تازه بین عناصر دور از هم (یا به‌ظاهر 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 می‌شوند، از ادوار قبل متمایز بودند. یکی از ساختارهایی که در این میان، تغییرات زیادی را (به‌ویژه در شاخهٔ دور‌خيالان یا رهرو خیال) کرده است تشیبیه بوده است. در این مقاله، به بررسی تغییراتی پرداخته‌ایم که در ساختارهای سنتی تشیبیه و نحوهٔ به‌کارگیری آن در اشعار بیدل دهلوی روی داده است. دلیل گزینش این شاعر، در دست‌بودن ابیات بسیاری از او بوده است و نیز هنجارگریزی‌ها و سنت‌شکنی‌های فراوانی که در ساختارهای تشیبیه‌ی او دیده می‌شود.

پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ بیدل و سبک شعری شاخهٔ دور‌خيالان (رهروان خیال) مقالات متعددی نوشته‌شده است. از جملهٔ مقالات ارزشمند می‌توان به مقاله «سبک دور‌خيالان هندی، شاخهٔ هندی در شعر فارسی قرن دوازدهم»، اثر محمود فتوحی (۱۳۹۲) اشاره کرد که در آن، نویسنده خصایص شاخهٔ دور‌خيالان هندی و ویژگی آنها را بررسی کرده است. مقاله «استعاره‌های

سیال در غزل بیدل» اثر محمدرضا اکرمی (نشریه شعر، شماره ۵۲)؛ «بنمایه حباب و شبکه تصویرهای آن در غزلیات عبدالقدیر بیدل دهلوی» اثر سید مهدی طباطبایی (۱۳۹۳)؛ «تحلیل زیبانگری بیدل دهلوی با رویکرد روان‌شناسی» اثر مهین پناهی (۱۳۸۹) نیز، بهصورت موردي، به جنبه‌های از شعر بیدل پرداخته‌اند.

در باب 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 شفیعی کدکنی (۱۳۹۱) اشاره کرد که نویسنده در آن به تحقیقی انتقادی در تطور ایمازهای شعر پارسی و سیر نظریه 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 پیش رو توصیفی-تحلیلی بوده است؛ از این‌رو، پس از بررسی اشعار بیدل دهلوی و مطالعه آثاری که درباره 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 حوزه آثار ادبی از طریق تکرارهای پیاپی به صور مختلف شکل گرفته‌اند. این سنتهای، به دلایل مختلف، از جمله تکرار، درهم‌تنیدگی با دیگر سنتهای، 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، به دلیل ویژگی حقیقت‌نمایی‌شان، خود را به صورت بدیهی و طبیعی نمایان می‌سازند؛ از این‌رو، در هر دوره یا چند دوره پیاپی، به منزله 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 مقایم، معمولاً پیرو جریان‌هایی

هستند که از پيش شکل گرفته‌اند یا در حال شکل‌گرفتن هستند. از اين‌رو، هر سنتى معمولاً در بدو پيدايش بذعث بهشمار مى‌آيد و رفته‌رفته، بهسبب تكرار، به سنت بدل مى‌شود. سنت در حيطة ادبیات عبارت است از مجموعه قراردادها و شیوه‌های ادبی که طی دوره تطور ادبیات هر قومی پدید آمده و روی هم انباشته شده است (ر.ک: سیاح، ۱۳۵۴: ۲۱۷). می‌توان سنت را به اصول و قواعد پذيرفت‌شده‌اي اطلاق کرد که همواره بهصورت موضوع، قالب یا صناعتی خاص در آثار ادبی تکرار مى‌شود. يكی از اين سنت‌ها ساختارهای تشبيه‌ی است که ممکن است از دوره‌ای به دوره دیگر پایدار بماند یا نحوه کارکردن تغيير کند. تشبيه بهمثابه يكی از ساختارهای مهم متن ادبی، اهمیت بسزایی در زبان شاعرانه دارد. تشبيه، بهمثابه يك سنت، از دوره‌ای به دوره دیگر، ممکن است وارت ویژگی‌های دوره قبل باشد یا در اثر تغيير بافت موقعیتی و متنی، چهار دگرديسي شود. پيداست که عوامل و عناصر مختلفی دست به دست هم مى‌دهند تا سبك یا طرزی خاص ايجاد شود. اين عوامل ممکن است برومنتنی یا درون‌متنی باشند. توجه به هر دو عامل در بررسی سبک‌شناختی مهم است و غالباً سبک‌شناسان عوامل درون‌متنی و برومنتنی را مكمل یكديگر مى‌دانند (ر.ک: مقدادي، ۱۳۷۸: ۳۲۱).

در گذار از يك دوره به دوره دیگر، بهاقتضای بافت موقعیتی آن زمان و نيز بر اثر تحولات و تطورات درون‌متنی و بینامتنی، بناگزير، پاره‌ای از سنت‌ها پایدار مى‌مانند و پاره‌ای دیگر، به تأثير اين عوامل، در بافت زبانی (متنی) دگرگون مى‌شوند. بافت‌های متنی از واحدهای کوچک‌تر خود ساخته مى‌شوند و هر گونه شکل‌گيري و دگرگونی ساختارها، قاعده‌تاً بر بافت‌های متنی وسیع‌تر نيز تأثير مى‌گذارد. از سوی دیگر، اقتضائات بافتی نيز قادرند بر ساختارهای درونی متن تأثير بگذارند و ساختارها را دست‌خوش تحول و دگرگونی کنند یا ساختارهایی تازه پدید بیاورند. از اين‌رو، تشبيه در جايگاه يك ساختار ادبی، با بافت زبانی و بافت موقعیتی هر دوره در تعامل است.

۱ بافت موقعیت^۱

كاربرد اصطلاح بافت موقعیتی با نام مالينفسکی و فرهنگه خورده است. مالينفسکی مى‌گويد: «ربان‌های زنده دنيا، نباید جدا از بافت موقعیتی‌شان مورد پژوهش قرار گيرند، بلکه باید در متن رويدادهایی که از آنها استفاده مى‌شود مطالعه شوند» (پالمر، ۱۳۶۶: ۸۷). اهمیت اين

موضوع تا آنجاست که بعضی از زبان‌شناسان معنای یک واژه را وابسته به محیطی می‌دانند که واژه در آنجا خلق شده است؛ از این‌رو، گفته می‌شود که «در هر موقعیت، عواملی وجود دارند که به کار کرد زبان مربوط می‌شوند» (باطنی، ۱۳۵۴: ۱۴۹). عوامل برون‌منی 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 طبقه اجتماعی هنرمند و... که هریک سهم بسزایی در تثبیت یک سبک یا سنت داردند (ر.ک: شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۹۲). از این دیدگاه، بافت موقعیتی به معنای 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 سازهای متن در نظر می‌گیرد (ر.ک: برکت، ۱۳۸۶: ۳۰). به عقیده گراهام آلن، آثار ادبی بر پایه 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 دامنه بینامنیت از نقل قول مستقیم یا غیرمستقیم، تا تقلید و حتی سرقت ادبی گسترده می‌شود. از طرفی، اثر ادبی می‌تواند در زمان‌های مختلف و برای افراد مختلف 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 مناطق شبکاره هند را زیر سلطه خود گرفته بود. به تدریج، در میانه قرن دوازدهم، شاعران و ادبیان هندوزاد، که خود در هنر شعر و شاعری در زبان فارسی به پایه‌های بلندی رسیده بودند، شعر فارسی را به مثابة ابراری برای تقابل با غلبه فرهنگی ایرانیان برگزیدند تا بهمدد آن، شیوه شاعری خود را از طرز ایرانی‌ها متمایز کنند. به نظر می‌رسد نگارش تذکرة کلمات الشعراًی محمد افضل سرخوش (نگارش ۱۰۹۳ق) نقطه آغاز حرکت برای تفکیک دو جریان شعر فارسی هندی و ایرانی در قرن دوازدهم باشد (ر.ک: فتوحی و همکاران، ۱۳۹۴: ۳۴). پس از محمد افضل سرخوش، شاگردش بندار ابن‌داس خوشگو، که شاگرد عبدالقدار بیدل شاعر بزرگ فارسی در هند نیز بود، تذکره‌ای به نام سفینه خوشگو (تألیف ۱۱۴۷ق) نگاشت. خوشگو در تذکرة خود بر طرز خیال پافشاری می‌ورزد و آن را طرزی پرطرفدار در شبکاره هند و سبکی

چشم‌اندازهای تازه ساختار بلاغی تشییه در اشعار بیدل دهلوی، صص ۵۹-۳۱

مستقل و متفاوت با سبک شاعران ایرانی مقیم هند در آن زمان می‌شمارد (ر.ک: خوشگو، ۱۹۵۹: ۸۳). هندیان دل‌بسته 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 واله داغستانی، مهم‌گویی خوانده می‌شد. مثلاً در دوره مورد نظر، ناصرعلی به صراحت 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 سفینه خود، دو شیوه شاعری برجسته روزگار خود را از هم جدا کرده و آنها را مستقل از یکدیگر معرفی کرده است: «امروز در سخنوران دو فرقه است: یکی تابع طرز اسیر و دیگری متبع میرزا صائب» (فتحی و همکاران، ۱۳۹۴: ۳۸). یکی شیوه صائب که به طرز «مدعامثل» مشهور است و بهدلیل ساده‌تر بودنش، سبک دل‌خواه شاعران ایرانی است و دیگری شیوه 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، به مثابه بستری که معنای دقیق واژگان و جملات را مشخص می‌کند، یکی از مباحثت مهم در پژوهش‌های زبانی به‌ویژه علم معناشناسی به حساب می‌آید. می‌توان بر آن بود که «بافت زبانی به همه واژه‌هایی که قبل و بعد از ترکیب واژه در جمله یا متن به کار رفته‌اند گفته می‌شود» (باطنی، ۱۳۵۴: ۱۴۷). بر پایه این نگرش، نخست، متن فرآورده‌ای در نظر گرفته می‌شود که به ساختار و سازمان بین جمله‌ای آن توجه می‌شود و با درنظرگرفتن توالی روابط آنها تعريفی از متن ارائه می‌شود (ر.ک: برکت، ۱۳۸۶: ۴۵). بافت زبانی حاصل کاربرد کلمه 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). معنای این واحدها صرفاً با ملاحظه واحدهای دیگری که در کنار آنها واقع می‌شوند توصیف‌پذیر یا قابل تعیین هستند و خصوصیات بیانی، از قبیل گزینش واژگان،

ساخترار و تنوع جمله‌ها، طریقه ارتباط مطالب، آرایش‌های کلام (ر.ک: میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۲۵)، و شگردهای نویسنده را دربرمی‌گیرند. از این‌رو است که در بررسی عوامل درون‌منتهٔ تحولاتِ سبکی، سه عامل نگرشِ مؤلف، گزینش 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 شعر این دوره شده، به صورت خلاصه، اشاره شده است (هرچند وفور این ویژگی‌ها در شاخهٔ رهروان خیال یا دور‌خيالان، که بيدل دھلوی از ميان آنان برگزیده شده است، بيشتر است):

- کثرت استفاده از تشبيهات، استعارات، کنایه‌ها و مجاز‌های دور از ذهن؛
- «خيال‌پردازی‌های 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: ۲۰۰۴؛ آرزو، ۶۶: ۲۰۰۴)؛
- وفور صناعاتی چون حس‌آمیزی، تمثیل، وايتسه‌های عددی، پارادوکس و...؛
- اختصار بیش از حد کلام و گرایش به ایجاز مخل؛
- به هم‌ریختگی نظام نحوی کلام در اثر تحمیل معنا بر لفظ (ر.ک: وفایی و رهبان، ۱۳۹۰: ۱۱۳)؛
- «یهام‌گونگی و چندلایگی زبان» (خوشگو، ۱/۱۹۵۹: ۱۵۱).

ساخترار

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 درباره ساختار شعر می‌گوید هر واژه به اعتبار 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 به وجود می‌آورد و... او در درون ساختار بزرگ‌تری که سبک دوره اöst، واحدی است که ساختار بزرگ‌تر را تشکیل می‌دهد و سبک‌های

گوناگون ادوار مختلف شعر یک زبان، اجزای ساخت بزرگ‌تری اند که ساختارهای کوچک‌تر را دربرمی‌گیرند (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۶۵).

هر ساختاری تحت تأثیر ساختار بزرگ‌تر از خود است. حیات این ساختارها وابسته به بافت‌های متنی ای است که مجموعه‌های نظاممند از ساختارهای گوناگون و عمدتاً همانگ را در خود جای داده‌اند، به‌گونه‌ای که می‌توان بافت متنی را مجموعه‌ای در هم تنیده 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، اتفاقات 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 بهشت به بافت‌های موقعیتی وابسته است که بافت‌های متنی در آنها قابل خواندن و درک کردن می‌شوند. هم ازین‌رو است که ساختارها و بافت‌های متنی به‌هیچ‌وجه نظامهایی خودبستنده 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، تحت تأثیر تحولات بیرون از خود، پیوسته در معرض دگرگونی و بازسازی قرار می‌گیرند. ازین‌رو، افق‌های انتظار هر دوره نیز در سطوح مختلف دست‌خوش دگرگونی و بازسازی می‌شوند.



ساختار تشییه

تشییه یکی از صورت‌های خیال است که چگونگی خلق و کاربرد و شیوه‌های استفاده از آن در متن بسیار حائز اهمیت است. «تشییه، هسته اصلی و مرکزی اغلب خیالات شاعرانه است. صورت‌های گوناگون خیال و نیز انواع تشییه، مایه‌گرفته از همان شباهتی هستند که

نیروی تخیل شاعر در میان اشیا کشف می‌کند و در صور مختلف به میان درمی‌آیند» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۱۸۱). اگر دستگاه بلاغی، شامل همه تصاویر، ترئیتات بدیعی و بیانی دانسته شود، «تشبیه مهم‌ترین عنصر سازنده این دستگاه است که صورت‌های دیگر خیال مانند استعاره، تشخیص، رمز و حتی کنایه از آن ناشی می‌شوند» (همان، ۱۸۲). تشبیه نشان‌دهنده وسعت و شیوه 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» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۱۷). تشبیه حاصل تخييل 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. شفیعی کدکنی بهترین نوع تشبیه را آن می‌داند که صفات مشترک آن بیشتر باشد، چنان‌که یادآور نوعی اتحاد باشد (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۲۵۲). می‌توان سه کاربرد مهم تشبیه را در ذیل خلاصه کرد: (الف) نشان‌دهنده وسعت و زاویه دید شاعر» (اکرمی، ۱۳۸۶: ۴۸؛ ب) عینیت‌بخش و محسوس‌کننده مفهوم در ذهن مخاطب؛ (ج) برقرارکننده اتحاد بیشتر عناصر زمانی در اثر اتحاد بیشتر مشبه و مشبه به در صفات ذکر شده.

در سبک هندی تشبیه، بهویژه تشبیه تمثیلی، اهمیت بسیار زیادی دارد. شاعر برای عینیت‌بخشی به مفاهیم ذهنی و معقول یادشده در مصراع نخست، از این شکرده بسیار سود می‌جوید. به عبارت روش‌تر، می‌توان گفت شاعر سبک هندی (بهویژه بیدل) نخست پیچیدگی و ایجاز را به نقطه‌ای می‌رساند که ذهن مخاطب عادی در درک آن چار مشکل شود (ر.ک: امیری فیروزکوهی، ۱۳۷۱: ۲۹) و در مرحله 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).
- وجه شباهها بیشتر اعتباری و تخیلی‌اند.

۴۱

چشم‌اندازهای تازه ساختار بلاغی تشییه در اشعار بیدل دهلوی، صص ۵۹-۳۱

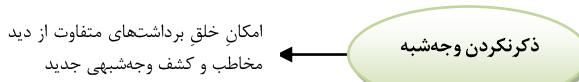
- محسوس جلوه‌دادن امور معقول و خیالی بهوسیله عناصری چون تمثیل، مهم‌ترین دغدغه شاعران است (ر.ک: آزادِ بلگرامی، ۱۳۹۲: ۴۶).
- وفور تشییهات عقلی و وهمی و تصاویر انتزاعی (ر.ک: فتوحی و صهبايى، ۱۳۹۴: ۱۲۲).
- تشییهات ناآشنا و غریب بسامد زیادی دارند.
- بعضی از تشییهات در بعضی دیگر مضمونند.

سنت‌شکنی در تشییبات قدیمی

در هر دوره ادبی، خواه ناخواه، شاعرانی ظهور کردند که به‌دبیل تصاویر بکر و تازه بودند. در تمام ادوار ادب فارسی می‌توان این روند را مشاهده کرد، اما بهترین دوره‌ای که می‌تواند انقلابی در خلق تصاویر بکر و تازه به‌شمار آید دوره موسوم به سبک هندی است (ر.ک: اسماعیلی و حسن‌پور، ۱۳۹۳: ۲۲). در این سبک، شاعران به‌قصد دوری از ابتدا و تکرار تصاویر کلیشه‌ای، با نازک‌خیالی‌های خود، به‌دبیل کشف روابط تازه بین عناصر (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 رابطه تشییبی به‌کار می‌گرفت. به‌سخنی دیگر، شاعر از همان تشییهات قدیم استفاده می‌کرد، اما به‌طریقی که ساختاری تازه از تشییه به‌تصویر بکشد. این گریز از ابتدا، بی‌شك، 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 شرگدها، ذکر نکردن وجه‌شبه بود. این‌کار، که باعث پیوند زدن ادبیات کهن با عصر مورد نظر می‌شد، این امکان را برای شاعر محقق می‌ساخت که از همان تشییهات قدیمی، برداشت‌هایی جدید و متفاوت ارائه کند. برداشت‌های متفاوتی که شاعران طرز تازه در به‌کارگیری تشییهات 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 رابطه تشییبی فقط یک جنبه از شباهت دو عنصر را به‌نمایش می‌گذارد، ذکر نکردن وجه‌شبه راه را برای کشف وجه‌شبه‌های دیگر باز می‌گذارد. بدین‌گونه، خواننده می‌تواند ساختار قدیمی تشییه را با وجه ارتباطی جدیدی بشناسد. مثلاً:

پیش ناوکِ تقدیر جسم از فلک تدبیر گفت دیده‌ای آخر، جوشنی که من دارم؟
(بیدل، ۱۳۸۹: ۳۲۱۵)

تشبیه آسمان به جوشن، به اعتبار 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، به راستی 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 است. بدروستی نمی‌توان از میان این دو برداشت یکی را ترجیح داد. از این‌رو، 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 ذکر نکردن وجه شبه می‌تواند ارائه دهد، رابطه 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 غربت 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). از این‌رو، گاهی طرز شاعران این سبک معکوس شیوه مذبور است. در شیوهٔ پیش‌گفته، شاعر به‌عمد وجه شبه یا رابطهٔ تشبیه‌ی بین مشبه و مشبه‌به را ذکر نمی‌کند تا در اثر تداعی 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 وجه شبه‌ی جدید. به‌سخنی دیگر، شاعر در این شیوه هرچند دوباره از همان مشبه و مشبه‌به استفاده می‌کند، با نازک‌خيالی و دور‌خيالی خود، وجه شبه تازه‌ای را که سوای رابطهٔ قدیمی، بین مشبه و مشبه‌به کشف کرده است به‌نمایش می‌گذارد. برای نمونه در بیت زیر:

روز و شب خون می‌خورم در پردهٔ بی‌طاقتی
گفت‌وگوی لالم و راهِ دهن گم کرده‌ام
(بیدل، ۳۱۳۸۹: ۲)

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 مصراج دوم، زمانی که شاعر می‌گوید «گفت و گوی لالم»، تا اینجا همان تشبيه قدیمی است، اما شاعر وجهش به را «گم کردن راه دهن» می‌داند که پس از تشبيه آورده است؛ یعنی شاعر از یک طرف، در ابتدا تشبيه‌ی را آورده است، اما با وجهش بهی که به‌عدم بیان می‌کند، یک تشبيه قدیمی را تازه جلوه می‌دهد. این نوع بیان، دریافتی بدیع از لال‌بودن است. در این تشبيه گفت و گو نیز صاحب شخصیت شده است. بنابراین، شاعر نمی‌گوید که انسان لال نمی‌تواند حرف بزند، بلکه می‌گوید گفت و گوی او راه دهن را گم کرده است.

تشبيه قدیمی ← شاعر تشبيه شده به گفت و گوی انسان لال.

تشبيه جدید بيدل ← شاعر تشبيه شده به گفت و گویی که راه دهن را گم کرده است.

این آشکارگی عمدی وجهش به جدید (رابطه کشف شده جدید بین مشبه و مشبه به)، گریزی است که شاعر از تشبيهات مألوف و مرسم ساختار تشبيه انجام داده است.

ذکر نکردن وجهش به ← امكان خلق تأویلهای متعدد از دید مخاطب و کشف وجهش بهای جدید

ذکر عمدی وجهش به ← ارائه وجهش بهی تازه، بین مشبه و مشبه به و تغییر ساختارهای سنتی تشبيه

شبکه‌های تداعی تشبيه

در سبک هندی، از آنجاکه 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. مصراج محسوس تشبيه‌ی تمثیلی است که حکم صادرشده در مصراج معقول را به زبانی ساده ارائه می‌کند و معمولاً در سبک هندی، مصراج دوم تمثیل است و مصراج اول در حکم مکمل آن به کار می‌رود. این در حالی است که شاعران، جهت بیان مفهوم مورد نظر خود و ارائه تشبيه تمثیلی، محدوده‌ای جز پهنانی یک بیت (غالباً) در اختیار ندارند. به‌واقع، بنای اشعار سبک هندی بر بیت است. شبی 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» (شبی نعمانی، ۱۳۶۸: ۱۸). از این‌رو، برخی از صاحبنظران سبک‌شناسی، قالب اصلی سبک هندی را نه غزل، بلکه تک‌بیت (فرد) دانسته‌اند (ر.ک. شمیسا، ۱۳۷۴: ۲۹۹).

گنجانده‌شدن یک تشبيه جهت عینیت‌بخشی در کنار ترکیبات اضافی (به‌ویژه تشبيه‌ی و استعاری)، تشبيهات دیگر و تشخیص‌هایی که شاعر آنها را به کار می‌برد، خود، باعث خلق تصاویر

متعددی در کنار یکدیگر شده است. «پیچیدگی تصاویر، چندلايه بودن تشبیه‌ها و تخلیه‌های تو در تو و گاهی توهمنهای تشبیه‌ساز، فرهنگ خاصی را در زبان شاعرانه بیدل به وجود آورده است که وی را از دیگر شاعران سبک هندی جدا کرده است» (نیکوبخت، ۱۳۸۰: ۱۰۹). گاهی اوقات نیز، در اثر وفور تصاویر ارائه شده، تناسب‌ها و پیوندهای مضمرا و مستحکمی که واژگان با یکدیگر دارند، به جای طرفین تشبیه (یک تشبیه و یک مشبه) شاهد مشبه‌ها و مشبه‌به‌های بیشتری هستیم. این کار سبب درهم‌تنیدگی عناصر تشبیهات در یکدیگر و تشکیل زنجیرواره تشبیهات در کلام می‌شود. برای نمونه در بیت زیر:

آسمان با آن کجا شمع بساطش، راستی است حلقة چشم کمان، نگاه داند تیر را
(بیدل، ۱۳۸۹: ۱۰۲)

جهت درک بسیاری از ایيات 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 حلقة کمان به آن مانند شده است؛ به‌سخنی دیگر، دایره‌واری حلقة چشم برای شاعر منحنی کمان را تداعی کرده است. از سوی دیگر، از لوازم چشم و کمان، به ترتیب، نگاه مستقیم و تیر است. تیر نیز به نگاه مستقیم تشبیه شده است، اما این رابطه مشابهت صرفاً جهت جای‌گیری مفهوم مصراع معقول بیان شده است و در واقع تمثیلی بر آن است؛ یعنی شاعر دایره‌مانندی حلقة کمان را به آسمان تشبیه کرده است و از سوی دیگر، تیر را به شمع (شمع راستی که خود اضافه تشبیه‌ی است). بنابراین، حلقه‌هایی از سه مشبه و سه مشبه خلق شده است که زنجیروار با یکدیگر مرتبط‌اند و نه تنها زیبایی خاصی به بیت بخشیده‌اند، بلکه پیوندهای مستحکمی بین اجزای کلام به وجود 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 وجود دایره‌ای بودن، نگاهی راست دارد

آسمان حلقة چشم دایره کمان
 ↑ ← ←
 شمع راستی تیر نگاه مستقیم

چشم‌اندازهای تازه ساختار بلاغی تشبيه در اشعار بیدل دهلوی، صص ۵۹-۳۱

در ک معنای واقعی بیت بالا، منوط به پی‌بردن به این رابطه زنجیرمانند است. نمونه

دیگر این پیوندها در بیت زیر:

بس که کج بود، از کمان بیرون نیامد تیر ما
(بیدل، ۱/۱۳۸۹: ۱۰۹)

مگر این حلقه‌ها بردارد از ره، بی‌ستانی‌ها
(همان، ۱۵۶)

آخر از ناراستی با دور گردون ساختیم

ز تشویش کج آهنگان گذشت از راستی طبعم

نمونه دیگر را می‌توان در بیت زیر مشاهده کرد:

هلال اکنون سپهر افکند از ابروکمانی‌ها
(همان، ۱۵۷)

ز طاق افتاد دنیای اشارات فلک‌تازی

در بیت بالا، تا زمانی که خواننده بر تشبيه‌ها وقوف و آگاهی کامل نیابد، معنای صحیح بیت را در نمی‌یابد. در مصراج نخست، شاعر در ابتدا در تشبيه‌ی مضموم، تأثیرگذاری ابروی معشوق را به تأثیر فلک و تقدير مانند کرده است. دنیای اشارات فلک‌تازی یعنی دنیای اشارات‌هایی که همچون فلک تازنده است. عبارت ز طاق افتادن نیز درخور تأمل است: از یکسو، از طاق افتادن، یک عبارت کنایی به معنای بی‌ارزش شدن و قدر و منزلت خود را از دست دادن است، اما از سوی دیگر، این عبارت یک کنایه آمیغی است (در بخش پایانی مقاله، بهطور مفصل توضیح داده شده است). ابروی معشوق با اشارات خود، طاق را به ذهن شاعر تداعی کرده است که این طاق، خود با فلک در پیوند است. به عبارت دیگر، فلک نیز طاق آسمان است. بنابراین، در این کنایه، یک رابطه تشبيه‌ی نیز به صورت مضموم وجود دارد. از سوی دیگر، واژه طاق با فلک و هلال نیز تناسب و پیوند دارد. اگر از طاق افتادن در معنای سقوط کردن از مقام و مرتبه بالا باشد (همان بی‌ارزش شدن که پیشتر ذکر آن رفت)، ز طاق افتادن هم معنای دیگری را به ذهن خواننده تداعی می‌کند. ز طاق افتادن را می‌توان در معنای افتادن از حالت طاق‌بودن و منحنی‌بودن گرفت؛ یعنی در تشبيه‌ی مضموم و تفضیلی، فلک با اشارات ابروی یار، ویژگی منحنی‌بودن و طاق‌بودن خود را از دست داده است.

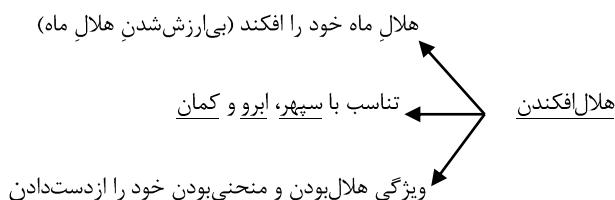
از بلندی و مرتبه بالا افتادن

تناسب با فلک، هلال و سپهر

ز طاق افتادن

از طاق‌بودن و منحنی‌بودن، خارج شدن

در مصراج دوم نیز می‌توان شاهد تداعی‌های دیگری بود. شاعر در پی القای این معناست که از ابروکمانی‌های یار هلال افکند. ابروکمانی‌ها تشبيه ابرو به کمان است که می‌تواند معنای دیگری را نیز به ذهن خواننده القا کند: یار با ابروهای چون کمانش هلال سپهر را نشانه رفته و آن را افکنده است. این در حالی است که سپهر، چونان هلال، ابرو و کمان، منحنی‌شکل است و همگی در پیوندی شگرفاند، اما هلال افکنندن نیز، بهمثابة زطاق افتادن، کاربردی اساسی دارد: از یکسو، سپهر بهدلیل ابروکمانی‌های ناز معشوق، هلال خود را افکنده است و ارزش خود را از دست داده است. از سوی دیگر، می‌توان این دریافت را نیز داشت که سپهر، بهدلیل ابروکمانی‌های معشوق، ویژگی هلال‌بودن و منحنی‌بودن خود را از دست داده است. هلال، سپهر، ابرو و کمان نیز با یکدیگر مرتبط‌اند.



همان‌طور که مشاهده می‌شود، در بیت بالا، منحنی‌بودن ابروی معشوق، تشبيهات تودرتويی را برای شاعر تداعی کرده است که همگی در پیوند با یکدیگر و به نوعی مکمل هم هستند. گاه، در ابیات سبک هندی ساختار اصلی یک بیت را یک تشبيه اصلی تشکیل می‌دهد و با توجه به همین تشبيه، شاعر برای آوردن تشبيه تمثيلي در مصراج دوم می‌کوشد و حکم انتزاعی مصراج نخستین را ملموس می‌کند. بنابراین، یک ساختار تشبيهی اصلی، اساس معنای آن بیت را تشکیل می‌دهد. این در حالی است که در کنار این ساختار اصلی، تشبيهات دیگری بهصورت ساختارهای کوچک‌تر دیگری چون تشبيهات مفرد، مرکب، ترکیبی، بلیغ... در حاشیه این ساختار وجود دارند که به نوعی با ساختار اصلی در تعامل‌اند و ساختار اصلی را تداعی می‌کنند. شاعر چنان در نازک‌خيالی خود بدقت به گزینش واژگان پرداخته است که واژه‌ها و عناصر تشبيهات فرعی، پیوندی ناگستینی با واژه‌ها و عناصر ساختارهای اصلی دارند و با تعاملی شگرف آنها را تداعی می‌کنند. برای نمونه به بیت زیر بنگرید:

رقم زدم بر تبسیم گل، ز ساعد چین در آستینت
قلم کشیدم به موج گوهر، از آن خط مشک فام بر لب
(بیدل، ۱/۱۳۸۹)

در بیت ذکر شده، شاعر در هر مصراع، دو تشییه تفضیلی ارائه کرده است. در مصراع اول، شاعر در تشییه‌ی ضمنی، در ابتدا، در پی تشییه‌کردن چین آستین ساعدِ معشوق، در لایه‌ای بودن بر روی هم، آن را به شکوفایی گل مانند کرده است و سپس با فعل مرکبِ رقم زدن (باطل دانستن؛ لغو کردن)، چین آستین ساعدِ معشوق را برتر دانسته است. در مصراع دوم نیز، شاعر دوباره (چونان مصراع اول)، در تشییه‌ی تفضیلی، موهای ریزی را که پشت لب یار است، از موج گوهر برتر و بالاتر به شمار آورده است. از این‌رو، با مشاهده موهای پشت لب یار، بر موج گوهر و تعلقات دنیوی خط بطلان کشیده است. این دو ساختارِ تشییه‌ی ساختارهای اصلی‌اند که مخاطب باید به آنها پی ببرد، اما در کنار این ساختارهای اصلی، موج گوهر، مشک‌فام‌بودن موهای پشت لب و نیز رابطه مشابه‌ت‌تبسم گل به جای شکوفایی آن و موهای پشت لب یار، که با تغییر محور جانشینی و نهایت نزدیکی به استعاره تبدیل شده‌اند، نیز ساختارهایی فرعی‌اند که ساختار اصلی را تداعی کرده‌اند.

برخاستنِ تشییه‌های 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 پوشیده 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 در بردارنده 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. شمس قیس در این‌باره می‌گوید: «کنایه آن است که چون متکلم خواهد که معنی‌ای از معانی بگوید، معنی دیگر کی از توابع و لوازم معنی اول باشد، بیاورد و از این بدان اشارت کند و این صنعت در جمله لغاتِ مستعمل است و به نزدیک خاص و عام متداول» (شمس قیس، ۱۳۱۴: ۳۶۳). این‌اثیر نیز در مثل‌السایر گوید: «کنایه، ترکِ صریح به ترکِ چیزی است و آوردنِ ملازم 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 دویست و چهل سالهٔ حکومت صفویان بر ایران (۱۴۸-۱۹۰هـ) بمعنی مختلف از جمله کم‌توجهی پادشاهان به اشعار مذهبی، شعر از دربار خارج شد و به میان مردم آمد و همهٔ اصناف جامعه ادعای شاعری کردند، از این‌رو

وازه‌ها، ترکیبات، امثال و حکم رایج در زبان عوام، اندیشه‌ها، اعتقادات، خرافات و... به شعر وارد شد. ویژگی‌های این آرایه بیانی در سبک هندی به این شرح است:

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

از آنجاکه شاعران طرز تازه به دنبال مضمون تازه بودند (ر.ک: خرمشاهی، ۱۳۷۲: ۳۸)، از تمام امکانات زبان در این جهت استفاده می‌کنند و از این شگرد کهن (کنایه)، با کاربردی جدید و متفاوت بهره می‌گیرند؛ چراکه «کنایات در این سبک، گاه به آخرین حد انتزاع رسیده‌اند و کاملاً ارادت زائد خود را از دستداده‌اند و به طور کلی تازه‌اند» (ر.ک: شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۷۸) و در بعضی از موارد، افزون بر تازگی، در بافتی تصویری به کار گرفته می‌شوند و هر یک از اجزای آنها، خود، تصویری تازه خلق می‌کند (ر.ک: حسن پور، ۱۳۸۴: ۸۱).

شاعران این عهد، از کنایه، افزون بر کاربرد یک بعدی آن، به مثابه صنعتی ترکیبی نیز سود می‌جویند. به سخنی ساده‌تر، ترکیبی بودن 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: حق جو و میردار رضایی، ۱۳۹۰: ۲۶۷). در این شیوه، کنایه با شگردهای دیگر در می‌آمیزد. البته، چنان‌که ذکر شد، این ترکیب مختص سبک هندی نبوده است، اما بر جستگی و نیز میزان به کارگیری آن در این سبک با سبک‌های گذشته قیاس پذیر نیست. یکی از مشخصه‌های صنعت کنایه، قابلیت ترکیب آن با دیگر صنایع و چند بعدی شدنش است و این خصوصیت از این جهت روی می‌دهد که کنایه، دارای دو لایه لازمی و ملزمومی است (کنایه ذکر مطلبی و دریافت مطلبی دیگر است. این دریافت از طریق انتقال لازم به ملزم یا برعکس صورت می‌گیرد). مثلاً، هنگامی که با تشبيه می‌آمیزد، دامنه معنایی وجه‌شبه را گسترده‌تر می‌کند. کنایه به سبب داشتن این امکان خاص، یعنی داشتن دو لایه لازمی و ملزمومی و داشتن دو ساحت دلالی که هر دو نیز (به اعتبار گوهر کنایه) حقیقت‌اند، توان تلفیق با تشبيه، 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:

چشم‌اندازهای تازه ساختار بلاغی تشییه در اشعار بیدل دهلوی، صص ۵۹-۳۱

۴۹

شکستِ شیشهٔ ما تا کجا فریاد بردارد؟
تغافل رفت بر طاقِ کمانِ ماه از ابرویش

(بیدل، ۱۳۸۹: ۷۰۸)

کاظمی در تشریح این بیت می‌گوید: «در طاقِ نسیان نهادن را شنیده‌ام که کنایه از فراموش کردن است» (کاظمی، ۱۳۸۷: ۵۸). شاعر از این عبارت، طاق آن را به کمانِ ماه مانند می‌کند و ماه هم البته ابروی دلدار است. به‌واقع، از یک عبارت کنایی، تشییه‌ی استخراج شده است یا به‌عبارتی بهتر، می‌توان گفت که کنایه با صنعت تشییه نیز آمیخته است. نمونه دیگر:

فرصتِ کفیلِ وحشتِ کس نیست زین چمن
گل‌ها بس است دامنِ زنگی شکسته‌اند

(بیدل، ۱۳۸۹: ۶۸۷)

شاعر در بیت بالا بر آن است که فرستی که به ما داده شده است، کفیلِ وحشتِ ما از مرگ نیست و وحشت ما را از مرگ از بین نمی‌برد؛ همان‌طور که این مهلت و فرصتی که به گل‌ها داده شده است، ماندگاری و پایداری آنها را در پی نداشته است و این برای پندگرفتن ما کافی است. عبارت «دامن‌شکستن» به معنای دامن‌برچیدن است، اما در خود رابطه‌ای تشییه‌ی نیز دارد و به خمیدگی گلبرگ‌های گل اشاره دارد که گویی لایه‌لایه‌بودن گلبرگ‌ها مانند چین‌هایی است که بر دامن آنها افتاده است.

وفور تصاویر ترکیبی

نظام برجسته‌سازی مبتنی بر به‌کارگیری عناصر زبان به‌شیوه‌ای خاص است؛ به‌گونه‌ای که شیوهٔ بیان جلب نظر کند و «در مقابلِ خودکاری زبان، غیرخودکار باشد» (صفوی، ۱۳۷۳: ۳۴). ادراک ما به‌دلیل عادت خودکار می‌شود، اما برجسته‌سازی کاربرد نشان‌داری است از آنچه در زبان معمولی به‌کار نمی‌رود یا به‌صورت بی‌نشان از آن استفاده می‌شود. این امر در جهت ادراک و توصیف اشیا آن‌گونه هستند، نه آن‌گونه شناخته شده‌اند، جریان دارد. برجسته‌سازی انحراف هنری از مؤلفه‌های دستوری زبان هنجار نیز معرفی شده است (ر.ک: صفوی، ۱۳۷۸: ۳۵). می‌توان گفت بیگانه‌سازی یا غریب‌سازی یکی از شگردهایی است که فرمالیست‌ها برای گریز از ابتدا و تکرار در هنر و به‌خصوص شعر پیشنهاد کردند. هنر عادت‌هایمان را تغییر می‌دهد و هر چیز آشنا را به چشمِ ما بیگانه می‌کند و میان چیزهای کشفشده و چیزهایی که به آن خوگرفته‌ایم فاصله می‌اندازد (ر.ک: احمدی، ۱۳۸۰: ۴۷). لیچ، زبان‌شناس انگلیسی، معتقد است که برجسته‌سازی به دو شکل تحقق می‌پذیرد: نخست آنکه، از قواعد حاکم بر زبان خودکار انحراف صورت بگیرد و دوم آنکه، قواعدی بر قواعد حاکم

بر زبان خودکار افزوده شود (ر.ک: شریفیان و مرتضایی کمری، ۱۳۹۵: ۱۱۱). به این ترتیب، برجسته‌سازی از دو طریق هنجرگریزی و هنجرافرازی تجلی می‌یابد. از دید زبان‌شناسان: مجموعه‌عواملی 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 شاخه واژگان و نحو، صفت هنری، ترکیبات زبانی، آشنایی‌زدایی در حوزه نحو زبان و بیان پارادوکسی (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۳۸).

سبک هندی، با همه 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 تمایزشدن دوره‌های قبل و بعد می‌شود، وجود «ترکیبات خاص» است که شاعران این سبک ساخته‌اند یا ساختار آنها را گستردۀ تر کرده‌اند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۶۴).

واژه‌ها به صورت مفرد یک ایزار زبانی هستند، اما بخش عمده کار، که هنر شاعر است، آشتی‌دادن کلمات و ساختن یک واژه جدید زبانی است که از ترکیب دو یا چند کلمه به وجود می‌آید که هم می‌تواند نوآوری و آشنایی‌زدایی ایجاد کند و هم هنر ایجاز را به شکل زیبایی نشان دهد» (لوریا، ۱۳۶۸: ۸۲).

به عبارتی، خواننده با اجزای یک ترکیب از قبل آشناست و به تعبیر صورت‌گرایان روس، معتقد به آن اجزاست، اما ترکیب ممکن است به گونه‌ای 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). واله داغستانی درباره بیدل می‌گوید: «هرچند اشعارش موفق محاوره 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» (واله داغستانی، ۱۳۸۴: ۴-۶). او می‌افزاید: «کلمات ترکیبی و حتی نحو در زبان شعر او تا حدی متفاوت از زبان معیار است» (همان، ۲۳۸). نوع ملموسی از هنجرگریزی زبان در ترکیبات ابتکاری بیدل دیده می‌شود. این گونه 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

چشم‌اندازهای تازه ساختار بلاغی تشییه در اشعار بیدل دهلوی، صص ۵۹-۳۱

بیدل به صورت گسترشده ترکیباتی دیده می‌شود که ساخته ذهن و فقاد و طبع هنرمند شاعر است. یکی از انواع این ترکیبات آنهایی هستند که در خود تشییه‌ی مضمیر دارند: **تاب و تب قیامت هستی کشیده‌ایم** از مرگ نیست آن‌همه تشویش و باکِ ما (بیدل، ۹۸: ۱۳۸۹)

قيامت در مفهوم آشنا و بدويه‌اش، به زندگی دنيوي انسان‌ها اختصاص ندارد، بلکه به زندگی آن‌جهانی و پس از مرگ مربوط است. حال آنکه، شاعر آن را برای زندگی پيش از مرگ به کار گرفته است. اين نوع استفاده از واژگان و الفاظ در کاربردي غيرمعمول، گونه‌اي از آشنایي زدایی است که به تازگی زبان و تازگی ساختارهای تشییه‌ی می‌افزايد. اين نوع ترکیبات، دو کارکرد مهم دارند: ۱. ایجاز در تصویرآفرینی: يعني گاهی اوقات در عناصر تشکيل‌دهنده اين ترکیبات تردید است. به عبارت روشن‌تر، به دليل بهره‌ريخته‌شدن يا پيچيدگي جملات، به درستي نمي‌توان تشخيص داد که آيا واژه‌ها با يك‌يگر، ترکيبي خلق کرده‌اند يا عنصری از عبارتهای خطی، کنایي و... هستند (ر.ک: کاظمي، ۱۳۸۷: ۱۱۸). ۲. از سوی ديگر، در اين دوره، بهويژه در اشعار شاعران شاخه رhero خيال، تشبيهات محسوس به محسوس و كامل‌الارکان دوره‌های قبل، جای خود را به اضافه‌های تشییه‌ی کاملاً معقول و حتى گاه وهمی داده‌اند. اين نوع ترکیبات، حتى در نوع فشرده‌تر، به استعاره‌ها و فرالاستعاره‌ها بدل شده‌اند. نمونه‌های ديگر را می‌توان در ابيات زير مشاهده کرد:

چون صبح بي غبار نفس زنده‌ایم و بس شبنم صفات، آينه امتحان ما (بیدل، ۸۷: ۱۳۸۹)

معني سبقان گر همه صد بحر كتاب‌اند چون موج گهر، پيش لبت سکته جواب‌اند (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 دقیق‌تر بیشتر می‌توان دریافت که نوعی هنجارگریزی در این محور صورت گرفته است (ر.ک: وفايي و رهبان، ۱۳۹۰: ۱۱۷)، به‌گونه‌ای که اين ترکيبها تلاشی در جهت عينيت‌بخشی است و در واقع، دو جزء رابطه تشییه‌ی در ترکیب مورد نظر وجود دارد. مثلًا، گاه شاعر با مضاف‌کردن ضمیر متکلم به اسمی، خویشتن را به مدلول آن اسم تشییه می‌کند یا به‌بیان ديگر، با

آوردن ضمیر متکلم، به دنبال مشبه به، خویشن خویش را مشبه آن مشبه به می‌شناساند. چنین ضمایری را ضمایر خاص تشییه‌ی 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 مضافق‌الیه) از چنین ترکیباتی استفاده می‌کند که بین آنها رابطهٔ تشییه‌ی برقرار است؛ به عبارتی روش‌تر، مضاف، مشبه به و مضافق‌الیه، مشبه محسوب می‌شوند. برای نمونه در ترکیب نهال تو:

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

یعنی «سرکشی نهالی که تو هستی». هر چند در این گونه ترکیبات بیشتر ضمایر به کار می‌روند، این کاربرد محدود و مقید به آوردنِ ضمایر نیست. برای نمونه در بیت زیر: خندگ امتحان ناز، پُر دلگیر می‌آید
ندارد صید بیدل، طاقت زخم تغافل‌ها
(همان، ۱/۸۰۷)

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

دیریابی وجه‌شبه

اهمیت و ارزش هنری تشییه به چگونگی و کیفیت وجه‌شبه وابسته است. وجه‌شبه رابطه‌ای است که شاعر یا نویسنده بین مشبه و مشبه به کشف می‌کند و اهمیت این کشف کمتر از یک قانون علمی نیست (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۶۴: ۱۸). وجه‌شبه از مشبه به اخذ می‌شود و به‌نسبت بدیع و تازه‌بودن مشبه به، شاعر از وجوده شبه جدیدتری بهره می‌برد. گلی و اسدی در مقالهٔ خود آورده‌اند: «همان‌طور که در استعاره، مشبه به‌های تقليیدی زبان ادبی را به زبان خودکار نزدیک می‌کنند، به همان نسبت وجوده شبه تکراری نیز چنین کاری را انجام می‌دهند» (ر.ک: گلی و اسدی، ۱۳۹۳: ۳۵). هر چه شاعر در پیداکردن روابط مشبه و مشبه به خلاقیت به کار ببرد، وجه‌شبه برجسته‌تر خواهد شد. در نتیجه، سطح ادبیت کلام بالاتر می‌رود. وجه‌شبه عامل اصلی و اساسی فعل کردن ذهن خواننده و مشارکت‌دادن او در جریان آفرینش است (ر.ک: رضایی جمکرانی، ۱۳۸۴: ۹۱). در تشییه‌های باز و گستردگی که وجه‌شبه آشکار است، جایگاه چندانی برای مخاطب و مشارکت او وجود ندارد. چنین ساختارهایی، به تعبیر بارت، خواندنی هستند و خواندنی‌نامیدن چنین متنی به معنی برجسته‌ساختن شیوه‌های

است که خواننده‌اش از آن طریق در موضع دریافت‌کننده نسبتاً منفعل می‌ایستد (ر.ک: آلن، ۱۳۸۰: ۱۱۴). در چنین ساختارهایی، چیزی برای کشف خواننده باقی نمی‌ماند تا آن را کشف کند و مخاطب مصرف‌کننده منفعل متون خواندنی باقی می‌ماند (بلزی، ۱۳۷۹: ۱۶۴۹). از این‌رو، ساختارهای تشبيه‌ی که وجهش به آنها ذکر نشده یا با وجود ذکر وجهش، ابهامی که در آنهاست ذهن خواننده را درگیر می‌کند، دلالت خواننده و مخاطب را می‌طلبد. به‌تعییر بارت، این نوع متون خواننده را به تولید‌کننده متن تبدیل می‌کنند.

در اشعار سبک هندی، فهم بیت در گرو فهم آن رابطه 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 وجهشی که بین مصراع اول و دوم به‌کار گرفته شده دشوار است. بيدل، خود، به دیرفه‌می آثار خود واقف بوده است: معنی بلند من، فهم تنند می‌خواهد سیر فکرم آسان نیست، کوهنم و کتل دارم (بيدل، ۳۱۰۱: ۲/۱۳۸۹)

آنچه غزل بيدل را مبهم کرده، تفکر عرفانی و فلسفی خاص و شیوه بیان اوست که در این میان استفاده از تشبيهات دور از ذهن و کثرت آنها یکی از عوامل این ابهام است. فراهنگاری و برهم‌ریختگی ارکان جملات، در اثر تخیل آزاد شاعر، از عوامل مهم وجود تعقید در شعر بيدل هستند (ر.ک: مهربان، ۱۳۹۰: ۲۱۷). به‌سخنی دیگر، تخیل یا تخیل تداعی‌گر شاعرانه، هسته سیاری از تعریف‌هایی است که تاکنون درباره 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 تشبيه 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 ساخته شده به‌وسیله این تصویرها، فقط با الفبای زبان 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 وجهش به ارتباطی دشوار می‌شود. بيدل خود می‌گوید:

در وصل، هم‌کنار خیالیم چاره نیست آینه‌ایم و عکس به بر می‌کشیم ما
(بيدل، ۹۶: ۱/۱۳۸۹)

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 در ک 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 در ک ما از دنیا و تغییر خود دنیا را نتیجه 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. گستاخی 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، مزهای 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» خلصه‌وار بر اشعار بیدل است که گاه‌گاهی، اشاره به نشانه‌های دیگری از قبیل «بنگ» یا «عالمنگ» در کنار آنها، مسئله را از جهات زیادی درخور تأمل می‌سازد:

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

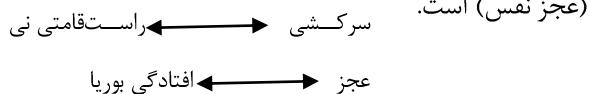
بخشی از دشواری اشعار بیدل به این عناصر تازه برمی‌گردد و با وقوف بر آن می‌توان بسیاری از گره‌ها را گشود:

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

در بیت بالا، اضافه 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 بدیع بودن وجهه‌شبه اندکی دشوار است. دریافت مفهوم این بیت در گرو تشخیص‌دادن ساختار این تشبیه است.

چشم اندازهای تازه ساختار بلاغی تشبیه در اشعار بیدل دهلوی، صص ۵۹-۳۱

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



به این شیوه، بیدل غالباً مصراج دیداری را وسیله فهم مصراج ذهنی و در نهایت، کل بیت معرفی می‌کند. نمونه‌ی دیگر:

با همه آسودگی، دل‌ها آمل آورده‌اند شوخی موج این گوهرها را فلاخن می‌شود
(همان، ۱/۱۰۱۲)

برای پی‌بردن به معنای این بیت، باید ابتدا به مصراج دوم رجوع کرد. شاعر در مصراج دوم، با یک تشبیه بلیغ استنادی، بازی موج‌ها را (که گوهرها را با خود به سطح آب می‌آورند)، فلاخن می‌داند با این حال، وجه شبیه دو مصراج 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 آمل، در حال جوش و خروش است، همان‌طور که تلاطم امواج مروارید را با آن‌همه سکونی که در قعر دریا دارد بالا می‌آورد.

نتیجه‌گیری

ساختارهای تازه تشبیه، معمولاً با گریز از سنت‌های کلیشه‌ای و کهن خلق می‌شوند. این ساختارها به تبع 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 حوزه سبک صورت گرفت، ظهور سبک هندی و شاعران طرز تازه بود. بیدل دهلوی یکی از نازک‌خیال‌ترین شاعران سبک هندی است. کاربردهای ادبی بر پایه تشبیه و تصویرسازی‌های دور از ذهن او، یکی از وجوده 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 دوری گزیدن 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

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

پی‌نوشت

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

منابع

- آبرامز، مایر هوارد (۱۳۹۳) *فرهنگ اصلاحات ادبی*. ترجمه مهدی شهرسواری. کرمان: خدمات فرهنگی.
- آرزو، سراج‌الدین علی (۲۰۰۴) *مجمع‌النفایس*. تصحیح زیب‌النسا. پاکستان: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.
- آزاد بلگرامی، میرغلامعلی (۱۳۹۲) *ماتریکلام*. به کوشش زهره نامدار. تهران: شرکت سهامی انتشار.
- آلن، گراهام (۱۳۸۰) *بینامتنیت*. ترجمه پیام یزدان‌جو. تهران: مرکز احمدی، بابک (۱۳۸۰) *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز اسماعیلی، مراد و حسین حسن‌پور آاشتی (۱۳۹۳) «بررسی تمایز و قیاس‌نایابی سبک هندی با سبک‌های قبل از آن از دیدگاه نظریه تامس کوهن». *شعرپژوهی* (بوستان ادب) دانشگاه شیراز. سال ششم. شماره ۳. (پیاپی ۲۱): ۲۱-۴۴.
- اکرمی، محمدرضا (۱۳۸۶) «زاویه تشبیه در استعاره‌های بیدل». *کیهان فرهنگی*. شماره ۲۵۴: ۴۸-۵۳.
- امیری فیروزکوهی، کریم (۱۳۷۱) در حق صائب، صائب و سبک هندی در گستره تحقیقات ادبی. به کوشش محمد رسول دریاگشت. تهران: قطره.
- ایگلتون، تری (۱۳۸۰) *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*. عباس مخبر. تهران: مرکز باطنی، محمدرضا (۱۳۵۴) *مسائل زبان‌شناسی نوین*. تهران: دانشگاه تهران.

- چشم‌اندازهای تازه ساختار بلاغی تشییه در اشعار بیدل دهلوی، صص ۳۱-۵۹. *برکت، بهزاد (۱۳۸۶) «تحلیل گفتمانی دشواری‌های ترجمة ادبی».* ادب‌پژوهی، دانشگاه گیلان.
- شماره ۱: ۴۹-۷۴.
- بلزی، کاترین (۱۳۷۹) عمل نقد. ترجمه عباس مخبر. تهران: قصه.
- بیدل دهلوی، عبدالقدیر بن عبدالخالق (۱۳۸۹) *دیوان عبدالقدیر بیدل دهلوی*. به کوشش اکبر بهداروند. جلد اول و دوم. تهران: نگام.
- پالمر، فرانک (۱۳۶۶) *نگاهی تازه به معناشناسی*. ترجمه کوروش صفوی. تهران: مرکز پژوهنداریان، تقی (۱۳۷۴) سفر در مه. تهران: زمستان.
- تاجیک، محمدرضا (۱۳۷۹) *گفتمان و تحلیل گفتمانی*. تهران: فرهنگ گفتمان.
- حسن پور آلاشتی، حسین (۱۳۸۴) *طرز تازه (سبک‌شناسی غزل سبک هندی)*. تهران: سخن.
- حق‌جو، سیاوش و مصطفی میردارضایی (۱۳۹۰) *«گونه‌ای کنایه آمیغی در غزل صائب»*. فنون ادبی دانشگاه اصفهان. سال ششم، شماره ۲ (پیاپی ۱): ۶۹-۸۴.
- خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۷۲) *حافظت‌نامه*. چاپ پنجم. تهران: علمی و فرهنگی و سروش.
- خوشگو، بندار بن داس (۱۹۵۹) *سفینه خوشگو*. به کوشش سیدشاه محمد عطاءالرحمن کاکویی. بهار، پاکستان: اداره تحقیقات عربی و فارسی پتنه.
- _____ (۱۳۸۹) *سفینه خوشگو*. تصحیح کلیم اصغر. تهران: مجلس شورای اسلامی.
- رضایی جمکرانی، احمد (۱۳۸۴) *«نقش تشییه در دگرگونی‌های سبکی»*. پژوهش زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی. دوره جدید. شماره ۵: ۸۵-۱۰۰.
- سرهندی، ناصرعلی (۱۳۸۴) *دیوان اشعار*. تصحیح رشیده حسن هاشمی. پاکستان: مرکز تحقیقات فارسی ایران.
- سیاح، فاطمه (۱۳۵۴) *نقد و سیاحت*. به کوشش محمد گلبن. تهران: توس.
- شاملو، اکبر و محمود صارمی (۱۳۹۵) *«تحلیل استعاری ساختاری غزلی از بیدل دهلوی بر پایه معناشناسی شناختی»*. پژوهش‌های ادبی-بلاغی، سال چهارم. شماره ۱۵: ۷۰-۱۱۵.
- شبی نعمانی، محمد (۱۳۶۸) *شعر العجم یا تاریخ شعراء و ادبیات ایران*. ترجمه محمد داعی گیلانی. تهران: آشنا.
- شریفیان، مهدی و مصطفی مرتضایی کمری (۱۳۹۵) *«هنجرگریزی در غزلیات بیدل دهلوی بر مبنای الگوی لیچ»*. مطالعات زبانی بلاغی. سال هفتم. شماره ۱۴: ۱۰۵-۱۳۲.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۸) *«ساختار ساختارها»*. مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه خوارزمی. سال هفدهم. شماره ۶۵: ۷-۱۴.
- _____ (۱۳۷۹) *موسیقی شعر*. چاپ ششم. تهران: آگه.

- ۵۸
- زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، سال ۲۷، شماره ۸۶
-
- _____ (۱۳۶۶) *شاعر آینه‌ها* (بررسی سبک هندی و شعر بیدل). تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۴) *سبک‌شناسی شعر*. تهران: فردوس.
- _____ (۱۳۷۴) *کلیات سبک‌شناسی*. چاپ دوم. تهران: فردوس.
- _____ (۱۳۷۸) *بیان*. چاپ هفتم. تهران: فردوس.
- صفوی، کوروش (۱۳۷۳) *از زبان‌شناسی به ادبیات (نظم)*. تهران: چشمہ.
- _____ (۱۳۷۸) *دوره زبان‌شناسی عمومی*. تهران: هرمس.
- غلام‌رضایی، محمد (۱۳۸۱) *سبک‌شناسی شعر فارسی از رودکی تا شاملو*. تهران: جامی.
- فتوحی رودمعجمی، محمود (۱۳۷۹) *نقد خیال*. تهران: روزگار.
- _____ (۱۳۸۵) *نقد ادبی در سبک هندی*. تهران: سخن.
- _____ (۱۳۹۲) «سبک دورخیال‌هندی، شاخه هندی در شعر فارسی قرن ۱۲». *كتاب ماه ادبیات*. خرداد ۱۳۹۲. شماره ۷۴: ۱۵-۲۸.
- _____ (۱۳۹۵) (الف) «نازک‌خیالی اصفهانی، دورخیالی». *نامه فرهنگستان*. دوره اول. شماره ۱: ۵۱-۷۸.
- _____ (۱۳۹۵) (ب) «مضمون در فن شعر سبک هندی». *نقد ادبی*. سال نهم. شماره ۳۴: ۱۱۹-۱۵۶.
- _____؛ محمدجواد مهدوی و آزاده صهبایی (۱۳۹۴) «نقش سفینه خوشگو در انشعاب شاعران طرز خیال هندی». *نامه فرهنگستان*. دوره اول. شماره ۲: ۳۳-۵۴.
- قیس رازی (۱۳۱۴) *المعجم فی معابر اشعار العجم*. تصحیح مدرس رضوی. تهران: مطبعة مجلس طباطبایی، سید مهدی (۱۳۹۳) «بن‌مایه حباب و شبکه تصویرهای آن در غزلیات عبدالقدیر بیدل دهلوی». *متن پژوهی*. دانشگاه علامه طباطبایی. سال ۱۸. شماره ۶۲: ۸۱-۱۲۳.
- کاظمی، محمدکاظم (۱۳۸۷) *کلید در باز (رهیافت‌هایی در شعر بیدل)*. تهران: سوره مهر.
- گراهام، آلن (۱۳۸۰) *بین‌امتیت*. ترجمه پیام یزدان‌جو. تهران: مرکز.
- گلی، احمد و سمیه اسدی (۱۳۹۳) « نقش تصویر در تأویل متن ». *پژوهش‌های ادبی و بلاغی* سال دوم. شماره ۱: ۳۱-۴۶.
- لوریا، الکساندر (۱۳۶۸) *زبان‌شناخت*. ترجمه حبیب‌الله قاسم‌زاده. ارومیه: انزلی.
- محمدی، محمدحسین (۱۳۷۴) *بیگانه مثل معنی*. تهران: میترا.
- مطوری، علی و هدیه مسعودی صدر (۱۳۹۵) «بافت موقعیت در ترجمة قرآن». دوره هفتم. شماره ۲۶: ۹-۲۸.
- مقدادی، بهرام (۱۳۷۸) *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: فکر روز.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵) *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

۵۹	چشم‌اندازهای تازه ساختار بلاغی تشییه در اشعار بیدل دهلوی، صص ۵۹-۳۱
	مهربان، جواد (۱۳۹۰) مکتب نازک خیالی و نقد بیدل. تهران: دانشگاه آزاد قوچان.
	میرصادقی، میمنت (۱۳۷۶) <i>واژه‌نامه هر شاعری</i> . چاپ دوم. تهران: مهناز.
	نجاریان، محمدرضا و همکاران (۱۳۸۴) «ابزار نوسازی تشییه در دیوان هشت تن از بزرگان ادب عربی و فارسی». <i>نشریه‌های ادب فارسی</i> . شماره ۱۸ (پیاپی ۱۵): ۲۰۸-۱۷۱.
	نیکوبخت، ناصر (۱۳۸۰) <i>هجو در شعر فارسی</i> . تهران: دانشگاه تهران.
	واله داغستانی، علی قلی (۱۳۸۴) <i>ریاض الشعرا</i> . تصحیح سید محسن ناجی نصرآبادی. تهران: اساطیر.
	وفایی، عباسعلی و سیده کوثر رهبان (۱۳۹۰) «بررسی چند شگرد نحوی در غزلیات بیدل». <i>کهن‌نامه ادب پارسی</i> . سال دوم، شماره ۱: ۱۱۳-۱۲۲.