--Name of Journal---------
Vol (issue), PP.
.atu.ac.ir
DOI:

Original Reserch / Review / ...
Received:
Accepted:
ISSN:
eISSN:

Mirza Abdolqader Bidel's Techniques for the Abstract Application of the Alphabet and Words in Poetry

Seyyed Mehdi Tabatabaei[1]

Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.

Abstract

The history of Persian literature bears witness that writers and poets, in their imagery and thematic creations, have utilized most things they encountered, making them a basis for writing and composing. Accordingly, the use of letters and words—not merely as purely linguistic elements, but as image-making and theme-creating elements—is observed in Persian literature. Of course, the quality and manner of using linguistic elements in an abstract form are directly related to the strength and weakness of poets and writers. Among them, Mirza Abdolqader Bidel, as one of the prominent poets of the Indian Style, while repeating some of the methods of his predecessors in this field, also had special innovations, which are addressed in this research using a descriptive-analytical method. The research findings indicate that Bidel utilized four methods for the abstract application of linguistic elements: visual-imagistic, phonetic, structural, and personification-based. The abstract application of letters, words, and combinations in the poetry of Mirza Abdolqader Bidel is the result of his encounter with language as a living and flexible substance. Based on this approach, some linguistic elements are transformed into visual categories; furthermore, through phonetic and structural changes, a profound semantic shift has occurred in some words. Finally, by personifying letters and words, profound mystical concepts are conveyed to the audience by providing multi-dimensional symbols from certain letters of the alphabet.

1. M_tabatabaei@sbu.ac.ir

1 .Introduction

The letters of the alphabet are considered the constituent units of words; however, their importance and role in literary language are not limited to this matter alone. Persian poets have utilized other capacities of these letters in their poetry. Some of these capacities have been introduced and examined within the framework of verbal literary devices; however, regarding another part of them, no organized research has been conducted, and they still remain in obscurity.

One important capacity of the letters that poets have paid attention to is their visual form, which poets have used to convey a specific meaning. On the other hand, this very application opened horizons of aesthetics to poetry, and by discovering new connections, unique imagery was also formed in poetry, which at first glance seems very strange.

In this state, letters acquire a dual function and become one of the important tools in literary creation. These kinds of poetic techniques are also considered a form of norm-breaking and defamiliarization.

This research seeks to examine this type of utilization of alphabet letters and words in the Divan of Ghazals by Mirza Abdolqader Bidil. In addition to extracting and providing patterns of this method's application, it aims to help unravel the conceptual knots of several couplets.

2 .Literature Review

The research conducted on this topic has not been in the domain of the Indian Style (Sabk-e Hendi) of poetry; therefore, no research has been done specifically on the ghazals of Mirza Abdolqader Bidil either.

Among the few research works found, two were focused on the poetry of Khaqani and Sanai, and another article did not go beyond the time of Hafez; thus, in the realm of poets of the Indian Style, no research with this topic is observed. Furthermore, the present research differs significantly from other studies conducted on this topic in terms of the diversity and classification of materials.

3 .Research Method

In this academic research, using an analytical-descriptive method, the techniques of Abdolqader Bidil in utilizing the visual form of letters and words for thematic development and imagery in his poems have been investigated. The statistical population of the research is the

treasure of Persian poetry and literature, focusing on the Divan of Bidil's Ghazals, and library resources have been used for data collection.

4 .Findings and Discussion

The abstract application of alphabet letters and their utilization for imagery and thematic creation in poetry is one of the oldest poetic techniques. In the poetry of some powerful poets, its scope extends to words and poetic compounds as well. What is meant by this type of application is the use of letters, words, and compounds in a space outside their abstract and conventional realm, which transforms these categories from mere signs for conveying a fixed meaning into living, dynamic, and sentient elements that, depending on the context of the sentence, can have new roles and meanings.

Through abstract application, these elements, while performing their role in their stereotypical form, attain a new identity. An identity that places them at the disposal of the poet as materials to use in their own imagery and thematic creation. The resulting outcome is an image or theme that has another meaning, albeit independent of the linguistic system.

Mirza Abdolqader Bidil, as one of the most prominent poets of the Indian Style, used four general methods for the abstract application of letters and words:

1 .Visual-Pictorial Techniques2. Phonetic Techniques3. Structural Techniques. 4. Personification-Based Techniques.

5 .Conclusion

The abstract application of letters, words, and compounds in the poetry of Mirza Abdolqader Bidil is the result of his encounter with language as a living and flexible substance. Based on this approach, three important metamorphoses have occurred in his poetry:

A. Transforming linguistic elements into a visual category: In these instances, poetry approaches painting, and the letters of the alphabet are more like schematics of a mental image than linguistic units.

B. Creating profound semantic shifts through phonetic and structural changes: This method sometimes focuses on the pronunciation of two words and engages in making them nonsensical or substitution; other times, it uses the structure of two words as the basis for its thematic creation.

C. Animating letters and words and the symbolic use of certain letters: By animating the letters of the alphabet and words, the poet transforms language from a set of dry and lifeless rules into a living artistic workshop where every word has its own unique dynamism and flexibility. His further step is transforming the letters of the alphabet into multidimensional symbols that can convey profound mystical concepts to their audience.

Keywords: Mirza Abdolqader Bidel, Abstract Application, Imagery, Theme Creation, Alphabet.

صفحه‌آرایی و ویرایش انگلیسی نشده

--نام مجله---------
دوره ؟، شماره ؟، نام فصل، سال، ص ص
.atu.ac.ir
DOI:

مقاله پژوهشی/مروری/سخن سردبیر
تاریخ دریافت: ۰۰/۰۰/۰۰؛ تاریخ پذیرش: ۰۰/۰۰/۰۰
ISSN:
eISSN:

شگردهای میرزا عبدالقادر بیدل برای کاربستِ انتزاعی حروف الفبا و واژگان در شعر

سید مهدی طباطبائی[۱] دانشیار گروه زبان‌وادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران

تاریخ ادب فارسی گواه آن است که نویسندگان و شاعران در تصویرسازی و مضمون‌آفرینی‌های خویش، از اغلب چیزهایی که با آن‌ها سروکار داشتند بهره گرفته و آن‌ها را دست‌مایه‌ای برای نگاشتن و سرودن قرار داده‌اند. بر همین اساس، بهره‌گیری از حروف و واژگان، نه به‌عنوان عناصر زبانیِ صرف که به‌عنوان عناصری تصویرساز و مضمون‌آفرین در ادب فارسی مشاهده می‌شود. البته کیفیت و نوع بهره‌گیری از عناصر زبانی در قالب انتزاعی، ارتباط مستقیمی با قوّت و ضعف شاعران و نویسندگان دارد. در این میان میرزاعبدالقادر بیدل، به‌عنوان یکی از شاعران برجستهٔ سبک هندی، ضمن تکرار برخی از اسلوب‌های اسلاف خویش در این زمینه، نوآوری‌های ویژه‌ای نیز داشته که در این پژوهش با روش توصیفی ـ تحلیلی بدان‌ها پرداخته شده است. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که بیدل برای کاربستِ عناصر زبانی در قالب انتزاعی از چهار اسلوبِ تصویری ـ بصری، آوایی، ساختاری و تشخیص‌محور بهره برده است. کاربست انتزاعی حرف، واژه و ترکیب در شعر میرزا عبدالقادر بیدل حاصل مواجههٔ او با زبان به‌مثابهٔ ماده‌ای زنده و انعطاف‌پذیر است که بر مبنای این رویکرد، پاره‌ای از عناصر زبانی به مقوله‌ای بصری تبدیل شده‌اند؛ هم‌چنین از طریق تغییرات آوایی و ساختاری، گذر معنایی ژرفی در برخی از واژگان به وجود آمده است و درنهایت، با جان‌بخشی به حروف و واژگان، مفاهیم عرفانی ژرف از طریقِ به‌دست‌دادن نمادهای چندبعدی از برخی حروف الفبا به مخاطب انتقال یافته است.

کلیدواژه‌ها: میرزا عبدالقادر بیدل، کاربست انتزاعی، تصویرسازی، مضمون‌آفرینی، حروف الفبا.

صفحه‌آرایی ویرایش انگلیسی نشده

۱. M_tabatabaei@sbu.ac.ir

۱. مقدمه

حروف الفبا واحدهای سازندهٔ واژگان محسوب می‌شوند؛ اما اهمیت و نقش آن‌ها در زبان ادبی فقط به این مسئله معطوف نمی‌شود؛ شاعران زبان فارسی از ظرفیت‌های دیگر حروف در سروده‌های خود استفاده کرده‌اند. برخی از این ظرفیت‌ها در قالب آرایه‌های لفظی معرفی و بررسی شده‌اند، اما در خصوص بخش دیگری از آن‌ها، پژوهش مدوّنی انجام نگرفته است و آن‌ها هنوز در سایهٔ گمنامی به سر می‌برند.

یکی از ظرفیت‌های مهم حروف که شاعران بدان توجه داشته‌اند، شکل ظاهری آن‌هاست که شاعران از آن‌ها برای القای مفهومی ویژه بهره می‌بردند. از طرف دیگر، همین کاربست موجب می‌شد تا افق‌هایی از زیبایی‌شناسی بر شعر گشوده شود و با کشف ارتباط‌های جدید، تصاویر بدیعی نیز در شعر شکل بگیرد که در نگاه نخست بسیار عجیب به نظر می‌رسد.

مقوله‌هایی مانند ایستادگی حرف "الف"، دندانه‌های حرف "سین"، خمیدگی حرف "ن" و ... از دیرباز موردِتوجه شاعران زبان فارسی بوده است تا جایی که بهره‌گیری از اَشکال ظاهری حروف الفبا برای تصویرپردازی و مضمون‌سازی را در شعر شاعران پیشگام نیز مشاهده می‌کنیم:

زلف تو را جیم که کرد؟ آن‌که او　　خال تو را نقطهٔ آن جیم کرد

(رودکی، ۱۳۷۳: ۷۷)

در این حالت حروف کارکرد دوگانه‌ای پیدا می‌کنند و به یکی از ابزارهای مهم در آفرینش ادبی تبدیل می‌شوند. این‌گونه شگردهای شاعرانه نوعی هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی نیز محسوب می‌شود.

شگردِ استفاده از شکل هندسی حرف برای خلق یک تصویر ذهنی در شعر فرّخی سیستانی بسامد بیشتری پیدا می‌کند:

به حلقه کرده همی جعد او حکایت جیم　　به پیچ کرده همی زلف او حکایت لام

(فرّخی، ۱۳۳۵: ۲۴۰)

و:

از همه ابجد، بر میم و الف شـــیفته‌ام　　که به بالا و دهان تو الف ماند و میم

(همان: ۲۴۶)

شـاعران نسـل بعد ادب فارسـی با برداشـتنِ گامی دیگر، حالت قرارگرفتن حرف در واژه را نیز دسـت‌مایهٔ مضـمون‌پردازی‌های خویش قرار دادند که این مسـئله در سـروده‌های کمال‌الدین اسمعیل به اوج خود رسید:

جود دستت نگذارد که شود زر مجموع　　زان پراگنده بود حرف زر از یکدیگر

(کمال اصفهانی، ۱۳۷۹: ۳۴۵)

و:

هنر چو هاء هنر هر دو چشم بر تو نهاد　　کرم چو میمِ کرم بر درت ببست میان

(همان: ۴۲۲)

از آن که سیم به صورت نوشته چون ستم است　　شـده‌ست طبع جواد تو سـیم را دشـمن

(همان: ۴۲۹)

اندک‌اندک کار به جایی رسید که در ادب فارسی بخشی از یک متن یا قسمتی از یک سروده بر مبنای حروف الفبا نگاشته می‌شد؛ برای نمونه هلالی جغتایی در مثنوی شاه و درویش وقتی به بخش «آزادشدن شهزاده از مکتب» می‌رسد، ملول‌شدن درویش از این مسئله را با استفاده از حروف الفبا بیان می‌کند:

...هســـت دور از تو دفتر و خـامـه　　آن ســـیـه‌کـار و ایـن ســـیـه‌نـامـه

قـامـتـت را الـف هـواخـواه اســـت　　ها ز شـــوقت دو چشـــم بر راه اســـت

صـــاد چشـــمِ امـیـد بـبـریـده　　هـمـچـو کـاغـذ ســـفـیـد گـردیـده

دور از آن چشـم نیسـت نقطهٔ صـاد　　کـه برون آمـده‌ســـت نقطـهٔ ضـــاد

دال بـی‌طـرهٔ تـو بـدحـال اســـت　　این که خم شد، قدش بر آن دال است

ســـین ز هـجـران آن لـب خـنـدان　　لـب حســـرت گـرفـتـه بـر دنـدان

همچو شین است بی‌تو سرکشِ کاف　　که کند سـینه را شـکاف‌شـکاف

جانب قاف گر شوم نگران | آیدم همچو کوهِ قاف گران
لام بی‌سنبل تو قلابی‌ست | کز غم او دل مرا تابی‌ست
بی‌جمال تو بر تن محزون | نعل و داغی‌ست نون و نقطهٔ نون...

(هلالی، ۱۳۱۷: ۲۳۰ ـ ۲۳۹)

یا صاحبِ درّهٔ نادره بدین‌گونه حروف الفبا را در نوشته‌اش به کار می‌گیرد:

«به صنع صانعی که اشارهٔ کاف و نونش از عین قدرت، مبدع قاف تا قاف عالم است و به تأیید آلِ‌طه و یس که وجودشان علت انشاء نوَالْقَلَمِ، در هیجاء آن‌روز هر الف دال‌پَر که از خمِ نونِ قوسی گشاد می‌یافت، لام خصم را دال می‌ساخت، و هر همزهٔ خنجری که کلك بنان مبارزان می‌کشید، به درزهای لامی رئوس سرکش کاف، بلکه در قاف مانند کاف نسخ سراسر شکاف می‌انداخت. پیکان سهم لام به امتصاص خون مخالفان ضاد صاد می‌بود، و وسعت جروح، دل‌های خصمان را تنگ‌تر از حلقهٔ میم می‌نمود...». (استرآبادی، ۱۳۴۱: ۲۲۴)

این پژوهش در پی آن است تا به بررسی این نوع بهره‌گیری از حروف الفبا و واژگان در دیوان غزلیات میرزا عبدالقادر بیدل بپردازد و افزون بر استخراج و به‌دست‌دادنِ الگوهای کاربست این شیوه، به گشوده‌شدن گره مفهومی چند بیت کمک کند.

۲. پیشینهٔ پژوهش

صرف‌نظر از پژوهش‌های مرتبط با فرقهٔ حروفیه که با موضوع این پژوهش تفاوت ماهوی دارد، سایر پژوهش‌های انجام‌گرفته در این حوزه به قرار ذیل است:

- حاجیان‌نژاد (۱۳۸۰) در مقالهٔ «نوعی تشبیه در ادب فارسی؛ تشبیه حروفی» از سه نوع تشبیه حروفی یاد می‌کند: الف) تشبیه حروفی تجریدی که در آن بخشی از یک حرف الفبا یکی از طرفین تشبیه است؛ (مانند تشبیه زلف معشوق به جیم و خال او به نقطهٔ جیم)؛ ب) تشبیه حروفی که یکی از طرفین تشبیه، کاملاً شکل یکی از حروف الفباست (مانند تشبیه قامت معشوق به الف، دهان او به میم و خمیدگی زلف او به نون)؛ ج) تشبیه حروفی دستوری که یکی از طرفین تشبیه یکی از حروف در اصطلاح دستوری (مثل لا) است (مانند تشبیه لا در لااله الاالله به

اژدهای دهان‌گشوده یا مقراض). او تشبیه حروفی را ذیل تقسیم‌بندی کهن تشبیه حسّی قرار می‌دهد که در کتب قدما، مستقلاً مورد بحث قرار نگرفته است.

- ذوالفقاری و کمالی‌نهاد (۱۳۹۲) در مقالهٔ «کارکرد هنری و تصویری حروف در شعر (با تأکید بر شعر خاقانی)» کارکردهای هنری حروف را براساس حواس شنیداری، دیداری و تصویری، معنایی و عددی بررسی کرده‌اند. در بخش شنیداری به واج‌آرایی و تناسب‌های آوایی پرداخته شده است. در بخش دیداری و تصویری هیئت نگارشی واژگان (مانند تشبیه الف در واژهٔ آه به حرف سوزن و هاء به حلقهٔ زنجیر) و هیئت نگارشی حروف (مثل تشبیه حرف سین به دندان) بررسی شده است. در بخش معنایی به جنبهٔ معنایی برخی حروف که به‌تنهایی معنای خاصی افاده می‌کنند پرداخته شده است (مانند بدون قاف شدن عنقا و تبدیل آن به عنا). در بخش عددی نیز پیوند واژگان با علم ابجد بیان شده است. در بخش دوم مقاله نیز ساخت آرایه‌های ادبی بر پایهٔ حروف مطرح شده است.

- حیدری (۱۳۹۳) در مقالهٔ «بررسی فرایند نشانگی حروف الفبا در دیوان سنایی» بر مبنای آرای چارلز سندرس پیرس[1] نشانه‌های نگرش‌های الفبایی سنایی را در قالب سه‌گانهٔ شمایل، نمایه، و نماد بررسی کرده است. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد همین پژوهشگر تحت عنوان «تشبیهات حروفی در دیوان شاعران تا قرن هشتم هجری» در دانشگاه علامه طباطبائی انجام گرفته است.

دو پژوهش مرتبط با موضوع این مقاله با محوریت اشعار خاقانی و سنایی انجام گرفته است و مقالهٔ دیگر از زمان حافظ فراتر نیامده است؛ بنابراین در حوزهٔ شاعران سبک هندی پژوهشی با این موضوع مشاهده نمی‌شود. از طرف دیگر، پژوهش پیشِ رو از حیث تنوّع و تقسیم‌بندی مطالب با پژوهش‌های یادشده تفاوت فراوانی دارد.

۳. روش پژوهش

در این پژوهش علمی با شیوهٔ تحلیلی ـ توصیفی شگردهای عبدالقادر بیدل در بهره‌گیری از شکل ظاهری حروف و واژگان جهت مضمون‌پردازی و تصویرسازی در اشعار بررسی شده است. جامعهٔ آماری پژوهش گنجینهٔ شعر و ادب فارسی با محوریت دیوان غزلیات بیدل است و در جمع‌آوری داده‌ها از منابع کتابخانه‌ای استفاده شد.

1. Charles Sanders Peirce

در این پژوهش، شگردهای بیدل برای کاربست انتزاعی حروف و واژگان، در چهار عنوان کلّی دسته‌بندی شد و هر یک از این عناوین نیز به زیرشاخه‌هایی تقسیم گردید تا طبقه‌بندی دقیقی از داده‌ها به دست آید.

۴. یافته‌ها

کاربستِ انتزاعیِ حروف الفبا و بهره‌گیری از آن‌ها برای تصویرسازی و مضمون‌آفرینی در شعر یکی از دیرین‌ترین شگردهای شاعرانه است که در شعر برخی شاعران توانمند دایرهٔ آن تا واژگان و ترکیبات شعری نیز گسترده می‌شود. منظور از این نوع کاربست استفاده از حروف، واژگان و ترکیبات در فضایی خارج از عالم انتزاعی و قراردادی آن‌هاست که موجب می‌شود این مقوله‌ها را از نشانه‌هایی صرف برای رساندن مفهومی ثابت، به عناصری زنده، پویا و صاحب احساس تبدیل می‌کند که بسته به بافت جمله، می‌توانند نقش و مفاهیم جدیدی داشته باشند.

البته نباید فراموش کرد که کاربست انتزاعی این عناصر ریشه در نظام زبانی دارد، تا جایی‌که بدون در نظر گرفتن پیشینهٔ زبانی پی‌بردن به نقش‌های فرازبانی‌شان نیز میسر نخواهد بود. با این توصیف، این عناصر در کاربستِ انتزاعی از کارکرد املایی و نوشتاری خویش بازنمی‌مانند؛ چراکه به‌هم‌پیوستن حروف موجب ایجاد واژگان می‌گردد، و در کنار هم آمدن واژگان ترکیب و عبارت و جمله را شکل می‌دهد و تمام این‌ها مادهٔ خام و ابزار اولیهٔ زبان محسوب می‌شوند.

این عناصر با کاربست انتزاعی ضمن ایفای نقش در قالب کلیشه‌ای خویش هویت تازه‌ای می‌یابند. هویتی که آن‌ها را به‌عنوان مصالحی در اختیار شاعر قرار می‌دهد تا در تصویرسازی و مضمون‌آفرینی خود استفاده کند. نتیجهٔ حاصل‌شده، تصویر یا مضمونی است که معنای دیگری، البته مستقل از نظام زبانی دارد.

میرزا عبدالقادر بیدل، به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین شاعران سبک هندی، از چهار اسلوبِ کلّی جهتِ کاربست انتزاعی حروف و واژگان استفاده کرده است که در ادامه بدان‌ها پرداخته خواهد شد.

۴. ۱. شگردهای تصویری ـ بصری

این شگرد در سه اسلوب جداگانه مشاهده می‌شود؛ بدین ترتیب که گاه شاعر روی شکل هندسی حروف الفبا متمرکز می‌شود؛ گاه شکل ظاهری لب‌ها در حالت تلفظ حروف را در نظر دارد؛ و در پاره‌ای اوقات از حالت قرارگرفتن حرف یا حروف در واژه بهره می‌گیرد تا تصویری خاص را القا یا مضمونی ویژه را خلق کند.

در ادامه به توضیح هر سه اسلوب و ذکر شواهد مثالی از آن‌ها خواهیم پرداخت.

۴. ۱. ۱. تصویرسازی و مضمون‌آفرینی با شکل ظاهری حروف الفبا

بیدل در مضمون‌سازی به شکل ظاهری برخی حروف الفبا توجه دارد و به گونه‌های مختلف از آن‌ها در سروده‌هایش بهره می‌گیرد. او گاه به مقوله‌هایی اشاره می‌کند که در اشعار دیگر شاعران نیز آمده است. برای نمونه، حرف کاف به دلیل داشتن شکل کتابتی ویژه‌اش از مصداق‌های سرکشی در ادب فارسی به شمار می‌رود:

کافری دان نفسِ سرکش را که لازم یابی‌اش سرکشی چون سرکشِ کافی که اندر کاف است

(جامی، ۱۳۷۸: ۷۴)

و:

سرکشیِ کاف برون کن ز سر میم‌صفت بند گره بر کمر

(همان: ۵۳۶)

بیدل به این حالت کاف عمق بخشیده و آن را در قالب تعبیرِ "کاف بودن" به کار برده است که مفهوم کنایی "سرکش بودن" از آن دریافت می‌شود:

ز وضع‌شان مطلب نیم‌نقطه همواری که یک‌قلم به خم‌وپیچِ سرکشی کاف‌اند

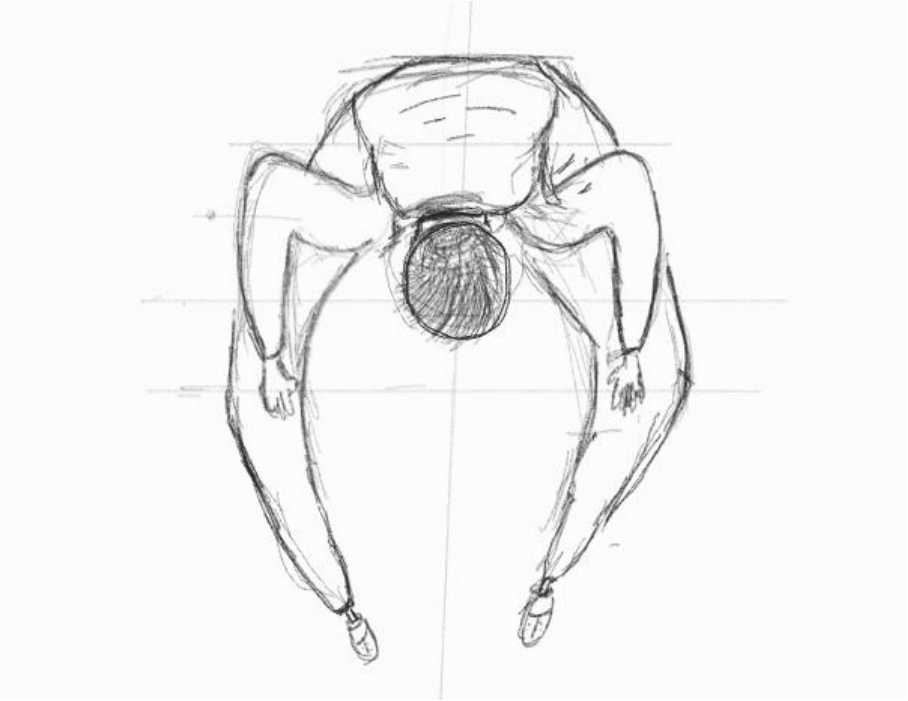
(بیدل، ۱۴۰۰: ۸۸۶)

بیت در توصیف "ارباب جاه" است و بیدل در این بیت معتقد است که نمی‌توان از وجود آن‌ها به اندازهٔ نیم‌نقطه کسبِ همواری و ملایمت کرد؛ چراکه مانند حرف کاف در خم‌وپیچ سرکشی فرورفته‌اند.

برخی از تصـویرسـازی‌های بیدل با شـکل ظاهری حروف الفبا منحصـربه‌فرد اسـت؛ مثلاً او در بیتی با در نظر گرفتن شـکل ظاهری حرف "ن" و حالت مراقبه‌گرفتن آدمی، سـر در زانو بردن آدمی را به حرف نون تشبیه می‌کند؛ در این حالت، خمیدگی زانوان شـکل قوسیِ نون را ایجاد می‌کند و سری که در آن فرورفته است، نقطهٔ آن را:

ماهی بحرِ حقیقت تشـنهٔ قلّاب نیسـت　　هرزه بر زانو سرت را نقطهٔ نون می‌کنی

(همان: ۱۷۱۷)



شکل ۱. حالت مراقبه‌ای که مدّنظر بیدل است[۱]

"حالت مراقبه‌گرفتن" عملی بود که صوفیان و اهل عرفان برای کسب حقیقت و دریافت معرفت انجام می‌دادند که بیدل در این بیت بدین مسـئله نگاه انتقادی دارد. او معتقد اسـت برای

---

۱. نقاشی از آقای سزر بیتر، دانشجوی اهل ترکیه و فارغ‌التحصل مقطع کارشناسی‌ارشد.

به‌دست‌آوردن ماهیِ دریای حقیقت، نیازی نیست تا آدمی حالت مراقبه به خود بگیرد و با این کارْ قلّابی فراهم آورد.

ذهن پویای بیدل با تأمّل در شکل واژه‌ها درمی‌یابد که با ایجاد تغییراتی می‌توان برخی از حروف الفبا را به شکل حروف دیگر درآورد. مثلاً اگر در تصوّری شاعرانه حرف "ن" را دو پاره کنیم و قسمت ابتدایی آن را به انتهای بخش دوم بیفزاییم، حرف "ج" به دست خواهد آمد:

شکل ۲. تغییر "ن" به "ج"

مضمون‌تراشی او با این اندیشه را در بیت زیر می‌بینیم:

نفسِ ماهی دریایِ وفا قلّاب است جیم گل می‌کند از نون، چو نمایند دونیم

(بیدل، ۱۴۰۰: ۱۴۱۹)

تشبیه شکل ظاهری حرف جیم به قلّابی سرکج در بیتی از مولوی نیز آمده است؛ درعین‌حال، شکل نگارشی جیم یادآور حالت تسلیم و خاکساری است:

الِف مباش ز ابجد که سرکشی دارد مباش بیِ دوسَر تو چو جیم باش، چو جیم

(مولوی، ۱۳۶۶: ۶۵۸)

ایهام نون به ماهی و تناسب میان جیم و نون، و هم‌چنین میان ماهی، دریا، قلّاب و نون بر زیبایی‌های بیت افزوده است.

این نوع نگرش به حروف الفبا در شعر شاعران پس از بیدل نیز مشاهده می‌شود؛ مثلاً حرف "لام" را با عنوان "کاف بدون سرکش" معرفی می‌کنند:

ز سر این سرکشی بگذار، تا قَدرت فزون گردد که گردد لام، بردارد ز سر چون کاف، سرکش را

(واعظ قزوینی، ۱۳۵۹: ۱۵)

۴. ۱. ۲. تصویرسازی و مضمون‌آفرینی با شکل ظاهری لب‌ها در حالت تلفظ حروف

شکل ظاهری لب‌ها در حالِ بر زبان آوردنِ حروف الفبا یکسان نیست؛ بدین‌مفهوم که حالت لب‌ها در هنگام تلفظ برخی از حروف (مانند ب، پ)، شبیه به‌هم است و تلفظ برخی از حروف شکل‌های مستقلی را بر روی لب پدیدار می‌کند. بیدل به این حالت تلفظ حروف نیز در سرودن توجه داشته است؛ مثلاً در حال تلفظ "میم" دو لب بر هم فرومی‌آید و در تلفظ حرف "نون" آن دو به‌طور کامل از هم گشوده می‌شوند:

از تصنّع گر همه ما و تو آرد بر زبان　　میم و نون دارد همان شکل گشادوبستِ لب

(بیدل، ۱۴۰۰: ۳۰۸)

برای رسیدن به مفهوم بیت، باید به حالت گشادوبستِ لب‌ها در تلفظ‌کردنِ حروف میم و نون توجه داشت. هر لب‌بستن و لب‌گشودن، میمی را به نون پیوند می‌زند و با این کار به‌طور خودخواسته واژهٔ "من" را بر دهان پدیدار می‌کند.

این بیت سوم از غزلی است که بیدل آن را در توصیف آدم، به‌عنوان خلیفةالله فی‌الارض سروده و دیدگاه خود را دربارهٔ او اعلام کرده است:

چیست آدم؟ مفرد کلک دبیرستان رب　　کاین‌همه اوضاع اسما راست ترکیبش سبب

زادهٔ علم موالیدش، جهانِ ماء و طین　　لَمْ یَلِد لَمْ یُولَدش، آیینهٔ اصلِ نسب

(همان: ۳۰۸)

به نظر می‌رسد که بیدل در بیت موردِبحث وجود آدمی را شکل‌گرفته از "من" می‌داند و بر زبان آوردن مقوله‌هایی چون ما و تو را حاصلِ تصنّعی می‌داند که او برای ظاهرسازی انجام می‌دهد.

او در بیتی دیگر نیز به شکل لب‌ها در تلفظ "میم" توجه داشته است:

ز نسبت دهنت بس‌که لذت‌اندود است　　به هم دو بوسه زند لب، دمِ تکلّم میم

(همان: ۱۴۱۸)

شباهت شکل ظاهری لب به حرف میم در ادب فارسی فراوان آمده است:

ای خم زلف تو چون حلقهٔ جیم　　دهن تنگ تو چون حلقهٔ میم

(ابن‌یمین، ۱۳۴۴: ۲۶۱)

و:

چو آن میم دهان گشتی سخن‌ساز　　چو میم از حیرتش ماندی دهان باز

(وحشی بافقی، ۱۳۶۱: ۲۶۱)

بیدل با در نظر گرفتن همین شباهت، به حالت تلفظ "میم" توجه دارد و آن را «بوسه‌زدن لب‌ها بر یکدیگر» خوانده است. حالت طبیعی لب‌ها در زمان تکلّم حرف میم، گشوده‌شدن و دوباره برهم‌آمدن آن‌هاست؛ گویی که بر یکدیگر بوسه می‌زنند. در حالت بوسه‌زدن نیز دو لب به هم می‌چسبد؛ بنابراین بیدل باید برای چسبیدن دو لب به هم دلیلی بتراشد.

او به این می‌اندیشد که چون حرف میم از نظر شکل ظاهری شبیه به دهان معشوق است، هرکس آن را بر زبان بیاورد، از آن لذت می‌برد و همین شیرینی موجب به‌هم‌چسبیدن دو لب او به هم می‌شود. به‌هم‌چسبیدن لب‌ها پس از خوردن شیرینی نیز فارغ از هر توصیفی است:

بس که می‌چسبد به هم کام و لب از شیرینی‌اش　　نقل نتوان کرد گفتار شکربار تو را

(صائب، ۱۳۸۳: ۶۲)

۴. ۱. ۳. تصویرسازی و مضمون‌آفرینی با حالت قرارگرفتن حروف الفبا در واژه (حرف‌نگاری)

گاه بیدل چند حرف الفبا را در کنار هم ذکر می‌کند که از به‌هم‌پیوستن آن‌ها اسمی ایجاد می‌شود و از مخاطب خویش می‌خواهد تا بر روی مادهٔ اولیه و فیزیکی زبان تمرکز کند. او با به‌کاربستنِ این اسلوب به دنبال آن است تا پوسته یا نامی از مقوله‌ای مطلوب یا مسمّایی ناپیدا در عالم را به دست دهد. برای مثال، او در بیان «نبودنِ وفاق واقعی در میان دوستان» سروده است:

با نام محض صلح کن از ربط دوستان　　واو است و صاد و لام در این روزگار وصل

(بیدل، ۱۴۰۰: ۱۲۰۲)

به اعتقاد او پیوند دوستان در روزگار او به‌قدری سست است که مفهوم "وصل" دست‌نیافتنی است و باید به شکل ظاهری آن دل‌خوش بود که بر اثر اتصال «واو و صاد و لام» به هم ایجاد شده است.

همچنین در بیتی دیگر به مخاطب خویش توصیه می کند که برای رسیدن به مفهومی از یک مسمّا به سنجیدنِ اسم آن بپردازد که شکل گرفته از حروف است. نمونهٔ عینی این مقوله مسمّای عنقاست که صورت و ظاهر آن در قالب حروف «عین و نون و قاف» بر همه نمایان شده است:

طالب فهمِ مسمّایی؟ عیار اسم گیر　　صورت عنقا همین جز عین و نون و قاف نیست

(همان: ۲۴۳)

نوع دیگر این اسلوب اشاره به شکل ظاهری قرارگرفتن حرفی در واژه است تا براساس آن مفهوم خاصی را ارائه کند. برای نمونه، او پس از جهانِ لاف نامیدن این عالم، آدمی را چونان الفی می‌داند که در میان واژهٔ لاف گرفتار آمده است:

رَستن چه ممکن است ز قید جهان لاف؟　　وامانده‌ایم همچو الف در میان لاف

(همان: ۱۱۷۰)

بیدل با شکل ظاهری واژهٔ "لا" نیز به تصویرسازی پرداخته و در دو بیت قامت خمیده را به این واژه تشبیه کرده است:

پیر گشتی، از فنا غافل مباش　　صورتِ قدّ دوتا ترکیبِ لاست

(همان: ۳۶۹)

و:

شخص پیری نفیِ هستی می کند، هشیار باش　　صورت قدّ دوتا آیینهٔ ترکیبِ لاست

(همان: ۳۷۹)

همچنین در بیتی دیگر "لا" را به منقار بلبل تشبیه کرده است:

به ساز نیستی بسته‌ست شورِ ما و من تارش　　بهارت بلبلی دارد که شکلِ لاست منقارش

(همان: ۱۱۲۱)

صفحه‌آرایی و ویرایش انگلیسی نشده

او در این بیت شـور ما و من آدمیِ را تاری می‌داند که بر روی سـاز نیسـتی و عدم تعبیه شـده است و در عین این‌که هیاهوی فراوانی از آن برمی‌خیزد، درنهایت به فنا رهنمون خواهد شد. از این منظر هسـتی مانند بهاری اسـت که بلبلِ آن از منقاری به‌شـکل لا برای آوازخواندن بهره می‌برد و در هر ترنّم خویش از نابودی پدیده‌ها خبر می‌دهد.

۴. ۲. شگردهای آوایی

شـاعر در این اسـلوب به طور مسـتقیم بر روی واج‌ها (صـداها) و سـاختار آوایی کلمه یا ترکیب متمرکز اسـت و بر روی مقوله‌هایی چون نحوهٔ تلفظ واژگان، شـباهت تلفظ‌ها، مهمل‌کردن، و ابدال واژگان درنگ می‌کند و در پی آن اسـت تا براسـاس نوع تلفظ واژگان به مضـمون‌آفرینی بپردازد. در این شـگرد، موسـیقی درونی کلمات و قدرت تأثیرگذاری اصـوات کاملاً نمایان می‌شود.

۴. ۲. ۱. مضمون‌آفرینی با نحوهٔ تلفظ واژگان

بیدل با چگونگی تلفظ برخی واژگان نیز مضـمون‌آفرینی کرده اسـت. طبیعی اسـت که تلفظ برخی واژگان بسیار ساده‌تر از دیگر واژه‌هاست؛ مثلاً چگونگی تلفظ واژهٔ کوه و پنبه:

دلکوب‌فطرت است حدیث سبک‌سران　　چون پنبه نام کوه نیاید گران به لب

(بیدل، ۱۴۰۰: ۳۳۸)

اگرچه در عالم واقع پنبه بسیار سبک‌تر از کوه است، اما در تلفظ "کوه" آسان‌تر از "پنبه" بر زبان جاری می‌شود. برای تلفظ "پنبه" باید دوبار دهان گشوده شود و حجم هوای زیادی نیز از سینه خارج شود؛ درحالی‌که بر زبان‌آوردن کوه ساده‌تر از آن است.

بیدل با بهره‌گیری از همین حالت "پنبه" را نمادی برای سبک‌سری می‌داند و بر این باور است که سخن‌گفتن با سبکسران به‌طور فطری و ذاتی موجب آزار دیگران می‌شود، همان‌گونه که بر زبان‌آوردن واژهٔ "پنبه" به کوشش بیشتری نیاز دارد؛ در حالی‌که تلفظ واژهٔ "کوه" (با آن عظمت) بسیار ساده است.

نکتهٔ دیگر در تلفظ واژگان، به‌گونهٔ دیگر اداکردن آن‌هاست که بیدل آن را کج‌ادایی می‌خواند:

بـه کج‌اداییِ حســن تغـافلـت نـازم کـه یـاد او کُلـه نـاز می‌کنـد گلـه را

(بیدل، ۱۴۰۰: ۲۲۳)

بیدل در این بیت به تغییر گاف به کاف در حالت تلفظ کج‌ادایانه نظر دارد و در پی آن است تا با یک تغییر کوچک آوایی، گذار معنایی ژرفی خلق کند. این گذار معنایی در بیت موردِبحث به‌قدری عمیق است که برای درک مفهوم آن باید به دو نکتهٔ دیگر نیز توجه داشته باشیم:

الف. باور شاعران بر این است که تغافل‌زدن معشوق نیز دل‌پذیر است:

از تغافل‌پیشه‌ای کی شکوه می‌ورزد اسیر؟ هرچه می‌آید از آن خصم مروّت خوش‌نماست

(اسیر شهرستانی، ۱۳۸۴: ۱۱۱)

ب. بیدل حُسنِ تغافل معشوق را کج‌ادایانه در نظر می‌گیرد؛ با توجه به این‌که هر چیزی با کژی بیان شود، وارونه خواهد شد؛ تغافل معشوق نیز نوعی عنایت را با خود به همراه خواهد داشت. بر همین اساس کج‌ادایی معشوق در عاشق نیز تأثیر می‌گذارد و گلهٔ عاشق از تغافل‌زدنش را به کُلهی تبدیل می‌کند تا موجب غرور و نازش بیشتر شود.

بیدل از شباهت تلفظ ترکیبات و تعبیرات نیز برای مضمون‌آفرینی بهره برده است. مقصود ما در این مبحث، نوعی از جناس مرکب یا مرفّو نیست که در آن دو کلمهٔ مرکب با یکدیگر هم‌هجا هستند و تنها در تکیه اختلاف دارند. در این اسلوب دو کلمهٔ مرکب از حیث کتابت شبیه هم نیستند، اما در تلفظ این دوگانگی خیلی محسوس نیست. به بیت زیر دقت کنید:

از هرکه دیدی آزار، بر انتقام کم کوش در نامِ کینه‌خواهی حرفی‌ست کاین نخواهی

(بیدل، ۱۴۰۰: ۱۷۲۵)

کتابت دو ترکیبِ "کینه‌خواهی" و "کاین نخواهی" آن‌ها را کاملاً متمایز از هم نشان می‌دهد؛ اما بیدل برای مضمون‌پردازی با چگونگی تلفظ آن‌ها کار دارد که تقریباً شبیه به هم است به‌ویژه زمانی که "کینه" را به تلفظ کهن آن یعنی به شکل «Kina» در نظر بگیریم:

Kinaxãhi و Kinnaxãhi

البته کمال‌الدین اسمعیل پیش از بیدل از این شگرد در سروده‌هایش استفاده کرده است. او در قطعه‌ای کوتاه، میان دو تعبیرِ «گر آنجا نیست» و «گران‌جانی‌ست» این تناسب را به وجود

آورده است:

بزرگوارا! دانی کـه نـه ز تقصـیر اسـت　　اگـر دعـاگـو بـر درگـه تـو پـیـدا نـیسـت
ز روی ظاهر و صورت، رهی گر آنجا نیست　　رواست، زآن‌که به صورت رهی گران‌جانی‌ست

(کمال اصفهانی، ۱۳۹۶: ۵۰۴)

۴ ـ ۲ ـ ۲. مضمون‌آفرینی با مهمل کردن واژگان

کلمات را از منظر کلی به دو بخش مستعمل و مهمل تقسیم می‌کنند. مستعمل لفظی است که معنا دارد، و مهمل لفظی است که برای معنی معیّنی وضع نشده است. به بیان دیگر، صوتی که از دهان با اتکاء به مخارج خارج می‌شود اگر به ازاء معنایی وضع شده باشد، لفظ موضوع یا مستعمل یا مفید نامیده می‌شود، و در غیر این صورت لفظ مهمل است (ر. ک: خوانساری، ۱۳۷۶: ۲۲۱).

گاه بیدل با کاربرد این اصطلاح نگرش کلی خود دربارهٔ جهان و عقبی را بیان می‌کند:

کار دنیا بس که مُهمل گشت، عقبی ریختند　　فرصتِ امروز خون شد، رنگ فردا ریختند

(بیدل، ۱۴۰۰: ۸۶۲)

طبیعتاً چنین مقوله‌هایی در این پژوهش موردِنظر ما نیستند. نوع دیگری از مهمل کردن واژگان، تغییر دادن حرفی از یک لفظ و ساختن واژه‌ای جدید و هم‌وزن با آن است که عموماً مفهومی ندارد. مثلاً ساختن واژهٔ "دوب" براساس واژهٔ "چوب" که در لغت‌نامهٔ دهخدا به‌عنوان مثالی برای این نوع از مهمل کردن آمده است (ر.ک: لغت‌نامه دهخدا، ذیل «مهمل»).

بیدل با این نوع از مهمل کردن نیز به سرودن پرداخته است:

نفی در تکرارِ نفی، اثبات پیدا می‌کند　　لفظ هستی مستی‌ای دارد اگر مهمل کنید

(همان: ۱۰۱۲)

بیدل بر این باور است که لفظ "هستی" خود نیست و نابود است و مفهوم خاصی ندارد، اما اگر بخواهیم آن را مهمل کنیم تا بی‌معنی‌تر شود، به لفظ مستی تبدیل می‌شود که دارای مفهوم است.

مصـرع نخسـت نیز ناظر به یک اسـلوب ریاضـی اسـت که براسـاس آن منفی در منفی، مثبت خواهد بود:

کـاری ز وجود نـاقصـــم نگشـــایـد　　گـویـی کـه ثـبـوتـم انـتـفـا مـی‌زایـد
شـــایـد ز عـدم من بـه وجودی برســـم　　زان‌رو کـه ز نـفـیِ نـفـی، اثـبـات آیـد
(شیخ بهایی، ۱۳۶۱: ۱۷۰)

۴. ۲. ۳. مضمون‌آفرینی از طریق ابدال

ابدال از مهم‌ترین تحولات آوایی در زبان فارسی است. در این فرایند با جایگزینی یا تغییر یک یا چند واج یک واحد زنجیری گفتار به واحد زنجیری دیگر تبدیل می‌شود.

بیدل به این اسـلوب زبانی نیز نظر داشـته اسـت و یکی از بنیادی‌ترین اعتقادات خویش در خصوص خداوند و غیر خداوند را با استفاده از آن بیان کرده است:

بیـدل از تبـدیـلِ حرف دال و نون　　شـــد صـــمـد بیگـانـهٔ لفظ صـــنـم
(بیدل، ۱۴۰۰: ۱۲۳۳)

باید توجه داشت ابدال همیشه موجبِ تغییرِ معنای واژه نمی‌شود و نگاه بیدل به این کارکرد آن است. او بر این باور است که "صنم" و "صمد" درحقیقت یک لفظ بیشتر نیستند؛ اما به دلیل ابدالی که در آن به‌وجود آمده و حرف میم در واژهٔ صمد جایگزینِ حرف دال شده است، همه تصوّر می‌کنند که این دو از هم متفاوت‌اند.

این اندیشهٔ بیدل را در بیتی دیگر نیز بخوانیم:

رمز تنزیهِ حرم فکرِ برهمن نشـــکافت　　صمد است آن‌که هیولای صنم می‌باشد
(همان: ۸۰۴)

۴ . ۳. شگردهای ساختاری

شاعر در این اسلوب بر ریخت و ساختار کلمه یا ترکیب متمرکز است و با دستکاری در ساختار کلمه از طریق حذف‌کردن یا افزودن یک واج به مضـمون‌پردازی می‌پردازد. سـروده‌های بیدل حاکی از آن است که او به ساختار واژگان توجه فراوانی دارد؛ بر همین اساس، در برخی ابیات

خویش از طریق ایجاد تغییراتی ذوقی در ساختار واژگان در پی آن برمی‌آید تا مفهومی دیگر از آن به دست دهد و افق دیگری فراروی مخاطب خویش باز کند. در این گونه شگردها او مانند معماری است که مهندسی واژگانی انجام می‌دهد. این تغییرات از دو منظر کلی قابلِ‌بررسی است:

۴. ۳. ۱. مضمون‌آفرینی از طریق افزودن حرفی به واژه

گاه بیدل با توجه به شکل ظاهری یک واژه حرفی بر آن می‌افزاید تا مفهومی دیگر از آن به دست دهد؛ مثلاً در بیت زیر:

انکارِ درد ظلم است از محرمان الفت　　تا آه عقدهٔ دل وا کرد واه‌واه است

(بیدل، ۱۴۰۰: ۴۴۹)

او در این بیت با توجه به شکل ظاهری دو واژهٔ "واه‌واه" و "آه"، «واه‌واه» را حاصلِ واکردنِ عقدهٔ دل "آه" می‌داند؛ بدین‌مفهوم که وقتی واژهٔ "آه" عقدهٔ دل خود را "وا" می‌کند، با اتصال "وا" به "آه" واژهٔ "واه" شکل می‌گیرد و تکرار این کار ترکیبِ "واه‌واه" را به وجود می‌آورد.

این مضمون‌تراشی، از نظر مفهومی نیز خوش نشسته است؛ چراکه "واه‌واه" کلمهٔ استلذاذ است که فرد را به لذت‌جویی تحریک می‌کند (فرهنگ آنندراج، ذیل «واه‌واه»). اصل آن نیز «وَه‌وَه» به معنی "خوب خوب" بوده است (انجمن‌آرای ناصری، ذیل «فافا»).

بیدل نیز اغلب این اصطلاح را در مقابل "آه‌آه" قرار می‌دهد تا التذاذ را برساند:

بی‌تماشا نیست حیرت خانهٔ ناز و نیاز　　عشق اینجا آه‌آهی دارد، آنجا واه واه

(همان: ۱۶۰۶)

مقصود بیدل آن است که اگر محرم الفت معشوق، از روی التذاذ و کامیابی "واه‌واه" هم بر زبان آورد، نشانه‌ای از درد را در آن می‌توان یافت؛ چراکه "واه‌واه" حالتِ گشودگی عقدهٔ دل آهی است که عموماً در حسرت و نومیدی از سینه بیرون می‌آید.

۴. ۳. ۲. مضمون‌آفرینی از طریق کاستن حرفی از واژه

در برخی ابیات بیدل عکس این کار را انجام می‌دهد؛ یعنی از واژهٔ موردِنظر حرفی را می‌کاهد تا مفهوم دیگری از آن به‌دست دهد. به بیت زیر توجه کنید:

خروش درد شنو، مدّعای عشق همین بس　　در اللّه‌اللّه ما جای حرف لام نباشد

(همان: ۷۷۲)

او با کاستن حرف لام عبارت «اللهالله» آن را به "اَه‌اَه" تبدیل می‌کند؛ آوایی که آن را خروش درد می‌نامد که مقصود و مدّعای عشق است. شاید در نگاه اول، این شگرد بیدل نوعی بازی زبانی به نظر بیاید؛ اما او در این بیت با آفرینش معنا از طریق صورت، دیدگاه عرفانی خود را بیان می‌کند که می‌توان آن را در شمار حروف‌گرایی عرفانی قرار داد. از این منظر، هر خروش دردی که از بیدل برآید با ذکر نام خداوند برابری می‌کند. نباید فراموش کرد که یکی از معانی "لام" عُجب و تکبّر است و بیدل در این بیت گوشه‌چشمی نیز بدین مفهوم دارد.

۴. ۴. شگردهای تشخیص‌محور

از وجوه تمایز شاعران برجسته، توانایی آنان در بیانِ مفاهیم انتزاعی، پیچیدگی‌های درونی و عواطف‌شان از رهگذر اشیای بی‌جان و با استفاده از آرایهٔ تشخیص است. این اسلوب یکی از کاربردی‌ترین شیوه‌های تصویرسازی و نمادپردازی در شعر فارسی است که میرزا عبدالقادر بیدل آن را درخصوص حروف الفبا و واژگان به‌کار برده است. این شگرد نیز در دو قالب کلی بررسی می‌شود.

۴. ۴. ۱. جان‌بخشی به حروف و واژگان

بیدل در برخی ابیات خود به حروف و واژگان شعری جان و روحی می‌دمد تا بتوانند ویژگی‌های جانداران را داشته باشند و کنش‌های آن‌ها را در خود بپذیرند. این شگرد موجب می‌شود تا چهرهٔ تکراری حروف و واژگان در پس نقش تازه‌ای نهفته شود که بدان‌ها واگذار شده است؛ همین مسئله، ارتباط عاطفی مخاطب با آن‌ها را برجسته‌تر می‌کند.

بیدل در بیت زیر با تعبیر «سر از پرده به در کردن کاف و نون» این دو حرف را به عروسانی پرده‌نشین مانند کرده است که با جلوه‌کردن‌شان موجب ایجاد آشوب و بلوا در هستی شده‌اند:

دوش دو حرفِ کاف‌ونون کرد ز پرده سر برون　　سازِ هزار چندوچون گشت جنون‌نوا همه

(همان: ۱۶۱۴)

دربارهٔ واژگان نیز همین‌گونه است. او در بیت زیر صفت خندیدن را برای مصدر "ریختن" به کار برده است:

ما نفهمیدیم کاینجا نامِ هستی نیستی‌ست از بنای هر عمارت بود خندان ریختن

(همان: ۱۴۸۵)

او بر این باور است که نیستی نام دیگر هستی است؛ بنابراین، هرگاه در آفرینش عمارتی بنا شود، ویرانی و ریختن از این کار خشنود خواهد شد چراکه فرجام آن عمارت چیزی جز فروریختن نیست.

در بیتی دیگر او مصدر "برداشتن" را از حملِ بار دعاها شرمسار می‌بیند تا جایی که ادعا می‌کند دیگر پشت دست او برای دعاکردن به سمت بالا حرکت نمی‌کند:

پشتِ دستم بر زمین ناامیدی نقش بست بس که از بار دعاها شد خجل برداشتن

(همان: ۱۴۹۱)

یا در دو بیت زیر از یک غزل که دو صفتِ «به نشیب آمدن از فراز» و «در باز کردن» را به مصدر "شکستن" نسبت داده است:

بر زمین تاخت حادثاتِ فلک به نشیب آمد از فراز شکست...

ناامیدی کلید مطلب‌هاست ای بسا در که کرد باز شکست

(همان: ۵۱۶)

همین‌گونه است انتساب عملِ رفتن به مصدر "رفتن":

نقش پایی چند از عجزِ تلاش افسرده‌ایم نامِ واماندن به جا مانده‌ست و رفتن رفته است

(همان: ۴۶۰)

۴. ۴. ۲. کاربرد نمادین حروف الفبا

جان‌بخشی به حروف الفبا و کاربرد استعاری از آن‌ها موجب می‌شود که در برخی ابیات بیدل به‌صورت نماد به کار روند که همین مسئله درک مفهوم شعر را پیچیده‌تر می‌کند. در این مواقع، مخاطب باید به‌اندازه‌ای با سروده‌های او مأنوس باشد که بتواند ضمن پی‌بردن به کنشی که شاعر از یک حرف به دست می‌دهد، به مفهوم ژرف عرفانی یا فلسفی آن پی ببرد. حُسن

این اسلوب در آن است که صحنهٔ شعر را به یک نمایش زنده و پویا تبدیل می‌کند تا از توصیف مستقیم و تکراری فراتر رود. به بیت زیر توجه کنید:

یکتایی آفرید لبِ خودستای عشق　　در نقطهٔ دهن، الفی داشت میم ما

(همان: ۲۵۸)

در تفسیر این ابیات، نباید از منطق شاعرانهٔ آن غافل بمانیم؛ وگرنه در درک مفهوم به بیراهه خواهیم رفت. شاعران پیش از بیدل نیز بر این باور بودند که عشق هماره به دنبال یکتایی است و دویی را بر نمی‌تابد. با این توصیف، عشق لبی خودستا دارد که تنها به خود می‌اندیشد و از خود دم برمی‌آورد.

دشواری مفهوم بیت به مصرع دوم بازمی‌گردد؛ جایی که بیدل با استفادهٔ نمادین از حروف الفبا، از تعبیرِ «در نقطهٔ دهن الف داشتن میم» سخن می‌گوید. برای رسیدن به مفهوم، باید سه نکته را در نظر بگیریم:

الف. نقطه در لغت‌نامه کنایه از دهان معشوق آمده است و دلیل آن نیز مشخص است؛ چراکه کوچک‌بودن دهان از نشانه‌های زیبایی بود و دهان معشوق را از فرط کوچکی به نقطهٔ موهوم مانند می‌کردند:

دهانش نقطهٔ موهوم را ماند کنون، آری　　مبادا چون برآرد خط، بود بر نقطه برهانش

(حسن غزنوی،۱۳۶۲: ۱۰۵)

و:

از آن مرا ز دهان تو هیچ قسمت نیست　　که نیست نقطهٔ موهوم قابل تقسیم

(خواجو، ۱۳۸۰: ۳۲۵)

ب. "الف" در ادب فارسی نمادی برای یگانگی و یکتایی است:

کنون که با تو شدم راست چون الف یکتا　　ز بار محنت پشتم دوتا چو نون کردی

(عراقی، ۱۳۳۸: ۲۷۳)

و:

الف با هرچه پیوندد، علَم باشد به تنهایی　　دوتا سررشتهٔ وحدت ز یکتایی نمی‌گردد

(صائب، ۱۳۸۳: ۱۲۰۲)

از سوی دیگر، در حساب جمل نیز الف برابر با یک است:

به راستی دگران گو که آیدم چه عجب　　کالف بود یکی و یا ده از حساب جمل

(حسن غزنوی، ۱۳۶۲: ۱۰۵)

ج. "میم" نیز در ادبیات فارسی به "لبِ بسته" اشاره دارد:

از تصنّع گر همه ما و تو آرد بر زبان　　میم و نون دارد همان شکل گشادوبَست لب

(بیدل، ۱۴۰۰: ۳۰۸)

و:

لبِ هر دو بهسان میم بر میم　　برِ هر دو بهسان سیم بر سیم

(اسعد گرگانی، ۱۳۱۴: ۲۸۲)

با این توضیحات «الف داشتن میم» کنایه از لب به یگانگی گشودن است. ظاهراً معنای کلی بیت این‌گونه خواهد بود: لب خودستای عشق نیز نشانه‌ای از یکتایی را با خود به همراه داشت؛ چراکه میم دهانِ او به قدری کوچک و بی‌نشان بود که نشانی از بی‌نشانِ عالم داشت.

شاه نعمت‌الله ولی بیتی شبیه به مضمون این بیت دارد:

حرف موهوم نقطهٔ دهنت　　بی‌نشان می‌دهد نشان همه

(شاه‌نعمت‌الله، ۱۳۸۰: ۵۰۸)

۵. نتیجه‌گیری

میرزا عبدالقادر بیدل از جمله شاعرانی است که به کاربست انتزاعی حروف الفبا و واژگان علاقه‌مند است. او با این کاربست، ضمن حفظ این عناصر زبانی در دنیای انتزاعی و قراردادی زبان به آن‌ها هویت، جان و معنایی تازه می‌بخشد تا به عناصری زنده، پویا و مملو از احساس در جهان شعر تبدیل شوند.

بخشی از شگردهای تصویری و بصری و شگردهای آوایی به دلیل بسامد کاربرد در ادب فارسی حالت آشنایی‌زدایی کمتری دارند؛ اما برخی از آن‌ها مصداق‌هایی عینی برای

آشنایی‌زدایی هستند چراکه بیدل آن‌ها را از بافت کلیشه‌ای خارج کرده و کارکردی هنرمندانه و جدید بخشیده است.

کاربست انتزاعی حرف، واژه و ترکیب در شعر میرزا عبدالقادر بیدل، حاصل مواجههٔ او با زبان به‌مثابهٔ ماده‌ای زنده و انعطاف‌پذیر است که بر مبنای این رویکرد، سه دگردیسی مهم در اشعار او صورت گرفته است:

الف) **تبدیل کردن عناصر زبانی به مقوله‌ای بصری:** در این موارد شعر به نقاشی نزدیک می‌شود، و حروف الفبا بیش از آن‌که واحدی زبانی محسوب شوند، شمایلی از یک تصویر ذهنی هستند. بر همین اساس، فاصلهٔ میان تصویر و زبان فرومی‌ریزد و مقوله‌ای زبانی با ماهیتی سمعی و بصریْ نقش تصویری پیدا می‌کند که ماهیتی عینی و بصری دارد.

ب) **ایجاد گذر معنایی ژرف با تغییرات آوایی و ساختاری:** این اسلوب گاه بر روی چگونگیِ تلفظ دو واژه متمرکز است و به مهمل کردن یا ابدال می‌پردازد؛ گاه نیز ساختار دو واژه را دستمایهٔ مضمون‌پنداری خود قرار می‌دهد. درهرحال، شاعر بازی هوشمندانه‌ای با آواها و ساختار واژگان انجام می‌دهد تا بر اساس آن، معانی‌ای را به‌هم نزدیک کند که که در نگاه اول ارتباطی با همدیگر ندارند. خلق معانی ژرف و چندلایه فرجام نهایی این اسلوب است که از تسلط کامل شاعر بر زبان حکایت می‌کند. او در این مقام در برابر واژگان حالت منفعل ندارد و در پی آن است تا از ظرفیت‌های نهفته در صرف زبان برای آفرینش معناهای جدید بهره ببرد.

ج) **جان‌بخشی به حروف و واژگان و کاربرد نمادین از برخی حروف:** شاعر با جان‌بخشی به حروف الفبا و واژگان، زبان را از مجموعه‌ای از قوانین خشک و بی‌روح به یک کارگاه هنری زنده تبدیل می‌کند که هر واژه در آن پویایی و انعطاف‌پذیری ویژه‌ای دارد. گام دیگر او تبدیل‌کردن حروف الفبا به نمادهایی چندبُعدی است که می‌توانند مفاهیم عرفانی ژرفی را به مخاطب خویش انتقال دهند.

تعارض منافع

تعارض منافعی وجود ندارد.

ORCID

Seyyed Mehdi Tabatabaei https://orcid.org/0000-0002-7415-7516

منابع

ابن‌یمین فریومدی، فخرالدین محمود. (۱۳۴۴). دیوان. تصحیح حسینعلی باستانی راد. تهران: سنایی.

استرآبادی، میرزا مهدی‌خان. (۱۳۴۱). درّه نادره. تصحیح سیدجعفر شهیدی. تهران: دانشگاه تهران.

اسعد گرگانی، فخرالدین. (۱۳۱۴). ویس و رامین. تصحیح مجتبی مینوی. تهران: فخر رازی.

اسیر شهرستانی، میرزا جلال‌الدین. (۱۳۸۴). دیوان. تصحیح غلامحسین شریفی ولدانی. تهران: میراث مکتوب.

بیدل، میرزا عبدالقادر. (۱۴۰۰). دیوان غزلیات. تصحیح سیدمهدی طباطبائی و علیرضا قزوه. تهران: شهرستان ادب.

جامی، نورالدین عبدالرحمن. (۱۳۷۸). دیوان. تصحیح اعلاخان افصح‌زاد. تهران: مرکز مطالعات ایرانی.

ـــــــــــــ. (۱۳۷۸). هفت‌اورنگ. تصحیح جابلقا دادعلیشاه، اصغر جانفدا، ظاهر احراری و حسین احمد تربیت. تهران: میراث مکتوب.

حاجیان‌نژاد، علیرضا. (۱۳۸۰). «نوعی تشبیه در ادب فارسی: تشبیه حروفی». مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران. س ۴۸ ش ۴: ۳۸۷-۴۰۲.

حسن غزنوی، اشرف‌الدین. (۱۳۶۲). دیوان. تصحیح محمدتقی مدرس رضوی. تهران: اساطیر.

حیدری، مرتضی. (۱۳۹۳). «بررسی فرایند نشانگی حروف الفبا در دیوان سنایی». ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا. س ۶ ش ۱۱: ۷-۴۲.

خواجوی کرمانی، کمال‌الدین محمود. (۱۳۸۲). دیوان غزلیات. تصحیح حمید مظهری. تهران: خدمات فرهنگی کرمان.

خوانساری، محمد. (۱۳۷۶). فرهنگ اصطلاحات منطقی. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۳۷). لغت‌نامه. تهران: دانشگاه تهران.

ذوالفقاری، محسن و کمالی‌نهاد، علی‌اکبر. (۱۳۹۲). «کارکرد هنری و تصویری حروف در شعر (با تأکید بر شعر خاقانی)». مجلهٔ فنون ادبی دانشگاه اصفهان. س ۵ ش ۲: ۴۹-۶۶.

رودکی سمرقندی، ابوعبدالله جعفر. (۱۳۷۳). دیوان. تهران: نگاه.

شاه نعمت‌الله ولی. (۱۳۸۰). دیوان کامل. تصحیح عباس خیاط‌زاده. کرمان: خدمات فرهنگی کرمان.

شیخ بهایی، بهاءالدین محمد. (۱۳۶۱). دیوان کامل. تهران: چکامه.

صائب تبریزی، میرزا محمدعلی. (۱۳۸۳). دیوان. تهران: علم.

صفحه‌آرایی و ویرایش انگلیسی نشاه

عراقی، فخرالدین. (۱۳۷۵). دیوان. تصحیح سعید نفیسی. تهران: سنایی.
فرخی سیستانی، ابوالحسن علی. (۱۳۳۵). دیوان. تصحیح محمد دبیرسیاقی. تهران: اقبال.
کمال‌الدین اسمعیل اصفهانی. (۱۳۹۶). کلیات. تصحیح سیدمهدی طباطبائی. تهران: خاموش.
محمد پادشاه (شاد). (۱۳۳۵). فرهنگ آنندراج. به‌کوشش محمد دبیرسیاقی. تهران: کتاب‌فروشی خیام.
مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۶۶). کلیات دیوان شمس تبریزی. تهران: امیرکبیر.
واعظ قزوینی، میرزا محمدرفیع. (۱۳۵۹). دیوان. تصحیح سیدحسن سادات‌ناصری. تهران: علمی.
وحشی بافقی، کمال‌الدین محمد. (۱۳۶۱). دیوان. تصحیح نعمت احمدی. تهران: گلشایی.
هدایت، رضاقلی‌خان. (۱۲۸۸). فرهنگ انجمن آرای ناصری. تهران: اسلامیه.
هلالی جغتایی، بدرالدین. (۱۳۳۷). دیوان. تصحیح سعید نفیسی. تهران: سنایی.

References

As'ad Gorgani, F. (1314). Vis o Ramin. Correction: Mojtaba Minavi. Tehran: Fakhr-e Razi.
Asir-e Shahrestani, M. (1384). Divan. Correction: Gholamhossein Sharifi Voldani. Tehran: Miras-e Maktub.
Astarabadi, M. (1341). Dorre-ye Nadere. Correction: Seyed Jafar Shahidi. Tehran: Daneshgah-e Tehran.
Bidel, M. (1400). Divan-e Ghazaliyat. Correction: Seyed Mehdi Tabatabaei va Alireza Qazve. Tehran: Shahr-e Stan-e Adab.
Dehkhoda, A. (1337). Logat-name. Tehran: Daneshgah-e Tehran.
Ebn-e Yamin Friumadi, F. (1344). Divan. Correction: Hosseinali Bastani Rad. Tehran: Sanaei.
E'raqi, F. (1375). Divan. Correction: Saeed Nafisi. Tehran: Sanaei.
Farrokhi-e Sistani, A. (1335). Divan. Correction: Mohammad Dabir Siyaqi. Tehran: Eqbal.
Hajiannejad, A. (1380). "No'ei-e Tashbih dar Adab-e Farsi; Tashbih-e Horufi", Majalle-ye Daneshkade-ye Adabiyat va Olum-e Ensani-ye Daneshgah-e Tehran. S 48, Sh 4: 402 – 387.
Hasan-e Ghaznavi, A. (1362). Divan. Correction: Mohammad Taqi Modarres Razavi. Tehran: Asatir.
Hedayat, R. (1288). Farhang-e Anjoman Ara-ye Naseri. Tehran: Eslamiye.
Heidari, M. (1393). "Barresi-ye Farayand-e Neshandagi-ye Horuf-e Alefba dar Divan-e Sanaei". Erfan-e Adabiyat Daneshgah-e Alzahra. D 6, Sh 11: 42 – 7.
Helali-e Joghataei, B. (1337). Divan. Correction: Saeed Nafisi. Tehran: Sanaei.
Jami, N. (1378). Divan. Correction: A'la Khan Afsah-zad. Tehran: Markaz-e Motale'at-e Irani.
Jami, N. (1378). Haft Owrang. Correction: Jabalqa Dad Alishah, Asghar Janfada, Zaher Ahrai va Hossein Ahmad Tarbiat. Tehran: Miras-e Maktub.

Kamal al-Din Esma'il Esfahani. (1396). Kolliyat. Correction: Seyed Mehdi Tabatabaei. Tehran: Khamush.
Khajou-e Kermani, K. (1382). Divan-e Ghazaliyat. Correction: Hamid Mazhari. Tehran: Khadamat-e Farhangi-ye Kerman.
Khansari, M. (1376). Farhang-e Estelahat-e Manteqi. Tehran: Pajouheshgah-e Olum-e Ensani va Motale'at-e Farhangi.
Mohammad Padshah (Shad). (1335). Farhang-e Anandraj. Be kushesh-e: Mohammad Dabir Siyaqi. Tehran: Ketab forushi-e Khayyam.
Mowlavi, J. (1366). Kolliyat-e Divan-e Shams-e Tabrizi. Tehran: Amir Kabir.·
Rudaki-e Samarqandi, A (1373). Divan. Tehran: Negah.
Sa'eb-e Tabrizi, M. (1383). Divan. Tehran: Elm.
Shah Nematollah Vali. (1380). Divan-e Kamel. Correction: Abbas Khayyat-zadeh. Kerman: Khadamat-e Farhangi-ye Kerman.
Sheikh Bahai, B. (1361). Divan Kamel. Tehran: Chekameh
Vahshi-e Bafqi, K. (1361). Divan. Correction: Ne'mat Ahmadi. Tehran: Golshai.
Vaez-e Qazvini, M. (1359). Divan. Correction: Seyed Hassan Sadat-e Naseri. Tehran: Elmi.
Zolfaghari, M, va Kamali Nehad, A. (1392). "Karkard-e Honari va Tasviri-ye Horuf dar She'r (Ba Ta'kid bar She'r-e Khaghani)". Majalle-ye Honar-haye Adabi Daneshgah-e Esfahan. S 5, Sh 2: 66 – 49.

صفحه‌آرایی و ویرایش انگلیسی نشده

استناد به این مقاله: نام خانوادگی نویسنده اول، نام. (سال). «عنوان مقاله». *عنوان نشریه (ایتالیک)*، سال(شماره)، ص آغاز–ص پایان.

Name of Journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial4.0 International License.