Literary Language Research Journal
Fall 2025, 3(11), 51- 81
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2025.89223.1209

ATU PRESS

Original research
Accept: 27/11/2025
Revise: 15/11/2025
Submit: 30/10/2025
ISSN: 2821-093X
EISSN: 2821-0948

Techniques of Mirza Abdolqader Bidel for the Abstract Application of Alphabet Letters and Vocabulary in Poetry

Seyyed Mehdi Tabatabaei *

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

Abstract

observations to inform their imagery and thematic creations. Consequently, letters and words are employed in Persian literature not merely as linguistic components but as elements instrumental in forming images and creating themes. The quality and manner of abstractly using linguistic elements are directly related to the skill of individual poets and writers. Among these, Mirza Abdolqader Bidel, a prominent poet of the Indian Style, both adopted methods from his predecessors and introduced unique innovations in this domain. This research employs a descriptive-analytical method to explore these aspects. The findings indicate that Bidel utilized four methods for the abstract application of linguistic elements: visual-imagistic, phonetic, structural, and personification-based. This abstract application of letters, words, and their combinations in Bidel's poetry stems from his perception of language as a living and flexible medium. Through this approach, certain linguistic elements are transformed into visual categories. Furthermore, profound semantic shifts occur in some words through phonetic and structural alterations. Finally, by personifying letters and words, Bidel conveys intricate mystical concepts to the audience, using specific alphabet letters as multi-dimensional symbols.

* Corresponding Author: M_tabatabaei@sbu.ac.ir

How to Cite: Tabatabaei, S. M. (2025). Techniques of Mirza Abdolqader Bidel for the Abstract Application of Alphabet Letters and Vocabulary in Poetry. *Literary Language Research Journal, 3(11)*, 51- 81. doi: 10.22054/jrll.2025.89223.1209

1. Introduction

The letters of the alphabet are typically considered the fundamental units of words; however, their significance and role in literary language extend beyond this basic function. Persian poets have harnessed other capacities of these letters in their verse. While some of these capacities have been identified and analyzed within the framework of verbal literary devices, others remain underexplored, lacking organized research.

One notable capacity that poets have recognized is the visual form of letters, which they have employed to convey specific meanings. This application has, in turn, opened aesthetic horizons in poetry, facilitating the discovery of new connections and the formation of unique imagery that initially appears unconventional. In this context, letters acquire a dual function, becoming crucial tools in literary creation. Such poetic techniques are also regarded as a form of norm-breaking and defamiliarization.

This research aims to examine how alphabet letters and words are utilized in the *Divan* of *Ghazals* by Mirza Abdolqader Bidel. Beyond extracting and presenting patterns of this method's application, it seeks to help elucidate the conceptual complexities within several couplets.

2. Literature Review

Research on this topic has not extensively focused on the Indian Style (*Sabk-e Hendi*) of poetry; consequently, no specific studies have been conducted on the *ghazals* of Mirza Abdolqader Bidel in this context. Among the limited existing studies, two focused on the poetry of Khaqani and Sanai, and another article did not extend beyond the era of Hafez. Thus, no research addressing this topic is observed within the realm of Indian Style poets. Furthermore, the current research significantly differs from other studies on this subject regarding the diversity and classification of its materials.

3. Research Method

This academic research employs an analytical-descriptive method to investigate Abdolqader Bidel’s techniques in utilizing the visual form of letters and words for thematic development and imagery in his poems. The statistical population of the research encompasses the rich

tradition of Persian poetry and literature, with a specific focus on Bidel's *Divan* of *Ghazals*. Library resources were used for data collection.

4. Findings and Discussion

The abstract application of alphabet letters and their utilization for imagery and thematic creation in poetry constitutes one of the oldest poetic techniques. In the works of some accomplished poets, its scope extends to words and poetic compounds. This type of application refers to the use of letters, words, and compounds outside their conventional and abstract domain, transforming these categories from mere signs conveying fixed meanings into living, dynamic, and sentient elements. Depending on the context, these elements can assume new roles and meanings.

Through abstract application, these elements retain their stereotypical function while acquiring a new identity. This identity positions them as malleable materials for the poet to use in their imagery and thematic creation. The resulting image or theme possesses an additional meaning, albeit independent of the linguistic system.

Mirza Abdolqader Bidel, as a preeminent poet of the Indian Style, employed four general methods for the abstract application of letters and words:

1. Visual-Pictorial Techniques
2. Phonetic Techniques
3. Structural Techniques
4. Personification-Based Techniques

5. Conclusion

The abstract application of letters, words, and compounds in the poetry of Mirza Abdolqader Bidel stems from his engagement with language as a living and flexible substance. Based on this approach, three significant metamorphoses occur in his poetry:

A. **Transformation of linguistic elements into a visual category**: In these instances, poetry approaches painting, and the letters of the alphabet function more as schematics of a mental image than as linguistic units.

B. **Creation of profound semantic shifts through phonetic and structural changes**: This method sometimes focuses on the pronunciation of two words, leading to their reinterpretation or substitution; at other times, it uses the structure of two words as the foundation for thematic creation.

C. **Animation of letters and words and the symbolic use of certain letters**: By animating alphabet letters and words, the poet transforms language from a set of rigid rules into a vibrant artistic workshop where each word possesses unique dynamism and flexibility. His further innovation lies in transforming alphabet letters into multi-dimensional symbols capable of conveying profound mystical concepts to his audience.

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

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی
دورهٔ ۳، شمارهٔ ۱۱، پاییز ۱٤۰٤، ۵۱- ۸۱
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2025.89223.1209

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۸/۸
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۸/۲۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۹/۶
ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X
EISSN: ۲۸۲۱ -۰۹۴۸

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

سیدمهدی طباطبائی * دانشیار گروه زبان‌وادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.

چکیده

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.

* نویسندهٔ مسئول: 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 ابجـد، بـر مـیم و الـف شـیفته‌ام　　که به بالا و دهان تـو الـف مانـد و مـیم

(همان: ۲۴۶)

شاعران نسل بعد ادب فارسی با برداشتنِ گامی دیگـر، حالـت قرارگـرفتن حـرف در واژه را نیـز دست‌مایهٔ مضمون‌پردازی‌های خویش قـرار دادنـد کـه ایـن مسـئله در سـروده‌های کمال‌الـدین اسمعیل به اوج خود رسید:

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

(کمال اصفهانی، ۱۳۷۹: ۳۴۵)

و:

هنر چو هاء هنر هر دو چشم بر تو نهـاد　　کرم چو میمِ کرم بـر درت ببسـت میـان

(همان: ۴۲۲)

از آن که سیم به صورت نوشته چون ستم اسـت　　شده‌ست طبع جـواد تـو سـیم را دشـمن

(همان: ۴۲۹)

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

...هسـت دور از تـو دفتـر و خامـه　　آن سـیه‌کار و ایـن سـیه‌نامه

قامتـت را الـف هواخـواه اسـت　　هـا ز شـوقت دو چشـم بـر راه اسـت

صـاد چشـمِ امیـد ببریـده　　همچـو کاغـذ سـفید گردیـده

دور از آن چشـم نیسـت نقطـهٔ صـاد　　کـه بـرون آمده‌سـت نقطـهٔ ضـاد

دال بی‌طـرهٔ تـو بـدحال اسـت　　این که خم شد، قدش بر آن دال است

سـین ز هجـران آن لـب خنـدان　　لـب حسـرت گرفتـه بـر دنـدان

همچو شین است بی‌تو سرکشِ کاف — که کند سینه را شکاف‌شکاف
جانب قاف گر شوم نگران — آیدم همچو کوهِ قاف گران
لام بی‌سنبل تو قلابی‌ست — کز غم او دل مرا تابی‌ست
بی جمال 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، ۱۳٤۱: ۲۲٤)

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.

1. Charles Sanders Peirce

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.

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 کافر 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 مَطلب نیم‌نقطه هموارى که یک‌قلم به خم‌وپیچِ سرکشى 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 هموارى و ملایمت کرد؛ چراکه مانند حرف کاف در خم‌وپیچ سرکشى فرورفته‌اند.

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

ماهى بحرِ حقیقت تشنهٔ قلّاب نیست هرزه بر زانو سرت را نقطهٔ نون مى‌کنى

(همان: ۱۷۱۷)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

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 مسئله نگاه انتقادی دارد. او معتقد است برای 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:

---

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

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 به هم 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:

بس‌که 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 می‌کند که برای رسیدن به مفهومی از یک مسمّا به سنجیدنِ اسم آن بپردازد که شکل‌گرفته از حروف است. نمونهٔ عینی این مقوله

مسمّای عنقاست که صورت و ظاهر آن در قالب حروف «عین و نون و قاف» بـر همـه نمایـان شده است:

طالـب فهـمِ مسـمّایی؟ عیـار اسـم گیـر صورت عنقا همین جز عین و نون و قاف نیسـت

(همان: ۲۴۳)

نوع دیگر این اسلوب اشاره به شـکل ظـاهری قرارگـرفتن حرفـی در واژه اسـت تـا براسـاس آن مفهوم خاصی را ارائه کند. برای نمونه، او پس از جهانِ لاف نامیدن این عالم، آدمی را چونـان الفی می‌داند که در میان واژۀ لاف گرفتار آمده است:

رَستن چه ممکن است ز قید جهان لاف؟ وامانـده‌ایـم همچـو الـف در میـان لاف

(همان: ۱۱۷۰)

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

پیـر گشـتی، از فنـا غافـل مبـاش صـورتِ قـدّ دوتـا ترکیـبِ لاسـت

(همان: ۳۶۹)

و:

شخص پیری نفیِ هستی می کند، هشیار بـاش صـورت قـدّ دوتـا آیینـۀ ترکیـبِ لاسـت

(همان: ۳۷۹)

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

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

(همان: ۱۱۲۱)

او در این بیت شور ما و من آدمیِ را تاری می‌داند که بـر روی سـاز نیسـتی و عـدم تعبیـه شـده است و در عین این‌که هیاهوی فراوانی از آن برمی‌خیزد، درنهایت به فنا رهنمون خواهد شد. از این منظر هستی مانند بهاری است کـه بلبـلِ آن از منقـاری به‌شـکل لا بـرای آوازخوانـدن بهـره می‌برد و در هر ترنّم خویش از نابودی پدیده‌ها خبر می‌دهد.

۴. ۲. شگردهای آوایی

شاعر در این اسلوب به طور مستقیم بر روی واج‌ها (صداها) و ساختار آوایی کلمه یا ترکیب متمرکز است و بر روی مقوله‌هایی چون نحوهٔ تلفظ واژگان، شباهت تلفظ‌ها، مهمل‌کردن، و ابدال واژگان درنگ می‌کند و در پی آن است تا براساس نوع تلفظ واژگان به مضمون‌آفرینی بپردازد. در این شگرد، موسیقی درونی کلمات و قدرت تأثیرگذاری اصوات کاملاً نمایان می‌شود.

۴. ۲. ۱. مضمون‌آفرینی با نحوهٔ تلفظ واژگان

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

دلکوب‌فطرت است حدیث سبک‌سران　　چون پنبه نامِ 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:

به کج‌ادایِ حسن تغافلت نازم　　که یاد او کُله ناز می‌کند گله 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 گُلهی 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 که نه ز تقصیر است اگر دعاگو بر درگه تو پیدا نیست

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 مهمل‌کردن 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 مهمل‌کردن آمده است (ر.ک: لغت‌نامه دهخدا، ذیل «مهمل»).

بیدل با این نوع از مهمل‌کردن 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.

مصرع نخست نیز ناظر به یک اسلوب ریاضی است که براساس آن منفی در منفی، مثبت خواهد بود:

کاری ز وجود ناقصم نگشاید گویی که ثبوتم انتفا می‌زاید

شـاید ز عـدم مـن بـه وجـودی برسـم زان‌رو کـــه ز نفـــیِ نفـــی، اثبـــات آیـــد
(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 اسلوب زبانی نیز نظر داشته است و یکی از بنیادی‌ترین اعتقادات خـویش در خصوص خداوند و غیر خداوند را با استفاده از آن بیان کرده است:

بیـــدل از تبـــدیلِ حـــرف دال و نـــون شـــد صـــمد بیگانـــۀ لفـــظ صـــنم
(بیدل، ۱۴۰۰: ۱۲۳۳)

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

این اندیشۀ بیدل را در بیتی دیگر نیز بخوانیم:

رمز تنزیهِ حرم فکـرِ بـرهمن نشـکافت صمد است آن‌که هیولای صنم می‌باشد
(همان: ۸۰۴)

۴ . ۳. شگردهای ساختاری

شاعر در این اسلوب بر ریخـت و سـاختار کلمـه یـا ترکیـب متمرکـز اسـت و بـا دسـتکاری در ساختار کلمه از طریق حذف‌کردن یا افزودن یک واج به مضمون‌پردازی می‌پردازد. سروده‌های بیدل حاکی از آن است که او به ساختار واژگان توجه فراوانی دارد؛ بر همین اساس، در برخـی ابیات خویش از طریق ایجاد تغییراتی ذوقی در ساختار واژگان در پی آن برمی‌آیـد تـا مفهـومی 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 اللّهاللّـه مـا جـای حـرف لام نباشـد
(همان: ۷۷۲)

او با کاستن حرف لام عبـارت «اللهاللـه» آن را بـه "اَهاَه" تبـدیل می‌کنـد؛ آوایـی کـه آن را خروش درد می‌نامد که مقصود و مدّعای عشق است. شاید در نگاه اول، این شـگرد بیـدل نوعی بازی زبانی به نظر بیاید؛ اما او در این بیت با آفرینش معنا از طریـق صـورت، دیـدگاه عرفانی خود را بیان می‌کند که می‌توان آن را در شـمار حروف‌گرایـی عرفـانی قـرار داد. از این منظر، هر خروش دردی که از بیدل برآید بـا ذکـر نـام خداونـد برابـری می‌کنـد. نبایـد فراموش کرد که یکی از معانی "لام" عُجب و تکبّر است و بیدل در این بیت گوشه‌چشـمی نیز بدین مفهوم دارد.

۴. ٤. شگردهای تشخیص‌محور

از وجوه تمایز شاعران برجسته، توانایی آنان در بیـانِ مفـاهیم انتزاعـی، پیچیـدگی‌های درونـی و عواطف‌شان از رهگذر اشیای بی‌جان و با استفاده از آرایهٔ تشخیص است. این اسـلوب یکـی از کاربردی‌ترین شیوه‌های تصویرسازی و نمادپردازی در شعر فارسی اسـت کـه میـرزا عبـدالقادر بیدل آن را درخصوص حروف الفبا و واژگان به کار بـرده اسـت. ایـن شـگرد نیـز در دو قالـب کلی بررسی می‌شود.

۴. ٤. ۱. جان‌بخشی به حروف و واژگان

بیـدل در برخـی ابیـات خـود بـه حـروف و واژگـان شـعری جـان و روحـی می‌دمـد تـا بتواننـد ویژگی‌های جانداران را داشته باشند و کنش‌های آن‌ها را در خود بپذیرند. ایـن شـگرد موجـب می‌شود تا چهرهٔ تکراری حروف و واژگان در پس نقش تازه‌ای نهفته شود کـه بـدان‌ها واگـذار شده است؛ همین مسئله، ارتباط عاطفی مخاطب با آن‌ها را برجسته‌تر می‌کند.

بیدل در بیت زیر با تعبیر «سر از پـرده بـه در کـردن کـاف و نـون» ایـن دو حـرف را بـه 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. ٤. 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 الـف یکتـا　　ز بـار محنـت پشـتم دوتـا چـو نـون کـردی

(عراقی، ۱۳۳۸: ۲۷۳)

و:

الف با هرچه پیوندد، علَم باشد به تنهایی　　دوتا سررشتهٔ وحـدت ز یکتـایی نمی‌گـردد

(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 یـا ده از حسـاب جمـل

(حسن غزنوی، ۱۳۶۲: ۱۰۵)

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

از تصنّع گر همه مـا و تـو آرد بـر زبـان　　میم و نون دارد همان شکل گشادوبَست لب

(بیدل، ۱۴۰۰: ۳۰۸)

و:

لـبِ هـر دو به‌سـان مـیم بـر مـیم　　بـرِ هـر دو به‌سـان سـیم بـر سـیم

(اسعد گرگانی، ۱۳۱۴: ۲۸۲)

با این توضیحات «الف داشتن میم» کنایه از لب به یگانگی گشودن است. ظاهراً معنـای کلـی بیت این‌گونه خواهد بود: لبِ 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:

حـرف موهـوم نقطـهٔ دهنـت　　بی‌نشـان می‌دهـد نشـان همـه

(شاه‌نعمت‌الله، ۱۳۸۰: ۵۰۸)

۵. نتیجه‌گیری

میرزا عبدالقادر بیدل از جمله شاعرانی است که بـه کاربسـت انتزاعـی حـروف الفبـا و واژگـان 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 مملـو از احسـاس در جهان شعر تبدیل شوند.

بخشی از شگردهای تصویری و بصری و شگردهای آوایی به دلیل بسامد کاربرد در ادب فارسـی حالـت آشـنایی‌زدایـی کمتـری دارنـد؛ امـا برخـی از آن‌هـا مصـداق‌هایی عینـی بـرای 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، حاصـل مواجهـهٔ او با زبان به‌مثابهٔ ماده‌ای زنده و انعطاف‌پذیر است که بر مبنای این رویکرد، سه دگردیسی مهم در اشعار او صورت گرفته است:

الف) تبدیل‌کردن عناصر زبـانی بـه مقولـه‌ای بصـری: در ایـن مـوارد شـعر بـه نقاشـی نزدیـک می‌شود، و حروف الفبا بیش از آن‌که واحدی زبانی محسوب شـوند، شـمایلی از یـک تصـویر 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 بـر روی چگـونگیِ تلفظ دو واژه متمرکز است و به مهمل‌کردن یـا ابـدال مـی‌پـردازد؛ گـاه نیـز سـاختار دو واژه را دست‌مایهٔ مضمون‌پنداری خود قرار می‌دهد. درهرحال، شـاعر بـازی هوشـمندانه‌ای بـا آواهـا و ساختار واژگان انجام می‌دهد تا بر اساس آن، معانی‌ای را به هم نزدیک کنـد کـه کـه در نگـاه اول ارتباطی با همدیگر ندارند. خلق معانی ژرف و چندلایه فرجام نهایی این اسلوب اسـت کـه از تسلط کامل شاعر بر زبان حکایت می‌کند. او در این مقـام در برابـر واژگـان حالـت منفعـل ندارد و در پی آن است تا از ظرفیت‌های نهفته در صرف زبـان بـرای آفـرینش معناهـای جدیـد 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.

ـــــــــــ . (۱۳۷۸). هفت‌اورنگ. تصحیح جابلقا داد علیشاه، 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.

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 انجمن‌آرای ناصری. تهران: اسلامیه.

هلالی جغتایی، بدرالدین. (۱۳۳۷). دیوان. تصحیح سعید نفیسی. تهران: سنایی.

References

As'ad Gorgani, F. (1314 SH/1935). *Vis o ramin* [Vis and Ramin]. (M. Minovi, Ed.). Tehran: Fakhr-e Razi. [In Persian]

Asir Shahrestani, M. J. (1384 SH/2005). *Divan* [Collected Poems]. (G. Sharifi Valdani, Ed.). Tehran: Miras-e Maktub. [In Persian]

Astarabadi, M. M. (1341 SH/1962). *Dorrah-ye naderah* [Nader's Pearl]. (S. J. Shahidi, Ed.). Tehran: University of Tehran. [In Persian]

Bidel, M. A. (1400 SH/2021). *Divan-e ghazaliyat* [Collected Ghazals]. (S. M. Tabatabaei & A. Qazveh, Ed.). Tehran: Shahrestan-e Adab. [In Persian]

Dehkhoda, A. A. (1337 SH/1958). *Loghatnameh* [Dictionary]. Tehran: University of Tehran. [In Persian]

Eraqi, F. (1375 SH/1996). *Divan* [Collected Poems]. (S. Nafisi, Ed.). Tehran: Sana'i. [In Persian]

Farrokhi Sistani, A. A. (1335 SH/1956). *Divan* [Collected Poems]. (M. Dabir Siaghi, Ed.). Tehran: Iqbal. [In Persian]

Hajiannezhad, A. (1380 SH/2001). Now'i tashbih dar adab-e Farsi; tashbih-e horufi [A Type of Simile in Persian Literature; Alphabetic Simile]. *Majaleh-ye Daneshkadeh-ye Adabiyat va Olum-e Ensani-ye Daneshgah-e Tehran*, *48*(4), 387-402. [In Persian]

Hasan Ghaznavi, A. (1362 SH/1983). *Divan* [Collected Poems]. (M. T. Modarres Razavi, Ed.). Tehran: Asatir. [In Persian]

Hedayat, R. K. (1288 SH/1909). *Farhang-e anjoman ara-ye Naseri* [Anjoman Ara-ye Naseri Dictionary]. Tehran: Eslamiyeh. [In Persian]

Helali Jaghataei, B. (1337 SH/1958). *Divan* [Collected Poems]. (S. Nafisi, Ed.). Tehran: Sana'i. [In Persian]

Heydari, M. (1393 SH/2014). Barrasi-ye farayand-e neshangi-ye horuf-e alefbai dar divan-e Sana'i [Investigating the Semiotic Process of Alphabet Letters in Sana'i's Divan]. *Adabiyat-e Erfani-ye Daneshgah-e Al-Zahra*, *6*(11), 7-42. [In Persian]

Ibn Yamin Faryumadi, F. M. (1344 SH/1965). *Divan* [Collected Poems]. (H. Bastani Rad, Ed.). Tehran: Sana'i. [In Persian]

Jami, N. A. (1378 SH/1999). *Divan* [Collected Poems]. (A. Afsahzad, Ed.). Tehran: Markaz-e Motale'at-e Irani. [In Persian]

Jami, N. A. (1378 SH/1999). *Haft owrang* [Seven Thrones]. (J. Dad Alishah, A. Janfada, Z. Ahrari, & H. Ahmad Tarbiyat, Ed.). Tehran: Miras-e Maktub. [In Persian]

Kamal al-Din Esma'il Esfahani. (1396 SH/2017). *Kolliyat* [Collected Works]. (S. M. Tabatabaei, Ed.). Tehran: Khamush. [In Persian]

Khajavi Kermani, K. M. (1382 SH/2003). *Divan-e ghazaliyat* [Collected Ghazals]. (H. Mazhari, Ed.). Tehran: Khadamat-e Farhangi-ye Kerman. [In Persian]

Khansari, M. (1376 SH/1997). *Farhang-e estelahat-e manteqi* [Dictionary of Logical Terms]. Tehran: Pazhuheshgah-e Olum-e Ensani va Motale'at-e Farhangi. [In Persian]

Mohammad Padshah (Shad). (1335 SH/1956). *Farhang-e anandraj* [Anand Raj Dictionary]. (M. Dabir Siaghi, Ed.). Tehran: Ketabforushi-ye Khayyam. [In Persian]

Mowlavi, J. M. (1366 SH/1987). *Kolliyat-e divan-e Shams-e Tabrizi* [Collected Works of the Divan of Shams-e Tabrizi]. Tehran: Amir Kabir. [In Persian]

Rudaki Samarqandi, A. J. (1373 SH/1994). *Divan* [Collected Poems]. Tehran: Negah. [In Persian]

Sa'eb Tabrizi, M. M. (1383 SH/2004). *Divan* [Collected Poems]. Tehran: Elm. [In Persian]

Shah Ne'matollah Vali. (1380 SH/2001). *Divan-e kamel* [Complete Divan]. (A. Khayat Zadeh, Ed.). Kerman: Khadamat-e Farhangi-ye Kerman. [In Persian]

Sheikh Baha'i, B. M. (1361 SH/1982). *Divan-e kamel* [Complete Divan]. Tehran: Chakameh. [In Persian]

Va'ez Qazvini, M. R. (1359 SH/1980). *Divan* [Collected Poems]. (S. H. Sadat Naseri, Ed.). Tehran: Elmi. [In Persian]

Vahshi Bafqi, K. M. (1361 SH/1982). *Divan* [Collected Poems]. (N. Ahmadi, Ed.). Tehran: Golsha'i. [In Persian]

Zolfaghari, M., & Kamalinezhad, A. A. (1392 SH/2013). Karkard-e honari va tasviri-ye horuf dar she'r (ba ta'kid bar she'r-e Khaqani) [Artistic and Pictorial Function of Letters in Poetry (with Emphasis on Khaqani's Poetry)]. *Majaleh-ye Fonun-e Adabi-ye Daneshgah-e Esfahan*, *5*(2), 49-66. [In Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

استناد به این مقاله: طباطبائی، سیدمهدی. (۱۴۰۴). شگردهای میرزا عبدالقادر بیدل برای کاربستِ انتزاعی حروف الفبا و واژگان در شعر. *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی، ۳ (۱۱)*، ۵۱- ۸۱ doi: 10.22054/jrll.2025.89223.1209

Literary Language Research Journalis licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License.