بازخوانیِ فرمالیستی غزلی از بیدل

دکتر کاووس حسن‌لی
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز

چکیده
هنگامی که عناصر و اجزای اثر ادبی بررسی، و چگونگی پیوند آن‌ها با یکدیگر و ارتباط آن‌ها با ساختمانِ کلی اثر بازیابی می‌شود، خوانشی شکل‌مبنایانه (فرمالیستی) صورت گرفته است. با چنین خوانشی است که می‌توان دربارهٔ میزان پیوند اجزای اثر (پیوندهای افقی و عمودی) سخن گفت.
در این مقاله، شکل و ساختار غزلی از بیدل دهلوی، با مطلع زیر(به یاریِ نشانه‌های درون‌متنی) بازخوانی شده است:
یک تار مو گر از سر دنیا گذشته‌ای صد کهکشان ز اوج ثریا گذشته‌ای
بن‌مایهٔ این غزل در همهٔ بیت‌ها «سفارشِ مکرّر به بازگشت به خویشتن و توجه به درون خود در بستر زمانِ شتابان و گذرا» ست. مضمونِ حرکت، عبور، گذر و دگرگونی در همهٔ بیت‌های غزل گسترش یافته و جریان پیدا کرده است؛ امّا پیوندی که میان بیت‌های این غزل دیده می‌شود، «ساختاری اندام‌وار» را پدید نیاورده، بلکه هر سطرِ این غزل همچون مهره‌ای جداگانه است که با رشته‌ای (مضمونِ حرکت و گذر زمان) به هم پیوند یافته و گردنبندی (غزلی) را پدید آورده است.

واژه‌های کلیدی: بیدل دهلوی، پیوند عمودی، پیوند افقی، نقد فرمالیستی، بازگشت به خویشتن.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1387.1.2.2.0]

مقدمه

متون ادبی را می‌توان با رویکردهای گونه‌گون خواند و بررسی کرد. نقد روان‌کاوانه، مارکسیستی، فرمالیستی، ساختارگرایانه، پدیدارشناسانه و ... هر کدام دیدگاهی دیگرگونه دارند. بسیاری از آثار ادبی را می‌توان با چندین رویکرد بررسی کرد و بر پایهٔ هر کدام از این دستگاه‌ها و رویکردها، گزارشی متفاوت بازآفرید. موضوعِ درخور توجه این است که باور کنیم «حقیقت غایی، دست‌کم در نقد ادبی وجود ندارد؛ حقیقت، امری نسبی و برساخته است. از این حیث، هر کسی که جوهرِ نقد ادبی را درک کرده باشد، به‌خوبی واقف است که هر قرائتِ نقادانه‌ای حکم یک برساختهٔ مناقشه‌پذیر را دارد.» (پاینده، ۱۳۸۵: ۲۲٤).

برای شناختِ شایستهٔ اثر ادبی، عناصری اصیل‌تر از اجزای همان اثر وجود ندارد. واک‌ها، واژه‌ها، جمله‌ها و شیوه‌های پیوند آن‌هاست که چگونگی القای معنا را در اثری باز می‌نمایانند. شیوهٔ کاربرد واژه‌ها و چگونگی چینش آن‌ها در یک اثر، زبان آن را پدید می‌آورد، و همین زبانِ ویژه است که سبکِ اثری را باز می‌شناساند. باختین[1] می‌گوید: «سبک آن چیزی است که زبان را به بینشی مجسم و کاملاً فهمیدنی تبدیل می‌کند.» (تودورف[2]، ۱۳۷۷: ۱۲۳).

از زمانی که رویکرد نقادانه‌ای موسوم به «نقدِ نو» در نخستین دهه‌های قرن بیستم پدید آمد، آرام آرام نظریه‌های سنتی «نویسنده‌محور» و «تاریخ‌محور» به حاشیه رانده شدند. در رویکردهای متن‌محور ـ که «نقد نو» یا فرمالیسم هم در زمرهٔ آن‌هاست ـ نشانه‌هایی که در بررسیِ ساختاری یک اثر در کانون توجه قرار می‌گیرند، نشانه‌هایی بیرون از همان اثر نیستند. در نتیجه، در این گونه بررسی‌ها سایهٔ عواملِ برون‌متنی رنگ می‌بازد و دریافت‌های خواننده بر پایهٔ نشانه‌های درون‌متنی شکل می‌گیرد. پیروان نقد نو معتقدند که به همین سبب، نقدی که آنان از متون ادبی به دست می‌دهند، صبغه‌ای کاملاً عینی دارد و از ملاحظات نامربوط (از قبیل زندگینامهٔ مؤلف یا رویدادهای تاریخی و امثال آن) بری است. در این صورت است که معنای جست‌وجوشده فقط از آغوشِ نشانه‌های موجود در خودِ متن سر بر می‌آورد نه دریافت‌هایی که بر اثرِ آگاهی‌های بیرون از متن بر ذهنِ خواننده تحمیل می‌شود. در نتیجه، موضوعِ «نیت

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1387.1.2.2.0]

مؤلف» به حاشیه رانده می‌شود؛ زیرا معنا یا معناهایی که از راه چنین خوانشی به دست می‌آیند، امکان دارد با «نیت مؤلف» سازگاری داشته یا نداشته باشند. به این ترتیب، نقد نو را باید جزء نخستین نحله‌های نقادانه برشمرد که مدت‌ها پیش از مطرح‌شدنِ آرای رولان بارت[۳]، منتقد ساختارگرای فرانسوی، موضوعِ ـ اگر نه دقیقاً خودِ مفهوم یا اصطلاحِ آن را- مرگ مؤلف را مطرح ساخت. فرمالیست‌ها با عطف توجه به ویژگی‌های خودِ متن و ثانوی‌کردنِ جایگاه مؤلف در نقد متون ادبی، نه فقط رویکرد کاملاً نوینی را در عرصهٔ نقد ادبی پایه‌گذاری کردند، بلکه راه را برای برآمدنِ بسیاری از شیوه‌های نقد ادبی نیز هموار کردند که در همهٔ آن‌ها نیّت مؤلف امری نامربوط به مطالعات نقادانهٔ ادبی محسوب می‌شود. ساختارگرایی و نشانه‌شناسی دو نمونه از این شیوه‌های نقادانه هستند.

به اعتقاد «منتقدان نو»، چنانچه نیتِ مؤلف در نشانه‌های موجود در متن بازتابیده باشد، دریافتِ آن نیت نیز میسّر می‌شود و از همین رهگذر است که می‌توان با تردید کمتری گفت: شایسته‌ترین راه برای دریافتِ «نیتِ احتمالیِ مؤلف»، واکاویِ ساختارِ متن است نه جست‌وجو در منابعِ مناقشه‌پذیرِ برون‌متنی. در واقع، اگر مؤلف نیّتی داشته است که به‌هیچ صورتی در خودِ متن منعکس نشده، آن‌گاه دیگر هر گونه تلاش برای یافتنِ آن نیّت لزوماً تلاشی عبث است و منتقد ادبی را از هدف اصلیِ خود (یافتن معنا یا معناهای متن) دور می‌کند. به همین سبب، فرمالیست‌ها اصطلاح «سفسطه دربارهٔ نیّت مؤلف» را خلق کردند. مقصود ایشان از این اصطلاح این بود که منتقدان سنتی، به جای پرداختن به خودِ متن و ویژگی‌های آن، به موضوعی بی‌ربط (نیّت مؤلف) می‌پردازند که نمی‌تواند کانون کنش نقادانه باشد. همان‌گونه که هانس برتنس[٤] در کتاب ***مبانی نظریه‌های ادبی*** اشاره می‌کند:

> متن ادبی یک ساختار است و تمامِ عناصرِ موجود در آن با یکدیگر رابطهٔ متقابل دارند و به یکدیگر وابسته‌اند. در یک اثر ادبی چیزی وجود ندارد که مجزا و به تنهایی قابلِ مشاهده و مطالعه باشد. هر عنصر منفرد، کارکردی خاص دارد و به واسطهٔ آن کارکرد، به کلیتِ اثر پیوند می‌خورد (برتنس، ۱۳۸۳: ۵۷).

هنگامی که عناصر و اجزای اثرِ هنری بازخوانی، و چگونگی پیوند آن‌ها با یکدیگر و ارتباط آن‌ها با ساختارِ کلی اثر بازیابی می‌شود، خوانشی شکل‌مبنایانه (فرمالیستی)

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1387.1.2.2.0]

پدید آمده است. در چنین خوانشی است که روشن می‌شود «معنا و ساختار و صورت در شعر، چنان با یکدیگر در می‌آمیزند و چنان متقابلاً در یکدیگر تأثیر می‌گذارند که نمی‌توان این عناصر را از هم متمایز کرد. پس شکل و محتوا دو روی یک سکه‌اند.» (پاینده، ۱۳۸۵: ٤٦).

با توجه به آنچه گفته شد، در ادامه، شکل و ساختار غزلی از بیدل به یاری نشانه‌های درون‌متنی بازخوانی می‌شود. این غزل آخرین غزل از ***غزلیات بیدل*** تصحیح اکبر بهداروند است.

یک تار مو گر از سر دنیا گذشته‌ای — صد کهکشان ز اوج ثریا گذشته‌ای
بار دل است این که به خاکت نشانده است — گر بی‌نفس شوی ز مسیحا گذشته‌ای
ای هرزه‌تاز عرصهٔ عبرت، ندامتی — چون عمرِ مفلسان به تمنا گذشته‌ای
جمعیت وصول همان ترک جست‌وجوست — منزل دمیده‌ای، اگر از پا گذشته‌ای
ای قطرهٔ گهرشده نازم به همتت — کز یک گره پل از سر دریا گذشته‌ای
در خاک ما غبار دو عالم شکسته‌اند — از هر چه بگذری ز سرِ ما گذشته‌ای
ای جاده‌ات غرور جهان بلند و پست — لغزیده‌ای، گر از همه بالا گذشته‌ای
اشکی است بر سرِ مژهٔ بنیاد فرصتت — مغرور آرمیدنی، اما گذشته‌ای
حرف اقامتت مثل ناخن است و مو — هر جا رسیده باشی از آنجا گذشته‌ای
برق نمودت آمد و رفت شرار داشت — روشن نشد که آمده‌ای یا گذشته‌ای
بیدل دماغ ناز تو پر می‌زند به عرش — گویا به بالِ پشه ز عنقا گذشته‌ای

(بیدل، ۱۳۸۰: ۱۰۷۹)

بازخوانی

این اثر، غزلی یازده‌بیتی است با وزنِ مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن (بحر مضارع مثمن)، قافیهٔ «دنیا، ثریا، مسیحا و...» و ردیف فعلی «گذشته‌ای». افزون بر ردیف فعلی غزل که در ساختِ دوم شخص است، ضمیرِ مخاطب یا شکلِ منادایی نیز در سراسر غزل برجسته شده است (۲۸ مرتبه):

بیت نخست: گذشته‌ای دو بار؛
بیت دوم: خاکت، شوی، گذشته‌ای؛
بیت سوم: ای هرزه‌تاز، گذشته‌ای؛
بیت چهارم: منزل دمیده‌ای، گذشته‌ای؛

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-04-23]
[DOR: 20.1001.1.20080360.1387.1.2.2.0]

بیت پنجم: ای قطره، همتت، گذشته‌ای؛
بیت ششم: بگذری، گذشته‌ای؛
بیت هفتم: جاده‌ات، لغزیده‌ای، گذشته‌ای؛
بیت هشتم: فرصتت، آرمیدنی، گذشته‌ای؛
بیت نهم: اقامتت، رسیده باشی، گذشته‌ای؛
بیت دهم: نمودت، آمده‌ای، گذشته‌ای؛
بیت یازدهم: ناز تو، گذشته‌ای.

گفتنی است که شاعر دو بار مطلبِ گسترش‌یافته در غـزل را بـه خـود ارجـاع داده است: یک بار درست در بیت میانی غزل: *در خاک ما غبار دو عالم شکسته‌انـد/ از هـر چه بگذری ز سر ما گذشته‌ای// و یک بار در بیت پایانی غزل، با خطاب بیـدل: بیـدل! دماغِ ناز تو پر می‌زند به عرش/ گویا به بال پشه ز عنقا گذشته‌ای//* این بـدان معناسـت که شاعر می‌خواهد بر این‌همانیِ تو و من در غزل پای بفشارد و بـا ایـن ترفنـد، وجـه خطابیِ سخن را به خویشتنِ خویش بازگرداند. این ارجاع به خویش، کـاملاً بـا محـور مطالب و موضوع غزل تناسب دارد. بن‌مایهٔ غزل فوق در همهٔ بیت‌ها، «سـفارشِ مکـرّر به بازگشت به خویشتن و توجه به درونِ خود در بـسترِ زمـانِ شـتابان و گـذرا» سـت. موضوع ناپایداری جهان و بازیـابیِ گـوهرِ درونـیِ خـویش در گـذر شـتابانِ زمـان، از موضوعات بسیار تکراری است که همواره در دوره‌های گوناگون ادبیات فارسی بـر آن تأکید شده است.

همهٔ بیت‌های این غـزل در خـدمت بـازگویی و بازنمـاییِ همـین مفهـوم محـوری پرداخته شده است. از همین رهگذر است که می‌بینیم مضمونِ حرکـت، عبـور، گـذر و دگرگونی در تمام ابیات، به‌گونه‌ای آشکار گسترش یافته است:

بیت نخست: گذشتن از سرِ دنیا، گذشتن از اوج ثریا؛
بیت دوم: بر خاک نشانده شدن و از مسیحا گذشتن؛
بیت سوم: هرزه‌تازی در عرصهٔ عبرت و گذر عمر؛
بیت چهارم: جست‌وجو (ترکِ جست‌وجوی بیرونی)؛
بیت پنجم: حرکت در تبدیلِ قطره به گوهر، مضمونِ پل و گذشتن از سر دریا؛
بیت ششم: غبار شکستن، گذشتن از هر چیز، گذشتن از سرِ کسی؛
بیت هفتم: جاده، لغزیدن، از بالا گذشتن؛

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-04-23]
[DOR: 20.1001.1.20080360.1387.1.2.2.0]

بیت هشتم: حرکت اشک بر سر مژه، مفهومِ مقابلِ آرمیدن و تأکید بر مفهوم گذر با قید امّا؛

بیت نهم: حرکت و رشد ناخن و مو، رسیدن به جایی و گذشتن از جایی؛

بیت دهم: آمد و رفت، آمدن و گذشتن به‌گزینیِ برق و شرار برای تأکید بر شتابِ گذر، به‌ویژه در بیتِ پیش از مقطع توجه‌برانگیز است؛

بیت یازدهم: پر زدن به عرش، پرواز با بال پشه، عبور از جایگاه عنقا.

ردیف این غزل نیز به‌گونه‌ای شایسته و بسیار متناسب در خدمت مفهومِ محوریِ شعر است: تکرار دوازده بار فعلِ «گذشته‌ای» در سراسر غزل بر مفهومِ محوریِ «گذر» پای می‌فشارد و همچون رشته‌ای محکم مهره‌های ابیات را به هم می‌پیوندد. نقش‌آفرینیِ بجا و مناسب این فعل در جایگاهِ ردیف، هنگامی آشکارتر می‌شود که ساختِ زمانیِ این فعل در کانون توجه قرار گیرد: بهره‌گیری از ساخت ماضیِ فعل گذشتنَ (گذشته‌ای) در معنای ساخت مستقبل آن (خواهی گذشت) تأکیدی دیگر بر وقوع مسلّم فعل است. در اصطلاح ادبی، این شگرد را مضارع محقق‌الوقوع به صیغهٔ ماضی می‌خوانند و این شیوهٔ زبانی هنگامی پدید می‌آید که گوینده می‌خواهد بر قطعیتِ امری قریب‌الوقوع صحّه بگذارد: *گر بی‌نفس شوی ز مسیحا گذشته‌ای* (یعنی بی‌گمان، به‌زودی خواهی گذشت) یا: *هر جا رسیده باشی از آنجا گذشته‌ای* (یعنی بی‌گمان به‌زودی خواهی گذشت).

گستردگی حضور (٤٥ بار) صدای /Š/ و /S/ /ش/ و /س/ (= ص، ث) در سراسرِ غزل، عاملِ دیگری است که به القای مفهومِ حرکت کمک می‌کند. صامت‌های /س/ و /ش/ از صامت‌هایی هستند که به آن‌ها «سایشی» یا «همخوان‌های پیوسته» می‌گویند (باقری، ۱۳۸٤: ۱۰۷) و برای نشان دادن صداهایی که از حرکت اجسام و پدیده‌ها تولید می‌شوند (همچون باد) از این صامت‌ها استفاده می‌شود. تکرار فراگیر همخوان‌های سایشی یادشده در این غزل و موسیقی‌ای که از تکرار آن‌ها پدید می‌آید، صدای حرکتی همچون باد را تداعی می‌کند و مفهوم گذر عمر را باز می‌تابد که به شتابِ باد در حرکت است.

افزون بر آنچه گفته شد، نقش تأثیرگذار و تعیین‌کنندهٔ فعل‌ها را نیز نباید از یاد برد. همان‌طور که دیده می‌شود حضور فعل‌های گوناگون در این غزل، هر یک به‌گونه‌ای، تحرّکِ مفهومی شعر را پشتیبانی می‌کنند. فعل‌هایی که هرکدام بازنماییِ مفهومی از

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1387.1.2.2.0]

حرکت را با خود دارند، در این یازده بیت، سی بار نقشِ خود را به‌رخ می‌کشند. به‌جز تکرار دوازده‌گانهٔ فعل گذشته‌ای در جایگاه ردیف، نقشِ افعال دیگر نیز درخور توجه است: به خاک نشاندن و بی‌نفس شدن (بیت دوم)، هرزه تاختن (بیت سوم)، ترکِ جست‌وجو کردن، منزل دمیدن (بیت چهارم)، گوهر شدن (بیت پنجم)، غبار شکستن، از هر چیز گذشتن (بیت ششم)، لغزیدن (بیت هفتم)، مغرور بودن (بیت هشتم)، رسیدن (بیت نهم)، آمدن، رفتن، روشن شدن و آمدن (بیت دهم)، پر زدن به عرش (بیت یازدهم).

هم‌نشینیِ واژه‌های متناسب و متقابل در همهٔ بیت‌ها، پیوند افقی سخن را استوارتر کرده و تأثیرِ هنری کلام را افزایش داده است:

بیت نخست: تقابلِ «یک تار مو» (نشانهٔ کوچکی) با «صد کهکشان» (نشانهٔ بزرگی)؛ تناسبِ «کهکشان»، «اوج» و «ثریا»؛ تناسبِ «سر» و «اوج»؛ تناسبِ آواییِ «سر» و «صد» و نیز «گر» و «سر»؛ تناسبِ «یک تارِ مو» با «سر»: یادآورِ اصطلاحِ یک تارِ مو از سرِ کسی کم شدن (یا کم نشدن)؛ تناسبِ معناییِ «از هر چیزی گذشتن» (رها کردن) در مصراع نخست با «از جایی گذشتن» (عبورکردن) در مصراع دوم؛ به‌گزینیِ واحد «صد کهکشان» در مصراع دوم، بدین معنا که اگر قرار باشد از اوج ثریا بگذریم، بهترین واحدِ آن کهکشان است و آن هم صد کهکشان که تأکیدی هنری را همراه خود دارد.

بیت دوم: تناسبِ «بار» و «به خاک نشستن»؛ تناسبِ «نفس» و «مسیحا»، به‌ویژه تعبیر اغراق‌آمیزِ «گذشتن از مسیحا در صورتِ بی‌نفسی»؛ تقابلِ «از مسیحا گذشتن» و «برخاک نشستن»؛ تناسبِ «دل» (در معنایِ دیگرِ خود قلب) با «نفس» و بسامد صدای /س/ و /ش/.

بیت سوم: ترکیبِ هنری «هرزه‌تاز»، ترکیبِ ویژه‌ای است که معنای بسیاری از بیت‌ها را در خود فرو فشرده است؛ هماواییِ صداهای/ Z/ و/ S/ /ز/ و /س/ در ترکیبِ «هرزه‌تاز عرصهٔ عبرت»؛ تشبیهِ هنریِ هرزه‌تازیِ همیشگی مخاطب به گذشتِ عمرِ مفلسان که همواره به تمنا پیوسته است.

بیت چهارم: پیوند «جست‌وجو»، «منزل»، «پا» و «گذشته‌ای». لازم است یادآور شود که در این بیت مفهومِ متناقض‌نمای «ترکِ جست‌وجو و جمعیت وصال»، انگیزش هنریِ بیت را افزایش داده است. خوانندهٔ غزل، در سنتِ فرهنگی خود، همواره شنیده است که باید برای وصال (وصول) جست‌وجو کرد؛ اما این بار خلاف آمدِ عادت،

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1387.1.2.2.0]

می‌شنود که برای وصول باید ترک جست‌وجو کند. ترکیب هنری «منزل دمیده‌ای» نیز در این بیت برجسته می‌نماید. شاعر با گزینش فعل دمیده‌ای (پدید آورده‌ای، آشکار ساخته‌ای) برای منزل (به جای رسیده‌ای به منزل)، بر قطعیّت ادعای خویش اصرار دارد. همچنان که در بیت زیر نیز همین نقش را در ترکیب «حیرت دمیده‌ام» می‌بینیم:

حیرت دمیده‌ام گل داغم بهانه‌ای است طاووس جلوه‌زار تو آیینه خانه‌ای است

(بیدل، ۱۳۸۰: ۲۸۱)

بیت پنجم: پیوند «قطره»، «گهر» و «دریا»؛ پیوند «پل» و «گذشتن»؛ پیوند «پل» و «سر دریا»؛ تناسب «گره» و «گهر». دکتر شفیعی کدکنی گفته است: «در شبکهٔ تداعی بیدل، گوهر به‌مانند گرهی است که بر آب بسته‌اند و این گره، خود پلی است برای گوهر که از دریا بگذرد؛ یعنی صرف‌نظر کند و به خودش برسد... بیدل! چرا چو موج گهر پل نمی‌شوی.» (شفیعی کدکنی، ۱۳٦٦: ۳۲۵).

بیت ششم: تناسب «خاک»، «غبار» و «گذشتن»؛ ترکیب هنری «غبار شکستن»؛ هماهنگی آوایی «شکستن» و «گذشتن» و «هماهنگی غبار» و «بر سر نشستن» (یا از سرگذشتن).

بیت هفتم: پیوند «جاده»، «لغزیدن» و «گذشتن»؛ تناسب «بالا»، «بلند» و «پست».

بیت هشتم: پیوند «اشک» و «مژه»؛ پیوند «مژه» و «سر»؛ تقابل «آرمیدن» و «گذشتن»؛ تشبیه «بنیاد فرصت» به «اشکی که بر سر مژه» آمده و در آستانهٔ فرو ریختن است نیز تشبیهی هنری و بدیع است و وجه عاطفی بیت را تقویت کرده است.

بیت نهم: تناسب «اقامت»، «رسیدن» و «گذشتن»؛ تناسب «ناخن» و «مو».

بیت دهم: پیوند «برق»، «شرار» و «روشن»؛ تقابل «آمَد» و «رفت» و «آمدن» و «گذشتن»؛ به‌گزینی فعل «روشن نشد» (در معنای معلوم نشد) در پیوند با «برق» و «شرار».

بیت یازدهم: پیوند «پر»، «پشه» و «عنقا»؛ ترکیب «دماغ ناز» و تعبیر شاعرانهٔ «پر زدن دماغ ناز به عرش...» . با دریافتی دورتر، می‌توان از هم‌نشینی برخی واژه‌های این بیت، ماجرای نمرود را نیز به یاد آورد. واژه‌های «دماغ» (در معنای غیرمقصود: بینی)، «پشه» و «پرزدن به عرش» (خودبینی) زمینه‌های این یادآوری را فراهم آورده‌اند: نمرود، نماد خودبینی و بلندپروازی بود؛ اما با همهٔ اقتداری که داشت، پشه‌ای (مگسی) به دماغ (بینی) او وارد شد و او را از پای درآورد.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1387.1.2.2.0]

یکی از داوری‌هایی که دربارهٔ غزل سبک هندی فراگیر شده، این است که هماهنگی ساختاری و ارتباط طولی میان اجزای شعر در این سبک، وجود ندارد؛ برای نمونه، دکتر شفیعی کدکنی دربارهٔ شعر بیدل و ویژگی‌های سبک هندی نوشته است: «خصوصیت برجستهٔ این شیوه، گسیختگی معانی و پریشانی اندیشه‌های سرایندگان آن است که هر بیتی از عالمی ویژهٔ خویش سخن می‌گوید و حتی در یک غزل، گاه معانی متضاد با یکدیگر در کنار هم قرار می‌گیرند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳٦٦: ۲۹).

اخوان ثالث نیز غزلی از صائب را از دیدگاه پیوند عمودی بیت‌ها بررسی کرده و در نهایت نتیجه گرفته است که: «این هفت بیت از هفت شهر معنا آمده‌اند و در این غزل مثل هفت زندانی بیگانه با هم مقید و نزدیک هم نشسته‌اند و زنجیرهٔ وزن و زنگوله‌های قافیه به پایشان است.» (اخوان ثالث، ۱۳٦۹: ۲۸۰-۲۸۲).

این سخنی درست است که بسیاری از غزل‌های گذشتهٔ فارسی، گرفتار بیت‌اندیشی سرایندگان خود هستند و استواری شایسته در هماهنگی اندام‌وار ندارند. این ویژگی در غزل‌های سبک هندی آشکارتر خود را نشان می‌دهد: «خصلت بیت‌اندیشی در شعر گذشتهٔ فارسی آن‌گونه است که می‌توان بیت‌های بسیاری از غزل‌های هم‌وزن و هم‌قافیه را درهم‌آمیخت، بدون آنکه در ساختار این اشعار خللی ایجاد شود و این ویژگی در سبک هندی بیش از دوره‌های دیگر دیده می‌شود.» (حسن‌لی، ۱۳۸۲: ۲۰۳). اما درنگ شایسته در غزل‌های شاعران همین شیوه، نشان می‌دهد در بسیاری از این سروده‌ها، می‌توان نشانه‌هایی روشن از پیوند اجزای آن اثر بازیافت که در ارتباط با بن‌مایهٔ اثر در خدمت همدیگرند و یکدیگر را پشتیبانی می‌کنند.

نتیجه‌گیری

در غزلی که بازخواندیم، پیوند میان واژه‌ها، ترکیب‌ها و افعالی که مضمون حرکت، عبور، گذر و دگرگونی را باز می‌تابند، در همهٔ بیت‌های غزل حضور دارند و همین ویژگی هنری (وجود مفهوم واحد) ساختمان اثر را از پاشانی و پریشانی باز داشته، آن را به اثری منسجم تبدیل کرده است. به سخنی دیگر، می‌توان گفت دو عامل کلی در استوار کردن ساختمان این غزل و انسجام دادن به آن نقش بنیادی دارند: یکی تناسب و پیوند واژگان متناظر و متناسب و دیگری وجود مفهوم واحد در سراسر غزل است؛ اما باید به یاد داشت پیوندی که میان بیت‌های این غزل دیده می‌شود، پیوندی نیست که

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1387.1.2.2.0]

ساختاری اندام‌وار را پدید بیاورد، به‌گونه‌ای که هر یک از اعضای این اندام وظیفه‌ای دیگر را در پیوند با ساختارِ کلیِ اندام بر عهده داشته باشند، بلکه می‌توان گفت غزل یادشده همچون نمایشگاهی است که در آن یازده تابلوی گونه‌گون با شیوه‌ای همسان و موضوعی واحد، گرد هم آمده‌اند تا به کمک یکدیگر مفهومی واحد را به بینندهٔ خود القا کنند و عنصری مشترک (یعنی حرکت و عبور) همهٔ این تابلوها را به هم پیوند داده است. شیوهٔ قرار گرفتن این تابلوها به‌گونه‌ای نیست که نتوان آن‌ها را جابه‌جا کرد. نیز می‌توان چنین پنداشت که بیت‌های یازده‌گانهٔ این غزل، همچون یازده مهرهٔ رنگارنگ هم‌اندازه‌اند؛ اما این مهره‌ها گسیخته، پراکنده و پریشان نیستند، بلکه به رشته کشیدهٔ شده‌اند تا گردنبندی را پدید آورند. اگر چه شاید بتوان جای مهره‌ها را در این گردنبند با یکدیگر عوض کرد، تردیدی نیست که از یک رشته‌اند. همچنین باید به یاد داشت رشته‌ای که مهره‌های ابیات را به هم پیوند داده است، وزن و قافیهٔ مشترک نیست، بلکه عناصری دیگر است که در این نوشته برخی از آن‌ها بازنموده شد.

پی‌نوشت‌ها

1. Bakhtin
2. Todorov
3. Roland Barthes
4. Bertenes

منابع

- اخوان ثالث، مهدی. (۱۳٦۹). ***بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیما یوشیج***. چ۲. تهران: بزرگمهر.
- باقری، مهدی. (۱۳۸٤). ***مقدمات زبان‌شناسی***. چ۸. تهران: نشر قطره.
- برتنس، هانس. (۱۳۸۳). ***مبانی نظریه‌های ادبی***. ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: نشر ماهی.
- بیدل دهلوی. (۱۳۸۰). ***غزلیات***. تصحیح اکبر بهداروند. تهران: پیک.
- پاینده، حسین. (۱۳۸۵). ***نقد ادبی و دمکراسی***. تهران: نیلوفر.
- تودورف، تزوتان. (۱۳۷۷). ***منطق گفت‌وگویی باختین***. ترجمهٔ داریوش کریمی. تهران: نشر مرکز.
- حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۲). ***گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران***. تهران: نشر ثالث.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳٦٦). ***شاعر آینه‌ها***. تهران: آگاه.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1387.1.2.2.0]