

فصلنامه علمی - تخصصی دُر ذری (ادبیات غنایی، عرفانی)
گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد
سال ششم، شماره هجدهم، بهار ۱۳۹۵، ص. ۸۳-۸۹

بازی نشانه‌ها در غزلیات بیدل دهلوی

فریده داودی مقدم^۱

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شاهد، تهران، ایران

احمد فروزانفر^۲

چکیده

چنانکه می‌دانیم هنجارگریزی میراث ادبیات عرفانی است که در ساختار و مضمون به گونه‌های مختلف در متون تصوف ظهور و بروز پیدا کرده است و عادت ستیزی از موتیف‌های اصلی این متون می‌باشد. در ادبیات مدرن و پست مدرن نیز هنجارگریزی به اشکال متفاوتی مطرح است که برخی از این موضوعات را لیچ در رویکردی زبان شناختی به شعر مطرح می‌کند. ولی هنجارگریزی را ابزار اساسی شعر آفرینی می‌داند و سپس به طرح هشت نوع هنجارگریزی می‌پردازد که یکی از آنها هنجارگریزی معنایی است. هنجارگریزی معنایی یعنی تخطی از مشخصه‌های معنایی حاکم بر کاربرد واژگان در زبان معیار یا به عبارت دیگر در نقش ارجاعی زبان.

این مقاله به تحلیل و بررسی برخی از غزلیات بیدل بر اساس جدول سیلان نشانه‌ها در زبان شعر می‌پردازد. با تحلیل غزلیات بیدل بر این اساس به نکته‌های قابل توجهی می‌توان دست یافت. فراوانی تعداد تجرید گرای و سیال پنداری از ویژگی‌ها و نوآوری‌های مهم در شعر بیدل است. همچنین وجود استعاره‌های بدیع و هنجارگریزی‌های فراوان در غزلیات وی نشانگر نظام فکری عرفانی و هستی‌شناسی بیدل و مهارت او در ابعاد زیبایی‌شناسی هنرش می‌باشد که این مقاله در جهت معرفی آن گام برمی‌دارد.

کلیدواژه‌ها:

هنجار شکنی، غزلیات، استعاره، بیدل دهلوی، سیلان نشانه‌ها.

^۱ استادیار دانشگاه شاهد

^۲ استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شاهد، تهران، ایران

مقدمه

لیچ در رویکردی زبان شناختی به بررسی شعر انگلیسی هنجار گریزی را از ابزار شعر آفرینی و قاعده افزایی را اسباب نظم آفرینی می‌داند. سپس به طرح هشت نوع هنجار گریزی می‌پردازد که عبارتند از هنجار گریزی‌های نحوی، واژگانی، زمانی، معنایی، سبکی، نوشتاری، گویشی و آوایی.

این پژوهش به تحلیل و بررسی هنجارگریزی نحوی در غزلیات بیدل از منظر جدول بازی نشانه‌ها می‌پردازد.

نشانه شناسی شعر

مبنای نظری لیچ نظریه «برجسته سازی» است که توسط موکارفسکی و هاورانک از اندیشمندان حلقه پراگ مطرح شده است. لیچ «هنجار گریزی» و «قاعده افزایی» را دو مجرای اصلی تحقق برجسته سازی بر می‌شمرد و همانطور که گفته شد، یکی را ابزار «شعر آفرینی» و دیگری را ابزار «نظم آفرینی» می‌داند. این رویکرد گرچه ابزارهای صوری تحقق شعر و نظم را به ظاهر به خوبی پوشش می‌دهد و می‌تواند در بررسی‌های سبک شناسی برای تعیین ویژگیهای خاص سبکی آثار منفرد به کار گرفته شود، فاقد مبانی توجیه‌پذیر در نظریه‌ی، نشانه شناسی ادبی و بحث دلالت است و اساساً در راستای خطی که می‌کوشد برای تمایز شعر از غیر شعر توجیهی نشانه شناختی بیابد عمل نمی‌کند. به لحاظ روش شناختی و در جریان بررسی‌های موردی نیز، خلاف این ادعا که همه‌ی هنجار گریزی‌های مذکور در یک سطح عمل می‌کنند مشاهده می‌شود. بررسی‌های موردی نشان می‌دهد که اولاً به لحاظ آماری و بسامد وقوع تفاوت فاحش بین موارد هنجارگریزی معنایی دیگر موارد هنجارگریزی وجود دارد. (رک سجودی، ۱۳۷۶: ۵)

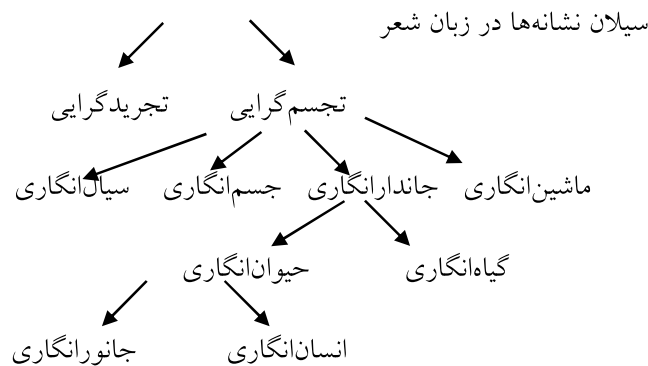
از طرف دیگر بیشتر موارد هنجارگریزی آوایی در واقع در خدمت ایجاد موسیقی شعر و توازن است. هنجارگریزی‌های نحوی نیز در بیشتر موارد از ضروریات وزنی و حفظ موسیقی شعر ناشی می‌شوند. در مورد هنجار گریزی‌های واژگانی نیز اکثریت قریب به اتفاق ناشی از تخطی از معیارهای معنایی و شکستن قواعد هم آیی واژگان در زبان ارجاعی می‌شوند و در حقیقت باید جزو هنجار گریزی‌های معنایی منظور شوند. پس در واقع با حرکت از موضع لیچ می‌توانیم به نقد این موضع دست یابیم. نتایج بدست آمده در حقیقت در حمایت از نظریه‌ی بازی بی پایان دال‌ها و سیلان معنا در نقش شعری زبان عمل می‌کنند. پس به عبارت دیگر با وام‌گیری عبارت «هنجار گریزی معنایی» از لیچ می‌توانیم همین مطلب را به این شکل بیان کنیم که عامل اصلی «شعر آفرینی» هنجارگریزی معنایی است که نشانه‌های زبانی را به کلی از قید مدلول‌های آشنا و پذیرفته شده‌شان در نقش ارجاعی جدا می‌کند و به دال‌ها استقلال نشانه شناختی می‌دهد و معنا را برای همیشه به تعویق می‌اندازد.

هنجار گریزی معنایی

هنجار گریزی معنایی یعنی تخطی از معیارهای تعیین‌کننده‌ی هم آیی واژگان، به عبارت دیگر یعنی تخطی از مشخصه‌های معنایی حاکم بر کاربرد واژگان در زبان معیار یا به عبارت دیگر در نقش ارجاعی زبان. برای روشن‌تر شدن مطلب، فعل «خواندن» را در نظر بگیرید. خواندن فعلی «دو ظرفیتی» است و فاعلی می‌خواهد با مشخصه‌های (انسان) (با این فرض که ممکن است دستگاهی کتاب خوان وجود داشته باشد یا بوجود بیاید در حال حاضر کاری نداریم) و (با سواد) و مفعولی می‌خواهد با ویژگی (نوشتار). حال اگر برای مثال کسی در کاربرد زبان در نقش ارجاعی آن بگوید «اتومبیل جاده را

می‌خواند» با آنکه جمله‌ی تولید شده به لحاظ نحوی بی اشکال است، از آنجا که محدودیت‌های هم آبی واژگان رعایت نشده است، جمله‌ی تولید شده در نقش ارجاعی زبان جمله‌ای بی معنا تلقی می‌شود. گروه اسمی «جیغ بنفش» را در نظر بگیرید. «جیغ» جسمیت ندارد، یعنی فاقد مشخصه ملموس است پس نمی‌تواند رنگ داشته باشد زیرا برای آنکه موصوفی، صفت «رنگ» بگیرد باید دارای مشخصه‌ی معنایی (ملموس) باشد. پس ترکیب «جیغ بنفش» نیز در نقش ارجاعی زبان بی معنی می‌نماید. اما در شعر با اتکا به همین هنجار گریزی معنایی و با کاربرد استعاره‌ی زبان، دال‌ها از قید مشخصه‌های معنایی ثابت و تغییرناپذیری که در نقش ارجاعی زمین گیرشان کرده است رها می‌شوند و به سیلان در می‌آیند بر اساس آنچه ما به آن دست یافته‌ایم، هنجارگریزی معنایی ابتدا به دو زیر شاخه‌ی اصلی تقسیم می‌شود که عبارت است از تجسم‌گرایی و تجرید‌گرایی. «تجرید‌گرایی» یعنی دادن مشخصه‌ی معنایی (مجرد) به آن واژه‌ای که در نظام معنایی زبان در نقش ارجاعی دارای مشخصه‌ی معنایی (ملموس) است. «تجسم‌گرایی» حالتی را در بر می‌گیرد که در زبان معیار دارای مشخصه‌ی معنایی (مجرد) است. مشخصه‌ی معنایی ملموس به (مجرد) داده می‌شود و یا آنکه در گروه واژگان (ملموس) مشخصه‌های فرعی‌تر تغییر داده می‌شود و مثلاً به (انسان) مشخصه‌ی (گیاه) داده شود. تجسم‌گرایی خود به سه گروه «جاندارپنداری» «سیال‌پنداری» و «جسم‌پنداری» تقسیم می‌شود. جاندارپنداری را به دو گروه «گیاه‌پنداری» و «حیوان‌پنداری» و زیر گروه حیوان‌پنداری را به دو زیر گروه فرعی‌تر «انسان‌پنداری» و «جانور‌پنداری» تقسیم کردیم. این واژگان را نیز برای نام‌گذاری این طبقات ابداع کردیم. ما مدعی هستیم که این نظام جهانی دلالت در شعر است و همه‌ی صنایعی را که به طور سنتی در چهار چوب بدیع معنوی و بیان مطرح می‌شوند، یعنی صنایعی از قبیل استعاره، مجاز، تشخیص، متناقض‌نما (پارادوکس) و جز آن را در بر می‌گیرد به علاوه آنکه توجیهی نظام‌مند از کارکرد دستگاه نشانه‌شناسی شعر در کلیت خود به دست می‌دهد. ذکر این نکته نیز ضروری است که این بحث حاصل کالبد شکافی تفصیلی شعر است ولی در واقع این بازی با مؤلفه‌های معنایی در ابعاد وسیع‌تر بسیار پیچیده و آزاد عمل می‌کند و هرگز در امتداد یکی از این روابطی که ما تصویر کلی آن را به دست داده‌ایم ثابت باقی نمی‌ماند. یعنی برای مثال دالی که در زبان شعر مؤلفه معنایی (انسان) را پذیرفته است بی‌درنگ با گرفتن مؤلفه‌های (گیاه)، (سیال)، (جسم) و در رابطه‌ی متقابل با دال‌های مجاور در دل یک دستگاه باز و سیال تعامل دال‌ها قرار می‌گیرد.

این مقاله به تحلیل و بررسی برخی از غزلیات بیدل بر اساس جدول سیلان نشانه‌ها در زبان شعر می‌پردازد، که عبارتست از:



بر اساس جدول فوق، موارد سیلان نشانه‌ها در غزل زیر تحلیل می‌شود و به مورد مهمی پرداخته می‌شود که در این جدول پیش بینی نشده است:

سوار برق عمرم، نیست برگشتن عنانم را	مگر نام تو گیرم تا بگرداند زبانم را
عدم کیفیتم خاصیت نقش قدم دارم	خرامی تا به زیر پای خود یابی نشانم را
به رنگ شمع گر شوقت عیار طاقتم گیرد	کند پرواز رنگ از مغز خالی استخوانم را
به مردن نیز از وصف خرامت لب نمی بندم	نگیرد سگته طرف دامن اشعار روانم را
غباری می فروشم در سر بازار موهوی	مبادا چشم بستن تخته گگرداند دکانم را
به تدبیر دگر نتوان نشان ندعا جستن	شکست دل مگر چون موج زه بندد کمانم را
مخواه ای مفلسی ذلت کش تسلیم دونانم	زمین تا چند زیر پا نشاند آسمانم را
ز شرم عافیت محرومی جهدم چه می پرسی	عرق بیرون این دریا نمی خواهد کرانم را
ز درد دل درین صحرا نبستم بار امیدی	جرس نالید و آتش زد متاع کاروانم را
نمی دانم ز بیداد دل سنگین کجا نالم	شنیدن نیست آن دوشی که بردارد فغانم را
تراوشهای آثار کرم هم موقعی دارد	مباد اسراف سازد منفعل روزی رسانم را
شی چون شمع حرفی از گداز عشق سرکردم	مکیدن از لب هر عضو بوسی زد دهانم را
نفس بودم جنون پیمای دشت بی نشان تازی	دل از آینه گردیدن گرفت آخر عنانم را

ز اسرار دهانی حرف چندی کرده‌ام انشا

به جز شخص عدم بیدل که می‌فهمد زبانم را

(بیدل، ۱۳۸۶، ج ۱: ۹۳)

بازی نشانه‌ها در جدول فوق در گستره‌ی بلاغت ادب فارسی ویژگی و شاخصه‌ای غریب نیست و بسیاری از شاخه‌های آن بخصوص از دیدگاه استعاره و دیگر صور خیال قابل توضیح و تبیین است. اما از آنجایی که این جدول به شیوه‌ای روشمند و از منظر هنجارگرایی به تحلیل متن شعر می‌پردازد، به تفسیر و توضیح غزلیاتی بیدل از منظر این جدول می‌پردازیم.

در بیت اول در ترکیب برق عمر جسم پنداری روی داده است. عمر که قابل لمس نیست و فاقد جسمیت می‌باشد به برق تشبیه شده که یک لحظه می‌درخشد و خاموش می‌شود. اما آنچه که این ترکیب معمول و آشنا را پیچیده و زیبا می‌کند تشبیه برق عمر به اسبی است که تند می‌تازد و هرگز عنان بر نمی‌گرداند:

در سوار برق عمرم، جسم پنداری و جانور پنداری با هم روی داده است. نکته‌ی ظریف دیگر اینکه عرصه‌ی تاخت و تاز اسب برق عمر آسمان است.

در بیت بعد، شاعر خود را چون عدم می‌داند که با تجرید گرایی مواجه هستیم. تجریدگرایی در اشعار زبان فارسی معمولاً در صد کمی را به خود اختصاص می‌دهد. چنانکه در شعر سهراب سپهری که معمولاً درجه‌ی تجریدگرایی در آن بالاست، در مجموع در بابر ۹۴/۶٪ تجسم گرایی، ۵/۶٪ تجریدگرایی در هنجارگرایی‌های معنایی دیده می‌شود. (رک سجودی، ۱۳۸۴: ۱۲۸)

نمونه‌های تجریدگرایی در شعر سبک هندی و بخصوص در شعر بیدل دهلوی فراوان است که خود نشان دهنده‌ی هنجارگریزی معنایی در شعر اوست و نوعی عدول از هنجارهای شعری معمول در شعر زبان فارسی هم می‌باشد. در بیت بعد شوق، عیار طاقت شاعر را می‌گیرد. در عیار طاقت به گونه‌ای برمی‌خوریم که در شعر بیدل زیاد است و آن نسبت دادن مشخصه‌های معنایی مجرد به واژه‌ای است که در نظام ارجاعی زبان مجرد است چنانکه برای طاقت که مفهومی مجرد است عیار می‌آورد. یا در بیتی دیگر از همین غزل در ترکیب شرم عافیت، برای عافیت که کاملاً مفهومی مجرد است شرم را ذکر می‌کند. با تأملی در جدول نشانه‌های شعری در می‌یابیم که این نوع در هیچکدام از شاخه‌ها نمی‌گنجد و از این دیدگاه در شعر بیدل کاملاً بدیع است و تأکیدی است بر هنجارگریزی‌های وی در زبان شعری که علاوه بر دیگر انواع هنجارگریزی‌ها، خود دوباره دست به هنجارگریزی‌هایی دیگرگونه و نو می‌زند.

آنجایی که شوق عیار طاقت را می‌گیرد، انسان پنداری رخ داده است. معمولاً انسان پنداری‌های معمول در شعر، دادن ویژگی‌های انسانی به حیوان، گیاه یا اشیاء است و در اینجا دادن ویژگی‌های انسانی به مفهومی مجرد چون شوق قابل توجه و در خور تأمل است. همچنین در بیت بعد در پرواز رنگ از سویی جانورپنداری در لایه‌ی سطحی ترکیب «همنشینی شمع و پروانه» و تجریدگرایی در لایه‌ی زیرین آن رخ داده است. در غبار فروختن، جسم پنداری روی داده است. از آنجا که مسلماً غبار قابل خرید و فروش نیست، بازار موهومی (جسم پنداری) جای دارد و در مجموعه‌ی بیت وقتی که می‌آورد «مبادا چشم بستن تخته گرداند دکانم را» بسیار خوش نشسته است. در بیت بعد در شکستن دل با توجه به موج از طرفی جسم پنداری و از طرفی دیگر سیال پنداری اتفاق افتاده است. از سویی در شکستن دل به مفهوم مأیوس و اندوهگین کردن شگرد مجرد به مجرد را داریم.

در «زمین تا چند زیر پا نشاند آسمانم را» انسان پنداری روی داده است و در محرومی جهد نسبت دادن امری مجرد است که چنانکه قبلاً گفته شد در جدول لیچ قرار نگرفته است. در ابیات بعد، دربار امید، جسم پنداری و در نالیدن جرس حیوان پنداری رخ داده است و در «جرس نالید و آتش زد متاع کاروانم را» می‌توان دو تعبیر را به کاربرد. جرس متاع کاروانم را آتش زد یا ناله‌ی جرس کاروانم را به آتش کشید که در هر دو تعبیر، انسان پنداری اتفاق افتاده است. دومی به دلیل ویژگی تجریدی آن شاعرانه‌تر است و به نظر می‌رسد منظور بیدل همین باشد. در بیت دیگر هنجارگریزی شاعرانه و زیبایی می‌بینیم «شنیدن نیست آن دوشی که بر دارد فغانم را» نکته جالب اینکه دوش به جای گوش باید بار فغان را بشنود. در ترکیب فغان جسم پنداری رخ داده و شنیدن که در نظام ارجاعی زبان مخصوص گوش است، به دوش نسبت داده شده است و این اوج هنجارگریزی این غزل زیبا می‌باشد.

در تراوشهای کرم، سیال پنداری روی داده است که در صد قابل توجهی را در شعر بیدل به خود اختصاص می‌دهد. در بیت دیگر ترکیب «گداز عشق» باز نسبت دادن امری مجرد به مجرد است و در من نفس بودم تجریدگرایی و در جنون پیما جسم پنداری اتفاق افتاده است. در همین مصراع تلویحاً شاعر خود را اسب تازی پیمایندۀ دشت جنون می‌خواند که ضمن جانور پنداری به توصیف جنون خویش که امری مجرد است می‌پردازد. در مصراع بعد همین بیت می‌گوید که دل از آینه گردیدن عنان من را گرفت که دو جسم پنداری و یک انسان پنداری در همین چند واژه را می‌توان مشاهده کرد. از سویی دیگر، از آنجاکه منظور آینه امر ظاهری آینه نیست باز همان شگرد مجرد به مجرد را خواهیم داشت و در مصراع آخر غزل و در ترکیب شخص عدم به صورتی آشکارا جسم پنداری را داریم.

در غزل زیر نیز، بازی نشانه‌های شعری در بافت غزل ضمن القای مفاهیم متعالی و معرفتی تابلویی از سیالیت معنا با استفاده از بنمایه‌های منشأ گرفته از طبیعت، به نمایش گذاشته می‌شود:

روشندلان چو آینه بر هر چه رو کنند	هم در طلسم خویش تماشای او کنند
پاکی چو بحر موج زند از جبین شان	قومیکه از گداز تمنا وضو کنند
آزادگان نهال گلستان ناله اند	بر باد اگر روند نشاط نمو کنند
پروانه مشربان بساط وفا چو شمع	اجزای خویش را به گداز آبرو کنند
ما را بزندگی زمحبت گزیر نیست	نتوان گذاشت گر همه با درد خو کنند
عناقست در قلمرو امکان بقای عیش	تا کی بهار را قفس از رنگ و بو کنند
جیب مرا به نیستی انباشت روزگار	چاکبست صبح را که به هیچش رفو کنند
این موجها که گردن دعوی کشیده اند	بحر حقیقت اند اگر سر فرو کنند
ای غفلت آبروی طلب بیش ازین مریز	عالم تمام اوست کرا جستجو کنند
(بیدل) باین طراوت اگر باشد انفعال	باید جهانیان زجبینم وضو کنند

بیت اول: روشن دل، جسم پنداری و صورت کامل‌تر روشن‌دلان چون آینه، نیز نوعی تجسیم پنداری است. طلسم خویش، نمونه‌ای از تجرید گرای است.

بیت دوم: پاکی چون بحر، تجسیم پنداری. موج زدن این نوع از پاکی، سیال پنداری و رابطه پاکی و جبین نیز نوعی تجسیم پنداری است. گداز تمنا، در واقع اضافه استعاری است به این صورت که، تمنا چون آتش گدازه دارد. که این نوع از اضافه با توجه به جدول سیلان نشانه‌ها، بیشتر متعلق به حوزه تجسیم پنداری است که در کل، در ترکیب ((از گداز تمنا وضو کردن)) نیز تجسیم پنداری اتفاق افتاده است.

بیت سوم: در کل مصرع هم، شاهد تجرید گرای و هم گیاه پنداری هستیم که در آن میان ترکیب نهال گلستان ناله، خود نوعی تجرید گرای است که در مصرع بعد برای این گروهی که تصویر می‌کند، یک جمله شرطی بیان می‌کند که بر باد رفتن آن‌ها، نوعی سیال پنداری است و نشاط نمو کردن را هم که در پایان بیت می‌آورد در واقع به معنای نمو نشاط است که تجرید گرای است.

بیت چهارم: پروانه مشربان، حیوان پنداری است، بساط وفا، تجرید گرای و کل مصرع اول نیز، تجسیم پنداری است. در مصرع دوم نیز، ترکیب ((اجزای خویش را به گداز آبرو کردن)) تجرید گرای است.

بیت پنجم: خو کردن به درد، جاندار پنداری است زیرا در آن، درد مانند انسان یا جاندار، تصور شده است که می‌توان به آن خو کرد.

بیت ششم: مصرع اول این بیت، مملو از تصاویر مجرد و انتزاعی در هم تنیده است. که در هر دو طرف ترکیب، شاهد تصویری مجرد به مجرد هستیم. عنقا در قلمرو امکان، شاهد مثال خوبی در این زمینه است زیرا که خود ترکیب (قلمرو امکان)، نمونه‌ای از تجرید گرای است که وقتی با (عنقا) که نمادی ماورایی است همراه می‌شود، خالق تصویر مجرد به مجرد می‌شود چون با آنکه، بعد غالب در تجرید گرای، امر مجرد است می‌توان آنرا امری مجرد دانست که در هم آیی با مجردی دیگر، ترکیبی مجرد به مجرد می‌آفریند و بقای عیش نیز این گونه است که در آن هر دو واژه ترکیب، امری مجرد و نامحسوس است.

در مصرع دوم نیز، تصویر در قفس بودن بهار، حیوان پنداری است. بیت هفتم: ترکیب انباشتن روزگار، تصویری از انسان پنداری است. که در کل، ترکیب ((جیب را به نیستی انگاشتن)) تجرید گرای است. چاک صبح، جسم پنداری است که این چاک را به هیچ رفو کردن، نیز بیانگر تجریدگرایی است. بیت هشتم: گردن دعوی، تجرید گرایی و گردن کشی موج‌ها، انسان پنداری است. در مصرع دوم: در ترکیب (موج‌ها چون بحر حقیقتند)، تجریدگرایی اتفاق افتاده است و ترکیب (بحر حقیقت) نیز به تنهایی اضافه تشبیهی است که اشاره به تشبیه حقیقت چون بحر دارد که نوعی تجسیم پنداری است. سرفرو کردن موج‌ها نیز انسان پنداری است. بیت نهم: ای غفلت، منادا است که بیانگر تشخیص است که نوعی انسان پنداری است. آبروی طلب، هم بیانگر نوعی ترکیب مجرد به مجرد است و هم انسان پنداری است که در ادامه ریختن این نوع از آبرو نیز، اشاره‌ای به انسان پنداری است. در مصرع دوم نیز، جمله ((عالم تمام اوست)) در واقع بیانگر این است که تمام عالم اوست یا به بیانی دیگر، او تمام عالم است که نمونه‌ای از تجرید گرایی است.

بیت دهم: طراوت انفعال، یعنی این که؛ این نوع از انفعال، طراوت دارد که بیانگر نوعی تجسیم پنداری است. در مصرع پایانی شعر، تصویر از جبین وضو کردن، نمونه‌ای از تجسیم پنداری است. هر چند که در قواعد هم نشینی کلام، این جمله نامعمول است که نشان از کاربرد ادبی آن دارد. اما با این وجود، هر دوی این امر، یعنی جبین و وضو گرفتن، اموری ملموس و عینی‌اند که در سطح واژگانی، معنایی روشن دارند، اما در مفهوم و بطن واژه، دارای مفهوم بلاغی و ادبی هستند. که با توجه به معنای کلی بیت، وضوگرفتن از طراوت جبین، بیانگر تجسیم پنداری است.

نتیجه

با تأمل در غزلیات بیدل دهلوی می‌توان دریافت که بازی نشانه‌های شعری در خدمت معانی بکر و زیبا قرار می‌گیرد و در پیوند با عناصر طبیعت و مفاهیم تجریدی، مفاهیمی آفریده است که در سبک بیدل بسیار خوش می‌نشیند. با توجه به تشبیهات و استعارات در غزلیات بیدل به نمونه‌هایی از تجریدگرایی در شعر وی می‌رسیم که در جدول بازی نشانه‌ها پیش‌بینی نشده است و آن نسبت دادن مشخصه‌های معنایی مجرد به واژه‌ای است که در نظام ارجاعی زبان مجرد است. ترکیباتی نظیر عیار طاقت یا اندیشه حسرت. چنانکه برای طاقت که مفهومی مجرد است عیار می‌آورد. یا در ترکیب شرم عافیت، برای عافیت که کاملاً مفهومی مجرد است شرم را ذکر می‌کند. در جدول نشانه‌های شعری در می‌یابیم که این نوع در هیچ کدام از شاخه‌ها نمی‌گنجد و از این دیدگاه در شعر بیدل کاملاً بدیع است و تأکیدی است بر هنجارگریزی‌های وی در زبان شعری که علاوه بر دیگر انواع هنجارگریزیها، خود دوباره دست به هنجارگریزیهایی دیگرگونه و نو می‌زند.

منابع

۱. بیدل دهلوی، مولانا عبدالقادر (۱۳۸۶)، دیوان بیدل دهلوی، تصحیح اکبر بهداروند، تهران، موسسه انتشارات نگاه
۲. بیدل دهلوی، مولانا عبدالقادر (۱۳۷۶)، کلیات بیدل، تصحیح اکبر بهداروند و پرویز عباسی داکانی، رساله‌ی نکات، ج ۴، انتشارات الهام
۳. سجودی، فرزانه (۱۳۸۴)، نشانه‌شناسی و ادبیات، تهران، فرهنگ کاوش
۴. سجودی، فرزانه (۱۳۷۶)، هنجارگریزی در شعر سهراب سپهری، بحثی در سبک‌شناسی زبان شناختی، فصلنامه هنر، شماره ۳۲، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.