

فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)

علمی - پژوهشی

سال سوم - شماره چهارم - زمستان ۸۹ - شماره پیاپی ۱۰

بررسی ویژگیهای سبکی بیدل دهلوی

(ص ۸۵ - ۶۹)

دکتر عباسعلی وفايي (نویسنده مسئول)، سید مهدی طباطبائی^۱

تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۹/۱

تاریخ پذیرش قطعی: ۸۹/۱۱/۶

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 بررسی سبک شعری بیدل دهلوی در کنار برجسته کردن ویژگیهای سبک هندی پردازد. بررسی شگردها و فنون شاعری بیدل - که تلقی خاصی از صناعات ادبی به همراه دارد - و معرفی کردن ابهام، بعنوان برجسته‌ترین ویژگی سبکی بیدل، از جمله 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 علامه طباطبائی A_A_Vafaei@yahoo.com

۲ - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی تهران M_Tabatabaei@sbu.ac.ir

مقدمه

بی‌تردید بیدل دهلوی از شاعران صاحب‌سبک زبان و ادبیات فارسی به‌شمار است که با «خلاف‌آمد» پنداری خود، خیال و تأمل را در شعر فارسی به نقطه اوج خود رسانید. سبکی درهم‌تنیده و فراهم‌آمده از پیشینه غنی ادبیات فارسی و پرورش‌یافته در بافتی خاص از جامعه پارسی‌زبان آن عصر که به راحتی نمیتوان برجستگی خاص آن را در قالب یک ویژگی بیان کرد. ژرفایی اندیشه، لایه‌های به هم‌بافته خیال، بارورکردن استعدادهای بالقوه زبان، ترسیم رویه دیگری در نحو جملات، ساختارشکنی واژگانی و کلامی و ... از جمله ویژگیهای سبکی این شاعر بزرگ - اما کم‌شناخته - است.

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

اندک‌شماری پژوهشهای انجام شده در این موضوع، رویکرد دوباره پژوهشگران ایرانی به شعر بیدل و ابهاماتی که در مسیر تشخیص درست از شعر بیدل در جامعه ادبی مطرح‌ست، اهمیت و ضرورت این تحقیق را مشخص میکنند.

پیشینه تحقیق

گذشته از رویکرد کتابهای تاریخ ادبیات و سبک‌شناسی، اغلب پژوهشهای انجام‌گرفته در حوزه بیدل‌شناسی، اشاره‌ای به سبک شعری او داشته‌اند. از مقالاتی که در این زمینه محلّ اعتناست «سه آرایه مهم در شناخت سبک شعر بیدل» (اسدالله حبیب، کتاب دری به خانه خورشید، ۲۰۱۰)، «بیدل و سبک هندی» (سیدامیرحسین عابدی، فصلنامه قند پارسی شماره ۴۰- ۳۹)، «سبک شعر بیدل و غالب دهلوی» (الس ساندیره بوزالی، کیهان فرهنگی، شماره ۹۹) و «بیدل و سبک هندی اصفهانی» (عبدالعلی دستغیب، کیهان فرهنگی، شماره ۲۲۰) اشاره کرد.

دو نقطهٔ اوج در سبک هندی

دگرذیسی 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 محوریت صائب تبریزی و سبک هندی با محوریت بیدل دهلوی: «این جنبش کند و آهسته و پراکنده چند سده که با هزار سنگ اندازی 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 حتی 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 معینی 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، ۱۳۶۲: ۵۲۴) بعدها «زبان این دسته هندی‌گویان هم به علت قطع ارتباط تدریجی ایران و هند از زبان سالم فارسی دور شد و بصورت یک لهجهٔ اختراعی فارسی درآمد که قاعدهٔ باید آن را «فارسی هندی» نامید.» (صفا، ۱۳۶۲: ۵۳۴)

امیری فیروزکوهی در مقدمهٔ 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 مختصات سبک هندی در گروه اول و قویتر بودن این مختصات و تأثیر از فرهنگ و جغرافیای هند در گروه دوم میداند. (امیری فیروزکوهی، تهران: ص ۱۸ به بعد.)

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

ثنایی، جلال اسیر، شوکت بخاری، ناظم هروی و غنی کشمیری را به بیدل پیوند دهد و خطی که فغانی و شرف‌جهان و نظیری و عرفی و کلیم را به صائب و نعمت‌خان عالی بپیوندد» (حبیب، ۲۰۱۰: ۱۳) و سبک عصر صفوی را به دو گروه تقسیم کند: «سبک هندی و سبک ایرانی یا اصفهانی یا ... (لا مشاحه فی الاصطلاح)» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۳۹)

ویژگیهای سبک هندی

آنچه مسلم است اینکه سبک هندی برآمده از سبک اصفهانیست؛ به بیان دیگر، امتداد سبک اصفهانی منجر به ایجاد سبک هندی شد و بر همین اساس، اکثر ویژگیهای سبک اصفهانی در سبک هندی یافت میشود. نقطه تمایز این دو، ویژگیهای خاصیت که در سبک هندی ظهور کرده یا به اوج رسیده است.

برجسته‌ترین ویژگیهای سبک هندی به قرار ذیل است:

- وجود لغزشهایی در گفتار (صفا، ۱۳۶۲: ۵۳۴) و غلطهای صرفی و نحوی (غلامرضایی، ۱۳۸۷: ۲۳۴) (۱۲) و مسامحه‌های لفظی (دشتی، بی تا: ۶۵) بدلیل حذف اجزاء کلام به قرائن و مناسبات ضعیف. (دریاگشت، ۱۳۵۴: ۲۲۲)

- شکستن حدود مضامین قراردادی و محدود شعری و استفاده شاعر از همه اشیا و امور و پدیده‌های پیرامون خود. (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۸۱)

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

- سرودن شعر فارسی به نوعی خاص و با زبانی ویژه خود و تعبیرهای سازگار آن. (صفا، ۱۳۶۲: ۵۲۴)

- نکته‌یابی و اصرار در ایراد مضمونهای باریک که لفظ گنجایی آن را ندارد. (صفا، ۱۳۶۲: ۵۲۴)

- بیان دعاوی و توجیحات شاعرانه. (خاتمی، ۱۳۸۰: ۱۸۹)

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

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

- ایجاز به حدی که گاهی صورت ایجاز منحل گیرد. (دریاگشت، ۱۳۵۴: ۲۲۲)، (خاتمی، ۱۳۸۰: ۱۸۹)

- توجه به اوزان نادر و بحور غریبه (زرین کوب، ۱۳۸۳: ۴۴۰) و قلیل الاستعمال.
(زرین کوب، ۱۳۷۴: ۳۰۸)
- الهام گیری از تجارب روزمره. (خاتمی، ۱۳۸۰: ۱۸۹)
- ماده تاریخ و معمّاسازی. (فتوحی، ۱۳۸۷: ۱۰۷)
- مضمون سازی و نازک خیالی. (فتوحی، ۱۳۸۷: ۱۰۷)
- سازگاری با درد و حتّی لذّت بردن از درد. (حبیب، ۲۰۱۰: ۴۱)
- بیزاری از دنیا و مردم دنیا. (حبیب، ۲۰۱۰: ۴۰)
- تنوع موسیقایی. (حسینی، ۱۳۷۶: ۹۵)
- افزونی بسامد تصویرهای پارادوکسی. Oxymoron (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۴۱)، (حبیب، ۲۰۱۰: ۴۰)
- افزونی بسامد حس آمیزی. Synaesthesia (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۴۱)، (حبیب، ۲۰۱۰: ۴۶)
- افزونی بسامد تشخیص. Personification (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۴۱) که دکتر حبیب آن را «مردم‌نمایی» یا «شخص‌انگاری اشیا و مفاهیم» مینامد. (حبیب، ۲۰۱۰: ۳۶)
- راه یافتن اصطلاحات ادبی به شعر به دلیل تکنیک‌اندیشی و دلمشغولی شاعران به مسائل فنی شعر و شاعری. (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۲۹)
- تکرار قافیه. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۷۱)
- کاربرد ادات خاص تشبیه (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۶۸)
- ترکیب سازی و لفظ تراشی برای نشان دادن هنر شاعری (خاتمی، ۱۳۸۵: ۱۷۱)، (حبیب، ۲۰۱۰: ۴۶) و افزونی بسامد ترکیبات خاص. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۴۱)
- استعمال تعبیرات عامیانه و ترکیبات مأخوذ از محاوره (زرین کوب، ۱۳۷۴: ۳۰۹)، (فتوحی، ۱۳۸۷: ۱۰۷) و کاربرد پررنگ اصطلاحات و تجربه‌های صاحبان حرف و بازاریان در شعر. (فتوحی، ۱۳۸۷: ۱۰۷)

- افزونی بسامد وابسته‌های خاص عددی **Determiner** (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۴۱) و وابسته‌های عددی نوساخته. (حبیب، ۲۰۱۰: ۴۷)
- افزونی بسامد اسلوب معادله (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۴۱) و تمثیل (حبیب، ۲۰۱۰: ۲۶) یا معادله‌سازی میان امر ذهنی و امر محسوس. (فتوحی، ۱۳۸۷: ۱۰۷)
- افزونی بسامد تجرید **Abstraction** (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۴۱)، اوبسترکشن یا استعاره بالکنایه (حبیب، ۲۰۱۰: ۴۸)
- تأثر از عرفان، پیروی از خیال، تازگی زبان، اقتران با طبیعت و محیط زندگی خود، معانی دیرپاب، واقعگرایی در شعر با ورود زندگی عامه، گریز از قراردادهای شاعری و ... از دیگر ویژگیهای سبکی این دوره است.

نگاهی به شگردها و فنون شاعری بیدل

با اندکی دقت 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 حوصله یک مقاله تحقیقی است. نکته مهم پیرامون این موضوع، رونمایی برخی شگردهای جدید به ادب فارسی در شعر بیدل بعنوان «نماینده تمام‌عیار اسلوب هندی» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۱۵) است. شگردهایی که پاره‌ای از آنها بدلیل عدم بررسی و غور دقیق هنوز هم ناشناخته و یا دست کم «بدون نام» باقی مانده‌اند. به همین دلیل، «برای سنجش اصلهای زیبایی‌شناختی شعر بیدل، به محتوای دفترهای بدیع و بیان شناخته و فهرستهای صنایع لفظی و معنوی نمیتوان اکتفا کرد. شعر او را بیرون از این محدوده‌ها باید یافت و شناخت.» (حبیب، ۲۰۱۰: ۵۰)

بیدل در قبال شگردهای جدید سه رویکرد کلی داشته است:

(۱) برخی از این شگردها حاصل تکامل بخشیدن به صناعات ادبی پیشین است که نمونه آن «شبکهٔ جدیدِ تداعی در پیرامونِ موتیوهای قدیم و ایجاد موتیوهای نو» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۴۱) است. این شیوه، خاص بیدل نیست بلکه ظهور هر شاعر بزرگ و صاحب سبکی، پیدایی این شبکهٔ تداعی جدید را در پیرامون موتیوها به همراه دارد.

بیدل، موتیوهای فراوانی را به ادب فارسی معرفی کرده و با تصرف 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 بررسی قرار گیرد تا گسترش دامنهٔ موتیوها و همچنین منحصر به فرد بودنشان مشخص شود:

**** از داغ دل سپر کشیدن شعله: مادام که شعله در حال سوختن است، از عافیت دورست اما 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 عافیت جویی در پشت آن نهان شده است:**

تا حسن عافیت شود آینه دار ما / از داغ دل چو شعله سپر میکنیم ما
(بیدل، ۱۳۸۶: ۲۴۹)

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

عرض فنای مان بود جز شکست رنگ / چون شعله برگریز ندارد خزان ما
(بیدل، ۱۳۸۶: ۳۰۱)

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

ز شعله خاکستراشیانی، ربود تشویش پرفشانی / به ذوق پرواز بی‌نشانی، تو نیز سر زیر پر برون آ
(بیدل، ۱۳۸۶: ۹۰)

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

در کویِ ضعیفی که توآند قدم افشرد؟ اینجاست که دارد دهنِ شعله خس اینجا
(بیدل، ۱۳۸۶: ۱۸۱)

**** سر به عالم بالا نهادن شعله:** شعله همیشه رو به بالا دارد گویی که قصد رفتن به آسمان دارد:
چون شعله سر به عالم بالا نهاده‌ایم خاشاکِ وهم نیست حریف عنان ما
(بیدل، ۱۳۸۶: ۲۰۶)

**** مقام عافیت شعله:** تنها راهی که شعله را به عافیت میرساند، خاکستر شدن اوست:
شعله گر دارد مقامِ عافیت خاکسترسست به که طاقتها به دستِ عجز بفروشیم ما
(بیدل، ۱۸۲)

**** وقف تیمم بودن وضوی شعله:** وضو در شعر بیدل چون با تری همراهست، از شائبهٔ
آلودگی و گناه پاک نیست و در بسیاری اوقات تیمم چون با خاک همراهست بر آن ترجیح
دارد. در این تعبیر نیز بدینگونه است. وضوی شعله با قطرات گداختهٔ شمع، راه به جایی نمیرد
چون با غرور و سرکشی همراهست اما تیمم شعله چون با خاکستر شدن آن میسر میشود، باعث
پاکی شعله میگردد:

ناگشته خاک، دست نشستیم از غرور چون شعله بود وقف تیمم وضوی ما
(بیدل، ۱۳۸۶: ۳۱۸)

در تمامی این مثالها، ویژگیهایی برای شعله تعریف شده است که در شعر شاعران پیش از بیدل
سابقه ندارد و به جرأت میتوان گفت ساخته و پروردهٔ ذهن خلاق و اندیشهٔ پویای بیدل است.
۲) گونهٔ دیگر این شگردها، حاصل برداشت و تعریف جدید از مباحثی است که در ادب
فارسی وجود داشته است. «تتابع کسرهٔ اضافات» و «تکرارِ قافیه» از مباحثی است که پیش از
پیدایی سبک هندی، از عیوب فصاحت شعر و کلام شمرده میشد اما در شعر بیدل، «تتابع کسرهٔ
اضافات» بعنوان یکی از صناعات حوزهٔ موسیقایی کاربرد پیدا میکند: (حبیب، ۲۰۱۰: ۱۴۹)

جورِ تو پنبه‌کارِ گلستانِ داغِ دل تیغِت زبان‌دهِ دهنِ زخمِ سینه‌ها
(بیدل، ۱۳۸۶: ۱۱۹)

ما را نظر به فیضِ نسیمِ بهار نیست اشک است شب‌نمِ گلِ رنگِ خزان ما
(بیدل، ۱۳۸۶: ۱۸۰)

- تیسّم گِلِ زخمِ جگر، نمک دارد
قیامت است نهان در نقاب خنده صبح
(بیدل، ۱۳۸۶: ۷۷۳)
- به ذوقِ جستجویِ لیلیِ عبرتِ نقابِ ما
مگر مجنون بیابانی است، صحرایی است محمل هم
(بیدل، ۱۳۸۶: ۱۷۸۲)
- زیرنگِ خیالِ طفلِ شوخِ شعله در چنگی
شرر جوّاله گردیده است تا گردانده ام رنگی
(بیدل، ۱۳۸۶: ۲۲۵۹)
- و «تکرار قافیه» ابزارِ تداعی میشود. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۶۹) هرچه تداعی بیشتر باشد، نشان توانایی افزونترِ شاعرست. سه بیت زیر از یک غزل یازده بیتی انتخاب شده که قافیه «ریشه» سه بار در آن تکرار شده است:
- بس که چون جوهرِ آینه تماشا نظیریم
میچکد خونِ تحیرِ زرگ و ریشه ما
... باغِ جانِ سختیِ ما سبزه جوهر دارد
آب از جویِ دمِ تیغِ خوردِ ریشه ما
... نخلِ نظاره شوقیم سراپا «بیدل»
همچو خط در چمنِ حُسنِ دودِ ریشه ما
(بیدل، ۱۳۸۶: ۳۰۲)
- ۳) برخی از این شگردها حاصل خلاقیت خود بیدل است که بازرترین آن «کاریکلماتور»، «بازی با کلمه‌ها» یا «افسون واژه‌ها» است. جالب اینست که این شگرد در پژوهشهای سه بیدل‌شناس بزرگ معاصر به خوانندگان معرفی شده است اما عناوینی که برای آن برگزیده‌اند، باهم متفاوت است. دکتر اسدالله حبیب معتقدست که «افسون واژه‌ها» را خود او برای اولین 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 - چنانکه نوشتم - نیست.» (حبیب، ۲۰۱۰: ۱۴۰-۱۳۹)
- همین تعبیر و تعریف در قلم سیدحسن حسینی هم دیده میشود. او برای این صنعت، اصطلاح «کاریکلماتور» را پیشنهاد کرده است: «کاریکلماتور؛ ور رفتن با کلمه، سبک سنگین کردن معانی و ارتباطها و تداعیهای مختلف آن و استخراج معانی محال و غیرممکن، اما در عین حال جالب و خنده‌آور و گاه دلنشین است.» (حسینی، ۱۳۷۶: ۴۸) که با «سود جستن از اضلاع معنوی یک

واژه یا اصطلاح، و به تعبیر ساده‌تر و همه‌فهم، بازی با کلمات» (حسینی، ۱۳۷۶: ۴۷) حاصل می‌شود.

دکتر شفیع کدکنی آن را با عنوان «نوعی ابهام» معرفی کرده و معتقدست که بیشتر در حوزه فعلها و ترکیبات فعلیِ دو معنا رخ می‌دهد و «شیوع اینگونه خاص از ابهام، نتیجه توجّه کسانی است که فارسی، زبان اصلی آنها نبوده و در ابعاد کلمات بدینگونه خیره می‌شده‌اند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۶۹)

نمونه‌هایی از این شگرد ادبی ذکر می‌شود:

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

از دیر اگر رمیدیم، در کعبه سرکشیدیم از خود برون نرفتن، ما را هزار جا برد
(بیدل، ۱۳۸۶: ۱۰۵۴)

**** دیدن ندیدن و نشنیدن شنیدن:**

یاران فسانه‌های من و تو شنیده‌اند دیدن ندیده و نشنیدن شنیده‌اند
(بیدل، ۱۳۸۶: ۱۳۶۱)

**** تا نرسیدن رفتن:**

گر به پرواز و گر از سعی تپیدن رفتم رفتم اما همه‌جا تا نرسیدن رفتم
(بیدل، ۱۳۸۶: ۱۹۰۰)

**** به جایی رفتن که ندارد:**

باز چون جاده به پایی که ندارد رفتن رفتم از خویش به جایی که ندارد رفتن
(بیدل، ۱۳۸۶: ۱۹۸۳)

ابهام؛ برجسته‌ترین ویژگی سبکی بیدل

تشخیص یکایک این ویژگیها در شعر، کار چندان دشواری بنظر نمی‌رسد. مشکل آنجاست که ذهنی خلاق 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 معما بودن بالا برد. به همین دلیل است که سبک بیدل را «سبک هندی مضاعف یا هندی عمیق» (حسینی، ۱۳۷۶: ۱۷)

نامیده‌اند که قصد بیدل در این سبک «آوردن عباراتی است که با صنعت و مضمون جور بیاید ... و غالباً مقصودی هم نداشته» است! (بهار، ۱۳۷۳: ج ۳، ۲۵۹)

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

سیدحسن حسینی، ابهام شعر بیدل را همچون ابهام خاقانی، ابهامی سازنده و ثمربخش میدانند که حاصل درهم آمیختگی «مفاهیم عمیق عرفانی و دریافتهای مه‌آلود انسانی از جهان هستی و آفرینندهٔ آن، با بخشی پیچیده از زبان سبک هندی» است. (حسینی، ۱۳۷۶: ۲۵)

دکتر حبیب ابهام را «بستگی بیان یا سکتهدار و تأمل طلب بودن سخن» تعریف میکند (حبیب، ۲۰۱۰، ۱۱۶) و با استناد به ابیاتی از بیدل، او را یگانه کسی میدانند که وجود ابهام را در شعر ضروری اعلام کرد و از آن به دفاع برخاست و از سخن بسته حرف زد. (حبیب، ۲۰۱۰، ۴۳)

حقیقت سخن آنکه تنها عاملی که در شعر بیدل، اندیشه را حیران عظمت و تعالی خود میکند، ابهام کلام اوست. آمیختن بن‌مایه‌های عرفانی با شرایط اقلیمی و ربط صناعات ادبی با تار خیال دوربین و تصویر مضمونهای بعید و چندپهلوی آنهم در قالب شعر، از جمله مسائلی است که بر ابهام شعری بیدل می‌افزاید. برای آشنا شدن با نوع ابهام شعر بیدل به ذکر چند نمونه بسنده میکنیم:

*** ساز هستی قفسِ نغمهٔ خود داری نیست / رمِ برقِ نفسی چند نشید است اینجا
(بیدل، ۱۳۸۶: ۲۴۸)

تناسب ساز و نغمه و نشید؛ ترکیبهای ساز هستی، قفسِ نغمه، قفسِ نغمهٔ خودداری، قفسِ نغمهٔ خودداری نبودن ساز هستی، برقِ نفس، رمِ برق، رمِ برقِ نفس، نشید بودنِ رمِ برقِ نفس؛ پارادوکس زیبا اما بعید قفسِ 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 هر کدام باید رمزگشایی شوند تا مفهوم بیت روشن شود:

ساز آفرینش قفسی نیست که نغمه‌ای که از آن برمی‌آید، پرهیز و خودداری باشد (در هستی باید به کارها پرداخت و مشغول شد) چراکه - بی‌آنکه تو بخواهی - نغمه‌ای از تردّد نفس‌هایت بگوش میرسد. (با عنایت به این نکته که آمد و رفت نفس با ایجاد صدایی همراه است) ابهام شعر بیدل، همواره مقوله‌های معرفت‌شناختی یا عرفانی را دربرنمیگیرد بلکه ذهن او، عادیترین مسائل روزمره را در بیانی مبهم و رازگونه می‌پیچد؛ گویی که قصد او متحیر کردن خواننده است:

***فغان کاین نوخطان ساده لوح از مشق بی‌باکی به آب تیغ میشوند خطّ عنبرافشان را
(بیدل، ۱۳۸۶: ۲۵۰)

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

- (۱) ایهام واژه «نوخط» به کسی که تازه نوشتن آموخته است و کسی که سبزه رخسار او دمیده است.
 - (۲) در مکتبها بر روی لوح مینوشتند و لوح ساده (ساده لوح)، 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.
 - (۴) تیغ کشیدن (با هر دو مفهوم) نشان بی‌باکی است.
 - (۵) آب تیغ هم به معنای برندگی تیغ است و هم معنای سیال آب از آن برداشت میشود که «شستن» را به ذهن شاعر آورده است.
 - (۶) برای استفاده مجلد از لوحها، آنچه را که بر روی آن نوشته بود، می‌شستند.
 - (۷) عنبرافشانی خط اشاره به سیاه بودن موی رخسار و سیاه بودن مرگب 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؟

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

** در فکر آن موی میان از بس که گشتم ناتوان می‌چربدم صد پیرهن بر پیکر لاغر صدا
(بیدل، ۱۳۸۶: ۲۱۱)

بن مایه 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 قرینه دیگر، کاربرد «صد پیرهن» در معنای «به اندازه صد پیراهن» در شعر بیدل است: چو رنگ گل به شاخ برگ تحقیق که می‌پیچد؟ که من صد پیرهن عریانتر از پیراهن خویشم
(بیدل، ۱۳۸۶: ۱۸۸۴)

با این توصیف، «صد پیرهن» فاعل نیست و با در نظر گرفتن «صدا» بعنوان فاعل، ساختار دستوری مصرع دوّم اینگونه میشود: «صدا به اندازه صد پیرهن بر پیکر لاغر می‌چربد». برای روشن شدن مفهوم بیت، نیاز به دو قرینه 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 کفایت تا او را به اندازه صد برابر تکان خوردن پیراهنی در بدن لاغر، به حرکت درآورد. گاه ابهام بیت بدلیل نوع خاص کاربست شگردهای ادبی است:

**** صد رنگ خون به جیبِ تأملِ نهفته‌ایم ضبطِ نفسِ چو زخمِ دل است التیام ما**
(بیدل، ۱۳۸۶: ۲۹۳)

صرف‌نظر از ترکیبات و تعبیراتی چون «جیبِ تأمل» و «صد رنگ خون به جیبِ تأملِ نهفتن»، درک مفهوم کلی بیت به دلیل دو تشبیهی که در مصرع دوم 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 نمی‌باشد. (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، ضبطِ نفس چون زخمِ دل را بر هم می‌آورد، التیامی برای آن نیز هست:

زخمِ دل ضبطِ نفس می‌خواهد غنچه را بستنِ لب بهبود است
(بیدل، ۱۳۸۶: ۵۵۱)

شاید حق با استاد زرین‌کوب باشد که «مطالعهٔ دیوان وی، یادآور یک راهپیمایی طولانی در یک روز ابرآلود اما در طول جاده‌های ناپیداگران بنظر می‌آید لیکن ملال ناشی از این راهپیمایی بی‌توقف در ناسرانجام را همواره کشف افقهای تازه و برخورد با زیباییهای 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)، کلی 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، اما در روند تکاملی خویش، به دو قلّهٔ بزرگ منتهی شده است؛ سبک اصفهانی با محوریت صائب تبریزی و سبک هندی با محوریت بیدل دهلوی.

سبک هندی در معنای خاص خود، شامل سبکی است که در کشور هند پرورانه شد و به علت قطع ارتباط تدریجی ایران و هند، به ابهام زبان شعری آنان منجر گردید. در عین حال، با توجه به این که سبک هندی برآمده از سبک اصفهانی است، اکثر ویژگیهای سبک اصفهانی در سبک هندی یافت میشود و نقطه تمایز این دو، ویژگیهای خاصی است که در سبک هندی ظهور کرده یا به اوج رسیده است. شاعران سبک هندی، تمام استعدادهای نهفته زبان را با استفاده از عنصر خیال و ذهن خلاق خویش شکوفا کردند و به همین دلیل است که با اندکی دقت، میتوان جای پای تمام صناعات ادبی گذشته را در شعر سبک هندی مشاهده کرد.

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

بطور کلی، نتیجه حاصل از این پژوهش، برجسته شدن ابهام بعنوان ویژگی کلی شعر بیدل بود. در پیمودن این مسیر روشن شد که پیدایی این ابهام، در اثر به هم پیوستن شگردهای ادبی، بنمایه‌های عرفانی و جهان‌شناختی در فکر خلاق و ذهن بلندپرواز شاعریست که مضمونهای رها و معانی بلند، از کمند رسای اندیشه و خیال او رهایی نمی‌یابند.

فهرست مطالب:

- ۱- امیری فیروزکوهی، کریم (۱۳۴۵)، دیوان صائب، مقدمه و شرح حال امیری فیروزکوهی، تهران: انجمن آثار ملی.
- ۲- بهار، محمدتقی (۱۳۷۳)، سبک‌شناسی، تهران: امیرکبیر.
- ۳- بیدل دهلوی، میرزا عبدالقادر (۱۳۸۶)، دیوان بیدل (غزلیات)، مقدمه و ویرایش محمد سرور مولایی، تهران: علم.
- ۴- حبیب، اسدالله (۲۰۱۰)، دری به خانه خورشید، بلغاریه: مرکز نشر اینفورماپرنٹ.

- ۵- حسینی، سیدحسن، بیدل(۱۳۷۶)، سپهری و سبک هندی، تهران: سروش.
- ۶- خاتمی، احمد(۱۳۸۰)، تاریخ ادبیات ایران در دوره بازگشت ادبی، تهران: پایا.
- ۷- ----، ----(۱۳۸۵)، دوره بازگشت و سبک هندی، تهران: پایا.
- ۸- دریاگشت، محمدرسول(۱۳۵۴)، صائب و سبک هندی، تهران: کتابخانه مرکزی و مرکز اسناد.
- ۹- دشتی، علی(بی تا)، نگاهی به صائب، تهران: امیرکبیر.
- ۱۰- زرین کوب، عبدالحسین(۱۳۸۳)، از گذشته ادبی ایران، تهران: سخن.
- ۱۱- ----، ----(۱۳۷۴)، با کاروان حلّه، تهران: علمی.
- ۱۲- ساوجی، سلمان بن محمد(۱۳۸۹)، کلیات، مقدمه و تصحیح عباسعلی وفایی، تهران: سخن.
- ۱۳- شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۸۷)، شاعر آینه‌ها، تهران: آگه.
- ۱۴- شمیسا، سیروس(۱۳۸۶)، سیر غزل در شعر فارسی، تهران: علم.
- ۱۵- صفا، ذبیح‌الله(۱۳۶۲)، تاریخ ادبیات در ایران، تهران: شرکت مولفان و مترجمان ایران.
- ۱۶- ----، ----(۱۳۷۸)، ----، ----: فردوس.
- ۱۷- فتوحی، محمود(۱۳۸۷)، نظریه تاریخ ادبیات، تهران: سخن.
- ۱۸- ----، ----(۱۳۸۵)، نقد ادبی در سبک هندی، تهران: سخن.
- ۱۹- غلامرضایی، محمد(۱۳۸۷)، سبک‌شناسی نظم، تهران: جام.

