کهن‌نامهٔ ادب پارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال دوم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۳۹۰، صص ۱۱۳ ـ ۱۳۲

بررسی چند شگرد نحوی در غزلیات بیدل دهلوی

عباسعلی وفایی*

سیده کوثر رهبان**

چکیده

بیدل دهلوی از شاعرانی است که شگرد سبکی و زبانی خاص خود را دارد. وی در مواردی با شکستن معیارهای مرسوم و با دور شدن از اصول حاکم شعر ، زبانی متفاوت عرضه می‌دارد. هنجارگریزی‌های صرفی و نحوی او در غزلیاتش جالب توجه، بررسی هر یک آنها بیانگر خلاقیت زبانی و ادبی او است و این شگردها درکنار دیگر تصاویر شاعرانه شعر او را تخیلی‌تر نهاده است. در این مقاله سعی شده است به ساختارهای جدید نحوی در اشعار بیدل اشاره شود؛ ساختارهایی که زبان‌پژوهان، کمتر به‌آنها توجه کرده‌اند و علی‌رغم نظر برخی که هنجارگریزی را در محتوا بی‌تأثیر می‌دانند، با ارائهٔ نمونه‌هایی، تأثیر این نوع هنجارگریزی در ادبی‌کردن زبان اثبات و مزان دخالت آن نشان داده شود.

کلیدواژه‌ها: سبک هندی، بیدل، هنجارگریزی نحوی، ضمیر متصل، قید اسمی.

مقدمه

سبک هندی یا اصفهانی، از جنبه‌های گوناگونی ارزشمند و شایان توجه است. در این سبک ادبی، بسیاری از اصول شعری و صناعات و مضامین دگرگون شد یا کارکرد نو یافت. با دگرگون‌شدن فضای غالب اجتماعی و فرهنگی، حال و هوای تازه‌ای وارد شعر فارسی شد و جلوهٔ دیگر بخشید. اگرچه شماری از شاعران سبک هندی، از آنجا که زبان مادریشان فارسی نبود گهگاه در سرودن شعر دچار لغزش‌های دستوری و نادرستی‌های زبانی شدند،

* استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامهٔ طباطبائی a_a_vafaie@yahoo.com

** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامهٔ طباطبائی kowsar_r@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۸۹/۹/۱۵، تاریخ پذیرش: ۹۰/۱/۳۰

Archive of SID

www.SID.ir

در کنار این فرودها به فرازهایی نیز دست‌یافتند که در بررسی دوره‌های ادب فارسی هرگز نمی‌توان از آنها چشم پوشید.

در این سبک نسبت به دورهٔ پیشین ـ یعنی سبک عراقی ـ هم مضمون‌ها تغییر یافت، هم نگاه سرایندگان به زندگی دگرگون شد، هم صنایع ادبی با کارکردهای جدید به‌کاررفت و هم گرایش فراوان به بدیع جای خود را به گرایش فراوان به بیان داد و بر عنصر تخیل که در نزد عموم ادیبان و نظریه‌پردازان از زمان یونانیان تاکنون مقوم ذاتی و اصلی شعر دانسته شده است، بسیارتأکید شد. با این همه، نمی‌توان گفت که شعر دورهٔ هندی از برخی کاستی‌ها برکنار مانده است؛ و از این‌جا است که ارزش‌های خاص شعر بیدل و وجوه امتیاز آن درمیان دیگر سرایندگان سبک هندی نمایان می‌شود. سروده‌های وی هم، بسیاری از بدایع هنری سبک هندی را به شکلی غنی و پررنگ در خود دارد و هم از کاستی‌هایی چون پریشانی محور عمودی سخن و نبود، انسجام فکری کم و بیش در امان مانده است.

هرچند که در بررسی شگردهای ادبی یک شاعر در آفرینش اثر هنری نمی‌توان مباحث محتوایی و فرمی را از هم جدا کرد و در پژوهشی جامع باید به هر دو جنبهٔ آنها توجه کرد، به خاطر تصور غلط‌گویی یا غلط‌سرایی در زبان و دستور، در بیشتر مطالعات صورت گرفته درباب شعر بیدل، دربارهٔ جنبه‌های معنایی و مفهومی آثار او پرداخته شده است. مطالعات انجام‌شده برروی ابعاد گوناگون زبان شعر او، آمیزه‌ای بی‌روش از مسائل فرمی و محتوایی است که هیچ پشتوانهٔ نظری مشخص و معتبری نداشته و بررسی آنها به‌صورت روشمند و پژوهشی تاحدودی نادیده گرفته شده است. توجه به وجوه و خصایص زبانی اشعار بیدل، نقطهٔ ثقل پژوهش است.

زبان‌شناسان با اذعان بر این اصل که «زبان پدیده‌ای است قاعده‌مند و وقوف ناخودآگاه آدمی بر قواعد آن، به او امکان می‌دهد تا بی‌نهایت جمله خلق کند» (طباطبایی، ۱۳۸۲: ۵)، زبان را در سه سطحِ واج‌شناسی، دستور زبان و روابط معنایی بررسی قرار می‌کنند. در این راستا، طباطبایی از زبان نوآم چامسکی چنین بیان می‌کند: «فردی که زبانی را می‌داند، در حقیقت نظامی از قواعد را فراگرفته است؛ نظامی که لفظ و معنا را به‌طریق خاصی به هم پیوند می‌دهند.» (همان). بدین‌ترتیب، «دستور زبان در کلی‌ترین مفهوم، شناخت و توصیف و تبیین همین قواعد است» (همان)؛ که صرف و نحو، دو شاخهٔ اصلی آن محسوب می‌شوند.

«حوزهٔ نحو، یکی از بخش‌های عمدهٔ پژوهش زبان‌شناختی است که تنها در سه یا چهار دههٔ اخیر از سوی زبان‌شناسان مورد توجه قرار گرفته‌است». (غلامعلی‌زاده، ۱۳۷٤: ۳)

www.SID.ir

درواقع، دانشی است «مربوط به قوانین پیوند کلمات در داخل ترکیب‌ها، قوانین پیوند کلمات در داخل جملات ساده و قوانین پیوند جملات ساده به‌منظور تشکیل واحدی بزرگ‌تر، یعنی جملات مرکب» (شفائی، ۱۳۶۳: ۷). تغییرات نحوی، به‌شکل تغییر در ترتیب و افزوده یا کم شدن تعداد اجزای جمله و کلام پدیدار می‌شود. (سارلی، ۱۳۸۷: ۲۱) قویمی معتقد است که نحو در شعر نقش مهمی ایفا می‌کند و برای آن نقشی اساسی و مقیدکننده قائل است؛ «زیرا که به‌کارگیری قواعد یا بی‌اعتنایی نسبت به آنها، برای خلق یک شعر پرمعنا، برداشت شاعر را از زبان ادبی مشخص می‌کند.» (قویمی، ۱۳۶۷: ۷۷) شفیعی نیز دشوارترین نوع آشنایی‌زدایی را در حوزهٔ نحو زبان (syntax) می‌داند. به اعتقاد او، امکانات نحوی هر زبان و حوزهٔ اختیار و انتخاب نحوی هر زبان از سویی، محدودترین امکانات و از سوی دیگر، بیشترین حوزهٔ تنوع‌جویی در زبان است. به گفتهٔ وی:

> بعضی از بزرگان فلاسفه در فرهنگ اسلامی تمام توجه خود را بدان معطوف داشته‌اند و عبدالقاهرجرجانی ـ که بزرگ‌ترین نظریه‌پرداز بلاغت در ایران و اسلام است ــ بلاغت و تأثیر را منحصر در حوزهٔ *ساختارهای نحوی* زبان می‌داند و آن را *علم معانی النحو* می‌خواند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۳۰)

شفیعی منظور جرجانی از علم معانی نحو را آگاهی شاعر و ادیب از کاربردهای نحوی زبان و اینکه هر ساختاری در چه حالتی، چه نقشی می‌تواند داشته باشد، تلقی می‌کند. (همان)

با توجه به اظهارات فوق، در بررسی اشعار بیدل، به ساختارهای نحوی جدیدی برخوردیم که شاعر آنها را در آفرینش اثر هنری خود به کار برده است؛ ساختارهایی که کمتر با رویکردی علمی و زبان‌شناختی مورد توجه پژوهشگران پیشین قرار گرفته است. در ضرورت نگارش این مقاله نیز می‌توان گفت که برخلاف اظهارات صفوی در کتاب *از زبان‌شناسی به ادبیات* که معتقد است هنجارگریزی نحوی، هیچ تغییری در محتوای زبان پدید نمی‌آورد، زیرا کاربرد آنها نشاندار نیست و زبان را تحت تأثیر قرار نمی‌دهد (صفوی، ۱۳۸۳: ۸۰) در این مقاله سعی شده است تأثیر این نوع هنجارگریزی در ادبی‌کردن زبان و پیدایش یک اثر هنری بی‌نظیر اثبات آن نشان داده شود. در این راستا، چند شگرد نحوی ابهام‌انگیز زبان بیدل شامل مبحث ضمیر، صفت، قید و فعل به شکلی روش‌مند و بر اساس موازین علمی بررسی شده است.

پیشینهٔ تحقیق

از اولین پژوهش‌هایی که در آن، سبک و زبان بیدل بررسی شده، کتاب *شاعر آیینه‌ها*

www.SID.ir

به‌نگارش شفیعی کدکنی (۱۳٦٦) است که نویسنده از آن، به ۸ مورد از عوامل و شگردهای ابهام‌زا در زبان بیدل اشاره کرده است. این عوامل، مباحث بدیعی و بیانی و برخی نکات صرفی را دربرمی‌گیرند. حبیب (۱۳۷٤) در مقالهٔ «واژه‌سازی و عادت‌ستیزی‌های صرفی و نحوی» به چند نمونه از پیچیدگی‌های نحوی شاملِ جایگزینی گزارهٔ جمله در نهاد و حذف‌هایی چون «ادات تشبیه» و «عباراتِ لازم» است و «ضرور است» در بافت محور همنشینی کلام اشاره می‌کند. حسینی در مقالهٔ «اضافه و ترکیب اضافی» خود، یکی از عوامل پیچیدگی شعر بیدل را فراوانی ترکیب‌های اضافی در آن می‌داند. (حسینی، ۱۳۸۰: ۲۵) این درحالی است که وی همانند پیشینیان در اشاره به اضافات بیدلی ازطریق معنا و فلسفهٔ خاص شاعر به توضیح آنها برآمده و از مقولهٔ محتوایی به این واژگان توجه کرده است. در *مقالهٔ* «سبک بیدل در غزلسرایی» به نگارش پژمان (۱۳۸۷)، درکنار چند مورد ابهام‌زای صرفی در سروده‌های بیدل، به مواردی از پیچیدگی‌های نحوی اشاره کرده است، از جمله: حذف یک جز از فعل مرکب، حذف عبارت پسینه‌ای یا مفعولی، حذف یک فقره از جمله. کاظمی در کتاب *کلید در باز* (۱۳۸۷)، اشعار بیدل را از لحاظ دشواری و ابهام به چهار دسته تقسیم کرده و بعضی از نکات صرفی و نحوی را توضیح داده است. کاظمی در بخش هنرمندی‌های زبانی به عباراتی اشاره کرده و معتقد است بیدل آنها را جانشین یک کلمه می‌سازد که در قسمت بسط و گسترش صفتی مقاله حاضر، به شکلی مدون، گسترده‌تر و با توجیه و توضیحات علمی و دستوری دراین‌باره بحث شده‌است. از موارد دیگری که نویسنده به آنها اشاره کرده، عبارت اند از: جداساختن بخش‌های (فعل شامل جداکردن بخش‌های فعل مرکب یا فعل منفی از یکدیگر است)؛ چند شکل از حذف در اشعار بیدل و از همه مهم‌تر نارسایی زبانی که کاظمی آن را خصیصه‌ای مربوط به حوزهٔ نحو می‌داند. شامل جابه‌جایی اجزای جمله یا مبهم‌ماندن آنها، حذف یا قطع ناخواستهٔ بخشی از جمله که به اعتقاد وی بر اثر تنگنای وزن و قافیه رخ داده‌است نه یک ضرورت هنری و روشن‌نبودن نقش ضمیرها یا حروف‌اضافه و ربط. در تحقیق‌های انجام شدهٔ دیگر، عرفان و مسائل محتوایی و جهان‌نگری این شاعر کانون توجه قرار گرفته است.

۱. ضمایر تشبیهی

با توجه به آموزه‌ها و مبانی دستوری، کلماتی همانند ما، من، تو، ... و واج‌هایی مثل م، ت، ش، ... ضمایر منفصل و متّصلی هستند که هنگام پیوند و اتصال به اسم، ضمیر ملکی خوانده

www.SID.ir

می‌شوند و حق مالکیت آن اسم را برای شخص ضمیر قائل‌اند؛ مانند «کتاب من» و یا «کتابم» به معنی «کتابی که مال من» است که نوعی اعادهٔ مالکیت به حساب می‌آید. چنین ساختی کاملاً مطابق با هنجار و نرم مألوف زبان است؛ اما هنگامی که با موردی برخورد کنیم که بتوان دریافتی متفاوت از دریافت‌های پذیرفته‌شدهٔ زبانی و دستوری از آن کرد، به یقین، می‌توان گفت که با گونه‌ای از هنجارگریزی نحوی[۱] در زبان مواجه هستیم. در این راستا، در بررسی اشعار بیدل، به مواردی برخوردیم که به‌ظاهر برروی محور همنشینی[۲] زبان با ساختی از پیوند اسم با ضمیر ملکی مواجهیم ولی با دقتی بیشتر می‌توان دریافت که نوعی هنجارگریزی در این محور صورت گرفته‌است، به‌گونه‌ای که این ترکیب‌ها دیگر معنای مالکیت چیزی را نمی‌رسانند و درواقع بین دو جزء رابطهٔ تشبیهی ترکیب وجود دارد. در چنین مواردی، وقتی بیدل می‌گوید «**غبار من**»، منظور او «غباری که مال من است» نیست بلکه می‌خواهد بگوید «**منی که غبار هستم**»، یعنی بیان شباهت بین «من» و «غبار» به گفتهٔ رجایی:

> شاعر با یک جاکردن ضمیری متکلم به اسمی، خویشتن را به مسما و مدلول آن اسم تشبیه می‌کند، به بیانی دیگر، او با آوردن ضمیر متکلم به دنبال مشبهٌ‌به، خویشتن خویش را «مشبه» آن «مشبهٌ‌به» می‌شناساند. (رجایی، ۱۳۸٦)

وی چنین ضمایری را **ضمایر خاص تشبیهی** نامیده‌است.

این خصیصه که در غزل‌های بیدل به‌وفور مشاهده می‌شود، به یقین، جزو یکی از ویژگی‌های سبکی این شاعر در حوزهٔ نحوی محسوب می‌شود. هر چند که از جنبه‌ای دیگر، هنجارگریزی معنایی[۳] نیز در آن صورت گرفته است. با بررسی‌های انجام‌شده مشخص شد که این هنجارگریزی در ضمایر مخاطب و متکلم صورت پذیرفته است و به‌کارگیری ضمایر متکلم شامل «ـَ م»، «من» و «ما» به‌ترتیب بیشترین تعداد و ضمایر مخاطب «ـَ ت» و «تو» کم‌ترین بسامد را دارند. در تمامی آنها، اتصال ضمیر با **اسم ذات** است. همچنین، بیش از نیمی از این ترکیبات در نقش فاعل یا از وابسته‌های گروه فاعلی در زنجیرهٔ جمله نمود یافته‌اند. لازم به ذکر است که بیشترین مشبهٌ‌به به‌کار برده‌شده در این ترکیب‌ها کلمه **غبار** است و بعد از آن **گرد** در بالاترین مرتبه قرار دارد.

ضمیر منفصل «من»

خاک گردیدن حصول صدگهر جمعیت است　　کاش **موج من** ز ساحل برنگرداند عنان

موج: مشبهٌ‌به، من: مشبه، یعنی: منی که مانند موج هستم. (بیدل، ۱۳۸٦: ۱۹۹٦)

www.SID.ir

به آستان تو عهد **غبار من** ایـن اسـت که گر سپهر شوم جز به خاک ننشـینم

(همان: ۱۶۳۳)

غبار: مشبهٌبه، من: مشبه، یعنی: منی که مانند غبار هستم.

نمی‌دانـم چـه آتـش بـر جگـر دارد **شـرار مـن** که هرجا می‌شود چشمم دوچار خویش می‌سوزم

(همان: ۱۸۶۲)

شرار: مشبهٌبه، من: مشبه، یعنی: منی که مانند شرار هستم.

به تدبیر دگر زان جلوه نتـوان کـام دل بـردن **غبـار مـن** مگـر از پـیش بـردارد نقـابش را

(همان: ۲۹۹)

غبار: مشبهٌبه، من: مشبه، یعنی: منی که مانند غبار هستم.

ضمیر منفصل «ما»

افتـاده زنـدگی بـه کمـین هـلاک مـا چندان‌که وارسی به سرماست **خاک ما**

(همان: ۱۰۱)

خاک: مشبهٌبه، ما: مشبه، یعنی: مایی که مانند خاک هستیم.

آن به که **شبنم ما** زین بـاغ پـر فشـاند چون اشک پر غرییم در کشور تبسـم

(همان: ۱۶۳۰)

شبنم: مشبهٌبه، ما: مشبه، یعنی: مایی که مانند شبنم هستیم.

دراین دریا که عریانی است یکسر ساز امواجش **حباب ما** به پیـراهن رسـید از چشـم پوشـیدن

(همان: ۲۰۹۶)

حباب: مشبهٌبه،ما: مشبه، یعنی: مایی که مانند حباب هستیم.

به‌هیچ صورت ز دور گردون نصیب ما نیست‌سربلندی ز بعد مردن مگر نسیمی **غبار مـا** را بـرد بـه بـالا

غبار: مشبهٌبه،ما: مشبه، یعنی: مایی که مانند غبار هستیم.

(همان: ۱۰۲)

ضمیر منفصل «تو»

تا **آب تو** نم دارد و گردی است ز **خاکت** در معبـد عرفـان نـه تـیمم نـه وضـویی

(همان: ۲۲۱۶)

www.SID.ir

آب: مشبهٌبه، تو: مشبه، یعنی: تویی که مانند آب هستی.

دراین چمن مخور از رنگ و بو فریب نشاط نشاط به جز **غبار تو** چیزی نمی‌دمد ز زمین

(همان: ۲۰۶۳)

غبار: مشبهٌبه، تو: مشبه، یعنی: تویی که مانند غبار هستی.

خلق ز سعی نارسا سوخت جبین به نقش پا پا بر همه داغِ سایه بست، سرکشی **نهال تو**

(همان: ۲۱۱۳)

نهال: مشبهٌبه،تو: مشبه، یعنی: تویی که مانند نهال هستی.

ضمیر متصل «ـَم»

بعد مردن از **غبارم** کیست تا یابد نشان؟ نقش پای موج هم با موج می‌باشد روان

(همان: ۱۹۹۶)

غبار: مشبهٌبه، ـَم: مشبه، یعنی: منی که مانند غبار هستم.

زین چمن رشکی است بر اقبال وضع **غنچه‌ام** کز شکست دل دهد آرایش طرف کلاه

(همان: ۲۱۵۸)

غنچه: مشبهٌبه، ـَم: مشبه، یعنی: منی که مانند غنچه هستم.

روزگار سوختن‌ها خوش که در دشت جنون هر کجا برق است نذر مشت **خارم** کرده‌اند

(همان: ۸۱۷)

خار: مشبهٌبه، ـَم: مشبه، یعنی: منی که مانند خار هستم.

ضمیر متصل «ـَت»

ز خود نگذشته‌ای از محمل لیلی چه می‌پرسی **غبارت** باقی است آرایش دامان صحرا کن

غبار: مشبهٌبه، ـَت: مشبه، یعنی: تویی که مانند غبار هستی.

(همان: ۱۹۷۶)

دستگاه مشت خاک ناتوان پیداست چیست ای **غبارت** رفته بر باد آسمان‌جاهی گزین

(همان: ۲۰۳۱)

Archive of SID
www.SID.ir

غبار: مشبهٌبه، ـَ ت: مشبه، یعنی: تویی که مانند غبار هستی.
(همان: ۲۰۳۱)

۲. بسط و گسترش صفتی

همان‌طور که می‌دانیم، اسم به‌عنوان هستهٔ یک گروه، هم می‌تواند وابسته‌های پسین بگیرد و هم وابسته‌های پیشین. صفت یکی از انواع وابسته‌های اسم است که هم قبل و هم بعد از هسته امکان ظهور دارد. همچنین هر وابسته‌ای خود نیز می‌تواند وابسته‌های دیگری داشته باشد که همگی علاوه بر پیوستگی با یکدیگر، با حرف اضافه [ـ کسره]، به‌طور مستقیم به هسته نیز مرتبط می‌شوند.

> آوردن صفات پی‌درپی برای موصوف(هسته)، صفت‌هایی که به جای «واو» با کسره به یکدیگر مرتبط شده، علی‌رغم استقلال، یک بافت وصفی واحد را به وجود می‌آورند و باعث نوعی تشخص زبانی می‌شوند. (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۱۰۹)

در این راستا، در بررسی اشعار بیدل، با گروه‌های اسمی‌ای مواجه شدیم که برخلاف گروه‌های اسمی معمول در زبان که از یک هسته و وابسته‌های پذیرفته شده در زبان تشکیل می‌شوند، گروه‌هایی هستند که برروی محور همنشینی زبان در جایگاه صفت برای یک اسم، یا صفتی جانشینِ موصوف قرار می‌گیرند. البته خود این موصوف، نقش‌های مختلفی در جمله دارد که نقشِ زبانی آن به این گروه صفتی انتقال می‌یابد. نکتهٔ قابل‌توجه و تأمل‌برانگیز در این فرایند، این است که این گروه با وابسته‌هایی ناهمگون بسط یافته است که همگی گاهی به‌صورت مرتب و گاهی در ساختاری مشوش با یکدیگر ترکیب شده‌اند، به عبارتی ساده‌تر، مجموعه‌ای از عناصر به‌هم‌پیوسته در جایگاه یک واحد برای هسته‌ای ظاهر یا محذوف عمل می‌کنند. به گفتهٔ لازار:

> برخی از گروه‌های واژگانی که در ارتباط نحوی با یکدیگرند، اگر تنها یک واحد معنایی بسازند، باید آنها را به عنوان واژه‌هایی یگانه تلقی کرد؛ بدین ترتیب، نوع خاصی از کلمات مرکب ساخته می‌شود که بهتر است آن را «هم‌پیوند» بنامیم (لازار، ۱۳۸٤: ۲۸٦).

این نوع همنشینی برروی محور زبان و ترکیب آنها برای تشکیل یک واحد زبانی، براساس هنجارهای زبان صورت نمی‌گیرد؛ بلکه در این فرایند، نوعی هنجارگریزی و خروج از نُرم صورت گرفته‌است که به حوزهٔ نحوی زبان مربوط می‌شود. در اشعار بیدل، این نوع هنجارگریزی که عاملی برای نزدیکی هرچه بیشتر زبان این شاعر به زبان ادبی شده

www.SID.ir

است، به دلیل بسامد بالا از خصیصه‌های سبکی او محسوب می‌شود و در سبک‌شناسی این شاعر، اهمیت زیادی دارد. برای نمونه:

از کف خاکستر من شعله‌جولانی مخواه اخگری **[در دامن افسردگی آسوده]**ام
(همان: ۱٦۸۵)

اخگری در دامن افسردگی آسوده هستم.
۲ ۳ ۱

یعنی: من اخگری هستم؛ اخگری که آسوده است. در کجا؟ در دامن؛ در دامن چه چیز؟ در دامن افسردگی.آنها را به چند دسته تقسیم کرد: ۱. بسط **دو**عنصری، ۲. بسط **سه**عنصری،۳. بسط **چهار**عنصری، و در موارد معدودی ٤. بسط **پنج**عنصری. این گروه‌ها ـ همانطور که گفته شد ـ گاهی مرتب و گاهی مشوش‌اند. همچنین در مواردی در نقش صفت یک اسم و گاهی در نقش مسند، فاعل یا قید جمله (البته با همان معنای صفتی) ظهور می‌کنند. با بررسی‌های آماری و زیبایی‌شناسی این ویزگی زبانی ثابت شد که هر چه هنر زبانی شاعر قوی‌تر باشد، بسط صفتی او گسترده‌تر خواهد بود؛ به‌گونه‌ای که در بسط‌هایی با سه وابسته، زیبایی کلام و قدرت شاعر در آمیزش هنرمندانهٔ این عناصر و تولید زبانی ادبی، مشهودتر از ترکیب‌هایی با دو وابسته است.

بسط دوعنصری

خم طرهٔ اجابت به عروج بی‌نیازی‌است تو به وهم خویش دستی **[به دعا رسیده]** باشی
(همان: ۲۲۹۹)

دستی به دعا رسیده بودن
۲ ۱

خالی‌است بزم صحبت ما ورنه در میان فرصت کجاست اشک **[ز مژگان چکیده]** را
(همان: ۲۸۲)

اشک ز مژگان چکیده فرصت بودن
۲ ۱

جور گردون بیدل از دست ضعیفی می‌کشم نالهٔ **[نگذشته بر لب]** از که خواهد داد من؟
(همان: ۲۰۱۸)

نالهٔ نگذشته برلب خواستن
۱ ۲

Archive of SID
www.SID.ir

بی تو دل در سینه‌ام دارد جنون افسانه‌ای ناله‌ام جغدی **[قیامت‌کرده در ویرانه‌ای]**

(همان: ۲۲۰۹)

ناله، جغدی قیامت کرده در ویرانه است
۱ ۲

نـــاقبولی رواج معنـــی ماســـت هـرزه‌گویـانِ **[دم‌مـزن صـله]**ایـم

(همان: ۱٦٦۳)

هرزه‌گوی دم مزن صله بودن
۱ ۲

بسط سه‌عنصری

چو من به دامگه عبرت اوفتاده کمـی قفس شکستهٔ **[بی‌بال دانه در عدمی]**

(همان: ۲۲۲۳)

قفس شکسته‌ای که بی‌بال دانه در عدمی است.
۱ ۳ ۲

دامن به چین شکست ز نومیدی رسا دستی **[درآستین به هر سو دراز]** من

دستی که در آستین به‌هرسو دراز من هست.
۱ ۳ ۲

(همان:۲۰۲۲)

آغوش‌ها به حسرت دیدار بـاز کـرد زخـم دل **[به تیغ تغافل دو نـیم]** مـا

(همان: ۹۸)

زخم دل ما که به تیغ تغافل دونیم است.
۲ ۳ ۱

گر **[رنگ گل پرست]**یم یا **[جام می به دست]**یم اینهـا جنـون عشـق اسـت مـا بـا کـه آشـناییم؟

ما که رنگ گل پرست یا جام می به دست هستیم.
۲ ۳ ۱ ۲ ۳ ۱

(همان: ۱٦٤٦)

به هر مژگان زدن سـر مـی‌دهـد در عـالم آبـم خمستان در بغل، اشک **[قدح کج‌کرده مینایی]**

(همان: ۲۲۰٤)

اشکی که قدح کج‌کرده مینایی است.
۲ ۱ ۳

Archive of SID
www.SID.ir

بسط چهارعنصری

به هر افسردگی بیدل مباش از ناله‌ام غافل که من برق **[به جان عالمی آتش‌فکن]** دارم
(همان: ١٦٦٧)

برقی که به جان عالمی آتش فکن است.
۳ ٤ ۲ ۱

هوای گلشن فردوس در قفس بنشاند خیال **[در پس زانوی دل نشستهٔ]** ما را
خیال ما که در پس زانوی دل نشسته است.
۲ ۳ ٤ ۱
(همان: ۲۹۷)

بیدل ز پهلوی چه کمال است دعویت **[مضمونکی به خاطر عنقا رسیده]**ای
دعوی‌ای که مضمونکی به خاطر عنقا رسیده است.
۱ ۳ ٤ ۲
(همان: ۲۱۸۷)

بسط پنج‌عنصری

در حیرتم به راحت منزل چسان رسد **[راهی به چشم آبلهٔ پا ندیده‌ای]**
کسی که راهی به چشم آبله پا ندیده است.
۲ ۳ ٤ ٥ ۱
(همان: ٢٢٤٨)

ازاین آب و هوا بیدل به رنگ غنچه مختل شد مزاج **[بوی گل پرورده ناموس دماغ]** من
مزاجی که بوی گل پرورده ناموس دماغ است.
٤ ٥ ۱ ۳ ۲
(همان: ۲۰۰۳)

خلل‌تعمیرِ سیلاب حوادث نیستم بیدل **[بنای حسرتی در عالمِ امید معمور]**م
منی که بنای حسرتی در عالم امید معمور هستم.
۲ ۳ ٤ ٥ ۱
(همان: ۱۸۳۰)

۳. قید اسمی

مشکوةالدینی به‌نقل از باطنی در مقولهٔ قید می‌نویسد:

Archive of SID
www.SID.ir

واژهٔ قید واژهٔ اصلی یا گروه قیدی را تشکیل می‌دهد. درمیان واژه‌های قید، برخی با نقش واژهٔ صفت نیز به‌کار می‌روند؛ به بیان دیگر، برخی واژه‌ها برحسب کاربرد، ممکن است **قید یا صفت** باشند، و برخی واژه‌های دیگر، همواره واژهٔ قید هستند. (مشکوةالدینی، ۱۳۸٦: ۲۰۸)

به بیان همین نویسنده:

گروه اسمی و گروه حرف اضافه‌ای نیز ممکن است با رابطهٔ دستوری قید به‌کار روند. در این حالت، گروه اسمی و گروه حرف اضافه‌ای با اشاره به یکی از **مفاهیم قیدی** به جمله یا گروه فعلی مربوط هستند (همان: ۲۰۹).

او معتقد است که هر قیدی، رسانندهٔ یکی از این مفاهیم است: زمان و مکان، آغاز یا مبدأ زمانی و مکانی، پایان یا مقصد زمانی و مکانی، ترتیب، دقت و ترتیب، تکرار، علّت، شرط، وضعیت(در تاریکی، در ظلم)، حالت یا چگونی، مقدار و اندازه، استثنا، حصر، تردید و احتمال، عوض و مبادله، تشبیه، سوگند، آرزو، دعا، تقابل و تباین، نتیجه و حاصل، ایجاب و تأکید، نفی و انکار، پرسش و اعتراض(همان). بدین‌ترتیب:

مفهوم قید، بیشترین *غرابت* را با *مفهوم اسم* دارد؛ چرا که قید ذاتاً توصیفگر سازه‌های غیراسمی است و از جنبه‌های مختلف، تفاوت‌های زیادی با طبقهٔ اسم دارد. اسم بر اشخاص و چیزهای عینی (concrete) و ذهنی (abstract) دلالت دارد. ثبات انواع اسم از قید بیشتر است؛ چرا که قید، توصیفگر فعل، نقطهٔ مقابل اسم است ... ویژگی‌های صرفی اسم و قید بسیار متفاوت است. به‌لحاظ نحوی [نیز] اسم بنابر مقتضیات جمله می‌تواند جایگاه‌های متفاوتی را اشغال کند و نقش‌های دستوری متفاوتی را بپذیرد؛ مانند: فاعل، مفعول، مسند، ... (عظیمی، ۱۳۸٤: ۱٤٦ ـ ۱٤۷).

البته شایان به ذکر است که درمیان انواع قید، تنها **قید حالت** در زبان فارسی است که می‌تواند توصیفگر فاعل یا مفعول (طبقهٔ اسم) قرار گیرد. بنا بر گفته‌های باطنی در بالا، می‌توان دو طبقهٔ کلی برای قید درنظر گرفت: ۱. قیدهای مشترک که با برخی مقوله‌های دستوری اشتراک دارند؛ ۲. قیدهای خاص که تنها نقش قیدی دارند، مانند: هرگز، ناگهان، زود به زود، ... به‌طور معمول، بیشترین اشتراک قید با طبقهٔ صفت است. در حیطهٔ **گروه اسمی** نیز، بیشتر آنهایی می‌توانند نقش قید را در جمله ایفا کنند که **ازنظر معنایی بر زمان و مکان** دلالت دارند. به‌اعتقاد عظیمی:

دستورهای سنتی، با استناد به متون قدیم، ادعا می‌کنند که این اسم‌ها، در واقع، گروه‌های حرف اضافه‌ای هستند که حرف اضافه آنها حذف شده است، مانند: (در) **خانه** که بودم، صدایشان را شنیدم. یا (در) **غالب اوقات** کار می‌کردم، حال آن‌که از دیدگاه همزمانی،

www.SID.ir

این‌گونه گروه‌های اسمی درواقع به‌صورت مستقیم می‌توانند نقش قیدی را ایفا کنند و دلیلی ندارد که ما در این زمینه قائل به حرف اضافهٔ حذف‌شده‌ای باشیم. (همان:۸۸)

با توجه به این مطالب، در نگاهی کلی به نوع قیدهایی که بیدل در اشعار خود به‌کاربرده است، می‌توان گفت که بیشتر قیدهای به‌کاررفته، از نوع قیدهای مشترک و از مقولهٔ **اسم** هستند؛ اما نکتهٔ قابل تأمل این است که در بررسی این قیود، با اسم‌ها و گروه‌های اسمی برخورد می‌کنیم که هرچند ازنظر نحوی برروی محور همنشینی زبان، در جایگاه قید جمله قرار دارند، ازنظر معنایی برآمده از هیچ‌یک از مفاهیم قیدی مألوف در زبان نیستند. زیرا گروه‌های اسمی اغلب در معنای *زمانی و مکانی* قید می‌شوند، به‌عبارت دیگر، این قیدها، *اسم و گروه‌های اسمی* با مشخصه‌های نوعی و صرفی اسمی هستند که درواقع برروی محور *جانشینی*[۴] زبان به‌جای *صفت انتخاب*[۵] شده‌اند و برروی محور *همنشینی* زبان در جایگاه *قید* با دیگر اجزای سازندهٔ جمله *ترکیب*[۶] شده‌اند.

نغمهٔ ما بر شکست ساز محمل می‌کشد **سرمه** رفتیم آنقدر از خود که **آواز** آمدیم

(همان: ۲۰۳۱)

«سرمه رفتن و آواز آمدن»

شاید بتوان گفت این دو اسم را شاعر به‌جای صفت‌های خاموش، آرام و بی‌صدا (برای سرمه) و پرصدا و ناآرام (برای آواز) به‌کار برده‌است. بدین ترتیب، همان‌طور که ملاحظه می‌شود، این نوع آشنایی‌زدایی[۷] و هنجارگریزی[۸] که شاعر در حوزهٔ نحو زبان به‌کار برده‌است، درکنار عوامل دیگری که سبب آفرینش یک اثر ادبی می‌شود، هرچه بیشتر زبان شاعر را به حوزهٔ زبان ادب نزدیک و از زبان معیار دور می‌کند. این ویژگی که شاید بتوان گفت از خصایص منحصربه‌فرد گفتار بیدل است، به‌عنوان یکی از عوامل سبک‌ساز وی محسوب می‌شود.

اسم

با نشئهٔ حلاوت درد آشنا نه‌ای چون نی به ناله پیچ و سراپا **شکر** برآ

(همان: ۳۲۶)

«شکر» برآمدن: شیرین و شکرگون برآمدن.

عالمی در نفس سوخته خون می‌گرد تا تو یک نالهٔ پرواز **اثر** می‌آیی

(همان: ۲۲۸۶)

Archive of SID
www.SID.ir

«اثر» آمدن: مأثر و تأثیرگذار آمدن.

آب رخ گلزار وفا وقف‌گدازی است خونی به جگر جمع کن و **رنگ** برون آ

(همان: ۸۸)

«رنگ» برون‌آمدن: رنگین بیرون‌آمدن.

عشق هویی زد به صد مستی، **جنون** بازآمدیم باده شور انگیخت، بیرون خم راز آمدیم

(همان: ۱۸۷۷)

«جنون» بازآمدن: مجنون بازآمدن.

گروه اسمی

مباش بیدل ازاین ورطه ناامید رهایی تک درستت اگر نیست **پای لنگ** برون آ

(همان: ۸۸)

«پای لنگ» برون‌آمدن: لنگان برون‌آمدن.

خط جوش خضر دارد بر چشمهٔ خیالش یا خفته خاکساری، **سر بر در تبسم**

(همان: ۱۶۳۰)

«سر بر در تبسم» بودن: متبسم‌بودن.

درد فرصت ز هجوم املت باز نداشت **سنگ‌ها بسته به دامان شرر** می‌آیی

(همان: ۲۲۸۶)

«سنگ‌ها بسته به دامان شرر» آمدن: سریع و جهنده و استوار آمدن.

رفتن و آمدنت آمد و رفتی دگر است **موج گل** می‌روی و **آب بقا** می‌آیی

(همان: ۲۲۰۲)

موج گل»رفتن و «آب بقا»آمدن: سریع و ناپایدار رفتن و آهسته و سخت‌آمدن.

آمد ز گلشن راز آن جوهر تبسم **دل در کف تغافل، گل بر سر تبسم**

(همان: ۱۶۳۰)

«دل در کف تغافل»، «گل بر سر تبسم» آمدن: غافل و سرخوش و خندان آمدن.

www.SID.ir

۴. حذف فعل بدون قرینهٔ معلوم

همان‌طور که می‌دانیم، براساس الگوی مألوف زبان در ساخت جمله، هر جمله‌ای در زبـان از دو بخش نهاد و گزاره تشکیل شده است و فعل و گروه فعلی نیز در بخش گزاره جمله قرار دارنـد که هر کدام از این اجزا با وجود قراینی قابل حذف هستند. به گفتهٔ فرشـیدورد، فعـل گـاهی بـا قرینه و گاهی بدون قرینه حذف می‌شود و حذف فعل با قرینه زمانی صورت می‌گیرد کـه فعـل در جمله تکرار شود. (فرشیدورد، ۱۳۸۲: ٤۳۹) درچنین حالتی، امکـان حـذف وجـود دارد. امـا «مراد از جمله یا جمله‌وارهٔ بی‌فعل، جمله یا جمله‌واره‌ای است که فعل آن بـدون **قرینـهٔ لفظـی** حذف شده باشد.» (فرشیدورد، ۱۳۷۵: ۱٤٥) در بعضـی از دسـتورها و بـه‌طـور عامیانـه، چنـین حذفی را گاه حذف با **قرینهٔ معنوی** نامیده‌اند. شایان ذکر است که در ایـن زمینـه، فرشـیدورد در مقالهٔ «جملهٔ بی‌فعل و تحول آن در زبان فارسی» خود به‌طور مفصل دربارهٔ انواع حذف و عوامل آنها بحث کرده است. با مطالعه و کاوش در منابع موجود، می‌توان چند ویژگی کلی برای افعـال حذف‌شده با **قراین معنوی** درنظرگرفت: ابتدا اینکه تقریباً همگی این حذف‌هـا در افعـال ربطـی (است، بود، شد، ...) صورت می‌گیرد. دوم اینکه نهاد در چنین جملاتی موجود است (به‌صورت اسم ظاهر یا ضمیر)؛ به عبارت دیگر شخص فعل را می‌توان حدس زد. به بیان فرشیدورد، «فعل محذوف جمله‌واره‌ها و جمله‌های بی‌فعل بیشتر سوم شخص مفرد است.» (همان: ۱٥٦) تمـامی مباحث مطرح‌شده براساس قوانینی است پذیرفته‌شده و مطابق هنجارهای ساخت جمله بـرروی محور همنشینی زبان که در آنها قرینهٔ فعل حذف شده یا موجـود اسـت یـا قابـل حـدس‌زدن و تشخیص. چنین آرایش واژگانی‌ای در فارسی، ساختی بی‌نشان تلقی می‌شود؛ اما اگر خـلاف آن و یا بهم‌خوردگی در ترتیب آن را مشاهده کنیم، ساخت جمله یا عبارت نشاندار خواهد شد.

نکتهٔ قابل توجه این است که در تجزیهٔ بافتِ جملاتِ ابیاتِ بیدل، به مواردی بـرخـوردیم که حذف براساس هیچ‌یک از قراین نام‌برده صورت نگرفته و در هیچ یک از دستورها و منابع دستوری به آن اشاره نشده است. در چنین مواردی، براساس نظریه‌های زبـان‌شناسـی، نـوعی هنجارگریزی در محور همنشینی زبان صورت گرفته است که در حوزهٔ هنجارگریزی نحـوی قرار می‌گیرد. در این موارد، با جملاتی روبه‌رو هستیم که فعل آنها حذف شده است و چندین حدس برای فعل محذوف وجود دارد؛ همچنین شخص این افعال نیز مشخص نیست. در این جملات، تنها عنصر موجود مفعول یا مسند جمله است.

این تحول در ساختار را که درواقع نوعی فاصله‌گیری از اصول زبان معیار و نزدیک‌شدن بـه زبان ادبی می‌باشد می‌توان جزو هنرهای زبانی یک خالق اثر محسوب کرد. در این‌راستا، به‌قطـع،

Archive of SID
www.SID.ir

باید گفت بیدل از معدود شاعران است که این تحول را در زبان ایجاد کرده‌است تا هرچه بیشتر زبان خویش را به زبان ادبی نزدیک و از زبان معیار دور کند. برای نمونه، بیدل می‌گوید:

سر سودای پر آوارگی تا کی کند یا رب؟ گرفتم آتشی دیگر ندارم، **[کنج زانویی]**

(همان: ۲۲۰۳)

در این بیت، نقش تمامی اجزای کلام قبل از ویرگول مشخص و جملات کامل است، اما وقتی به کلمهٔ «کنج زانویی» می‌رسیم این، ناخودآگاه وقفه‌ای در کلام و ذهن ایجاد می‌شود. این تأمل، به‌نظر می‌رسد ناشی از عدم تشخیص فعل محذوف و تعیین نقش تنها عنصر باقی مانده ازجمله باشد. در اینجا است که می‌توان گفت شاعر وارد حیطهٔ ادبی زبان شده و این وقفه ابهام و پیچیدگی را در کلام او ایجاد کرده است و خواننده را به مکثی ادبی در شعر شاعر وادار می‌کند. بدین‌ترتیب، ما با انتخابی این‌چنینی از فعل محذوف مواجه هستیم که هرکدام از آنها می‌توان به‌عنوان پیش فرض در جایگاه فعل این جمله قرار داد.

در بررسی‌های انجام‌شده مشخص شد که فعل معمولاً بعد از اسم معنا حذف شده است و تنها در موارد معدودی این حذف بعد از اسم ذات صورت گرفته است:

دماغ گلشنت گر نیست **[سیر نرگستانی]** زگل قطع نظر بیمار چندی را عیادت کن

(همان: ۲۰۷۸)

«هست، داری، بکن، بخواه»

ما حسرت انتخاب صباییم از محیط **[کنج دلی و یک نفس آرمیده‌ای]**

(همان: ۲۲٤۸)

«داریم، می‌خواهیم، بده

در مرکز تسلیم است اقبال بلندی‌ها سر بر فلکم اما، از آبله **[دستاری]**

(همان: ۲۱۱۵)

«می‌خواهم، دارم، بده»

چون سپند ای دادرس **[صبری]** که خاکستر شویم سرمه خواهد گفت آخر تا چه فریادیم ما

(همان: ۳۲٤)

«بده، داریم، می‌خواهیم، بکن»

Archive of SID
www.SID.ir

به یاد چشمی ازخود می‌روم ای فرصت [**امدادی**] کـه از گـردش رسـد رنگـی بـه آن پیمانـهٔ نـازم

(همان: ۱۸۳۵)

«بکن، می‌خواهم، بده»

وقـف طـراوت مـن بیـدل [**تبســمی**] پـر تشـنه کـام لعـل شـکربارت آمـدم

(همان: ۱٦٦٥)

«بکن، می‌خواهم، داری»

ای طرب [**وجدی**] که باز آغوش گل وا می‌کنم بعد سالی چون بهار ایـن رنـگ پیـدا مـی‌کـنم

(همان: ۱٦٥۰)

«بکن، داری، دارم، می‌خواهم»

ای مطـرب جنـون‌کـدهٔ دهـر [**همتــی**] تـا نالـه گـل‌کنـد نفـس نـاتوان مـا

(همان: ۹۷)

«بکن، دارم، می‌خواهم، بده»

در مورد ویژگی‌های نحوی زبان بیدل، این اشاره کافی است که نگارنده، به‌قطـع، معتـرف است که بازی‌ها و نوآوری‌های نحوی بیدل ناکرانمندتر از آن است که در این مختصـر جـای گیرد. امید است این موجز بتواند در شرح‌های بهتر و علمی‌تری از بیدل راهگشا باشد.

نتیجه‌گیری

با نگاهی گذرا به اشعار سبک هندی، به‌وضوح می‌توان گرایش فزایندهٔ سرایندگان آنها را در به‌کارگیری شگردها و فنون شاعری نسبت بـه پیشـینیان دریافـت؛ فنـون و ابـزاری کـه در جنبه‌های مختلف (شکلی و محتوایی)، سبب فاصله‌گیری گفتار سـراینده، بـرروی زنجیـرهٔ زبان، از هنجار و زبان معیار و نزدیکی آن به زبان ادب و شعر می‌شود. این درحـالی اسـت که پژوهشگران به‌دلیل تهمت‌های غلط‌گویی و غلط‌سرایی در ساختارها و الگوهای زبانی و دستوری، کمتر به این وجه از خلاقیت‌های زبانی بیدل که گویی تندیسی تمام‌عیـار از ایـن سبک محسوب می‌شود، در آفرینش اثری ادبـی توجـه کـرده‌انـد. از آنجـا کـه دشـواری و پیچیده‌گویی و وادارکردن ذهن به تأمل و مکثی هنری برای دریافت معنا، از خصایص بـارز این سبک به‌شمار می‌آید، بیدل نیـز در مبحـث ضـمایر ایـن ویژگـی را درقالـب ایجـازی

Archive of SID
www.SID.ir

شگفت‌انگیز به‌نمود گذاشته است، به‌گونه‌ای‌که در اتصال ضمیر به اسم، خواننده در روساخت، با عبارتی ملکی ولی ژرف‌ساختی تشبیهی روبه‌رو است، ساختاری که در آن تشبیهی ساده در قالبی غیرمألوف و ابهام‌انگیز برجستگی خاصی یافته است. این در حالی است که در مبحث صفات، شاعر سعی کرده است با بسط این پیچیدگی، کاوش ذهنی را برای خوانندهٔ اثر ایجاد و درنتیجه بسیار هنرمندانه گفتار خویش را نشاندار کند. همچنین در مبحث قید ـ همان‌طور که نشان داده شد ـ سراینده نوع جدیدی از قید را خلق کرده که همچون موارد پیشین برخلاف الگوهای پذیرفته‌شدهٔ زبان است و به‌تبع آن سبب نشانداری گفتار و برجستگی آن شده است. در بخش فعل‌های نامعلوم نیز شاعر به خلق شگرد جدیدی از حذف فعل بر روی محور همنشینی زبان در زنجیرهٔ گفتار دست زده که با بررسی و تحلیل این افعال، ویژگی‌ها و شرایط خاصی برای این نوع از حذف بیان شده است. تمامی این موارد که علاوه بر هنجارگریز و نشاندار بودن یا بیان‌کنندهٔ معنایی خلاف معنای ظاهری عبارت و یا القاکنندهٔ مفاهیمی مبهم و چندگانه برای خواننده است، به ذهن خلاق و پویای آفرینندهٔ اثر دلالت دارد که بررسی مدون و روشمند آنها قطعاً سبب دریافت درست‌تری از مفهوم عبارات و در نتیجه شرح‌های بهتری از بیدل خواهد بود.

پی‌نوشت

۱. هرگاه شاعر در شعر خود عناصر سازندهٔ جمله (سازه‌ها) را جابه‌جا کند و به عبارت دیگر، «با نادیده‌گرفتن قواعد نحوی زبان خودکار به شعرآفرینی بپردازد» (صفوی، ۱۳۸۳: ۸۰) هنجارگریزیِ نحوی‌ای در زبان صورت می‌گیرد. شاعر بدین طریق زبان اثر خود را از زبان خودکارمتمایز ساخته و ساختی نشاندار به‌وجود آورده و به نوعی برجسته‌سازی دست زده است.

۲. این محور که برگرفته از آرای سوسور است، به محور افقی زبان مربوط می‌شود. در این محور فرضی، کلمات درکنار هم قرار گرفته‌اند و در «توالی خطی» (احمدی، ۱۳۸۰: ۲۰) قرار دارند. هر واحد زبانی با واحدهای پس و پیش از خود در زنجیرهٔ گفتار در ارتباط است. روابط کلمات در این محور بالفعل وجود دارد و بین آنها تناسبات دستوری و معنایی برقرار است.

۳. «در زبان خودکار، هر واحد معنی‌دار زبان برحسب مؤلفه‌های معنایی خود و با توجه به قواعد ترکیب‌پذیری معنایی، به‌هنگام همنشینی با واحدهای دیگر، تابع محدودیت‌هایی در کاربرد است» (همان: ۸٤)؛ که هرگاه شاعر در سرودن شعر خود از این اصول عدول کند و قواعد ترکیب‌پذیری معنایی چنین همنشینی‌ای را رعایت نکند، نوعی هنجاگریزیِ معنایی رخ داده است.

٤. این محور که به فرض یک محور عمودی در زبان مربوط است، نشان‌دهندهٔ رابطهٔ موجود میان

www.SID.ir

واحدهایی است که به‌جای هم در زنجیرهٔ گفتار انتخاب می‌شوند و در همان سطح، واحد تازه‌ای پدید می‌آورند. البته سوسور در هیچ جای کتاب معروف خود (دورهٔ زبان‌شناسی عمومی) از این اصطلاح استفاده نکرده، بلکه به اصطلاح «متداعی» اشاره کرده است که با رابطهٔ جانشینی‌ای که امروز به‌کار می‌رود تفاوت محسوسی دارد.

۵. Selection، فرآیندی است که در آن شاعر از میان موارد متعدد و مشابه از اجزای کلام که به محور همنشینی زبان مربوط می‌شود، دست به انتخاب و گزینش می‌زند.

٦. Combination، فرایند پیوستگی و برقراری ارتباط میان واژگان و واحدهای زنجیرهٔ گفتار که برروی محور همنشینی زبان صورت می‌گیرد، «ترکیب» نامیده می‌شود.

۷. یکی از مهم‌ترین مفاهیمی است که فرمالیست‌ها دربارهٔ شکل و ساخت بیان‌های ادبی مطرح کردند. در این شیوه خالق اثر هنری به‌کمک ابزارها و شگردهای گوناگون، غبار عادت را از چهرهٔ مفاهیم آشنا می‌زداید و در دریافت اتوماتیک خواننده از متن وقفه ایجاد می‌کند و با نامتعارف‌کردن روش بیان سبب ادبی شدن زبان می‌شود؛ و این بن‌مایهٔ کار ادبیات است.

۸. هنجارگریزی، یکی از مهم‌ترین و بنیانی‌ترین نظریات زبان‌شناسان فرمالیست به‌شمار می‌آید که گونه‌ای از برجسته‌سازی محسوب می‌شود. این مفهوم، اولین بار از سوی فرمالیست‌های روسی و سپس در مکتب پراگ مطرح شد، به انحراف و عدول از قواعد حاکم بر زبان معیار اطلاق می‌شود و از ابزارها و شگردهای آفرینش شعر است که انواع مختلفی برای آن قائل هستند.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*، چ ۹، تهران: مرکز.

بیدل دهلوی، ابوالمعالی میرزا عبدالقادر (۱۳۸٦). *دیوان غزلیّات بیدل*، ج ۱، ۲، ۳، تهران: علم.

پژمان، عارف (۱۳۸۷). «سبک بیدل در غزلسرایی»، *بیدل دهلوی*، *www.bideldehlavi.com*

حبیب، اسدالله (اسفند۱۳۷٤). «واژه‌سازی و عادت ستیزی صرفی و نحوی در سروده‌های بیدل»، برگردان شمس‌الحق رهنما، *آشنا*، شمارهٔ ۲۷.

حسینی، سید حسن (زمستان ۱۳۸۰). «اضافه و ترکیب در شعر بیدل»، *شعر*، سال نهم، شمارهٔ ۲۹.

رجایی، محمد مسعود (۱۳۸٦). «ضمایر خاص تشبیهی»، *www.rahenejatdaily.com*

سارلی، ناصرقلی (۱۳۸۷). *زبان فارسی معیار*، تهران: هرمس.

شفائی، احمد (۱۳٦۳). *مبانی علمی دستور زبان فارسی*، تهران: نوین.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۹). *موسیقی شعر*، چ۸، تهران: آگه.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۵). *شاعر آینه‌ها*، تهران: چ۷، تهران: آگه.

صفوی، کورش (۱۳۸۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات*، ج دوم: شعر، چ۲، تهران: سورهٔ مهر.

طباطبایی، علاءالدّین (۱۳۸۲). *اسم و صفت مرکب در زبان فارسی*، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

Archive of SID
www.SID.ir

عظیمی، محمد اسماعیل (بهمن۱۳۸٤). «مقوله قید در زبان فارسی»، کارشناسی‌ارشد زبان‌شناسی همگانی، راهنما: ویدا شقاقی، علامه طباطبایی.
علی‌پور، مصطفی (۱۳۷۸). *ساختار زبان شعر امروز*، تهران: فردوس.
غلامعلی‌زاده، خسرو (۱۳۷٤). *ساخت زبان فارسی*، تهران: احیای کتاب.
فرشیدورد، خسرو (۱۳۷۵). *جمله و تحول آن در زبان فارسی*، تهران: امیرکبیر.
فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۲). *دستور مفصّل امروز*، تهران: سخن.
قویمی، مهوش (بهار و تابستان۱۳٦۷). «زبان‌شناسی و کاربرد آن در ادبیات، پیدایش نقد ساختاری»، *زبان‌شناسی*، سال پنجم، شمارهٔ اول.
کاظمی، محمدکاظم (۱۳۸۷). *کلید در باز (رهیافت‌هایی در شعر بیدل)*، تهران: سورهٔ مهر.
لازار، ژیلبر (۱۳۸٤). *دستور زبان فارسی معاصر*، ترجمهٔ مهستی بحرینی، تهران: هرمس.
مشکوةالدینی، مهدی (۱۳۸٦). *دستور زبان فارسی بر پایهٔ نظریهٔ گشتاری*، چ۱۰، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

Archive of SID

www.SID.ir