فصلنامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)
علمی - پژوهشی
سال سوم – شماره چهارم – زمستان۸۹- شمارهٔ پیاپی ۱۰

بررسی ویژگیهای سبکی بیدل دهلوی

(ص۸۵ – ٦۹)

دکتر عبّاسعلی وفایی[۱](نویسنده مسئول)، سیّد مهدی طباطبایی[۲]

تاریخ دریافت مقاله:۸۹/۹/۱
تاریخ پذیرش قطعی:۸۹/۱۱/٦

چکیده:

این مقاله در پی آنست تا با نگاهی به سبکهای شعر فارسی و ترسیم دو روند آن بعد از سبک عراقی (سبک اصفهانی و سبک هندی)، به برّرسی سبک شعری بیدل دهلوی در کنارِ برجسته کردن ویژگیهایِ سبک هندی بپردازد.

برّرسی شگردها و فنون شاعری بیدل ـ که تلقّی خاصّی از صناعات ادبی به همراه دارد ـ و معرفی کردن ابهام، بعنوان برجسته‌ترین ویژگی سبکی بیدل، ازجمله مباحثی است که در این تحقیق مطرح شده است.

کلمات کلیدی:

سبک هندی، بیدل، شگردها و فنون شاعری، ابهام.

---

۱ - استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علّامه طباطبایی A_A_Vafaei@yahoo.com

۲ - دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهید بهشتی تهرانM_Tabatabaei@sbu.ac.ir

Archive of SID

www.SID.ir

مقدّمه

بی‌تردید بیدل دهلوی از شاعران صاحب‌سبک زبان و ادبیّات فارسی به‌شمار است که با «خلاف‌آمد»پنداری خود، خیال و تأمّل را در شعر فارسی به نقطهٔ اوج خود رسانید. سبکی درهم‌تنیده و فراهم‌آمده از پیشینهٔ غنی ادبیات فارسی و پرورش‌یافته در بافتی خاص از جامعهٔ پارسی‌زبان آن عصر که به‌راحتی نمیتوان برجستگی خاص آن را در قالب یک ویژگی بیان کرد. ژرفایی اندیشه، لایه‌های به‌هم‌بافتهٔ خیال، بارورکردن استعدادهای بالقوّهٔ زبان، ترسیم رویّهٔ دیگری در نحو جملات، ساختارشکنی واژگانی و کلامی و ... از جمله ویژگیهای سبکی این شاعر بزرگ ـ امّا کم‌شناخته ـ است.

روند کلّی این تحقیق، تعریف و تبیین یک ویژگی به عنوان اصلیترین عنصر سبکی بیدل است و در این مسیر، تلاش شده است تا با روش اسنادی و استفاده از امکانات کتابخانه‌ای و شیوهٔ تحلیل محتوا، به این موضوع پرداخته شود.

اندک‌شماری پژوهشهای انجام شده در این موضوع، رویکرد دوبارهٔ پژوهشگران ایرانی به شعر بیدل و ابهاماتی که در مسیر تشخیص درست از شعر بیدل در جامعهٔ ادبی مطرحست، اهمّیت و ضرورت این تحقیق را مشخّص میکند.

پیشینهٔ تحقیق

گذشته از رویکرد کتابهای تاریخ ادبیّات و سبک‌شناسی، اغلب پژوهشهای انجام‌گرفته در حوزهٔ بیدل‌شناسی، اشاره‌ای به سبک شعری او داشته‌اند. از مقالاتی که در این زمینه محلّ اعتناست «سه آرایهٔ مهم در شناخت سبک شعر بیدل» (اسدالله حبیب، کتاب دری به خانهٔ خورشید،۲۰۱۰)، «بیدل و سبک هندی» (سیّدامیرحسن عابدی، فصلنامهٔ قند پارسی شمارهٔ ٤٠–۳۹)، «سبک شعر بیدل و غالب دهلوی» (الس ساندره بوزالی، کیهان فرهنگی، شمارهٔ ۹۹) و «بیدل و سبک هندی اصفهانی» (عبدالعلی دستغیب، کیهان فرهنگی، شمارهٔ ۲۲۰) اشاره کرد.

Archive of SID

www.SID.ir

دو نقطهٔ اوج در سبک هندی

دگردیسی سبک عراقی، پیدایی سبک جدیدی را به همراه خود داشت که این سبک، در روند تکاملی خویش به دو قلّهٔ بزرگ رسیده است؛ سبک اصفهانی با محوریّت صائب تبریزی و سبک هندی با محوریّت بیدل دهلوی: «این جنبش کند و آهسته و پراکندهٔ چند سده که با هزار سنگ‌اندازی و تهمت و مخالفت روبرو گردیده، به دو فراز همانند و سخت ناهمانند انجامیده است، یکی صائب و دیگری بیدل.» (حبیب، ۲۰۱۰: ۵۲)

این روند، دو مسیر مختلف را دربر میگیرد که حتّی از منظر جغرافیایی هم با یکدیگر تفاوت دارند. تحقیقات پژوهشگران نشان میدهد که تفاوتهای این دو روند کاملاً محسوس است. ذبیح‌الله صفا، سبک هندی را درست میداند «ولی برای آن دسته از سخنوران بزرگ هند که با آموختن زبان فارسی و قرار داشتن زیر تأثیر محیط و داشتن لهجهٔ معیّنی از فارسی که در آن سرزمین رایج شده بود، شعر فارسی را بنوعی خاص و با زبانی ویژهٔ خود و تعبیرهای سازگار آن سرودند، بنحوی که سخنشان با گویندگان هم‌عهدشان در ایران بسیار تفاوت یافته است.» (صفا، ۱۳٦۲: ٥۲٤) بعدها «زبان این دسته هندی‌گویان هم به علّت قطع ارتباط تدریجی ایران و هند از زبان سالم فارسی دور شد و بصورت یک لهجهٔ اختراعی فارسی درآمد که قاعدهً باید آن را «فارسی هندی» نامید.» (صفا، ۱۳٦۲: ٥۳٤)

امیری فیروزکوهی در مقدّمهٔ دیوان صائب، «سبک اصفهانی» را شیوهٔ آن دسته از شاعران این دوره میداند که در ایران میزیسته‌اند و احیاناً به هند سفر کرده‌اند؛ و «سبک هندی» را بشیوهٔ شاعران فارسی‌زبان هند اطلاق کرده است. او تفاوت شعر این دو گروه را در کمرنگ بودن مختصّات سبک هندی در گروه اوّل و قویتر بودن این مختصّات و تأثیر از فرهنگ و جغرافیای هند در گروه دوّم میداند. (امیری فیروزکوهی، تهران: ص ۱۸ به بعد.)

بنظر میرسد شیوهٔ پیشنهادی «اسدالله حبیب» کاربردیترین روشی است که میتواند گره تعریف سبک هندی را از هم باز کند: «درست‌تر است که بجای یک خطّ افقی از آغاز سدهٔ دهم هجری یا کدام سدهٔ دیگر، چندین خطّ عمودی کشیده شود، مانند: خطّی که زلالی، خواجه حسین

Archive of SID

www.SID.ir

ثنایی، جلال اسیر، شوکت بخاری، ناظم هروی و غنی کشمیری را به بیدل پیوند دهـد و خطّـی که فغانی و شرف‌جهان و نظیری و عرفی و کلـیم را بـه صـائب و نعمـت‌خـان عـالی بپیونـدد» (حبیب، ۲۰۱۰: ۱۳) و سبک عصر صفوی را به دو گروه تقـسیم کنـد: «سـبک هنـدی و سـبک ایرانی یا اصفهانی یا ... (لا مشاحه فی‌الاصطلاح)» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۳۹)

ویژگیهای سبک هندی

آنچه مسلّم است اینکه سبک هندی برآمده از سبک اصفهانیست؛ به بیـان دیگـر، امتـداد سـبک اصفهانی منجر به ایجاد سبک هندی شد و بر همین اساس، اکثر ویژگیهای سـبک اصـفهانی در سبک هندی یافت میشود. نقطهٔ تمایز این دو، ویژگیهای خاصّیست که در سـبک هنـدی ظهـور کرده یا به اوج رسیده است.

برجسته‌ترین ویژگیهای سبک هندی به قرار ذیل است:

ـ وجود لغزشهایی در گفتـار (صـفا، ۱۳٦۲: ٥۳٤) و غلطهـای صـرفی و نحـوی (غلامرضـایی، ۱۳۸۷: ۲۳٤) ۱۲) و مسامحه‌های لفظی (دشتی، بی‌تا:٦٥) بدلیل حذف اجزاء کـلام بـه قـرائن و مناسبات ضعیف. (دریاگشت، ۱۳٥٤: ۲۲۲)

ـ شکستنِ حدود مضامین قراردادی و محدود شعری و استفادهٔ شـاعر از همـهٔ اشـیاء و امـور و پدیده‌های پیرامون خود. (شمیسا، ۱۳۸٦: ۱۸۱)

ـ فروشکستن مرزهای مبالغه. (حبیب، ۲۰۱۰: ۳۷)

ـ سرودن شعرفارسی به نوعی‌خاص و با زبانی ویژهٔ خود و تعبیرهای‌سازگارآن.(صفا،۱۳٦۲: ٥۲٤)

ـ نکته‌یابی و اصرار در ایراد مضمونهای باریک که لفظ گنجایی آن را ندارد. (صفا، ۱۳٦۲: ٥۲٤)

ـ بیان دعاوی و توجیهات شاعرانه. (خاتمی، ۱۳۸۰: ۱۸۹)

ـ بیان نوعی درد و شور خاص. (خاتمی، ۱۳۸۰: ۱۸۹)

ـ واقعه‌گویی و واسوخت. (خاتمی، ۱۳۸۰: ۱۸۹)

ـ ایجاز به‌حدّی که گاهی صورت ایجاز مخل گیرد. (دریاگشت، ۱۳٥٤: ۲۲۲)، (خاتمی، ۱۳۸۰: ۱۸۹)

Archive of SID

www.SID.ir

ـــ توجّه به اوزان نادر و بحور غریبه (زرین‌کوب،۱۳۸۳: ٤٤٠) و قلیل‌الاستعمال. (زرین‌کوب،۱۳۷٤: ۳۰۸)

ـ الهام‌گیری از تجارب روزمره. (خاتمی، ۱۳۸۰: ۱۸۹)

ـ مادّهٔ تاریخ و معمّاسازی. (فتوحی، ۱۳۸۷: ۱۰۷)

ـ مضمون‌سازی و نازک‌خیالی. (فتوحی، ۱۳۸۷: ۱۰۷)

ـ سازگاری با درد و حتّی لذّت بردن از درد. (حبیب، ۲۰۱۰: ٤۱)

ـ بیزاری از دنیا و مردم دنیا. (حبیب،۲۰۱۰: ٤۰)

ـ تنوّع موسیقایی. (حسینی، ۱۳۷٦: ۹۵)

ـ افزونی بسامد تصویرهای پارادوکسی. Oxymoron (شفیعی کدکنی،۱۳۸۷: ٤۱)، (حبیب، ۲۰۱۰: ٤۰)

ـ افزونی بسامد حس‌آمیزی. Synaesthesia (شفیعی کدکنی،۱۳۸۷: ٤۱)، (حبیب، ۲۰۱۰: ٤٦)

ـ افزونی بسامد تشخیص. Personification (شفیعی کدکنی،۱۳۸۷: ٤۱) که دکتر حبیب آن را «مردم‌نمایی» یا «شخص‌انگاری اشیا و مفاهیم» مینامد. (حبیب، ۲۰۱۰: ۳٦)

ـ راه‌یافتن اصطلاحات ادبی به شعر به دلیل تکنیک‌اندیشی و دلمشغولی شاعران به مسائل فنّی شعر و شاعری. (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۲۹)

ـ تکرار قافیه. (شفیعی کدکنی،۱۳۸۷: ۷۱)

ـ کاربرد ادات خاص تشبیه (شفیعی کدکنی،۱۳۸۷: ٦۸)

ـ ترکیب‌سازی و لفظ‌تراشی برای نشان دادن هنر شاعری (خاتمی،۱۳۸۵: ۱۷۱)، (حبیب،۲۰۱۰: ٤٦) و افزونی بسامد ترکیبات خاص. (شفیعی کدکنی،۱۳۸۷: ٤۱)

ـــ استعمال تعبیرات عامیانه و ترکیبات مأخوذ از محاوره (زرین‌کوب،۱۳۷٤: ۳۰۹)، (فتوحی،۱۳۸۷: ۱۰۷) و کاربرد پررنگ اصطلاحات و تجربه‌های صاحبان حِرَف و بازاریان در شعر. (فتوحی،۱۳۸۷: ۱۰۷)

Archive of SID

www.SID.ir

ـ افزونـی بـسامد وابـسته‌هـای خـاص عـددی Determiner (شـفیعی کـدکنی،۱۳۸۷: ٤۱) و وابسته‌های عددی نوساخته. (حبیب،۲۰۱۰: ٤۷)

ـ افزونی بسامد اسلوب معادله (شـفیعی کـدکنی،۱۳۸۷: ٤۱) و تمثیـل (حبیـب، ۲۰۱۰: ۲٦) یـا معادله‌سازی میان امر ذهنی و امر محسوس. (فتوحی،۱۳۸۷: ۱۰۷)

ـ افزونی بسامد تجرید Abstraction (شـفیعی کـدکنی،۱۳۸۷: ٤۱)، اوبسترکـشن یـا اسـتعارهٔ بالکنایه (حبیب،۲۰۱۰: ٤۸)

تأثّر از عرفان، پیروی از خیال، تازگی زبان، اقتـران بـا طبیعـت و محـیط زنـدگی خـود، معـانی دیریاب، واقعگرایی در شعر با ورود زندگی عامّه، گریـز از قراردادهـای شـاعری و ... از دیگـر ویژگیهای سبکی این دوره است.

نگاهی به شگردها و فنون شاعری بیدل

با اندکی دقّت میتوان جای پای تمام صناعات ادبی گذشته را در شعر سبک هندی مشاهده کرد؛ تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز، التزام، تجدید مطلع، استخدام، حسن تعلیل، موازنه و ...

بسامد این صناعات در شعر سبک هندی بقدری فراوانست که برشمردن عناوین آنها نیز بیش از حوصلهٔ یک مقالهٔ تحقیقی است. نکتهٔ مهم پیرامون این موضـوع، رونمـایی برخـی شـگردهـای جدید بـه ادب فارسـی در شـعر بیـدل بعنـوان «نماینـدهٔ تمـام‌عیـار اسـلوب هنـدی» (شـفیعی کدکنی،۱۳۸۷: ۱۵) است. شگردهایی که پاره‌ای از آنها بدلیل عدم برّرسی و غور دقیق هنوز هم ناشناخته و یا دست کم «بدون نام» باقی مانـده‌انـد. بـه همـین دلیـل، «بـرای سـنجش اصـلهای زیبایی‌شناختی شعر بیدل، به محتوای دفترهای بدیع و بیان شناخته و فهرستهای صنایع لفظـی و معنـوی نمیتـوان اکتفـا کـرد. شـعر او را بیـرون از ایـن محـدوده‌هـا بایـد یافـت و شـناخت.» (حبیب،۲۰۱۰: ۵۰)

بیدل در قبال شگردهای جدید سه رویکرد کلّی داشته است:

Archive of SID

www.SID.ir

۱) برخی از این شگردها حاصل تکامل بخشیدن به صناعات ادبی پیشین است که نمونهٔ آن «شبکهٔ جدیدِ تداعی در پیرامونِ موتیوهای قدیم و ایجاد موتیوهای نو»(شفیعی کدکنی،۱۳۸۷: ٤۱) است. این شیوه، خاصّ بیدل نیست بلکه ظهور هر شاعر بزرگ و صاحب‌سبکی، پیدایی این شبکهٔ تداعی جدید را در پیرامون موتیوها به همراه دارد.

بیدل، موتیوهای فراوانی را به ادب فارسی معرّفی کرده و با تصرّف شاعرانه در پاره‌ای واژه‌ها و تعبیرات، دامنهٔ موتیوهای قبلی را گسترده‌تر کرده است. فقط کافی است چند نمونه از آنچه بر پایهٔ موتیو «شعله» در شعر بیدل تصویر شده، مورد برّرسی قرار گیرد تا گسترشِ دامنهٔ موتیوها و همچنین منحصر به فرد بودنشان مشخّص شود:

** **از داغ دل سپر کشیدن شعله**: مادام که شعله درحال سوختن است، از عافیت دورست امّا به محض اینکه خاموش شد و فتیلهٔ سیاه شده مانند داغ دلی از او برجای ماند، به عافیت میرسد؛ گویی که شعله از داغ دل سپر کشیده و از سر تسلیم و عافیت‌جویی در پشت آن نهان شده است:

تا حسن عافیت شود آیینه دار ما از داغ دل چو شعله سپر میکنیم ما
(بیدل،۱۳۸٦: ۲٤۹)

** **برگ‌ریز نداشتن خزان شعله**: شعله هماره با نوری زردرنگ درحال سوختن است درست مانند خزانی که برگهای زرد آن هیچگاه از آن دور نمیشوند:

عرض‌فنای‌ما نبود جز شکست‌ِرنگ چون شعله‌برگ‌ریز ندارد خزان ما
(بیدل،۱۳۸٦: ۳۰۱)

** **خاکسترآشیانی شعله**: شعله در نهایت تبدیل به خاکستر میشود و بگونه‌ای در خاکستر ساکن میشود:

زشعله خاکسترآشیانی،ربود تشویشِ پرفشانی به ذوقِ پروازِ بی‌نشانی،تو نیز سر زیرِ پر برون آ
(بیدل،۱۳۸٦: ۹۰)

** **خس در دهان بودن شعله**: شعله زردرنگ است گویی که از شدّت ضعف، خس بر دهان گرفته و تسلیم شده است (خس در دهان گرفتن کنایه از عجز و تسلیم است):

Archive of SID

www.SID.ir

در کویِ ضعیفی کـه توانَـد قـدم افـشرد؟ اینجاسـت کـه دارد دهـنِ شـعله خـس اینجـا
(بیدل،۱۳۸٦: ۱۸۱)

** **سر به عالم بالا نهادن شعله:** شعله همیشه رو به بالا دارد گویی که قصد رفتن به آسمان دارد:

چون شعله سـر بـه عـالم بـالا نهـاده‌ایـم خاشـاکِ وهـم نیـست حریـف عنـان مـا
(بیدل،۱۳۸٦: ۲۰٦)

** **مقام عافیت شعله:** تنها راهی که شعله را به عافیت میرساند، خاکستر شدن اوست:

شعله گر دارد مقامِ عافیـت خاکـسترست بِه کـه طاقتهـا بـه دسـتِ عجـز بفروشـیم مـا
(بیدل،: ۱۸۲)

** **وقف تیمّم بودن وضوی شعله:** وضو در شـعر بیـدل چـون بـا تـری همراهـست، از شـائبهٔ آلودگی و گناه پاک نیست و در بسیاری اوقات تیمّم چون با خـاک همراهـست بـر آن تـرجیح دارد. در این تعبیر نیز بدینگونه است. وضوی شعله با قطرات گداختهٔ شمع، راه به جایی نمیبرد چون با غرور و سرکشی همراهست امّا تیمّم شعله چون با خاکستر شدن آن میسّر میشود، باعث پاکی شعله میگردد:

نـاگشتـه خـاک،دسـت نشـستیـم از غـرور چـون شعلـه بـود وقـف تیمّـم وضـوی ما
(بیدل،۱۳۸٦: ۳۱۸)

در تمامی این مثالها، ویژگیهایی برای شعله تعریف شده است که در شعر شاعران پیش از بیـدل سابقه ندارد و به‌جرأت میتوان گفت ساخته و پروردهٔ ذهن خلّاق و اندیشهٔ پویای بیدل است.

۲) گونهٔ دیگر این شگردها، حاصل برداشـت و تعریـفِ جدیـد از مبـاحثی اسـت کـه در ادب فارسی وجود داشته است. «تتابع کسرهٔ اضافات» و «تکرارِ قافیه» از مبـاحثی اسـت کـه پـیش از پیدایی سبک هندی، از عیوب فصاحت شعر و کلام شمرده میشد امّا در شعر بیدل، «تتابع کسرهٔ اضافات» بعنوان یکی از صناعات حوزهٔ موسیقایی کاربرد پیدا میکند: (حبیب،۲۰۱۰: ۱٤۹)

جـورِ تـو پنبـه‌کـارِ گلـستانِ داغِ دل تیغـت زبـانده‌ِ دهـنِ زخـمِ سـینه‌هـا
(بیدَل،۱۳۸٦: ۱۱۹)

ما را نظر بـه فـیضِ نـسیمِ بهـار نیـست اشـک اسـت شـبنمِ گـلِ رنـگِ خـزان مـا
(بیدل، ۱۳۸٦: ۱۸۰)

Archive of SID

www.SID.ir

تبسّمِ گلِ زخمِ جگر، نمک دارد قیامت است نهان در نقابِ خندهٔ صبح
(بیدل،۱۳۸٦: ۷۷۳)

به ذوقِ جستجویِ لیلیِ عبرت‌نقابِ ما مگرمجنون بیابانی‌است،صحرایی‌است محمل هم
(بیدل،۱۳۸٦: ۱۷۸۲)

زنیرنگِ خیالِ طفلِ شوخِ شعله درچنگی شررجوّاله‌گردیده‌است‌تا گردانده‌ام رنگی
(بیدل،۱۳۸٦: ۲۲۵۹)

و «تکرار قافیه» ابزارِ تداعی میشود. (شفیعی کدکنی،۱۳۸۷: ٦۹) هرچه تداعی بیشتر باشد، نشان توانایی افزونترِ شاعرست. سه بیت زیر از یک غزل یازده بیتی انتخاب شده که قافیهٔ «ریشه» سه بار در آن تکرار شده است:

بس‌که چون جوهرِ آیینه تماشانظریم میچکد خونِ تحیّر ز رگ و ریشهٔ ما
... باغِ جان‌سختیِ ما سبزهٔ جوهر دارد آب از جویِ دَمِ تیغ خورَد ریشهٔ ما
... نخلِ نظّارهٔ شوقیم سراپا «بیدل» همچو خط در چمنِ حُسن دَوَد ریشهٔ ما
(بیدل،۱۳۸٦: ۳۰۲)

۳) برخی از این شگردها حاصل خلاقیّت خود بیدل است که بازرترین آن «کاریکلماتور»، «بازی با کلمه‌ها» یا «افسون واژه‌ها» است. جالب اینست که این شگرد در پژوهشهای سه بیدل‌شناس بزرگ معاصربه‌خوانندگان معرّفی‌شده است‌امّا عناوینی‌که‌برای‌آن برگزیده‌اند،باهم متفاوت است. دکتر اسدالله حبیب معتقدست که «افسون واژه‌ها» را خود او برای اوّلین بار به پژوهندگان شعر بیدل پیشنهاد میکند و پیش از این، در شمار صناعات ادبی نیامده است: «بازی با واژه‌ها را در شعر شاعران دیگر ندیده‌ام و نامی هم برای آن در کتابهای بلاغت فارسی ـ چنانکه نوشتم ـ نیست.» (حبیب،۲۰۱۰: ۱٤۰–۱۳۹)

همین تعبیر و تعریف در قلم سیّدحسن حسینی هم دیده میشود. او برای این صنعت، اصطلاحِ «کاریکلماتور» را پیشنهاد کرده است: «کاریکلماتور؛ ور رفتنِ با کلمه، سبک سنگین کردنِ معانی و ارتباطها و تداعیهایِ مختلف آن و استخراجِ معانی محال و غیرممکن، امّا در عینِ حال جالب و خنده‌آور و گاه دلنشین است.» (حسینی، ۱۳۷٦: ٤۸) که با «سود جستن از اضلاع معنوی یک

Archive of SID

www.SID.ir

واژه یا اصطلاح، و به تعبیر ساده‌تر و همه‌فهم، بازی با کلمات» (حسینی، ۱۳۷٦: ٤٧) حاصل میشود.

دکتر شفیعی کدکنی آن را با عنوان «نوعی ایهام» معرّفی کرده و معتقدست که بیشتر در حوزهٔ فعلها و ترکیبات فعلیِ دومعنا رخ میدهد و «شیوع اینگونهٔ خاص از ایهام، نتیجهٔ توجّه کسانی است که فارسی، زبانِ اصلی آنها نبوده و در ابعادِ کلمات بدینگونه خیره میشده‌اند.» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۷: ٦۹)

نمونه‌هایی از این شگرد ادبی ذکر میشود:

**** هزارجا بردنِ کسی توسط از خود برون نرفتن:**

از دیر اگر رمیدیم، در کعبه سرکشیدیم　　از خود برون نرفتن، ما را هزار جا برد
(بیدل، ۱۳۸٦: ۱۰٥٤)

**** دیدن ندیدن و نشنیدن شنیدن:**

یاران فسانه‌هایِ من و تو شنیده‌اند　　دیدن ندیده و نشنیدن شنیده‌اند
(بیدل، ۱۳۸٦: ۱۳٦۱)

**** تا نرسیدن رفتن:**

گر به پرواز و گر از سعیِ تپیدن رفتم　　رفتم امّا همه‌جا تا نرسیدن رفتم
(بیدل، ۱۳۸٦: ۱۹۰۰)

**** به جایی رفتن که رفتن ندارد:**

باز چون جاده به پایی که ندارد رفتن　　رفتم از خویش به جایی که ندارد رفتن
(بیدل، ۱۳۸٦: ۱۹۸۳)

ابهام؛ برجسته‌ترین ویژگی سبکی بیدل

تشخیص یکایک این ویژگیها در شعر، کارِ چندان دشواری بنظر نمیرسد. مشکل آنجاست که ذهنی خلّاق و بلندپرواز، با دربرگرفتن تمام این ویژگیها و ایجاد شبکه‌های ارتباطی کاملاً نامرئی و نامحسوس با عنصر خیال، و با ساخت ترکیبهای شگرف و نهایت ایجاز و اختصار، آن‌هم با زبان شعر بتواند بین آنها پیوندی برقرار کرده و کلام را تا حدّ معمّا بودن بالا بَرَد. به همین دلیل است که سبک بیدل را «سبک هندی مضاعف یا هندی عمیق» (حسینی، ۱۳۷٦: ۱۷)

Archive of SID

www.SID.ir

نامیده‌اند که قصد بیدل در این سبک «آوردن عباراتی است که با صنعت و مضمون جور بیاید ... و غالبا مقصودی هم نداشته» است.! (بهار، ۱۳۷۳: ج۳، ۲۵۹)

پژوهشگران دربارهٔ ابهام شعری بیدل نظرات مختلفی ارائه کرده‌اند که چندگانگی در این نظرات موج میزند. دکتر شفیعی کدکنی ابهام بیدل را ابهامی «دروغین و آگاهانه» میداند (شفیعی کدکنی،۱۳۸۷: ۱۸) که «شاعر برای پنهان کردن اندیشه‌هایش این فُرم پیچیده را بکار میگیرد.»(شفیعی کدکنی،۱۳۸۷: ۸۹)

سیّدحسن حسینی، ابهام شعرِ بیدل را همچون ابهامِ خاقانی، ابهامی سازنده و ثمربخش میداند که حاصل درهم‌آمیختگی «مفاهیم عمیق عرفانی و دریافتهای مه‌آلود انسانی از جهان هستی و آفرینندهٔ آن، با بخشی پیچیده از زبان سبک هندی»است.(حسینی، ۱۳۷٦: ۲۵)

دکتر حبیب ابهام را «بستگیِ بیان یا سکته‌دار و تأمّل‌طلب بودنِ سخن» تعریف میکند (حبیب،۲۰۱۰، ۱۱٦) و با استناد به ابیاتی از بیدل، او را یگانه کسی میداند که وجود ابهام را در شعر ضروری اعلام کرد و از آن به دفاع برخاست و از سخن بسته حرف زد. (حبیب،۲۰۱۰، ٤۳)

حقیقت سخن آنکه تنها عاملی که در شعر بیدل، اندیشه را حیرانِ عظمت و تعالی خود میکند، ابهام کلام اوست. آمیختن بن‌مایه‌های عرفانی با شرایط اقلیمی و ربط صناعات ادبی با تارِ خیالِ دوربین و تصویر مضمونهای بعید و چندپهلو آنهم در قالب شعر، ازجمله مسائلی است که بر ابهام شعری بیدل می‌افزاید. برای آشنا شدن با نوعِ ابهام شعر بیدل به ذکر چند نمونه بسنده میکنیم:

** سازِهستی‌قفسِ نغمهٔ‌خود داری نیست رمِ برقِ نفسی چندْ نشید است اینجا
(بیدل، ۱۳۸٦: ۲٤۸)

تناسب ساز و نغمه و نشید؛ ترکیبهای سازِ هستی، قفسِ نغمه، قفسِ نغمهٔ خودداری، قفسِ نغمهٔ خودداری نبودنِ سازِ هستی، برق نفس، رمِ برق، رمِ برقِ نفس، نشید بودنِ رمِ برقِ نفس؛ پارادوکس زیبا امّا بعید قفس نغمهٔ خودداری (قفسی که نغمهٔ پرندهٔ درون آن، خودداری و پرهیز باشد؛ به عبارت دیگر، قفسی که نغمه‌ای از آن بیرون نیاید) عناصری هستند که هرکدام باید رمزگشایی شوند تا مفهوم بیت روشن شود:

Archive of SID

www.SID.ir

ساز آفرینش قفسی نیست که نغمه‌ای که از آن برمی‌آید، پرهیز و خودداری باشد (در هستی باید به کارها پرداخت و مشغول شد) چراکه ـ بی‌آنکه تو بخواهی ـ نغمه‌ای از تردّد نفسهایت بگوش میرسد.(با عنایت به این نکته که‌آمد و رفت‌نفس با ایجاد صدایی همراهست)

ابهام شعر بیدل، هماره مقوله‌های معرفت‌شناختی یا عرفانی را دربرنمیگیرد بلکه ذهنِ او، عادیترین مسائل روزمره را در بیانی مبهم و رازگونه می‌پیچد؛ گویی که قصد او متحیّر کردن خواننده است:

**فغان‌کاین نوخطانِ ساده‌لوح ازمشقِ بی‌باکی به آبِ تیغ میشویند خطّ عنبرافشان را

(بیدل، ۱۳۸٦: ۲۵۰)

برای معنا کردن این بیت باید به چند ژرف‌ساخت توجّه کرد:

۱) ایهام واژهٔ «نوخط» به کسی که تازه نوشتن آموخته است و کسی که سبزهٔ رخسار او دمیده است.

۲) در مکتبها بر روی لوح مینوشتند و لوح ساده (ساده‌لوح)، لوحیست که قبلاً چیزی بر روی آن نوشته نشده است. از طرف دیگر استعاره از رخسار نوخطان قبل از دمیدن خط است.

۳) مشق کردن مخصوص نوآموزانست.

٤) تیغ کشیدن (با هر دو مفهوم) نشان بی‌باکی است.

۵) آبِ تیغ هم به معنای برندگی تیغ است و هم معنای سیّال آب از آن برداشت میشود که «شستن» را به ذهن شاعر آورده است.

٦) برای استفادهٔ مجدّد از لوحها، آنچه را که بر روی آن نوشته بود، می‌شستند.

۷) عنبرافشانی خط اشاره به سیاه بودن موی رخسار و سیاه بودن مرکّب دارد که عنبر، قرین بوی نیکو نیز هست.

ظاهراً معنای بیت چنین است: جوانان تازه‌خط برآورده، مانند کسانی که تازه نوشتن آموخته‌اند، برای تمرین بی‌باکی خود این خط سیاه و خوشبو را با آب تیغ میشویند. (موی رخسار را با تیغ کشیدن، از خود دور میکنند.)

آیا کسی میتواند تراشیدن صورت با تیغ را به این زیبایی بیان کند؟

Archive of SID

www.SID.ir

بیدل در پاره‌ای اوقات، چندین مفهوم را درهم می‌آمیزد تا تصویر خاصّ خود را القاء کند. این درهم‌آمیختگی برای بیدل طبیعی است چراکه شبکهٔ خیال ذهن او سامان گرفته و منسجم است امّا مخاطب شعر باید یکایک این مفاهیم را از بیت استخراج کند و دوباره، از به‌هم‌پیوستن آنها به معنای آن پی ببرد:

** درفکرآن‌موی‌میان‌ازبس که‌گشتم‌ناتوان می‌چربدم صد پیرهن بر پیکر لاغر صدا
(بیدل، ۱۳۸٦: ۲۱۱)

بن مایهٔ مصرع اوّل برای مخاطب بسیار آشناست: «کمر یار مانند مویی باریک است» و تعبیر «موی میان» در دیوان شعرای فارسی، فراوان یافت میشود:

کی تواند دلم از موی میان تو گذشت؟ که شبی تیره و تاریک و رهی در کمرست
(ساوجی،۱۳۸۹: ۳۷)

مشکل بیت در مصرع دوّم است: «میچربدم صد پیرهن بر پیکر لاغر صدا»
«صد پیرهن» و «پیکر لاغر»، ذهن ما را به پیراهنی که بر پیکر لاغر پوشانده شود، معطوف میکند و قرینهٔ دیگر، کاربرد «صد پیرهن» در معنای «به اندازهٔ صد پیراهن» در شعر بیدل است:

چو رنگ‌گل به شاخ برگ تحقیقم‌که می‌پیچد؟ که من صدپیرهن عریانتر از پیراهن خویشم
(بیدل، ۱۳۸٦: ۱۸۸٤)

با این توصیف، «صد پیرهن» فاعل نیست و با درنظر گرفتنِ «صدا» بعنوان فاعل، ساختار دستوری مصرع دوّم اینگونه میشود: «صدا به اندازهٔ صد پیرهن بر پیکر لاغر میچربد.»
برای روشن شدن مفهوم بیت، نیاز به دو قرینهٔ دیگرست: ۱) خواننده باید در تداعی افکار شاعر و کشف شبکه‌های خیال او به این نکته دست یابد که پیرهن، در تن افراد لاغر گشادی میکند و به حرکت درمی‌آید.
۲) سخن گفتن (که با بیرون دادن نفس همراهست) میتواند مو را به لرزیدن وادارد.
بنظر میرسد که شاعر از اندیشیدن به کمر باریک یار، چون مویی لاغر شده است و صدایی کافیست تا او را به اندازهٔ صد برابرِ تکان‌خوردنِ پیراهنی در بدن لاغر، به حرکت درآورد.
گاه ابهام بیت بدلیل نوع خاصّ کاربستِ شگردهای ادبی است:

Archive of SID

www.SID.ir

** صد رنگ خون به جیبِ تأمّل نهفته‌ایم ضبطِ نفس چو زخمِ دل است التیام ما
(بیدل، ۱۳۸٦: ۲۹۳)

صرف‌نظر از ترکیبات و تعبیراتی چون «جیبِ تأمّل» و «صد رنگ خون به جیبِ تأمّل نهفتن»، درک مفهوم کلّی بیت به دلیل دو تشبیهی که در مصرع دوّم بکار رفته، دشوار است. بیدل بر این باورست که ضبطِ نفس (نفس را در سینه حبس کردن) باعث بهبود دو چیز میشود: ۱) خون دل ما که با برآمدن نفس به رخسارمان نمی‌پاشد. ۲) زخم دل ما که برنیامدنِ نفس باعث میشود که نفس در سینه بماند و مانند مرهمی روی آن زخم را بپوشاند.

با این توضیحات بنظر میرسد مفهوم بیت اینگونه باشد: شاعر چون خون را در دل نهفته است، دم بر نیاوردن او باعث میشود که خون بر رخسار جاری نشده و باعث التیام او گردد. از سوی دیگر، ضبط نفس چون زخمِ دل را بر هم می‌آورد، التیامی برای آن نیز هست:

زخمِ دل ضبطِ نفَس میخواهد غنچه را بستنِ لب بهبود است
(بیدل، ۱۳۸٦: ۵۵۱)

شاید حق با استاد زرّین‌کوب باشد که «مطالعهٔ دیوان وی، یادآور یک راهپیماییِ طولانی در یک روز ابرآلود امّا در طول جاده‌های ناپیداکران بنظر می‌آید لیکن ملالِ ناشی از این راهپیماییِ بی‌توقّف در ناسرانجام را همواره کشف افقهای تازه و برخورد با زیبائیهای بی‌سابقه در طول مسیر الهامات نادر و کم‌نظیر او جبران میکند.» (زرین‌کوب، ۱۳۸۳: ۵۲)

نتیجه:

سبکِ دوره‌ای شعر فارسی در سه دورهٔ تاریخی از هم تفکیک شده‌اند. نامگذاری این سبکها به نام بخشی از سرزمین بزرگ پارسی‌زبانان (خراسانی، عراقی، هندی)، کلّی بودن این تقسیم‌بندی و نپرداختن به سبکِ شخصی شاعران را روشن میکند.

از رونق افتادن سبک خراسانی و عراقی، نقطهٔ شروعی بر پیدایی سبکی خاص در شعر فارسی است که اگرچه به سبک هندی معروفتر است، امّا در روند تکاملی خویش، به دو قلّهٔ بزرگ منتهی شده است؛ سبک اصفهانی با محوریّت صائب تبریزی و سبک هندی با محوریّت بیدل دهلوی.

Archive of SID

www.SID.ir

سبک هندی در معنای خاصّ خود، شامل سبکی است که در کشور هند پرورانده شد و به علّت قطع ارتباط تدریجی ایران و هند، به ابهام زبان شعری آنان منجر گردید. در عین حال، با توجّه به این‌که سبک هندی برآمده از سبک اصفهانی است، اکثر ویژگیهای سبک اصفهانی در سبک هندی یافت میشود و نقطهٔ تمایز این دو، ویژگیهای خاصّی است که در سبک هندی ظهور کرده یا به اوج رسیده است. شاعران سبک هندی، تمام استعدادهای نهفتهٔ زبان را با استفاده از عنصر خیال و ذهن خلّاق خویش شکوفا کردند و به همین دلیل است که با اندکی دقّت، میتوان جای پای تمام صناعات ادبی گذشته را در شعر سبک هندی مشاهده کرد.

بیدل هم بعنوان نمایندهٔ تمام‌عیار اسلوب هندی، شگردهای جدیدی به ادب پارسی رونمایی کرده است که برخی از آنها حاصل تکامل بخشیدن به صناعات ادبی پیشین، برخی حاصل خلاقیّت خود بیدل، و برخی دیگر، حاصل برداشت و تعریفی جدید از مباحثی است که در ادب فارسی وجود داشته است.

بطورکلّی، نتیجهٔ حاصل از این پژوهش، برجسته شدن ابهام بعنوان ویژگی کلّی شعر بیدل بود. در پیمودن این مسیر روشن شد که پیدایی این ابهام، در اثر به‌هم‌پیوستن شگردهای ادبی، بن‌مایه‌های عرفانی و جهان‌شناختی در فکر خلّاق و ذهن بلندپرواز شاعریست که مضمونهای رها و معانی بلند، از کمند رسای اندیشه و خیال او رهایی نمی‌یابند.

فهرست مطالب:

۱ـ امیری فیروزکوهی، کریم(۱۳٤٥)، دیوان صائب، مقدّمه و شرح حال امیری فیروزکوهی، تهران: انجمن آثار ملّی.

۲ـ بهار، محمّدتقی(۱۳۷۳)، سبک‌شناسی، تهران: امیرکبیر.

۳ـ بیدل دهلوی، میرزا عبدالقادر(۱۳۸٦)، دیوان بیدل (غزلیّات)، مقدّمه و ویرایش محمّد سرور مولایی، تهران: علم.

٤ـ حبیب، اسدالله(۲۰۱۰)، دری به خانهٔ خورشید، بلغاریه: مرکز نشر اینفورماپرنت.

Archive of SID

www.SID.ir

۵ـ حسینی، سیّدحسن، بیدل(۱۳۷٦)، سپهری و سبک هندی، تهران: سروش.
٦ـ خاتمی، احمد(۱۳۸۰)، تاریخ ادبیّات ایران در دورهٔ بازگشت ادبی، تهران: پایا.
۷ـ ----، ----(۱۳۸۵)، دورهٔ بازگشت و سبک هندی، تهران: پایا.
۸ـ دریاگشت، محمّدرسول(۱۳٥٤)، صائب و سبک هندی، تهران: کتابخانهٔ مرکزی و مرکز اسناد.
۹ـ دشتی، علی(بی‌تا)، نگاهی به صائب، تهران: امیرکبیر.
۱۰ـ زرّین‌کوب، عبدالحسین(۱۳۸۳)، از گذشتهٔ ادبی ایران، تهران: سخن.
۱۱ـ ------ ، --------()۱۳۷٤، با کاروان حلّه، تهران: علمی.
۱۲ـ ساوجی، سلمان بن محمّد(۱۳۸۹)،کلیّات،مقدّمه و تصحیح عبّاسعلی وفایی، تهران: سخن.
۱۳ـ شفیعی کدکنی، محمّدرضا(۱۳۸۷)، شاعر آینه‌ها، تهران: آگه.
۱٤ـ شمیسا، سیروس(۱۳۸٦)، سیر غزل در شعر فارسی، تهران: علم.
۱۵ـ صفا، ذبیح‌الله(۱۳٦۲)، تاریخ ادبیات در ایران، تهران: شرکت مولّفان و مترجمان ایران.
۱٦ـ --، -----(۱۳۷۸)، ----------، ---: فردوس.
۱۷ـ فتوحی، محمود(۱۳۸۷)، نظریّهٔ تاریخ ادبیّات، تهران: سخن.
۱۸ـ ----، ----(۱۳۸۵)، نقد ادبی در سبک هندی، تهران: سخن.
۱۹ـ غلامرضایی، محمّد(۱۳۸۷)، سبک‌شناسی نظم، تهران: جام.

Archive of SID

www.SID.ir

Archive of SID

www.SID.ir