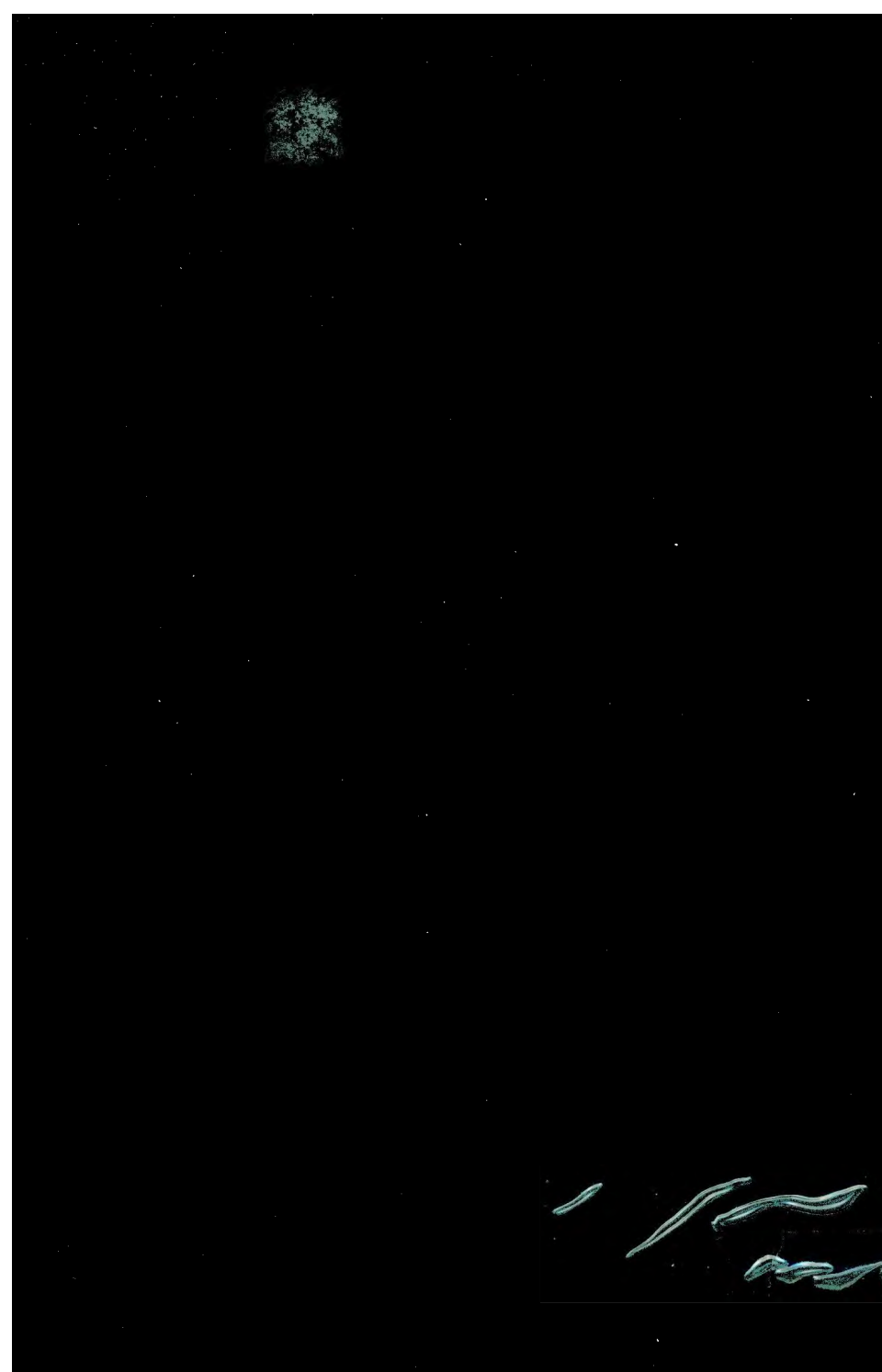

بیدل، سبک هندی و سپهری

حسن حسینی

بیدل، سپهری و سبک هندی

حسن حسینی

سروش
تهران ۱۳۶۷

انتشارات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران

تهران، خیابان استاد مطهری، تقاطع خیابان دکتر مفتح، ساختمان جام‌جم
چاپ اول: ۱۳۶۷
ویراستار: مریم حسینی‌زاد
پانچیست: فرشته حسین‌پور
نمونه‌خوان: مهوش تکلیف
صفحه‌آرا: حسین فخریان
طراح روی جلد: شهرام گلپریان
ناظرچاپ: علیرضا جمشیدی و ابراهیم گودرزی
لیتوگرافی: موج
حروفچینی: لاینوترون انتشارات سروش
این کتاب در پنج‌هزار نسخه در چاپخانهٔ تك چاپ و صحافی شد.
همهٔ حقوق محفوظ است.
بها: ۴۸۰ ریال

در این غمکده کس ممیراد یا رب
به مرگی که بی دوستان زیستم من
بیدل

این دفتر را به روان دوست از دست رفته‌ام سلمان هراتی تقدیم می‌کنم.

مشکل است توقع کنیم که صدای پتك آهنگری که فولاد می کوبد مانند چکش زرگر، نرم و خوش آهنگ باشد. از یك طرف این مضمونها سخت است و از طرف دیگر خوانندگان عزیز ما را سبز پری‌ها و زردپری‌ها و امیرحمزه‌های قدیم و رومانهای مبتذل جدید سخت بدآموز و راحت طلب کرده است و بسیاری از آقایان کتاب را از کتابفروشی به این نیت می خرند که در وقت خواب ایشان کار یك دو حب خواب‌آور بکند. امّا حبی که شیرین باشد و طعم و بوی رنگ دوا در آن ظاهر نشود.

صلاح الدین سلجوقی، *نقد بیدل*

فهرست مطالب

بیدل کیست؟	۷
سواد سبك هندی	۱۴
تمثیل (سفر از محسوس به نامحسوس)	۱۸
مکانیسم عنصر خیال در شعر سبك هندی	۳۰
تشخیص یا تجسیم	۳۹
بازی با کلمه یا کاریکلماتور	۴۷
سپهری و سبك هندی	۵۶
سوررئالیسم، سرپناه سپهری و بیدل	۶۸
صور عواطف در شعر بیدل	۹۰
علل پیچیدگی شعر بیدل	۹۹
معنی یك بیت بی معنی!	۱۱۶
اندیشه‌های بیدل در مثنوی و رباعی	۱۳۰
دری به خانهٔ خورشید	۱۴۰
ابتسام صبح فطرت	۱۴۴
خاتمه	۱۴۷

بیدل کیست؟

تذکره‌ها، سفینه‌ها و کتابهای تاریخ ادبیات به این سؤال این گونه پاسخ می‌دهند: «میرزا عبدالقادر عظیم آبادی، پیر میکدهٔ سخندانی و افلاطون خم نشین یونان معانی است... از قوم ارلاس است... اصلش ازترکان جغتائی ارلات است... اصلش از ترکان جغتائی برلاس بود و در هندوستان متولد و تربیت شد و بیشتر عمر خود را در شاهجهان آباد به عزلت و آزادی گذراند و سرگرم تفکرات عارفانه و ایجاد آثار فراوان منظوم و منثور خود بود... در سال ۱۰۵۴ ولادت یافت و به سال ۱۱۳۳ هجری به هفتادونه‌سالگی بدرود حیات گفت... دیوان قصاید و غزلیات و ترجیعات و ترکیبات و مقطعات و مستزاد و تواریخ و مربع و مخمس و هزلیات و رباعیات دارد.... مثنویهای *عرفان* [عرفات؟] *طلسم حیرت*، *طور معرفت*، *محیط اعظم* و *تنبیه المهوسین* از اوست. کلیاتش سه بار در هندوستان و یك بار به طور کامل در افغانستان به چاپ رسیده است... در تاشکند هم مجموعه‌ای از آثارش انتخاب و چاپ گردیده است... وی در نظم و نثر سبکی خاص داشت و در آثارش افکار عرفانی با مضامین پیچیده و استعارات و کنایات درهم آمیخته... بیدل در خیال بندی و ایراد مضامین باریك مُصر بود... بزرگانی که بیدل را خضر طریقت و راهنما بودند و او از محضر شریف آنها استفاده می‌نموده عبارتند از شیخ کمال، شاه قاسم هواللهی، شاه فاضل، شاه کابلی و شاه ملوکی...»[۱]

---

۱. تذکرهٔ *شعرای پنجاب*، *فرهنگ معین*، جلد پنجم *تاریخ ادبیات در ایران* صفا و... برای اطلاع بیشتر رجوع شود به مقدمهٔ دیوان *غزلیات بیدل* چاپ نشر بین الملل.

تذکره‌ها و کتب شرح حال شاعران و دفاتری که برای ثبت تاریخ زندگانی اهل سخن و ارائهٔ نمونه‌های آثار آنها ترتیب داده شده است، گرچه سودمند است و گاه حاوی نکات روشنگر و ظرایف دلنشین در نقد شعر می باشد، اما یك عیب عمده در همهٔ آنها مشهود است و آنهم یکسان سازی (تسطیح) و ردیف کردن اسامی اشخاصی است که در معنی و عمق به هیچ وجه یکسان و همردیف نیستند. در این قبیل کتابها می بینیم که فی المثل گاه نام صائب یا بیدل (با ارج ادبی این دو و با حجم کمی و کیفی آثارشان) در کنار نام کسانی قرار می گیرد که در تمام عمر جزیکی دو فقره شعر ــ آنهم سست و تقلیدی و بی محتوا ــ از طبعشان سر نزده است اما به اعتبار همین چند غزل یا چند بیت نامشان در زیر خیمهٔ بلند و فراگیر «شعر دورهٔ فلان و بهمان» همنشین نام کسانی می شود که داد دلاوری در میدان شعر فارسی داده‌اند. و این همنشینی ناعادلانه همواره به ضرر نامداران این عرصه تمام شده است. گرچه از کار بی نام و نشانها و سیاهی لشگرها نیز گرهی نگشوده است.

نام بیدل دهلوی از زمرهٔ نامهایی است که از هجوم مور و ملخ وار اسامی شعرای سیاهی لشگر سبك هندی، لطمه‌ای عظیم را متحمل شده است.

بیدل را باید به مثابه قطعه الماسی درخشان از لابلای خروارها زغال که به مرور زمان تلنبار شده است، بیرون کشید و سرحوصله و با فراغت کامل در تراش سحرانگیز و خداداد آن محو تماشا و تأمل شد. و این کاری است که کم و بیش فارسی گویان و شیفتگان غیر ایرانی ادب فارسی در افغانستان، پاکستان، هندوستان و تاجیکستان انجام داده‌اند. اما متأسفانه در ایران ما هنوز اقدامی جدی در این مورد صورت نگرفته است.

بیدل علی رغم استحقاق ذاتی و لیاقت روحی که در شعرش متجلی است در ایران گمنام است و این گمنامی معلول عواملی است که ما برای پرهیز از تطویل به دو عامل عمدهٔ آن اشاره می کنیم:

۱. عامل داخلی

درصد سالهٔ اخیر سردمداران و کارگردانان ادبِ فارسی و متولیان پیشینه‌های فرهنگی در ایران، یا اهل خراسان بوده‌اند و یا به گونه‌ای غیرمستقیم در ادبیات به سلیقه‌های خراسانی تمایل داشته‌اند. و از آنجا که این سردمداران در طی این مدت مراکز آموزشی

ومحافل فرهنگی را در اختیار داشته‌اند به اقتضای سلیقه و پسند خود در معرفی ادبیات فارسی به دانشجویان ادبیات و دیگر اقشار مرتبط با شعر و ادب فارسی، تنها از یك تریبون سخن گفته‌اند و پیش روی مخاطبان خویش به تبعیض، روزنه‌ای را گشوده‌اند و روزنه‌های دیگر را یا از بیخ و بن منکر شده‌اند و یا در حد توان خویش آنها را کور و مسدود کرده‌اند.

اینان از یك سو دل در گرو قصیده‌سازی و چکامه‌پردازی دارند و از دیگر سو به فلسفه و عرفان به دیدهٔ داغی می نگرند که توسط ایادی یونان بر کفل مرکبِ دین، نقش بسته است.

این فعالان مایشاء در برخورد با سبك هندی، زبان پرشکوه و پر طنطنهٔ خراسانی را به بادرفته می بینند و اوج فخامت و جزالت آن را بازیچهٔ گرایشهای مردمی زبان در شعر سبك هندی می شمارند. اینان که تا در شعری به چند فقره (ایدون) و (ایدر) و (غمی) و (زمی) و... برنخورند آن را به رسمیت نمی شناسند، از سبك هندی در پیش چشم معاصران، یك دوزخ تمام عیار ادبی ساخته و پرداخته‌اند، دوزخی که با هزار ویك «اما» و «اگر» و به واسطهٔ شفاعتهای بزرگمنشانهٔ این و آن، بالاخره صائب و کلیم و یکی دوتن دیگر به عنوان رستگاران متوسط، از آتش آن رهایی می یابند.

بگذریم! از رهگذر سلطهٔ چندین و چند سالهٔ این بینش تنگ و منجمد، سبك هندی در ایران ناشناخته می ماند و دستآوردهای آن در زبان و معنی پایمال بی اعتنایی سلائق فردی و جمعی این گروه می شود.

ازدید این گروه که همواره سر بازگشت دارند، گناه بیدل و عامل طرد و ترك شعرش مضاعف است. چرا که بیدل هم زبانش زبان تکامل یافتهٔ سبك هندی است و هم از محتوای شعرش بوی گرایشهای شدید عرفانی و فلسفی به مشام می‌رسد.

بی سبب نیست که در کتب نقد این دوره هرگاه سخن از سبك هندی به میان آمده همواره الفاظی چون «انحراف» و «افراط» و مشابهات آن در کنار تعابیری چون «دورشدن از اسلوب قویم و سلیم گذشتگان» خودی نشان داده است و به جای شکافته شدن این اتهامات و جداکردن سره از ناسره، یکسره به حرفهای کلی و لعن و نفرین بسنده شده است. والبته هر جا هم که به ضرورت برای یکی دوتن از شناخته شدگان این سبك پرانتز نجاتی باز کرده‌اند، بلافاصله بیدل را به عنوان مصداق نابخشودنی این تمرد و عصیان ادبی به فرق خوانندهٔ آثار خویش کوبیده‌اند.

از دیگر سو نوآورانِ پیرو نیما هم غافل از این مهم مانده‌اند که نحوهٔ نوآوریهای نیما در زبان و ورود او به حوزهٔ زبان و محتوای غیر درباری در شعر و استفاده از عوامل طبیعی و بومی در طرح عواطف درونی، بیش از هر چیز دیگر با تلاش شاعران سبك هندی شباهت و همخوانی و همخونی دارد. این غفلت عظمی متعلقان این دسته را واداشته است که برای اثبات حقانیت نیما چنگ همه جانبه به دامن نوآوران فرنگ بزنند و در نتیجه جناح مقابل را در لجاج و رمندگی مُصّر تر کنند و به آنها چهره‌ای حق به جانب دهند و از طرف دیگر جوانان شیفتهٔ نوآوری را به شعرای غرب و شعر غالباً بد فرهنگ و بی فرهنگشان، بیش از پیش شیفته سازند و از میراث خودی غافل و بیگانه و بی خبرشان نگاه دارند. افراد این دسته اگر آگاهانه سری به جهان دیدنی و پرشگفت سبك هندی می زدند، می دیدند که فی المثل تصویری که یك شاعر درجه دوم این سبك (سلیم)، از راهی کوهستانی به دست می دهد:

رهی بر پای دل زنجیر اندوه
رهی همچون صدا پیچیده در کوه

هرگز کم از تصاویری نیست که ره گم کردگان این وادی به اصرار و پافشاری در شعر کسانی چون «پاوند»، «سن ژون پرس»، «نرودا» و «اکتاویو پاز» و مانند آنها می جویند. به هر حال به دلایلی که بر شمردیم سبك هندی و اوج آن در محتوا و فرم، یعنی بیدل دهلوی از سوی دوجناح دانشگاهیان و نوآوران پیرو نیما، مورد غفلت شدید قرار گرفته است.[۲]

۲. عامل بیرونی

علت بیرونی گمنامی بیدل در ایران، به قصور فارسی زبانان هند و پاکستان و افغانستان

---

۲. اما اولین نغمه‌های طرح تأییدآمیز بیدل، پس از پیروزی انقلاب اسلامی در ایران به گوش می رسد. در کتاب *رجعت سرخ ستاره*، علی معلم در مقطع یکی از غزلهایش از بیدل ستایش می کند و اولین سندارادت شاعران ایرانی را به این پارسی گوی مغول ــ البته به شیوهٔ قدمایی ــ به ثبت می رساند:

بر سخن غالب نشد چون ما «معلم» تا کسی
ریزه‌خوار خوان عبدالقادر بیدل نشد

و بعدها هم برای نخستین بار دیوان *غزلیات بیدل* در ایران به طریقهٔ افست، به کوشش یوسفعلی میرشکاك، چاپ و منتشر می شود و اولین حجاب مظلومیت بیدل به کنار می رود.

در ارائه و طرح و تشریح شعر بیدل بر می گردد.[۳]

این دسته از همزبانان ما که به حکم همدینی و فرهنگ مشترک، پیوند مضاعفی با مردم ایران دارند علاقهٔ وصف ناپذیری به بیدل و شعر او ابراز می کنند و احترامی عمیق برای شعر و شخصیت بیدل قائل اند. اما این متولیان علاقه‌مند و عاشق بیدل فقط احترام او را نگهداشته اند و از کرامات و معجزات بیدل در ادب عرفانی فارسی، آن گونه که باید و شاید برای همزبانان ایرانی خویش، سخن نگفته اند. و به جای تلاش در این راه گاه نظراتی ابراز کرده اند که جای تأمل و محل چون و چرا ست. آقای خواجه عبدالرشید که از ادبای معاصر پاکستانی است در مقدمهٔ *تذکرهٔ شعرای پنجاب* می نویسند:

«تصنع و آورد، یك قسمت مهمی را از سبك هندی تشکیل می دهد ولی ایرانیان هیچ گونه ارزشی را برای آن قائل نمی شوند. تشبیهات نادر، استعارات دقیق و مشکل، مضمون آفرینی و خیال آرایی، اشکالاتی را در راه فکر ایجاد می کند و این اشکالات را ایرانیان دوست ندارند و به همین جهت ایرانیان سبك هندی را مورد استقبال قرار نمی دهند.»

این نویسنده در جای دیگر از همین مقدمه روح حماسی شعر اقبال و بیدل را ناشی از نژاد این دو می داند:

«یکی از مختصات مهم سبك هندی عصبیت طرز بیان شاعر می باشد. نسل

---

۳. البته کتاب ارزشمند *نقد بیدل*، نوشتهٔ صلاح الدین سلجوقی، استثناست. تأثیر این کتاب را در نوشته‌های نویسندگان ایرانی و نحوهٔ قضاوت آنها در مورد بیدل می توان دید. آقای علی دشتی در نگاهی به *صائب* تحت تأثیر همین کتاب از مقام بیدل تجلیل کرده اند و او را در کنار صائب، رقیب سکوی قهرمانی سبك هندی دانسته اند. ولی نباید نادیده گرفت که تجلیل آقای دشتی از بیدل مسبوق به نیت دیگری نیز هست. و این نیت همانا شکستن تندیس صائب در چشم مرحوم امیری فیروزکوهی است. و به همین خاطر است که در کتاب ایشان که حول محور صائب دور می زند، بازهم شعر بیدل ــ و البته با شدتی کمتر ــ در محاق بی اعتنایی می ماند. به هر حال کتاب *نقد بیدل* آقای سلجوقی شاخه گلی است که با همهٔ طراوت و خوشبویی، بهار شناسایی کامل و همه‌جانبهٔ بیدل را تضمین نکرده است و جا دارد که در مبحث بیدل، کارهای اساسی تر و همه‌جانبه تری صورت بگیرد ــ گرچه در گوشه و کنار به اسامی یکی دو کتاب دیگر در شرح بیدل و زندگینامهٔ او برخورده ایم که متأسفانه دسترسی به آنها برای ما ممکن نشده است.

جدیدی که با امتزاج مغولها و ایرانیها به وجود آمده بود، دارای افکار شهامت انگیز و دلیرانه بود. آنها فکر می کردند که برتر از طبقهٔ نسوان هستند و همین احساس آنها باعث گردید که در شعر اثر کند و سبکی متفاوت به وجود آورد. در سبك خراسانی و عراقی اثر مردانگی و شهامت به طور کامل دیده نمی شود. ولی سبك هندی همیشه از افکار مردانه و شجاعانه برخوردار بوده است. شعر هندی جذبات انسان را بر می انگیزد و در ایجاد روحیهٔ قوی کمك می کند. ولی سبك خراسانی و عراقی در ابطال جذبات خیلی مؤثر است و شاید به همین جهت اشعار صوفیها همیشه مورد پسند ایرانیها قرار گرفته و شاعری عشق به نظر استحسان دیده شده است و مختصات سبك هندی که ما بیان کردیم در شعر عبدالقادر بیدل و علامهٔ اقبال لاهوری کاملا مشاهده می شود.»[۴]

بدنهٔ این تئوری نژادی در پیدایش سبك هندی آن قدر سست است که احتیاجی به تلنگر برای فرو ریختن ندارد. این بنا را با تماشای صرف و با تبسم محض هم می توان فرو پاشید. ولی ما به ذکر همین نکته بسنده می کنیم که بیدل و اقبال لحن حماسی خود را مدیون بینش صوفی وار و عارفانه‌ای هستند که ایشان آنها را در ابطال جذبات خیلی مؤثر دانسته‌اند. این ویژگی که در شعر بیدل و اقبال یافت می شود به هیچ وجه ربطی به امیزش فلان نژاد با بهمان تبار نداشته و ندارد. از اینها گذشته علامهٔ اقبال به خوبی در ایران شناخته شده و از شعرای محبوب در میان ادب دوستان ایران است و بیدل هم به مدد حق پس از شناخته شدن یقیناً همان قسمتهای حماسی و مردانه و برانگیزاننده اش برای عامهٔ دوستداران شعر فارسی در ایران، مقبولیت بیشتری خواهد داشت.

به هر حال اولی آن است که علاقه‌مندان ادبیات فارسی و خبرگان ادب و آشنایان شعر بیدل در خارج از ایران، در تصحیح و چاپ آبرومندانهٔ آثار بیدل و ایضاً در توضیح ویژگیها و مشکلات شعر بیدل و روشنگری محسنات آثار او بکوشند و کار معرفی بیدل را یکسره به تذکره‌های گذشتگان وانگذارند. تذکره‌هایی که نثر مسجع و متکلف آنها جز حجیم کردن کتاب و ابطال اوقات خواننده و سلب اعتماد او ثمره‌ای نداشته و نخواهد داشت:

۴. *تذکرهٔ شعرای پنجاب*، خواجه عبدالرشید، صفحات ۹ و ۱۰ از مقدمه.

«بر بام اخضر این نه رواق سپهرکوس ملك الکلامی بنام نامی او صدا می دهد و قدوسیان بالایی عرش نو بت مسلمی به اسم گرامی آن سخن آفرین می زنند.... دروصف ذات مجمع الکمالاتش هر چه نویسم کم است. دهلی به یمن قدم میمنت لزوم آن بی پردهٔ بحر طریقت حکم بسطام داشت...»[۵]

ناگفته پیداست که در عصر حاضر شناساندن بزرگان ادب و عرفان با توسل به نثرهای تذکره یی که سراپا کلی گویی است نه تنها بی نتیجه است بلکه نتیجهٔ معکوس نیز می دهد. نسل امروز که شائق به شناختن بزرگان ادب و عرفان است شیفتهٔ درك جزئیات وریزه کاریها و کم وکیف امور است ولقمهٔ کلی گویی به هیچ رو باب دهان روح مشتاق او نیست.

بنابر دلایلی که گفته شد در این دفتر، ما بر آنیم تا خردك نوری بر شعر بیدل بتابانیم و سرسوزنی از ذوق و خلاقیت ستودنی وی را به اهل این مقوله بچشانیم.

برای این منظور وحتی الامکان بارعایت اختصار وایجاز، خصوصیات سبك هندی را در فصول مختلف بر می شماریم ومی کوشیم تا تکامل زبان این سبك را در شعر بیدل نشان دهیم. ودر همین راستا طنین سبك هندی وشعر بیدل را در یکی از شاخه‌های شعر نیمایی معاصر، شعر سپهری، نیز باز می نمایانیم. و البته خود پیشاپیش واقفیم که تلاشمان برای چنگ انداختن به دامن قلهٔ بلند این سبك و موشکافی و تحقیق در شعر عارف ژرف اندیشی چون بیدل، به دور ازهر گونه تواضع و شکسته نفسیهای مصنوعی و نخ نما، مصداق کنایهٔ شیرینِ یکی از شاعران همین سبك است که گفت:

شعرم به موشکافی تحقیق مدعی
خندد چو نو عروس به داماد بی وقوف!

۵. *تذکرهٔ شعرای پنجاب*، خواجه عبدالرشید، ص ۸۲

سواد سبك هندی

ماتم نشست و کوکبهٔ سور شد بلند
صد نیزه درحوالی ما نور شد بلند
گلبانگ می فروش به دردی کشان رسید
پنداشتی که زمزمهٔ صور شد بلند
تا روی بسته بود دَم خلق بسته بود
این غلغل از نظارهٔ منظور شد بلند
معشوق در کنار دهد روشنی به دل
زان آتشم چه سود که از دور شد بلند
در هر سری ز نشئهٔ توحید باده‌ای است
زین اعتبار دعوی منصور شد بلند...

اگر نسل جوان معاصر یك صدم سابقهٔ ذهنی و تماس رودررویی را که با فیلم هندی و هنر پیشه‌های مرحوم و نیمه مرحوم آن دارد، با سبك هندی و شاعران آن می داشت کار ما برای معرفی بیدل در بستر سبك هندی بسیار آسان تر و این راه پر پیچ و خم و پر فرازو نشیب هموارتر می گشت. اما چه می توان کرد آنجا که «راج کاپور» و «راجندرا کمار» از «بیدل» و «غالب» و «غنی» شناخته شده ترند، گزیری از تفصیل و توضیح نیست.

به هر حال پرداختن به بیدل و اشعار او یعنی سردرآوردن از وادی سبك هندی و سردرآوردن از این وادی لازمه‌اش انداختن نیم نگاهی است به نیمهٔ سبکی بنام «وقوع» ودنبال واقعیت «وقوع» رفتن یعنی رسیدن به بابا فغانی شیرازی که این بخش را با بیتی چند از یکی از غزلهای او آغاز نهادیم.

برای یك آشنایی مختصر با طرز سخن فغانی و سبك وقوع و كیفیت انشعاب هندی از این سبك، نقل مطلب زیر از مقدمهٔ دیوان بابافغانی بی فایده نیست:

«... وقتی غزل فغانی را می خوانیم ادراك تمام معانی برای ما آسان است و گویی شاعر با ما سخن می گوید و اكثر مضامین و معانی چند سطر را در قالب مصراعی موجز و شیرین می بینیم. كنایات و استعارات و تشبیهات بابافغانی صورت نو و تازه دارد و ایجاز كلام و سادگی از مختصات شیوهٔ اوست. یعنی مضمون و معنی وسیعی در لفظ كم و سجع كوتاه ادا گردیده است... دقایق و نكات باریك این طرز جز از راه تتبع و دقت در سخن وی به دست نمی آید و این شیوه را تا چند سال پیش از او در آثار شعرا نمی توان یافت. تتبع و پیروی این سبك شعرای سدهٔ دهم را به وقوع گویی واداشت و واقعه گویی را در میان آنان متداول ساخت.... بعد از فغانی بیشتر شعرا سبك او را تقلید كرده اند و كم كم این شیوه به وقوع گویی گرائیده است. چنان كه به عقیدهٔ برخی وقوع گویی شعبهٔ جداگانه‌ای از این طرز و روش می باشد. بیان واقعات و اطواری كه در عشق و عاشقی برای عاشق و معشوق در هر حال پیش می آید و شاعر عاشق آن را در غزل بیان می كند وقوع گویی نامیده می شود. وقوع گویی را می توان به نوعی از اشعار عاشقانهٔ وصف حالی نیز اطلاق كرد. مثل:

یار برخاست، چو رفتم من بیدل بنشست
غرض این بود كه از بزم كند بیرونم

میان شعرایی كه طرز بابافغانی را پیروی كرده اند، وحشی، نظیری نیشابوری، ولی دشت بیاضی، حكیم شفائی، عرفی، محتشم و... شهرت بیشتری یافته اند. و اما گروهی دیگر در پیروی این سبك راه مبالغه پیموده و در پی ابداع و ایجاد معانی و مضامین تازهٔ دور از ذهنی رفتند. بالنتیجه از آن طرز منحرف شدند و شیوهٔ نازك خیالی اختیار كردند كه طالب آملی، جلال اسیر، كلیم، صائب، سلیم، ظهوری، زلالی خوانساری و... از این طبقه اند.»[۱]

آنچه می توان گفت این است كه بستن پروندهٔ ظهور سبك هندی به این شیوه و اشارهٔ

---

۱. *دیوان اشعار بابافغانی شیرازی*، مقدمه به كوشش احمد سهیلی خوانساری، انتشارات اقبال.

کلی به انشعاب آن از سبک وقوع کمی آسان گرفتن مطلب و ساده دیدن قضیه است. واقعیت این است که تمام آنچه خصوصیات شکلی و معنوی سبک هندی نامیده می شود به صورت پراکنده و به درجات وفور گوناگون در پیشینهٔ شعر فارسی و پیش از «وقوع» موجود و قابل استخراج است. آنچه سبک هندی را به عنوان سبک، مطرح و متمایز می کند جمع شدن این خصایص در یك جا و تغلیظ آن در قرع و انبیق شعر هندی است.

می توان گفت همان طور که شعر فارسی در مسیر تحول خویش از زبانِ بادلالت محدود و محتوای زمینی و در نهایت حکمت آمیز خود در سبك خراسانی به زبانِ بادلالت نامحدود و محتوای عارفانه و آسمانی شعر عراقی کوچ می کند، به همین شکل و به مرور زمان از آسمان شعر عارفانهٔ عراقی که در جامی به انتهای معنوی خود می رسد، از نردبان شعر وقوع پایین آمده به سراندیب شعر سبك هندی داخل می گردد.[۲]

عطش شاعران هندی برای دست یافتن به «معنی بیگانه» و «مضمون نایاب» مبین این نکته است که شعر فارسی، در وادی عرفان به حالت اشباع گونه‌ای رسیده و شعرای سبك هندی فی الواقع با ملاحظهٔ دواوین بزرگان و نیمه بزرگان سبك عراقی به این نتیجه می رسند که رنود سبك عراقی زودتر آمده اند و این کشتزار پرحاصل را با خیال راحت و دل آسوده در تمامی جوانب درو کرده و بار خرمنهای خود را بسته و رفته اند.

از این نقطهٔ عزیمت، شاعر سبك هندی به سوی مضامین زمینی و ملموس حرکت می کند و در مسیر خود از تمام آنچه در دسترس اوست برای یافتن مضمون تازه مدد می جوید و به دو معنی بیداد می کند.

بدین ترتیب شعر فارسی در محتوا و زبان شدیداً زمینی می شود. تا اینکه صائب و اقمار او از راه می رسند و با ملاحظهٔ بلبشوی شعر و ابتذال نسبی آن به فکر چارهٔ کار می افتند. و صائب در این میان آن گونه که خود نیز می گوید دست سخن ــ زبان شعر ــ را می گیرد و به آسمان می برد. و به نظر ما از آسمان به بعد دست سخن را برای آشتی مجدد با مفاهیم والای عرفانی در دست بیدل دهلوی می گذارد. و بیدل برای جبران غیبت یك قرنهٔ مفاهیم عمیق عارفانه در شعر فارسی، به سیاق خود، آستین همت بالا

---

۲. سراندیب یا سیلان و یا سری لانکا جزیره‌ای است در جنوب هندوستان. در روایات آمده که آدم ابوالبشر از بهشت بدانجا فرود آمد و اقامت گزید و گویند نقش پای او در آنجاست.
فرهنگ معین جلد پنجم

می زند، ودم گرم عرفان را بار دیگر در نیِ زبان شعر که تراش هندی هم خورده است، می دمد و کار را به آخر می رساند.

به هر حال بیدل در طرز ابتدایی سخن، شاعری است منشعب از طبقهٔ شاعرانی که اصطلاحاً می توان آنان را هندی سرا نامید. اما در نهایت این راه بیدل را می بینیم که نازك خیالی و خیال بندی را به اوج می رساند و به تعبیر گروهی حتی «افراط» می کند و بدین سبب شعرش دچار تزاحم خیال می شود.

در اینجا بی آنکه خواسته باشیم در باب مقام ادبی بیدل غلو کنیم که شعر بیدل بی نیاز از غلو امثال ماست، باید این نکته را متذکر شویم که بستن پروندهٔ شعر بیدل آن هم با این ادعای کلی که شعرش «تزاحم خیال» دارد ناشی از بی انصافی و بی حوصلگی یا هردوان باضافهٔ مقدار معتنابهی بی ذوقی است.

پیچیدگی شعر بیدل دلایل بسیاری دارد که تزاحم خیال، یکی از آنهاست که در جای خود به آن و همچنین به دیگر عوامل پیچیدگی و دیر آشنایی شعر بیدل خواهیم پرداخت. اما نقداً همین جا بگوییم که به نظر ما «بی خیالی» هم، آن گونه که برخی پنداشته اند، هنر نیست و به عبارت دیگر تزاحم خیال (آن هم از نوع بیدلی آن) به مراتب بهتر از بی خیالی است.

راقم این سطور خوشتر دارد که سبك بیدل را سبك هندی مضاعف یا هندی عمیق بنامد. چرا که به گواهی ابیاتی که پس از این شاهد آورده می شوند بیدل به نگرش هندی، عمق و به ابزار و آلات سخن گفتن در این سبك توان و کارآیی بیشتری می دهد. و این در حالی است که تمام فنون و شگردهای خیال بندی و مضمون آفرینی در این سبك را به خوبی آموخته و تجربهٔ شاعران زبردستی چون کلیم و صائب را زاد راه خویش کرده است.

اما همان گونه که در آغاز بحث گفتیم ذکر اجمالی خصوصیات شیوهٔ بیان در سبك هندی و تشریح قوارهٔ مادی و معنوی این سبك برای شناخت بیدل، کاری ضروری است.

هر که رفت از دیده داغی بر دل ما تازه کرد
در زمین نرم نقش پا نمایان می‌شود

بیدل

تمثیل (سفر از محسوس به نامحسوس)

اهل منطق تمثیل را اثبات یك حكم واحد در یك قضیهٔ جزئی به واسطهٔ ثبوت آن در جزئی دیگر که با اولی معنی مشترکی دارد، تعریف کرده‌اند و فقها این را قیاس می‌خوانند و جزئی اول را فرع، جزئی دوم را اصل و معنی مشترك بین این دو را علت و جامع می‌گویند.[1] گرچه استخوان بندی تمثیل شعری نیز همین استخوان بندی منطقی است ولی باید در نظر داشت که در شعر، مصراعها (که همان جزئی‌های منطقند) در اصل از مقولهٔ (انشاء) هستند و نه (خبر). اگر شاعر ما می‌گوید (هر که رفت از دیده داغی بر دل ما تازه کرد) علی‌رغم ظاهر خبری مصراع، کار شاعر انشا محسوب می‌شود، چرا که حرف او را نمی‌توان و نباید زیر ذره‌بین (صدق و کذب) قرار داد و خبر بودن آن را محك زد. تفاوت میان منطق و شعر تفاوت از زمین تا آسمان است ولی همین قدر بگوییم که مخاطب منطقی، عقل است و مخاطب شاعر، دل و احساس.

بارزترین و مشهورترین شیوهٔ مضمون سازی و به عبارت دیگر شگرد کار در سبك هندی، زدن نقب از ظاهر به باطن یا برقرار کردن ارتباط بین محسوس و نامحسوس است. شاعر در سبك هندی توجهی خاص به عناصر و پدیده‌های طبیعی و اشیاء و آداب و رسوم و عادات و مصطلحات جامعهٔ خویش دارد. این توجه خاص به شکلِ استخراج مضمون از مشاهدات انسانی در طبیعت و جامعه و اشیاء محیط شاعر، بروز می‌کند. در واقع در این سبك، شاعر همچون حضرت سلیمان و شاید بالاتر از او، زبان همهٔ موجودات را می‌فهمد و همهٔ موجودات نیز توانایی درك زبان او را دارند.

او دائماً میان دو قطب «محسوس» و «نامحسوس» درآمدوشد و ترددی شاعرانه

---

۱. *التعریفات*؛ تألیف علی بن محمدبن علی الجرجانی (سید شریف)؛ الدارالتونسیه‌للنشر.

است. به این شکل که شاعر از مشاهدهٔ یك پدیدهٔ محسوس و احیاناً ملموس راه به یك مفهوم نامحسوس (معقول) می برد و به کشفی جدید دست می یابد. او به تعبیر «جبران خلیل جبران» هر لحظه در قلمرو روح خویش به کشف قاره‌ای جدید نایل می شود. که البته این قلمرو در سبك هندی تنها روح شاعر را در بر نمی گیرد بلکه روح اشیاء و حتی کلمات و دیگر پدیده‌های طبیعی نیز از تصرف حس کاوشگری او بیرون نیستند.

فی المثل شاعر چکیدن دانه‌های باران را بر سطح آب، در استخر، دریا و یا بر که‌ای کوچك، مشاهده می کند. دانه‌های باران بر سطح آب دوایری ایجاد می کنند که به سرعت بزرگ و سپس محو و ناپدید می شوند. شاعر در ذهن خود بین این پدیدهٔ محسوس با یك مفهوم نامحسوس ارتباط برقرار می کند و ره‌آورد این تشبیه و تلفیق ذهنی را به شکل شعر ارائه می دهد:

می گوید:

ز یاران کینه هرگز در دل یاران نمی ماند (نامحسوس)
به روی آب جای قطرهٔ باران نمی ماند (محسوس) وحید قزوینی

می بینیم که شاعر در یك مصراع مشاهدهٔ محسوس خویش (ناماندگاری جای قطرهٔ باران بر آب) را گنجانده و در مصراع دیگر مفهوم نامحسوس را قرار داده است:

ز یاران کینه هرگز در دل یاران نمی ماند

او قطرهٔ باران و آب را، چون در اصل یکی هستند به یاران تشبیه کرده است و زوال دوایر ایجاد شده بر سطح آب را، به گذرا بودن کدورتی که ممکن است بین دو یار ایجاد شود.

همان گونه که دیدیم در کفهٔ یك ترازوی نامرئی، مفهوم نامحسوس قرار می گیرد و تعادل ترازو برهم می خورد. سپس شاعر با قراردادن مشاهدهٔ محسوس (یا ملموس) در کفهٔ دیگر تعادل از دست رفته را مجدداً برقرار می کند و این برهم خوردن تعادل و برقراری مجدد آن در مخاطب شعر موجب درك بهتر معنی و احساس لذتی هنری می شود:

در کارگاه عشق است تدبیر عقل بیکار

همان گونه که:

طوفان نمی کند گوش تعلیم ناخدا را

در این بیت صائب نیز، مصراع نخست (بیکاری عقل در کارگاه عشق) حکم کفهٔ نامحسوس (معقول) را دارد و مصراع دوم (بی اعتنایی طوفان به تعلیمات ناخدا) کفهٔ دوم ترازو یعنی کفهٔ محسوس است.

این گونه مضمون آفرینی و روش تعلیل در شعر هندی ستون فقرات ابیات بیشماری است:

بر تواضعهای دشمن تکیه کردن ابلهی است (نامحسوس)

زیرا:

پای بوس سیل از پا افکند دیوار را (محسوس) غنی کشمیری

نباشد نیك باطن در پی آرایش ظاهر (نامحسوس)
به نقاش احتیاجی نیست دیوار گلستان را (محسوس) کلیم

روشندلان فریفتهٔ رنگ و بو نیند (نامحسوس) زیرا بر اساس یك احساس ذوقی و تجربه‌شده و میسر برای عموم:

آیینه دل به هیچ جمالی نبسته است کلیم

می‌شود اول ستمگر کشتهٔ بیداد خویش (نامحسوس)
سیل دایم بر سر خود خانه ویران کرده است (محسوس) کلیم

روزگار اندر کمین بخت ماست (نامحسوس)
دزد دایم در پی خوابیده است (محسوس)

و صائب به همین شیوه اما لطیف‌تر می گوید:

شرم رمیده را نتوان رام حسن کرد (نامحسوس)

همان گونه که:

رنگ پریده باز نیاید به روی گل (محسوس)

در این شیوه که گونه‌ای موازنهٔ لفّ و نشر معنوی بین مقوله‌ای تجربه شده با اندیشه‌ای به تجربه در نیامده، است، همواره مصراع (محسوس) به عنوان تعلیل قدعلم نمی کند. بل گاه این مصراع کلید تشبیه و تمثیل قرار می گیرد و گاه به عنوان مکمل معنوی عمل می کند. این روش با شیوع و گسترش سبك هندی کم‌کم پیچیده‌تر می شود، و اگر مجاز به تعبیر باشیم به اصطلاح اهل عروض زحافاتی پیدا می کند. مثلا گاه استنتاج شاعر بر پایهٔ دو نامحسوس قرار می گیرد و دیگر از محسوس مشترك و تجربه شده توسط همگان خبری نیست و از آنجا که در این حالت ذوق شاعر در جعل و قراردادیك موضوع دخالت کرده و طبعش دست به کار صدوریك فتوای ذوقی می شود، حاصل سخن پیچیده‌تر و عملکرد خیال بارزتر و طبق تعاریف امروزی شعر، عموماً حاصل کار به شعر نزدیك‌تر می شود. مثل این بیت از کلیم:

بود آرایش معشوق حالِ درهم عاشق
سیه روزی مجنون سرمه باشد چشم لیلی را

ناگفته پیداست که این شیوهٔ تمثیل از اختراعات شاعران سبك هندی نیست. چرا که در اشعار شاعرانی که تعلقی به این سبك ندارند، نیز می توانیم ابیاتی از این قبیل پیدا کنیم:

کی توانم شعلهٔ عشق تو را در دل نهفت
شمع روشن در میان شیشه پیدا می‌شود ظهیر فاریابی

بر سیه‌دل چه سود خواندن وعظ
نرود میخ آهنین در سنگ سعدی

و دو نمونه از حافظ که البته به گونه‌ای ملایم‌تر و به سیاق زبان لطیف خواجه، نشان‌دهندهٔ همین شیوهٔ تمثیل و مقارنهٔ محسوس با نامحسوس است:

چو گل گر خرده‌ای داری خدا را صرف عشرت کن
که قارون را غلطها داد سودای زر اندوزی

اشك غماز من ار سرخ برآمد چه عجب

خجل از کردهٔ خود پرده دری نیست که نیست

رگه‌های هندی در ابیات فوق به وضوح دیده می شود. اما باید دانست که این شیوه در سبك هندی، دامنهٔ کاربرد گسترده‌ای پیدا می کند. و به دلیل همین دامنهٔ وسیع کاربرد و پیچیده شدن تدریجی، آن را جزءِ شگردهای سبك هندی محسوب می کنیم. والا شکار مضمون با این کمند و جولان طبع در این وادی سابقه‌ای طولانی در ادبیات ما دارد. در این زمینهٔ تمثیل، مثنوی معنوی مثال ملموسی است.

مولانا در مثنوی با همین شیوه زیبایی های فراوان و مضامین بسیار به بار آورده است. فی المثل برای این که به مخاطب خود تفهیم کند که حرف درست گاه ممکن است از دهان آدمی نادرست هم بیرون بیاید و به تعبیر دیگر امکان این هست که زیبایی از دهان زشتی هم شنیده شود، از مشاهده‌ای عینی و مشترك میانِ همگان، سود جسته و حرف خود را به کرسی تمثیل می نشاند. می گوید همه گذارشان به مبرز افتاده است و همه دیده‌اند که گاه در کنار چاه مبرز گلهای سرخ و زیبا ــ حتماً به واسطهٔ قوت خاك ــ می روید. آنگاه با زنده کردن این تجربه مشترك حکم صادر می کند که (حرف حکمت بر زبان ناحکیم) حکم همان گلهای زیبایی را دارد که گاه بر لب چاه مبرز می روید.

این شیوهٔ سخن گفتن دقیقاً همان شگرد هندی است که مثالهای فراوانی برای آن ذکر کردیم. منتهی با این تفاوت که در مثنوی این روش در طول ابیات فراوان و در ضمن نقل یك حکایت و گاه چند حکایت بهم پیوسته اعمال می شود. اما در سبك هندی دامنهٔ عملکرد این روش از قلمرو بیت فراتر نمی رود. مولانا البته به پدیده‌های عینی و مشترك بسنده نمی کند. او شیفتهٔ داستانهای مشترك و سخنان مشهور بزرگان مذهب و از همه مهم‌تر دلبستهٔ مفاهیم *قرآنی* است. او گاه برای کفهٔ «محسوس» ترازویی که ذکرش رفت قصه‌ای از *قرآن*، حدیث، روایت یا داستان عارفانه‌ای را برمی گزیند، تا مفهوم مورد نظر را به مخاطب خویش منتقل سازد. او برای این کار حتی گاه داستانی از خویش می پردازد و به عنوان قرارداد «محسوس» آن داستان را پایه ابراز عقاید خویش قرار می دهد. اگرچه دیگر اینجا این داستان و حکایت برای معاصران و بخصوص آیندگان «محسوس» به حساب نمی آید اما مخاطب حرف، پس از شنیدن داستان به عنوان قرارداد آن را در ذهن خویش جای می دهد و مطلب را دنبال می کند تا به عقیده‌ای که شاعر معمولا در انتهای چند داستان پی درپی ابراز می کند دست یابد. به بیان دیگر

داستان پس از نقل شدن نقش همان تجربهٔ مشترک را برای خواننده و یا شنوندهٔ اثر ایفا می کند.[۲]

سبک هندی در زمینهٔ تمثیل پردازی، موجز و فشردهٔ شیوهٔ تمثیل پردازی مولاناست و یا به عبارت دیگر اگر اشعار سبک هندی را بشکافیم و شرح و تفصیل دهیم به چیزی نزدیک به مثنوی و حدیقه و دیگر کتابهای مشابه عرفانی می رسیم که البته مایه و پایهٔ عرفانی پایین تری خواهند داشت.

از آنجا که در سبک هندی سخن برمدار ایجاز می گردد و قالب اصلی این سبک غزل است و غزل جای تفصیل و تشریح نیست، شاعر به حس مشترک یا شنیدهٔ همگانی یا داستان شناخته شده و مأنوس با اذهان مردمان اشاره‌ای گذرا می کند و می گذرد:

وادی پیموده را از سر گرفتن مشکل است (نامحسوس)
چون زلیخا عشق می‌ترسم جوان سازد مرا (محسوس)

که مصراع دوم از آنجا که تلمیحی است بر گوشه‌ای از داستان حضرت یوسف و این داستان را همگان شنیده و یا خوانده‌اند، نقش «محسوس» را ایفا می کند.

شگرد مقارنهٔ «نامحسوس و محسوس» در تقسیم بندیهای ادبی نوعی تمثیل ساده است که اختصاص به شعر ندارد و می توان در نثر نیز از آن سود جست. مثال از امام علی(ع): «وَلاتَحاسَدوا، فَإنَّ الْحَسَدَ یأْکُلُ الایمانَ کَما تأْکُلُ النّارُ الحَطَبَ» حسدورزی مکنید. چرا که حسد ایمان را می خورد همان گونه که آتش هیمه را. و نمونه‌های کاربرد این روش را در سخنان رسول اکرم(ص) و ائمهٔ اطهار(ع) بسیار می توان جُست و به دست داد.

و اما در سبک هندی اجتماع اهل فن را عقیده بر این است که صائب تبریزی در این شیوه سرآمد دیگران است:

دنیا به اهل خویش ترحم نمی کند
آتش امان نمی‌دهد آتش پرست را

در چشم پاک بین نبود رسم امتیاز
در آفتاب سایهٔ شاه و گدا یکی است

---

۲. برای توضیحات بیشتر در این زمینه رجوع شود به سوره، جُنگ دهم، مقالهٔ مولوی، آینه‌دار هنر مکتبی.

و نیز دو بیت زیر که در آنها کفهٔ «محسوس» پیش از «نامحسوس» قرار گرفته، قابل تأمل است:

از جنبش مهد است گرانخوابی اطفال
از گردش افلاك به خواب است دل ما

تنگ می‌سازد بیابان را به رهرو کفش تنگ
تنگدستی از جهان بیزار می‌سازد مرا

همچنین در بیت زیر که سخت مشهور است و منسوب به صائب، شگرد فوق کاربردی ملایم، مخفی و در نتیجه دلنشین تر دارد:

ما زنده از آنیم که آرام نگیریم
موجیم که آسودگی ما عدم ماست

که البته سهم روح حماسی مضمون را در اشتهار آن نباید نادیده گرفت.

تکمیل مبحث را از دیگر شاعران این سبك، بیتی چند می آوریم و ابتدا می کنیم به اقبال لاهوری که نسیم ملایمی از بیدل در شاخسار صمیمی شعرش پیچیده است:

ضربتی باید که جان خفته بر خیزد ز خاك
ناله کی بی‌زخمه از تار رباب آید بیرون

سالك نرسد بی‌مدد پیر به جایی
بی زور کمان ره نبرد تیر به جایی غنی

رفیق اهل غفلت هر که شد از کار می‌ماند
چو یك پا خفت پای دیگر از رفتار می‌ماند غنی

قطع امید کرده نخواهد نعیم دهر
شاخ بریده را نظری بر بهار نیست کلیم

مدعی گر طرف ما نشود صرفهٔ اوست
زشت آن به که به آیینه برابر نشود کلیم

صورت نبست در دل ما کینهٔ کسی
آیینه هرچه دید فراموش می کند سلیم تهرانی

و باید گفت که ابیاتی از این دست، پای شعر هندی را به کوچه و بازار، کوی و برزن، قهوه‌خانه‌ها و حمامها و دکان وحجرهٔ کسب و کار مردم عادی باز کرده است. چرا که بخش قابل توجهی از اشعار هندی که سهل الوصل و آسانگوار می نماید، زاییدهٔ همین شیوهٔ مقارنهٔ محسوس و نامحسوس است.

در اینجا وقت آن رسیده است که بگوییم یکی از دلایل دیر آشنایی دیوان بیدل، بی اعتنایی او به این شیوهٔ عام المنفعه و شدیداً رایج در سبك هندی است. بیدل در انتهای جاده‌ای است که پیش از او بزرگان سبك هندی آن را کوبیده و هموار کرده‌اند. این بزرگان و دیگر سرایندگانی که صفت «بزرگ» چندان هم برازندهٔ توان هنری آنها نیست، کمتر مضمونی را دست نخورده باقی گذاشته‌اند. در نگاه بیدل شاید بتوان گفت که شعر هندی از مضامین کوچه و بازاری اشباع شده است. و بیدل که روح ناآرامی دارد، تنیده بر فلسفه و عرفان، بایسته است سبك هندی را که وجه غالبش تعلق به مضامین زمینی و نیمه خاکی دارد، به خدمت مفاهیم عمیق تر و بالطبع پیچیده تر درآورد.

ساده تر بگوییم تلاش بیدل همه این است که با زبان هندی، مفاهیم عراقی را عرضه کند. و پر واضح است آن هنگام که مفاهیم عمیق عرفانی و دریافتهای مه آلود انسانی از جهان هستی و آفرینندهٔ آن، با بخشی پیچیده از زبان سبك هندی درهم بیامیزد، حاصل کار، شعری دیر آشنا خواهد بود. می توان گفت راز اصلی ابهام و دیر آشنایی شعر بیدل در همین نکته نهفته است: تلاش برای بیان مفاهیم عراقی در شیوه‌ای موسوم به سبك هندی. تلاش برای دست یافتن به زبانی که در آن آب و آتش به شیوه‌ای مسالمت آمیز، همزیستی و همجواری کنند:

خاکم به باد می رود و آتشم به آب
انشای صلحنامهٔ اضداد می کنم

بیدل نسبت به حجم چشمگیر غزلیاتش، کمتر از دیگر شاعران این سبك از شیوهٔ مقارنه «محسوس و نامحسوس» بخصوص در شکل ساده و ابتدایی آن سود برده است. تعداد ابیاتی همچون ابیات زیر که در آنها شگرد مذکور کاربرد ابتدایی و ساده‌ای دارد، در دیوان قطور غزلیات بیدل، زیاد نیست:

انتظار فیض عشق از خامی خود می کشیم
چوب تر را سعی آتش دیر روشن می کند

جاهل از جمع کتب صاحب معنی نشود
نسبتی نیست به شیرازه، سخندانی را

تیره بختی نفسی از طلبم غافل نیست
سایه دایم ز پی شخص، روان می باشد

زر پرستی می کند دل را سیاه
آخر این صفرا به سودا می کشد

می بینیم که در بیت اخیر تقریباً هر دو کفه حاوی نامحسوس است.
به بیت زیر که به همین شیوه از طبع بیدل تراویده است توجه کنید:

بساط نقش پا گرم است در وحشتگه امکان
ز هر جا شعله‌ای جسته است داغی مانده بر جایش

بخش نامحسوس بیت (مصراع اول) دیگر نصیحتی اجتماعی یا پند و حکمتی معمول و رایج نیست بلکه یك دریافت حیرت بار، از فانی بودن انسان و نگاهی از سر درد بر علائم و آثار این فنای جهانشمول است. «نقش پا» چیست که از نگاه بیدل بساطش گرم است و بازارش پر رونق؟ شاید بیدل این تصویر را از تماشای لوازم و اثاثیهٔ بجا مانده از عزیزی در گذشته الهام گرفته و شاید از تماشای آثار مکتوب و غیر مکتوب دیگر کسانی که (از جمله رفتگان این راه دراز) هستند. و شاید گذری داشته است به قبرستان و سنگهای مزار یا فانوسهای روشن و آویخته بر بالای گورهالی بی سر و صدای (وادی خاموشان) در او این حس غم آلود را زنده کرده است. اما او خود به هر حال این دریافت

را به «وحشتگه امکان» یعنی همان دامگه حادثهٔ حافظ، تعمیم می دهد.

بیدل شیوهٔ «محسوس ـ نامحسوس» را کمتر صرف مفاهیم عادی همچون (رفیق اهل غفلت هر که شد از کار می ماند...) می کند. مرگ و بیان حماسی و گاه دردآلودِ برخورد انسان وارسته با این ساحل محتوم، برای او جاذبه‌ای پایان ناپذیر دارد:

بی موج به ساحل نرسد کشتی خاشاك
از تیغ اجل نیست در این معرکه با کم

این شیوه حتی آنجا که به سادگی می گراید، در شعر بیدل صَرف مضامین عارفانه می شود:

شوخی حرف از زبان شرمسار ما مخواه
طایر از پرواز می ماند چو بالش تر شود

شاید برخی به حق ایراد کنند که مضمون عرفانی و فلسفی گفتن ودم از تحیر وفنا زدن در سبك هندی اختصاص به بیدل ندارد و شاعرانی همچون صائب و کلیم نیز پیش از او در این وادی جولانها داده اند. ما نیز بر صحت این سخن واقفیم. صائب و کلیم و کم وبیش دیگران هم در این وادی گام زده اند، اما شدت جریان این تفکر در مدار آثار بیدل بالاتر از شعر دیگران است. در دیوان بیدل غزلی نمی توان یافت که خالی از این معنی باشد. اما برای سراغ کردن این معنی در دیوان دیگران باید مدام ورق زد و این سوی و آن سوی چشم تحقیق دواند. حال آن که در بیدل عکس این قضیه صحت دارد. یعنی برای یافتن غزلی در دیوان او که حاوی ضربان عارفانه نباشد باید سخت کوشید و مدام چشم فرسایی کرد.

در دیوان بیدل به ندرت می توان غزلی سراغ کرد که ناظر بر عشق زمینی و باصطلاح اهل فن عشق مجازی باشد. شعر برای شعر، بیت برای بیت وهنر برای هنر در قاموس بیدل سخت مردود است و نکتهٔ مهم تر این که از دیوان بیدل و شرح زندگانی او چنین بر می آید که حشر و نشر او با مفاهیم عرفانی، سرسری و بی عمق نیست. او اگر عرفانی می گوید و فلسفی می نویسد، عرفان و فلسفهٔ اسلامی را شناخته و بیانش در این دو مضمار، عمیق و صمیمی است. تحیر و میل واصل شدن او به معبود، تحیر و میلی عاریه و مصنوعی نیست. او نخواسته تا با ناخنك زدن به واژگان فلسفی ـ عرفانی برای سخن خود رنگ و لعاب عارفانه دست و پا کند. فانی بودن انسان برای او سخت درخور تأمل

است و تجلی انوار حق در قلمرو ممکنات و در سرتاسر بلد کبیرهٔ تعیّن جاذبه‌ای پایان ناپذیر دارد:

روشندلان چو آینه بر هر چه رو کنند
هم در طلسم خویش تماشای او کنند
این موجها که گردن دعوی کشیده‌اند
بحر حقیقت‌اند، اگر سر فرو کنند
ای غفلت آبروی طلب بیش از این مریز
عالم تمام اوست، اگر جست‌وجو کنند

حال آن که بسیاری از شعرای این سبك و دیگر سبکهای شعر فارسی، با واژگان عرفانی و فلسفی برخوردی سطحی و بی‌رمق دارند و به گاه وارد شدن به حوزهٔ این کلمات، با رفتار ناشیانهٔ خود به جای به فکر واداشتن، ما را به خنده وا می‌دارند:

به این جهان ز عدم آمدن پشیمان است
از آن همیشه گزد طفل شیرخوار انگشت! سلیم

که البته این بیت را دوستی اهل ذوق به عنوان بیت فلسفی به رخ ما می کشید. که ما هم به ناچار توضیح واضحات دادیم که استعمال الفاظی از قبیل عدم، هستی، نیستی، فنا و بقا و احیاناً رخ و زلف و خط و خال و... لزوماً دال بر این نیست که شاعر نکته‌ای فلسفی یا عرفانی بیان کرده و خود اهل این عوالم است. و بگذریم از این که در مصراع «به این جهان ز عدم آمدن پشیمان است» گذشته از زشتی و سبکی زبان و بیان، استعمال لفظ «عدم»، استعمالی ناشیانه و نادرست است. به قول خود بیدل:

به مکتب هوس از کیف و کم چه فهمیدی
تو فطرت عدمی از عدم چه فهمیدی

نکتهٔ دیگری که در باب ابیات سروده شده با روش مقارنهٔ محسوس و نامحسوس می‌توان گفت، قابل ترجمه بودن آن است. این بخش از شعر هندی قابل ترجمه‌ترین قسمت از اشعار سروده شده در این سبك است. چرا که یك طرف معادله مبتنی بر تجارب عینی و مشهود و در دسترس همگان است. این که هیزم آتش را می خورد برای

هر آدم با سواد و بی سوادی در همه جای عالم خاك، ملموس و مشهود است. و نیز تجربهٔ دیر مشتعل شدن هیزم نمناك چندان دور از دسترس نیست و طغیان آتش در اثر چکیدن اشك کباب را چه آنها که اهل کباب اند و چه آنها که دست دیگر مردمان دیده اند، همه و همه به عنوان تجربه‌ای عینی در کوله بار تجارب خود دارند. و بر این قیاس ما نیز از ترانه‌ای که دو خواننده، یکی سیاه پوست و دیگری سفیدپوست، در غرب می خوانند و در آن به همین شیوه می گویند:

«شاسیهای سفید و سیاه پیانو در کنار هم و دوش به دوش هم در آفرینش نغمه‌ای واحد همکاری و همزیستی می کنند، چرا ما این کار را نکنیم؟»[3]

به خوبی متوجه پیام ظریفی که در رد تبعیض نژادی در ترانه تعبیه شده است، می شویم و از آن لذت می بریم.

و بالاخره اگر بتوانیم قابل ترجمه بودن را برای شعر، امتیاز و حسن تلقی کنیم، باید گفت که شعر سبك هندی در شاخه‌ای که ذکرش به تفصیل رفت یعنی تمثیل و سفر از محسوس به نامحسوس، نسبت به اشعار دیگر سبکهای شعر فارسی به مراتب از امتیاز و حسن بیشتری برخوردار است.

---

3. Ebony and ivory
Together with perfect harmony
On my piano keyboard
Oh lord!
Why don't we?

مکانیسم عنصر «خیال» در شعر سبک هندی

از عناصر چندگانه‌ای که ادب را تشکیل می‌دهند، در شعر هندی، عنصر خیال کاربردی چشمگیرتر دارد به گونه‌ای که می‌توان گفت سنگ زیر بنای این سبک؛ عنصر خیال است که رشد همه جانبهٔ آن که گاه وحشت آور هم می نماید محاسن و معایبی را برای این نوع شعر به همراه آورده است. و ما از محاسن این عنصر شروع می کنیم و معایب آن را نیز به تدریج در متن بخشهای بعد می آوریم.

گفتیم که یکی از منابع مضمون تراشی در شعر هندی پدیده‌های محسوس و قابل رؤیت به چشم ظاهر است: تلاطم امواج دریا، بالا و پایین پریدن حباب بر سطح آب، خانمان برانداز سیل، رعشه‌ای که زلزله در اندام خاك می اندازد، سپیدشدن موی سر و صورت در پیری، سیاه شدن اجاق در اثر آتش، انگشت مکیدن کودك، روییدن خار بر سر دیوار، چکیدن روغن کباب در آتش، دوایری که از ریزش قطرات باران بر سطح آب تشکیل می شود، دودی که پس از شلیك گلوله از دهانهٔ تفنگ بیرون می آید، روییدن خار در کویر و شکفتن گل در بهار، ترك برداشتن ظروف چینی و بلوری، بارش ابر، تبخیر آب، تاول زدن پا و تولد آبله، چکیدن خون از زخم، پریدن پلك چشم، ریختن دندان و هزاران هزار پدیدهٔ محسوس دیگر هر کدام در شعر هندی معدن استخراج مضمون واقع می توانند شد. وهمهٔ اینها به مدد عنصر خیال صورت پذیر است. گونه‌ای از خیال که در قاموس ناقدان ادب «خیال مؤلف» نام گرفته است.[1]

ولی پیش از این نیز گفته آمد که خیال در شعر سبك هندی به پدیده‌های محسوس وبه عبارت محدودتر فقط به دیده‌ها قناعت نمی کند شنیده‌ها و خوانده‌ها نیز در روند

---

۱. رجوع شود به مقالهٔ «عناصر تشکیل دهندهٔ ادبیات»، فصل خیال، سوره، جُنگ ششم.

شکل گیری مضمون در این شعر سهم بسزایی دارد. و از اینجاست که پای داستانهای تاریخی، دینی، اساطیر ملی، مذهبی و غیرمذهبی نیز به میان کشیده می شود و از این رهگذر پشتوانهٔ فرهنگی شعر هندی اعتباری در خور توجه و تأمل می یابد. در این مجال، یعنی در پرداختن به تاریخ انبیاء و دیگر تواریخ که مالامال از داستانهای گوناگون اند، عنصر خیال در شعر هندی جولانی تحسین برانگیز و گاه شگفت آور و مبهوت کننده می دهد.

مکانیسم عمل خیال در این حال بدین شکل است که شاعر داستانی مذهبی، فی المثل داستان حضرت ابراهیم را درنظر می گیرد. زندگانی حضرت ابراهیم خود فرازهای داستانی بسیاری دارد همچون بحث با ستاره پرستان و رد عقاید این گروه، گذاردن زن و فرزند در بیابان بی آب و علف، شکستن بتها و گرفتار خشمِ فرعونی نمرود شدن و به قربانگاه بردن اسماعیل و دیگر حوادث اصلی و فرعی که در متن زندگانی حضرت ابراهیم مطرح هستند.

شاعر هم می تواند کل زندگی آن حضرت را در نظر بگیرد و به تعبیر اهل سینما تصویر «لانگ شات» به دست دهد و هم می تواند دوربین خیال را بر روی یکی از فرازهای زندگی پیامبر خدا، «زوم» کند و از دریچهٔ «کلوزآپ» دیگران را به تماشا فرا بخواند. و معمولا در حالت اخیر است که خیال در شعر هندی جوهرهٔ اصلی خود را نشان می دهد و چیزهای نادیده ای را برای دیگران دیدنی می کند. همهٔ خیال بندیها و ظریف بینیها و استعاره آفرینی های شعر سبك هندی، حاصل نزدیك شدن لنز خیال به عناصر داستانی و غیرداستانی و حلول روح شاعر در جزءجزءِ موضوع مورد نظر اوست.

باری شاعر خیال خود را بر روی یکی از عناصر داستانی زندگانی حضرت ابراهیم مثلا شکستن بتها و گرفتار شدن به دست نمرود، متمرکز می کند. او در تمام طول و عرض این فراز داستانی عناصر ذی سهم معنوی و مادی را پیش نظر می آورد: حضرت ابراهیم، پیامبری و رسالت او، نمرود، شکستن بت، دادگاه نمرود، تبر، بت، آتش، خرمن شعله‌ها، منجنیق، توکل ابراهیم، خشم و عجز نمرود، گلستان شدن آتش، امتحان ابراهیم در دمهای آخر، زبانه‌های آتش و دود، سردشدن آتش و دیگر وجوه مادی و معنوی داستان. حال مصالح کار برای پی افکندن بنای مضامین گوناگون آماده است. نیروی خیال شاعر، معماری آغاز می کند و با استفاده از تمام ظرفیتهای زبانی و

غیر زبانی، اقدام به بالا بردن دیوارها می کند:

ابراهیم، پیامبر خدا می تواند طلای مجسم باشد که برای خالص شدن یا محك خوردن، با مشیت خدا و به دست نمرود در بوتهٔ آتش می رود و خالص و صافی و سر بلند از آن بیرون می آید. در اینجا توکل ابراهیم و عمق و ریشهٔ آن می تواند نقش طلای محك خورده را به عهده بگیرد.

در ادبیات فارسی لفظ آتش با آب و باد و خاك رفیق گرمابه و گلستان است. پس خیال شاعر می تواند از این رفاقت دیرینه به نفع مضمون سازی سودها ببرد. بنابراین آتش نمرود را مبنای کار قرار می دهد و دوستان آتش را به محفل خیال می خواند. در اینجا مشیت خدا می تواند آتش نمرود را که به شیوهٔ هندی تشخصی نیز برای خود دست و پا کرده است، به خاك سیاه بنشاند و یا خاك برسر کند. و یا ابراهیم این بندهٔ برگزیدهٔ خدا ــ که به هر حال بشری است خاکی ــ می تواند خاكِ آتش نمرود را به باد توکل و تفویض دهد. این آتش می تواند به امر خدا خاكِ حاصلخیزی برای روییدن گلهای باغِ اعجاز باشد. به این شیوه می توان با سودجستن از ظرفیتهای مستقیم و غیرمستقیمی که در زبان فارسی اختصاص به کلمهٔ «خاك» دارد، همچون: بر خاك افتادن، خاکساری، خاکسترنشینی، خاك راه شدن، به تو بره کشیدن خاك، خاکمالی، خاکبازی، خاکریز، خاکی بودن، خاکدان، به خاك و خون کشیدن و دیگر متعلقات لفظ خاك و هر احتمال خاکزادی، مضمون تراشید و خیال بندی کرد.

در ادامهٔ همین روش می توان آب را از فطرت الهی ابراهیم الهام گرفت و مقابل آتش قرار داد و مثلا گفت: آتش از فرط شرم در حضور پیامبر خدا، آب شد و به مصرف آبیاری گلستان معجزه رسید. و یا می توان گفت: از مشیت حق تعالی «آبروی آتش نمرود رفت» و یا به شکل کامل تر نقشی هم به باد محول کرد و گفت: «آبروی آتش نمرودیان بر باد رفت» و بسیاری گفتنیهای دیگر که با همین (تکنیك) می توان ساخت و پرداخت همچون:

اگر خدا بخواهد آتش خاصیت آب پیدا می کند. زلال و شفاف و سرد که از خاك، گل و گیاه بر می آورد. یا حضرت خلیل در مجمر نمرود سپندی شد که زمزمه و نجوای معهود این سپند در سبك هندی، در اینجا بانگ خوش لااله الاالله است و به هر حال مقاومت پیامبر خدا حضرت ابراهیم، در برابر جوخهٔ آتش نمرود، از زوایای گوناگون می تواند در دست خیال شکل بگیرد و مضمون ساز شود.

برای روشن‌تر شدن مکانیسم خیال در این وادی، باید بگوییم که این عنصر همچنین می‌تواند دستی به دامن منجنیق بزند. تعجب نکنید در سبك هندی، دامن که سهل است منجنیق می‌تواند کفش و کیف و کلاه و دیگر پوشاك گوناگونی که من و شما بر تن می‌کنیم نیز بر تن داشته باشد. حتی می‌تواند خطیب، نکته‌سنج و ظریف پردازو احیاناً آگاه از اسرار الهی هم باشد. مثلا در همین داستان، منجنیق می‌تواند سرّی از اسرار توحید ــ یعنی حضرت ابراهیم ــ را بر زبان آورد و خرمن آتش را چونان سالکی شیفته، از این رو به آن رو ــ یعنی گلستان ــ کند. یا می‌تواند (البته در خیال شاعر) همیشه دهانش برای استغفار از گناه افکندن رسول خدا در آتش نمرود، باز باشد.

می بینیم که حلولی از این دست در بطن شنیده‌ها و دیده‌های گوناگون به سوار خیال شاعر امکان ترکتازی در پهندشتی را می‌دهد که تصور وسعت آن حتی برای خیال امری دشوار و تقریباً ناممکن است. مع هذا هنوز عرصه بر خیال تنگ نشده است. می‌توان در چشم نمرود نشست و قافله‌های دود آتش خود افروخته را استقبال کرد یا با طلای محك خوردهٔ رسالت حضرت ابراهیم در یك پیراهن گنجید و فی المثل از زبان او در پایان آزمایش گفت:

در کف ایمان تبر چندین هنر می‌پرورد
ضربتی بر بت زدیم و گردن آتش شکست

یا می‌توان همراه با خیال از متن واقعه دورتر شد و بیرون از گود حادثه با جامعیتی بیشتر گفت:

عشقبازانی که بر جانان توکل کرده‌اند
در کویر شعله سیر باغ پرگل کرده‌اند

و یا با شیوه‌ای نسبتاً پیشرفته‌تر سرود:

گر خلیل آسا بیایی در دل آتش فرود
بوی گل از شاخسار شعله بالا می‌رود

علاوه بر احتمالات فوق ممکن است که در نتیجهٔ تمرکز خیال بر روی این داستان عناصر آن در ذهن از صورت خالص درآمده، با کلمات یا عبارت دیگر ترکیب شوند و قلمرو مجاز را وسعت دهند و روزنهٔ تازه‌ای را بگشایند. مثلا ابراهیم به دل اضافه شود و

آتش به غم:

از توکلهای ابراهیم دل
آبروی آتش غم می رود

و شاعران متوسط سبک هندی در این موارد، بیت به دست آمده را دنبال می کنند و چون خودمختاری و استقلال معنوی و از این شاخه به آن شاخه پریدن را در غزل ــ و خصوصاً غزل سبک هندی ــ از شیر مادر حلال تر می دانند ادامه می دهند:

اندك اندك می گدازم در غمش
اشك چشم شمع نم نم می رود

و بعد هم کمی نصیحت و حکمت خالص هندی به شیوهٔ «محسوس ـ نامحسوس» چاشنی می کنند:

راستان آسوده ره طی می کنند
خار در پای عصا کم می رود!

و بعد در ذهن به دنبال قوافی دیگر به جست وجو می پردازند. و کشف می کنند که «بم» هم مانده است. این «بم» گونه ای رشید از سیفی جات را تداعی می کند که قدما گفته اند و ما شنیده ایم که بیمهٔ حوادث است. شاعر متوسط برای این که وارد معقولات هم بشود و اظهار فضلی بکند، می گوید:

گونهٔ هستی کبود از نیستی است
آفت این فتنه تا بم می رود!

و چون کار درك مطلب کمی پیچیده می شود، برای ارائهٔ دلیلی محکمه پسند می سراید:

سرکه درد است شعرم، ناگزیر
صورت تصویر در هم می رود!

و برای مقطع هم چراغ قافیه ای غافلگیر کننده در ذهن او سوسو می زند و بهتر است در بیت آخر حرفی کلی زد:

پیك دستور اجل چون می رسد
مصدر هستی مرخم می رود!

کار تمام است! بیت مطلع را هم بعداً می توان ضمیمهٔ غزل کرد!

نمونهٔ بالا را ــ البته برای مزاح ــ از آن رو آوردیم تا بگوییم به طور کلی در قالب قدیم شعر پارسی و بالاخص در شعر سبك هندی سروده هایی از این گونه هم کم نداریم.

اینجاست که پیدا کردن تکمه‌ای، به شاعر، دوختن یك دست کت وشلوار اسپورت را سفارش می دهد و نتیجه چیزی می شود در ردیف غزل جعلی بالا. غزلهایی که در کارگاه خلقت ذهن شاعر همه ازدندهٔ چپ قوافی آفریده می شوند وحتی گندم نخورده سزاوار اخراج از بهشت ادبیات جاودانه و ماندنی هستند.

خیال بر قیاس مکانیسمی که در یك فراز از داستان حضرت ابراهیم عمل کرد، می تواند در فرازهای دیگر و نیز در داستانهای دیگر اعمال نقش و نقش آفرینی کند. به عنوان مثال داستان حضرت یوسف از آنجا که داستانی بلند ومشتمل بر فرازونشیبهای فراوان و شاعر پسند است، استعداد خاصی در ایجاد مضمون دارد و از این رو شعرا و بالاخص شاعران سبك هندی به آن عنایت خاصی مبذول داشته‌اند. نمونه‌های جولان خیال در عرصهٔ داستان حضرت یوسف در دیوان شعرای سبك هندی فراوان است ونقل آن ممکن است از خود داستان حضرت یوسف طولانی تر شود. از این رو در اینجا ما به چند احتمال تازه بسنده می کنیم:

ستاره‌های خواب حضرت یوسف می توانند برق دندان کینهٔ برادران باشند. دندان گرگ موهوم، که تهمت هضم یوسف را به معدهٔ او نیز بسته‌اند، می تواند از لثهٔ برادران کینه‌توز بیرون زده باشد. برادران حسود او می توانند «گرگهای کنعان‌زی» لقب بگیرند و همچنین می توانند:

با دروغ و پیرهن گرگ آفرینیها کنند

تار و پود پیراهن یوسف ممکن است ضریحی باشد که چشم یعقوب برای شفا گرفتن به آن دخیل می بندد. و یا همانگونه که لسان الغیب با طنزی ملایم می فرماید:

پیراهنی که آید از او بوی یوسفم
ترسم برادران غیورش قبا کنند

باری با دستیاری خیال در شعر و بالاخص شعر هندی که بر ساقهٔ خیال پیچیده و بالا رفته است، قافله‌ای که یوسف را از چاه بر می کشد همچون آسمان بارِ (ماه) می برد و تجارت جمال می کند. و در ادامهٔ همین ماجرا گل (حُسن یوسف) در خزان مزایده می شکفد. در غیاب یوسف، گرگ موهوم چنگ در کاسهٔ چشمان یعقوب می اندازد. و نیز از زبان حال یعقوب می شنویم که:

آن خواب پر ستاره، تعبیر تیره‌ای داشت

همچنین در آن مجلس مشهور، جمال یوسف جراحت آفرین می شود و ترنج نیز از برکات جمال پیغمبر خدا نصیبی می برد.

نیروی خیال در اینجا آزاد است تا به هر سوی و به هر شکل که دل نازکش می خواهد تند و تیز بتازد و مضمون تراشی کند:

وقتی برادران با بافه‌های توطئه ازدشت بر می گردند و داستان کشته‌شدن یوسف را برای پدر تعریف می کنند، دندان بی گناهی گرگ در شب نیرنگ برادران سوسوی انکار می زند. و از آن به بعد بوی پیراهن یوسف است که با آبیاری چشم یعقوب، گل می کند و خار چشم نابرادران می شود. و بالاخره بیت زیر را که نمی دانم از کیست، شاید بتوان اوج نازك خیالی و ظریف بینی معتدل در سبك هندی دانست. آنجا که مکر سیئهٔ زلیخا همچون کبوتر جلد به خودش بازمی گردد و پیراهن یوسف، نیرنگ پوشیدهٔ اورا برهنه می سازد:

چاك پیراهن یوسف که گل تهمت بود
خنده بر سستی تدبیر زلیخا می کرد

داستان حضرت یوسف در شعر شاعران بلندپایهٔ هندی همچون صائب و بیدل، پا از کنعان قدیمی بیرون می نهد و در شکلی عام‌تر منبع مضمون آفرینی می شود.

صائب در غزلی با مطلع:

شب هجران دلم از نالهٔ حسرت شاد است
چه توان کرد که فریاد رسم فریاد است

با استمداد از داستان حضرت یوسف می گوید:

کار با جذبهٔ عشق است عزیزان ورنه
بوی پیراهن یوسف گرهی بر باد است

و در جای دیگر یوسف و پیراهن را معادل باطن و ظاهر، روح و جسم، آخرت و دنیا و خالق و مخلوق می گیرد و از فریفتگی نوع بشر به دنیا، گله سر می دهد:

از قماش پیرهن غافل ز یوسف گشته‌اند
شکوه‌ها از مردم کوته‌نظر دارد بهار

و بیدل نیز به همین شیوه و البته با دامنه‌ای گسترده‌تر و با عمقی فزونتر از داستان

حضرت یوسف و دیگر داستانهای قرآنی مدد می گیرد. بیدل، یوسف را انسان محض می گیرد که از کنعانِ محضر حق دور افتاده و در عالم خاك گم شده است:

نور جان در ظلمت آباد بدن گم کرده‌ام
آه از این یوسف که من در پیرهن گم کرده‌ام

«مطلب نایاب» برای بیدل، خود خدایی انسان است که همچون یوسف، گم شده و سراغش را جز در چاك گریبان (دل شکستهٔ عارف) نمی توان گرفت:

سراغ یوسف مطلب در این بیابان نیست
مگر ز چاك گریبان نظر به چاه کنید

در خاتمهٔ مبحث خیال در شعر هندی باید یادآوری کنیم که فرهنگ کلمات وجوانب گوناگون یك لفظ، یك شیئی یا یك حیوان یا هر پدیدهٔ دیگر، در شعر هندی شدیداً مورد نظر شاعر است و شاعر برای آفریدن مضمون از توسل به هیچ یك از این جوانب فروگذار نمی کند. اگر تیغ یکی از صفاتش آبدار بودن است، شاعر هندی در آب این تیغ، شناوریها می کند. این آبِ ممکن است گوارا یا ناگوار باشد. ممکن است شاعر عکس خود را در آن ببیند. ایضاً ممکن است آبِ تیغ معشوق در رویارویی با تف و گرمای خون عاشق، تبخیر شود و به آسمان برود. آب تیغ ممکن است جیره بندی و تصفیه هم بشود. و با این آب آن گونه که بیدل می گوید، حتی می توان شهیدان را وضو داد:

ما شهیدان را وضویی داده‌اند از آب تیغ
سجده‌آموز سر ما نیست جز محراب تیغ

و سیراب شدن از آب تیغ که خود دیگر مضمونی با سابقه و تقریباً تبخیر شده در ادبیات فارسی است.

همچنین آشنایی با خصوصیات جانورانی که شاعران سبك هندی در محیط خویش می‌دیده‌اند برای درك رنگارنگی خیال شاعران این سبك ضروری است. و البته طبیعی است برای ما که فیل و طاووس را یا در باغ وحش دیده‌ایم و یا در «رازبقا» حضور این جانوران در شعر شاعران هندی گو، عجیب بنماید و گاه حتی مانع از درك تمثیل موردنظر شاعر بشود. وهمچنین در حوزهٔ اشیاء فی المثل، مخمل و خواب مخمل ــ پرزهای آن ــ را خیال شاعر با احتمالات گوناگونی که در لفظ «خواب» نهفته است تلفیق و تعبیر و تفسیر می کند. مخمل می تواند از خواب بیدار بشود یا نشود. خواب

مخمل می‌تواند آشفته باشد یا آرام. این خواب، گاه می‌تواند تمثیل خواب ابدی متنعمان قرار بگیرد و گاه می‌تواند تمثیلی برای خواب آلودگی نوع انسان در بساط خاك باشد و حتی گاه ممکن است خواب مخمل به وادی پریشانی و کابوس واضغاث احلام نیز بکشد.

بیدل دهلوی که از نظر توانایی قدرت خیال، اعجوبه‌ای بی نظیر در ادبیات فارسی است در کنار خواب مخمل، احتمال احتلام رانیز از دست نمی‌نهد و برای نقد زراندوزان و خرپولهایی که در همهٔ قرون و اعصار به شاعران یك لاقبایی چون بیدل، فخر و غرور می‌فروشند و برای نمایاندن فرجام حاصلی که اینان از ثروت خود می‌گیرند، می‌گوید:

خواجه گر بهرهٔ نشاط گرفت
خواب مخمل به احتلام رسید!

بسکه یاران در همین ویرانه‌ها گم گشته‌اند
می‌چکد اشکم ز چشم و خاك را بو می‌کند
بیدل

تشخیص یا تجسیم

در بخش پیش در جایی که به داستان حضرت ابراهیم اشاره‌ای رفت، گفتیم که منجنیق و آتش و دیگر عناصر داستان حضرت ابراهیم احیاناً می‌توانند خطیب، نکته‌سنج یا سالك و مرید باشند. متصف کردن اشیاء و ابزار گوناگون به صفات انسانی یا صفاتی که در ظاهر نمی‌تواند به آنها تعلق داشته باشد، در اصطلاح تشخیص یا تجسیم نامیده می‌شود. لغت تشخیص بر وزن تفعیل در زبان عرب علاوه بر مفهوم مشهوری که در فارسی دارد، معانی مجسم‌سازی، تجسُّم و شخصیت دهی، را نیز حامل است.

البته ما فارسی زبانان در استعمال این لفظ دچار مشکل خواهیم بود. چرا که تشخیص در زبان ما تنها رسانندهٔ مفهوم (بازشناختن) و تمیز چیزی از چیزهای دیگر است. اما کثرت استعمال این لفظ در متون ادبی معاصر و قراردادن آن در برابر واژهٔ انگلیسی «Personification»، کم کم معنی دومی برای این لفظ در زبان ما دست و پا کرده است. به گونه‌ای که اهل فن کم و بیش در برخورد با این لفظ متوجهٔ معنی دوم که در این بحث منظور نظر ماست، می‌شوند. پس ما هم بی‌لرزش دست و دل از این پس تشخیص را به معنی اعطای شخصیت انسانی و خلجات بشری به، اشیاءِ بی‌جان و حالات گوناگون و پدیده‌های رنگارنگ موجود در محیط زندگی خویش، به کار می‌بریم.

البته که صنعت تشخیص در ادبیات گستردهٔ فارسی بی سابقه نیست. پیشینیان ادبی ما این صنعت را بیشتر در مباحث مجاز و تشبیهات مجازی و اضافات غیرحقیقی و خارق‌العاده، شناسایی و تقسیم‌بندی کرده‌اند.

در *قرآن کریم* نیز این صنعت در آیات بسیاری تجلی یافته است:

«گاه‌صبح‌دم می‌زند وهمانند انسان نفس می‌کشد. گاه‌شب به‌گونهٔ‌انسانی شتابناك به دنبال روز می‌دود و یا همانند رطوبت آب، مخفیانه در ریگزارها جریان می‌یابد. و گاه ماه و خورشیداند که باهم در مسابقه‌ای پایان ناپذیر ظاهر می‌شوند و البته هیچ‌یك بر دیگری فائق نیامده و پیشی نمی‌گیرند.»

درجایی دیگر زمین و آسمان، صاحب عقل ودرك اند که مورد خطاب قرارمی گیرندوبه سرعت جواب می گویند و در جایی دیگر، جهنم سیری ناپذیر است که به خشم آمده، مجرمین را ازدور می بیند و زبانهٔ استقبال از اهل دوزخ می کشد. و آن روز است که از جهنم پرسیده می شود: آیا سیر شدی؟ وجهنم درجواب، زفیر (هل من مزید) می کشد. ونیز سایه‌ای است در جهنم که اهل آتش به آن پناه می برند. اما این سایهٔ جهنمی نه «بارد» است و نه «کریم». بخشندگی ندارد وهیچ به حال جهنمیان التفاتی نمی کند. وهم درقرآن می بینیم که «غضب» تشخیص می یابد وآتش مورد خطاب الهی قرارمی گیردو سرد و سالم می شود.[۱]

مولا علی ع نیز در *نهج البلاغهٔ* عظیم خویش از این گونه تشخیصها فراوان دارند. حضرتش آن هنگام که از پس پیروزی در جنگ جمل، بیت المال بصره را می گشاید و تلالو زرد و سپید در هم و دینار را می بیند، خطاب به «دنانیر و دراهم» می فرمایند:

«یا صفراءِ یا بیضا غُرّی غیری!»

«ای زرد و سپید (دینار و درهم) غیر از من را بفریبید!»

و هم مولای متقیان است که به کوه، شخصیت می بخشند و می فرمایند:

«لَوْأَحَبَّني جَبَلٌ لَتَهافَت»

«اگر کوهی مرا دوست بدارد از هم می پاشد و فرو می ریزد.»

و هم ایشان دنیا را در مواضع متعدد مخاطب قرار می دهند:

«یَادُنْیَا یا دُنْیَا إلَیكِ عَنّی... قد طَلَّقْتُكِ ثَلَاثاً لَارَجْعَةَ فیهَا»

«ای دنیا! ای دنیا! ازمن دور شو! من تو را سه‌طلاقه کرده‌ام، طلاقی بی برگشت»!

و در جایی دیگر، هم به گونهٔ تشخیص به دنیای دون می فرمایند:

«وَاللّهِ لَوْکُنْتِ شخصاً مرئیاً، وَقَالَباً حِسِّیّاً، لَأقمْتُ عَلَیْكِ حُدُودَ الله فِی عِبَادٍ

---

۱. برای اطلاع بیشتر از این مبحث رجوع شود به کتاب ارزشمند *التصویر الفنی فی القرآن* نوشتهٔ شهید سیدقطب فصل «التخییل الحسی و التجسیم»، چاپ دارالاضواء، قم.

غَرَرْتِهِم بِالْاَمانی وَ اُمَمٍ اَلْقَیْتِهِمْ فی اَلْمَهاوِی.»

«به خدا سوگند اگر شخصی بودی قابل رؤیت یا قالبی بودی محسوس، به جرم فریب بندگان خدا با آرزوها و سرنگونسازی طوایف در پرتگاههای گناه و نابودی، به یقین حدود خدا را بر تو جاری می کردم»[۲].

وهم از سنخ تشخیص است آنجا که شخص سیدالشهداء فریاد «یا سیوف خذینی» سر می دهد: ای شمشیرهای آخته مرا بگیرید!

می بینیم که این صنعت ظریف در تصویر دقیق معنی و تجسم بخشیدن هر چه بهتر مفهوم، و در جهت برانگیختن حس عبرت جویی، ترس از خدا و یا روح حماسی در شنوندگان و مخاطبان، تأثیری شگرف دارد.

در اشعار سبك هندی، همان گونه که پیش از این نیز اشاره کردیم، این صنعت کاربردی گسترده ورواجی همه جانبه دارد. درواقع یکی ازراههای دستیابی به «مطلب نایاب» و «معنی بیگانه» که اکثریت قریب باتفاق شعرای هندی برای آن سر ودست روحی می شکنند و گریبان طبع چاك می دهند، دست زدن به دامن بلند صنعت هزار توی تشخیص است.

صائب می گوید:

در غریبی آشنا از آشنا هرگز نیافت
لذتی کز معنی بیگانه می یابیم ما

می توان گفت عیار خلاقیت کلا در شعر هندی بالاتر ازدیگر سبکهای شعر فارسی است. در این وادی، شاعر با کشف وابداع مضامین نو وبدیع، برای خویش لذتی روحی فراهم می کندوخود به گونهٔ صائب، حلاوتی را که ازآوردن این سخن نو ومعنی بیگانه به جانش دست می دهد، برای دیگران بیان می کند.

شاعران این سبك با نوعی ریاضت ذوقی وروحی در معبد کلمات، عبارات بلندپایه، اصطلاحات، داستانهای مشهور وامثال وحکم رایج، به نیروانای مضمون نایاب ومعنی بیگانه می رسند و عطش روحی خویش را با زلال سیال خیال و با جرعه ای از خنکای چشمهٔ ابداع و آفرینش، تسکینی هنرمندانه می دهند.

صنعت تشخیص برای رسیدن به این نیروانا ودست یافتن به این تسکین زیبا، در

---

۲. *نهج البلاغه*، به تصحیح و فهرست بندی مرحوم دکتر صبحی صالح، صفحات ۴۱۹، ۴۸۰ و ۴۸۸.

کنار دیگر شگردهای برجستهٔ سبک هندی، موارد استعمال فراوانی یافته است. صائب را ببینید که به «درد عشق» صفت جوانمردی می بخشد و فتوت او را نقش می زند:

اگر غفلت نهان در سنگ خارا می کند ما را
جوانمرد است درد عشق، پیدا می کند ما را

مداراکردن وصبوری، صفتی انسانی است. ولی صائب می گوید که باده با خم برای رسیدن، درحال رفق ومداراست. وازاین طریق معنی نابی درمصراع دوم بیت خویش به دست می دهد:

تا رسیدن باده را با خم مدارا لازم است
ورنه بیزار از تن خاکی است افلاطون ما

وهم صائب است که شبنم (خودش) را سیر چشم وبی اعتنا به آغوش گشادهٔ شاخ گل (تعلقات زمینی) قلمداد می کند و البته از طریق تشخیص:

سیراست چشم شبنم من، ورنه شاخ گل
آغوش باز کرده صلامی زند مرا

و هم از این دست در ابیات زیر، صائب همین صنعت را به نمایش می گذارد:

نمی باشد سپر انداختن در کیش ما صائب
سپند ما به میدان جدل می خواند آتش را

سفر می کنی در رکاب جنون کن
خرد در سفر دست و پایی ندارد

بی نیاز است از دلیل و رهنما افتادگی
می رود منزل به منزل جاده با افتادگی

ودر این بیت که (ویرانی) را منتسب به شغل معماری می کند، این صنعت را به شکلی زیبا به کار می برد:

سرایی را که صاحب نیست، ویرانی است معمارش
دل بی عشق می گردد خراب آهسته آهسته

در اینجا پیش از این که به بررسی تشخیص در شعر بیدل بپردازیم بی جا نیست که از

دیگر شاعران سبك هندی نیز نمونه‌ای چند ضمیمهٔ مبحث کنیم:

خاك پای تو قدم گر نگذارد به میان
که بهم صلح دهد دیده و بینایی را کلیم

در جیب تفکر سرخود کرده فراموش
کس به ز جرس سر به گریبان نکشیده است کلیم

عزتی داریم در شهر جنون کز راه دور
سنگ می‌آید به استقبال ما از هر طرف غنی

تا کند از رخ زیبای تو دریوزهٔ حسن
جیب را غنچهٔ گل چاك زد و دامن کرد غنی

و اما صنعت تشخیص، در پنجه‌های برومند خیال بیدل شکل پیچیده‌تری به خود می‌گیرد. اگرچه باید در نظر داشت که بیدل از موارد استعمال سادهٔ این صنعت نیز غافل نیست:

کار دلها باز از آن مژگان به سامان می‌رسد
ریشهٔ تاکی به استقبال مستان می‌رسد

چون سایه ز سر تا قدمم ذوق سجودی است
بگذار که در پای سراپای تو افتم!

ای جنون! عمری است می‌خواهم دلی خالی کنم

و همچنین در بیت زیر که صنعت تشخیص ساده ولی زیبا و با طراوت و تازگی به کار رفته است:

داغ محرومی دیدار ز محفل رفتیم
برسانید به آیینه سلام دلِ ما

اما فطرت نوجوی بیدل و میل ذاتی او برای دست یافتن به سنگرهای فتح ناشدهٔ زبان و معنی، صنعت تشخیص را در دستهای او کامل تر و پیچیده تر می کند. و در همین امتداد است که اشك بی اثری که شمع می ریزد، آبروی شمع را می برد و گریهٔ شاعر نیز آبی می شود که از دیدگان سرازیر می گردد و توسط این آب، جنازهٔ آرزوهای مرده، غسالی می شود:

آبروی شمع آخر ریخت اشك بی اثر
آرزوی مرده را تا چند غسالی کنم؟

و در جای دیگر بیدل «بی خودی» را دعوت به از خود رفتن و همراهی با خود می کند:

ای بی خودی! بیا که زمانی ز خود رویم
جز ما دگر که نامه رساند به یار ما؟

می بینیم که در شعر بیدل فقط اشیاء و اعضا نیستند که تشخیص می یابند. بل مصدرها و حالات گوناگون نیز دست نخورده باقی نمی مانند و با زنگ خیال بیدل، وارد گود می شوند. به مصدر «شنیدن» در این بیت توجه کنید:

درد سر ما و من سخت مکرر شده است
حرف فراموشی ئی یادِ «شنیدن» دهیم

و همچنین مصدر «آمدن» که در بیت زیر سخت کسل است و مشغول خمیازه کشیدن:

بسکه مخمور خیالت رفته‌ایم
«آمدن» خمیازهٔ ما می کشد

بیدل در جای دیگر دنبال شفیع و واسطه‌ای می گردد که شفاعت خونش را برای پذیرفته شدن پیش پنجه‌های معشوق بکند:

به قبول آن کف نازنین که کند شفاعت خون من؟

و این شفیع کسی نیست جز «بهار رنگ حنا» که پس از زمستان صبر از راه می رسد:

در صبر می زنم آنقدر که بهار رنگ حنا رسد

این تشخیص را بیدل گاه از مجرای نامگذاریهای زیبا برای حالات یك شیئی بروز می دهد:

ابروی یار بار تواضع نمی کشد
خم در بنای تیغ، غرور خمیده است

که این «غرورِ خمیده» در این جا به راستی که تعبیری جانانه و بکر است.

در اوایل مبحث گفته بودیم که سبك بیدل، هندی مضاعف است. واینك در امتداد همان نظر، می گوییم که بیدل در بسیاری از ابیات غزلهایش، صنعت تشخیص را نیز مضاعف به کار می برد. به دیگر عنوان کار او در این ابیات «تشخیص در تشخیص» است و البته موجب پیچیدگی کلام:

گر چنین حیرت عنان جست وجوها می کشد
جوهر آیینه می گردد، غبار کاروان

که البته مورد نظر ما مصراع اول است که در آن «حیرت» از یك سو و «جست وجوها» از سوی دیگر تشخص یافته اند: حیرت عنان داری می کند و جست وجوها صاحب عنان هستند.

در بیت زیر هم بیدل تشخیص مضاعف به کار برده است:

کجاست جز سر تسلیم ما به راه محبت
فتاده ای که کسش جز غبار دست نگیرد

که «سر تسلیم» و «غبار» تشخص یافته اند.

یا این بیت:

رفته ایم از خود به دوش آرمیدن چون غبار
آه از آن روزی که بیتابی طواف ما کند

که در آن روح تشخیص در کالبد «آرمیدن» و «بی تابی» حلول کرده است. و نیز بیت زیر که آخرین نمونهٔ این مبحث است، در خود تشخیصی مضاعف را جا داده است:

آن عجز شهیدم که به صدرنگ تپیدن
خونم نزند دست به دامانِ چکیدن

که «خون» صاحب دست و دارای استعداد دست به دامان شدن است و مصدر و حالت «چکیدن» صاحب دامان و در مقام پاسخگویی به تظلمات رسیده از سوی قطرات خون شاعر.

بیدل بعضی اوقات حتی با آوردن لفظ (شخص) در کنار مقوله هایی معنوی مثل حیرت و نسیان، ارادهٔ حیرت محض و نسیان کامل و مجسم می کند و به گونه ای تشخیص را در بیت می آورد:

شخصِ نسیان، شکوه سنج غفلت احباب نیست
تا فراموشی به خاطرهاست دریادیم ما!

که شخص نسیان، همان نسیان تشخص یافته است که هیچ کس قادر به فراموش کردن آن نیست. چون هر اندازه هم که فراموش شود چون خود جوهر فراموشی است، باز هم در یادهاست.

دیوان بیدل مملو ومشحون از این گونه تشخیصهاست و آنها که توانسته‌اند انسی با دیوان او دست و پا کنند، بی‌شك به گستردگی دامنهٔ استعمال این چنینی صنعت تشخیص در اشعار او، وقوف کامل دارند.

عاشقی مقدور هر عیاش نیست
غم کشیدن صنعت نقاش نیست
بیدل

بازی با کلمه یا کاریکلماتور

دوستی می گفت در دوران نوجوانی در قهوه خانه‌ای برخوردم به یکی از آن عکسهای تیپ قاجار و قدیمی ــ که معمولا سینه‌آویز دیوارهای دودگرفتهٔ قهوه خانه‌هاست ــ و زیر عکس با خط رنگ و رو رفته‌ای این بیت را دیدم:

ما نمانیم و عکس ما ماند
گردش روزگار بر عکس است!

دوست ما که سخت شیفتهٔ این بیت بود ــ و حق هم داشت ــ در مورد سبك این شعر سؤال کرد و منظورش از سبك، سبکهای مشهور شعر فارسی بود. و من بی اختیار به یاد سبك هندی افتادم. چرا که استخراج مضمون از چیزهای دم‌دست، ریزبینی نمکین و بالاخص سودجستن از اضلاع معنوی یك واژه یا اصطلاح، و به تعبیر ساده‌تر و همه‌فهم بازی با کلمات از ویژگیهای بارز سبك هندی است.

البته همهٔ این موارد در شعر فارسی سابقه‌دار است، اما آنچه این مقوله را ویژگی سبك هندی می کند، دامنهٔ استعمال و وفور مصادیق گوناگون آن در این سبك است. مولوی از مشابهت صوتی دو لفظ «آخر» و «آخور» در مثنوی مضمونها تراشیده و مرد آخر بین را همواره در برابر مرد آخور بین! آورده است و در این کار الگوی اوسنایی و حدیقهٔ سنایی است که پر از مضمون بندی به سبك و سیاقی است که ذکرش رفت.

هر زبانی بنا به استعداد خاص کلماتش، ظرفیت آفرینش این مفاهیم را دارد. در ادبیات انگلیسی، شکسپیر هم از این بابت زبانزد خاص و عام است. فی‌المثل، شکسپیر از تشابه صوتی لفظ «روح» و «تخت کفش» استفاده می کند و از زبان مرد

پینه‌دوزی، در یکی از درامهایش می گوید: من روح «تخت کفش» تعمیر می کنم! در ادبیات عرب هم متنبّی در این سیاق از سخن دستی دارد. او در هجو ذهبی نامی که قاضی است می گوید:

سُمِیّتَ بِالذَّهَبی الیومَ تسمیةً
مُشتقةً مِن ذَهابِ العقلِ لاالذَّهَبِ[1]

می گوید تو را امروز «ذهبی» می خوانند اما شأن تسمیهٔ تو رفتن عقل است نه طلا! که از مشابهت دو لفظ ذَهاب (=رفتن) و ذَهَب (=طلا) این مضمون را پرداخته است. در ادبیات فارسی و عربی نمونهٔ مضمون سازی به این سیاق فراوان است که پرداختن به آن خارج از حوصله و موضوع بحث ماست.

این بازی با اضلاع گوناگون یك لفظ و استخراج شیطنت آمیز و گاه دلنشین یك مضمون از این بازی، در ده بیست سال اخیر در نثر، موجد نوعی قالب تفننیِ ادبی و طنزآلود شده است که پیشینیان به آن نام «کاریکلماتور» داده اند. و همین نام التقاطی، که به هر حال جا هم افتاده است، برای آنها که اطلاع چندانی از ادبیات فارسی ندارند، این توهم را به وجود آورده که «کاریکلماتور» نیز از دستاوردهای ادبیات غرب است که به اقتضای روزگار غرب باوری، پایش به سر زمین ادبیات ما باز شده است.

حال آن که اگر بخواهیم برای بازی با کلمه «کاریکلماتور» شناسنامهٔ ژنتیك بگیریم ناگزیریم سری به ادارهٔ سجل احوال سبك هندی بزنیم و بعد از مراجعه به این اداره ــ که بر عکس ادارات امروزی به هیچ وجه مایهٔ کسالت و دلتنگی نیست ــ درمی یابیم که آنچه اصل و اساس «کاریکلماتور» را تشکیل می دهد، یکی از اضلاع عادی و پیش پا افتادهٔ منشور چند پهلوی شعر سبك هندی است که از شعر به دیار نثر نقل مکان کرده است.

همان گونه که گفتیم، کاریکلماتور، وررفتن با کلمه، سبك سنگین کردن معانی و ارتباطها و تداعیهای مختلف آن و استخراج معانی محال و غیرممکن، اما در عین حال جالب و خنده آور و گاه دلنشین است. به نمونه‌های زیر توجه کنید:

ـ در فصل پاییز درختهای فقیر به جای برگ، کوبیده می ریزند!

ـ نقشه‌ام در اثر مجالست با آدمهای معتاد، بالاخره عملی شد!

---

۱. *العرف الطیب فی شرح دیوان أبی الطیب* للشیخ ناصیف الیازجی، ص ۹

ـ موریانهٔ وارسته، چوب اشتباهاتش را می خورد!
ـ آن قدر چشمش تیز بود که پلکش را برید!

در نمونه‌های بالا با کلمات برگ، عملی، تیز و اصطلاح «چوب خوردن» بازی و مضمون پردازی شده است. این توسل به ایهام و چنگ زدن به معانی دور و نزدیك یك لفظ یا اصطلاح، همان است که اهل منطق به آن «اشتراك لفظ» نام داده، داخل در مبحث سفسطه و از عوامل فساد برهانش دانسته‌اند.

در شعر سبك هندی برای این مفهوم، هیچ گاه با کمبود مصداق روبرو نمی شویم:

غم می خورم بجای غذا چون کنم کلیم
این است آن غذا که نه محتاج اشتهاست!

به غیر دیده که «پوشیدم» از مراد دوکون
به قدر همت خود جامه‌ای نپوشیدم! کلیم

چیزی که بازپس طلبند از جهان مگیر
عاقل همین «کناره» ز دنیا گرفته است کلیم

بر «سرمد» برهنه، کرامات تهمت است
کشفی که ظاهر است از او کشف عورت است! آشنا

ره و رسم کرم از دور بر افتاده، سلیم!
«می دهند» آنچه کریمان به گدا دشنام است!

(وچه مایهٔ تفاوت است بین آنچه سلیم می دید و آنچه سپهری می خواست و آرزو داشت که ببیند: خواهم آمد گل یاسی به گدا خواهم داد!)

ز مضمون دزدی یاران نمی باشد غمی ما را
چنان «بستیم» مضمون را که نتواند کسی بردن! غنی

یاران بردند شعر ما را
افسوس که نام ما نبردند! غنی

کس پی تعظیم ما از اهل مجلس برنخاست
بهر پاس عزت آخر، خود ز جا برخاستیم غنی

مژه‌ام بر مژه از جوش حلاوت چسبید
دیدم از بسکه به خواب آن لب شیرین امشب!

که البته بیت اخیر «غنی» را به شکل زیر هم می‌توان بازسرایی کرد:

خسرو از بس خواب شیرین دیده است
پلکهای او به هم چسبیده است!

نمونه‌هایی که در بالا آمد از آنجا که زاییدهٔ چند پهلو بودن یك کلمه است به هر حال چه برخاسته از ایهام باشد یا قلب و تصحیف، سزاوار نام «کاریکلماتور» است و عمدتاً فایده‌اش از حد تبسم و ادخال سرور سطحی در دل مومن و غیرمومن، فراتر نمی‌رود. اما تمامی آنچه که ابنای روزگار به آن عنوان «کاریکلماتور» می‌دهند و چه بسا از سر سهل انگاری و تنبلی ذهن این برچسب وارد می‌شود، بازی با کلمه و استفاده یا سوءِ استفاده از «اشتراك لفظ» نیست.

گاه یك مفهوم طنزیا فکاهه ــ والا یا غیر والا ــ زاییدهٔ نگرشی خاص و استخراجی دلنشین از یك مقولهٔ ساده و یا پیچیده است. در این گونه موارد، نمك مطلب در گرو «جمله» است و نه «کلمه». و خود جمله هم قالب نگرش طنزآلود و مجلای شیرین کاری خیال نویسنده یا شاعر است. این گونه مطالب را اگر تسامحاً «کاریجملاتور» بنامیم، پر بیراه نرفته‌ایم.

معمولا در این نمونهٔ کار به جای اشتراك لفظ و ایهام، از صنایع اغراق، مراعات نظیر خنده‌آور، حسن تعلیل یا قبح تعلیل و گاه از صنعت توجیه استفاده می‌شود.

جرجانی در *التعریفات* صنعت توجیه را این گونه معرفی می‌کند:

هو ایراد الکلام محتملا لوجهین مختلفین. کقول من قال لأعور یُسمی عمراً:

خاط لی عمرو قباء
لیت عینیه سواء[۲]

و آن آوردن عبارتی است که حامل دو وجه معنوی مختلف باشد. مثل سخن آن شخص که دربارهٔ مردیك چشمی که عمر و نام داشت، گفت: عمر و برای من قبایی دوخت. کاش هر دو چشم او مثل هم می بود.
که معلوم نیست این آرزو در جهت بینا شدن چشم کور خیاط بیچاره است یا کور شدن تنها چشم بینای او.

به هر حال کاریجملاتور می تواند زاییدهٔ صنعت توجیه هم باشد. در زیر چند نمونه منثور از کاریجملاتور می آوریم تا پس از آن مصادیق موزون آن را در شعر سبك هندی نیز بررسی کنیم. نمونه‌های زیر همان طور که گفتیم بیشتر برآمده از صنایع اغراق، مراعات نظیر و توجیه و تعلیل تبسم‌زاست:

- پشت سر شیمیدانی که به سفر می‌رفت به جای آب، اسید پاشیدند!
- برف پیری را عزرائیل پارو می کند.
- موش مثل سگ از گربه می ترسد!
- آن قدر آه سرد کشید تا دهانش برفك زد!
- آن قدر بر جنازه‌اش اشك ریختند که کفنش آب رفت!

و یك نمونهٔ مشهور از پرویز شاپور:

- وقتی عکس گل محمدی در آب افتاد، ماهیها صلوات فرستادند!

در این زمینه و بخصوص نوع اغراق آلود آن، در شعر هندی نمونهٔ فراوان یافت می شود. شاعر هندی گاه آنقدر اشك می ریزد که آب، دریا را می برد. و گاه تب خود را آنقدر بالا می‌داند که انگشت طبیب را که برای گرفتن نبض دراز شده است، می سوزاند:

حدیث بحر فراموش شد که دور از تو
ز بس گریسته‌ام آب برده دریا را! کلیم

---

۲. *التعریفات*، ص ۳۷، الدارالتونسیه للنشر.

دارم تبی چنانکه سرانگشت را طبیب
بر داشت تا ز دست من، اندر دهن گرفت! کلیم

و چند نمونهٔ دیگر از همین قبیل:

از نزاکت اوفتد مضمون من
گر به مضمون کسی پهلو زند! غنی

خام گویان بسکه می سازند معنیها شهید
شد زمین شعر آخر چون زمین کربلا! غنی

زمانه بسکه مرا خاکسار مردم کرد
به آب دیدهٔ من می توان تیمم کرد! میرالهی

فرشته راه نیابد که بر زمین آید
به چرخ بسکه دعاهای مستجاب رود! کلیم

که این «بسکه»ها و «ازبس»ها، در نثر به «آن قدر» و «ازبس» تبدیل و ترجمه می شود.

اما کاریجملاتور آن گونه که گفتیم همواره مولود درشتنمایی و اغراق نیست. گاه این کشفهای خنده آور و احیاناً طنزآلود، ره آورد طبع نوجو، خیال کشاف وذوق خلاق و اختراع توجیهات و تعلیلهای شاعرانه و تبسم آفرین شکارچیان این سبك است:

بر چهره چو نردبان چینها دیدم
معلومم شد که عمر بالا رفته است! واعظ قزوینی

هر کسی گوهر مقصود بیابد از سعی
پای من بسکه دوید آبله‌ای پیدا کرد! غنی

می فرستد به پدر پیرهن خالی را
یوسف از دولت حُسن این همه خود را گم کرد! غنی

مردمِ رنجور مرا روز وصل
گریهٔ شادی عرق صحت است! میر رضی

عاشقان یك دو قدم رفتن و برگشتن را
در ره کوی تو خمیازهٔ پا می گویند! سلیم تهرانی

وسپهری نیز ــ که در بخش بعد خواهیم گفت که سفیر سبك هندی در مملکت نیماست ــ در شعرش نمونه‌های بازی با کلمه و کاریجملاتور یافت می شود:

دست تابستان یك بادبزن پیدا بود

و مثل این است که بگوییم:

وزمستان آن سال
دربدر در پی کرسی و بخاری می گشت!

همان گونه که دیدیم مقولهٔ مضمون سازی از کلمات و استخراج معنی از پهلوهای مختلف کلمه و کاریکاتوری دیدن اشیاء ووقایع در اغلب اوقات در نقاط ضعیف وتکیدهٔ شعر هندی یافت می شود. به این معنی که بهترین شاعران این سبك هم، آنگاه که به این شیوهٔ مضمون سازی متوسل می شوند کلامشان از اوج به حضیض نسبی می گراید.

اما غرض ما از اختصاص دادن این فصل از کتاب به این موضوعِ نه چندان جدی یکی این بود که انتساب «کاریکلماتور» را به ادبیات فارسی تثبیت کنیم و مانع از انتساب آن به ادبیات غرب بشویم ودیگر این که گوشه‌ای از گوشه‌های شعر بیدل را نیز روشن نماییم.

بیدل در دیوان خود انواع و اقسام بازی با کلمه، اغراق و استفاده از تمام ظرفیتهای یك لفظ را دارد:

کسی مباد اسیر شکنجهٔ افلاس
که آدمی به سردار به ز ناداری!

پر تبهکارم مپرس از معبد توفیق من
بیشتر غسل از فشار دامن تر می کنم!

با بخیلان نه همین طبع گدا ناصافست
کیسهٔ خود هم از این قوم دل پر دارد!

پیری هوس دنیا، نگذاشت به طبع ما
آخر دل از این لذت کندیم به دندانها!

از خوان این بزرگان دستی بشوی و بگذر
کانجا ز خوردنیها غیر از قسم نباشد!

هرکجا رفتیم داغی بر دل ما تازه شد
سوخت آخر جنس ما از گرمی بازارها!

می بینیم که کم کم این شیوه در شعر بیدل جنبهٔ تفننی اش را به جنبه‌های اجتماعی و عرفانی می‌دهد و این از خواص طبع گدازندهٔ بیدل است:

ز خود برآ! تا رسد کمندت به کنگره قصر بی نیازی
به نردبانهای چین دامن، کسی ره آسمان نگیرد

«موجه‌های چین دامن را نردبان انگاشتن تشبیه بدیعی است. صوفی همیشه این طنز را به زاهد دارد که زاهد دامن از لوث دنیا می چیند، و صوفی دست از ما سوی می شوید.»[۳] و به هر حال در این شیوه هم بیدل به سبك هندی تکانی می دهد، و در مجموع مضامین دلنشین تری عرضه می کند:

داغ بودن در خمار مطلب نایاب چند
پخته نتوان کرد ز آتش آرزوی خام را!

قاصد حسرت نصیبان وفا پیداست کیست
بخت برگردد که خواند بر تو پیغام مرا!

و فعل «کشیدن» در این مضمار برای شاعر ما کشش فوق العاده ای دارد و بیدل با عنایت

۳. *نقد بیدل*، صلاح الدین سلجوقی، ص ۲۳۴.

به معانی گوناگونی که این فعل در جمله می تواند بیافریند، نقشهای رنگارنگ و منطبق با بینش عارفانهٔ خود می کشد:

نی نقش چین نه حسن فرنگ آفریدن است
بهزادی تو دست ز دنیا کشیدن است

که گذشته از «بهزادی» که مصدری است ساخته شده از یك اسم خاص (بهزاد نقاش) و حاصل طبع بیدل، کل مضمون چنگی به دل و آبی به صورت روح می زند.

وما اگر بخواهیم این بیت بیدل را به نثر امروزی کاریکلماتور درآوریم و در نتیجه شور و حال آن را بگیریم و چیز خنده آوری تحویل خواننده بدهیم، حاصل چیزی شبیه جملهٔ زیر می شود:

اگر نقاشی ام خوب بود، از دنیا دست می کشیدم!

گاه تنهایی، صورتش را به پس پنجره می چسبانید
شوق می آمد، دست در گردن حس می انداخت
فکر، بازی می کرد.
سهراب سپهری

سپهری و سبك هندی

اگر بخواهیم در شعرِ پس ازنیما به دنبال سبکهای شناخته شدهٔ شعر فارسی بگردیم به یقین شعر سهراب سپهری به اعتبار عملکرد ظـریف و دامنه‌دار قـوهٔ خیال و نقش آفرینیهای ذهن و پیچ‌وتابهای زبان، به شعر سبك هندی تعلق خواهد گرفت. گذشته ازتأثیری که سپهری ازفلسفهٔ بودا و دیگر نحوهٔ نگرشهای «هندی» گرفته، زبانِ شعرش علایم بسیاری از شعر سبك هندی را نشان می‌دهد و این تأثیر در عمر ادبی سپهری، منحنی بالارونده‌ای دارد.

پیش از این در ذکر برخی از خصوصیات سبك هندی و توضیح شگردهای مضمون آفرینی و خیال بندیِ شاعران این سبك، یکی هم از تشخیص نام بردیم و نمونه‌هایی نیز ارائه کردیم.

در اینجا باید بگوییم که سپهری از میان شگردهای سبك هندی، بیش از همه برای «تشخیص» اعتبار و شخصیت قائل شده و عنایت او به این صنعت ــ که در شعر سپهری کاربردی غیر مصنوع دارد ــ به گونه‌ای است که در کمتر شعری از او می توان جای این صنعت را خالی دید.

سپهری بی شك در آن دسته از شعارش که زبانزد خاص و عام است هستی و طبیعت را به سبك هندی می بیند و دلنشینیهای شعر او در اغلب موارد به صنعت تشخیص، که از صنایع مادر، در شعر هندی است بر می گردد.

در «صدای پای آب» که خودِ اسم شعر نیز از این شیوه برخاسته است، استعمالِ زیبا وهمه جانبهٔ صنعت تشخیص را شاهدیم به گونه‌ای که می توان این شعر را «جشنوارهٔ تشخیص» نام نهاد.

در «صدای پای آب» سهراب، تنهایی و شوق و فکر، رفتاری انسانی و ای بسا صمیمی دارند و به گونهٔ آدمهای زنده عمل می‌کنند. «روشنی» احیاناً بسان مرغ سربریده‌ای پرپر می‌زند و گاه در معیت روح سرفه هم می‌کند. «عشق» از نردبان «معراج»، به سوی بام ملکوت می‌رود. در این شعر شاعری را می‌بینیم که نه تنها با گلها سخن می‌گوید بلکه در گفت‌وگو با گل سوسن، که زبانها دارد و بی‌زبان است، ضمیر محترمانهٔ «شما» را به کار می‌برد. صدای تنفس باغچه هم گهگاه شنیده می‌شود. «آب» عطسه می‌کند. «تنهایی» آواز می‌خواند و هر وقت حوصله‌اش از تنهایی سر می‌رود به خیابان می‌زند و گاه چیزی هم می‌نویسد:

گاه تنهایی، صورتش را به پس پنجره می‌چسبانید
شوق می‌آمد، دست در گردن حس می‌انداخت
فکر، بازی می‌کرد

قفسی بی‌در دیدم که در آن، روشنی پرپر می‌زد
نردبانی که از آن، عشق می‌رفت به بام ملکوت

شاعری دیدم هنگام خطاب، به گل سوسن می‌گفت «شما»

من صدای نفس باغچه را می‌شنوم
و صدای ظلمت را، وقتی از برگی می‌ریزد
و صدای سرفهٔ روشنی از پشت درخت
عطسهٔ آب از هر رخنهٔ سنگ

پرده را برداریم
بگذاریم که احساس هوایی بخورد...
بگذاریم که تنهایی آواز بخواند
چیز بنویسد
به خیابان برود

و در شعر «مسافر» که طنین نگرش انتزاعی در آن بیش از «صدای پای آب» به گوش می‌رسد، این صنعت انتزاعی‌تر و طبعاً پیچیده‌تر، ظاهر می‌شود.

در اینجاست که هیاهوی میوه‌های نوبر به سمت مرگ جاری می‌شود. ذهن، بادبزنی ساخته شده از سطحِ روشن گُل به دست می‌گیرد. در عروق و شریان «لحن» خونی تازه و محزون به گردش در می‌آید. شاتوت با سلیقهٔ خاص خود روی پوست فصل یادگاری می‌نویسد و صورت خراش برداشتهٔ احساس با مرهم «سبزقبا» مرمت می‌شود. دستِ باد، بوی چیدن می‌دهد و حس لامسه در مکانی لامکان پشت غبار حالت نارنج، از هوش می‌رود:

و روی میز، هیاهوی چند میوهٔ نوبر
به سمت مبهم ادراك مرگ جاری بود....
و مثل بادبزن، ذهن سطح روشن گل را
گرفته بود به دست
وُ باد می‌زد خود را

هوای حرف تو آدم را
عبور می‌دهد از کوچه باغ حکایت
و در عروق چنین لحن
چه خون تازهٔ محزونی!

به یادگاری شاتوت روی پوست فصل
نگاه می کردی
حضور سبز قبایی میان شبدرها
خراش صورت احساس را مرمت کرد

و بوی چیدن از دست باد می‌آید
و حس لامسه پشت غبار حالت نارنج
به حال بیهوشی است.

وهمچنین در شعرهای پس از «مسافر» صنعت تشخیص با فراز و فرودهای متفاوت، به خوبی قابل تشخیص است. و از روزنهٔ این صنعت مستحیل شده در طبیعتِ سپهری است که او حرمت قانون زمین را نگاه می دارد. پدیدهٔ فیزیکی تبخیر را در گفت وشنودی شاعرانه با ماهیان حوض، تفسیر می کند و به صدای آواز میوه ها در میدان میوه فروشها گوش می سپارد. و با مدد «لنز» عارفانه‌ای که در چشم خیال خویش کار گذاشته است، می بیند که چگونه انار، قلمر و حکومت رنگ قرمز خود را تا سر زمین پارسایان گسترش می دهد. در اینجا لحظه‌های کوچكِ شاعر، خوابهای نقره می بینند و سفرها نیز مثل آدمها برای خود رؤیا و تعبیری دارند، برف روی دوش سکوت می نشیند و گل یاس، این مظهر لطافت، ستون فقراتی دارد و زمان بر آن تکیه زده است و «تنهایی» همچون ژنرال ناکامی در عرصهٔ جنگ، از پیش بینی حجم شبیخون عاجز مانده است و اگر در شعر سبك هندی همهٔ حنجره‌ها زخمدار سرمه و مژگانهای سرمه آلود است در شعر سپهری حنجرهٔ جوی آب، به اقتضای اشیاءِ متعلق به زمان شاعر، زخمدار قوطیِ خالی کنسرو است:

یاد من باشد کاری نکنم، که به قانون زمین بربخورد. «غربت»

آب در حوض نبود
ماهیان می گفتند:
«هیچ تقصیر درختان نیست
ظهر دم کردهٔ تابستان بود
پسر روشن آب، لب پاشویه نشست
و عقاب خورشید، آمد او را به هوا برد که برد.» «پیغام ماهیها»

با سبد رفتم به میدان، صبحگاهی بود
میوه‌ها آواز می خواندند...
گاه مجهولی میان تابش به‌ها شنا می کرد.
هر اناری رنگ خود را تا زمین پارسایان گسترش می داد.
«صدای دیدار»

لحظه‌های کوچك من خوابهای نقره می‌دیدند...
لحظه‌های کوچك من تا ستاره فکر می‌کردند «ورق روشن وقت»

سفرهایی تو را در کوچه‌هاشان خواب می‌بینند
تو را در قریه‌های دور مرغانی به هم تبریك می‌گویند. «آفتابی»

قطره‌ها در جریان
برف بر دوش سکوت
و زمان روی ستونِ فقراتِ گل یاس «جنبش واژهٔ زیست»

من در این تاریکی
ریشه‌ها را دیدم
و برای بتهٔ نورس مرگ، آب را معنی کردم. «از سبز به سبز»

و تنهایی من شبیخون حجم تو را پیش بینی نمی‌کرد.
«به باغ همسفران»

خون من میزبان رقیق فضا شد. «متن قدیم شب»

حنجرهٔ جوی آب را
قوطی کنسرو خالی
زخمی می‌کرد. «نزدیك دورها»

و چندین بند از شعر «از آبها به بعد» و تقریباً تمام شعر «اکنون هبوط رنگ» به گونه‌ای پیچیده و با سبك و سیاقی ذهنی و ظریف، به شیوهٔ تشخیص به هم بافته شده است.

البته برای اثبات صحت انتساب شعر سپهری به سبك هندی، جدا از حضور دامنه‌دار مقولهٔ «تشخیص»، می‌توان به دیگر ویژگیهای سبك هندی در شعر سپهری، همچون مضمون آفرینی، اغراق و بازی با پهلوهای کلمه به سبك شاعران این سبك،

استناد کرد. وما، در اینجا برای این که پای ادعایمان در هوا نباشد و به زمین محکمی بند شود چند نمونه از هندی‌واره‌های سپهری می آوریم و البته به منظور پرهیز از اطناب، چند نمونه و نه همهٔ نمونه‌هایی که می توان به دست داد.

از صدای پای آب:

مرد بقال از من پرسید: چند من خربزه می خواهی؟
من از او پرسیدم: دل خوش سیری چند؟

(به اعتبار مضمون بندی و ارائهٔ طنزی متوسط)

من زنی را دیدم، نور در هاون می کوبید....
من گدایی دیدم، در به در می رفت آواز چکاوك می خواست...
من قطاری دیدم، روشنایی می برد

مادرم آن پایین
استکانها را در خاطرهٔ شط می شست....
روشنی را بچشیم
شب یك دهکده را وزن کنیم، خواب یك آهو را.

و از شعر مسافر:

من از سیاحت در یك حماسه می آیم
و مثل آب
تمام قصهٔ سهراب و نوشدارو را
روانم

و گاه در رگ یك حرف، خیمه باید زد

و از دیگر شعرهای سپهری:

رهزنان را خواهم گفت: کاروانی آمد بارش لبخند!

«و پیامی در راه»

در گلستانه چه بوی علفی می‌آمد! «در گلستانه»

(به اعتبار بافت محاوره‌ای و در عین حال صمیمی کلام)

بهتر آن است که برخیزم
رنگ را بردارم
روی تنهایی خود نقشهٔ مرغی بکشم. «پرهای زمزمه»

در گشودم: قسمتی از آسمان افتاد در لیوان آب من
آب را با آسمان خوردم «ورق روشن وقت»

(به اعتبار حضور اشیاءِ روزمره در شعر و همچنین خیال بندی ظریف و مضمون سازی)

من در این تاریکی
فکر یك برهٔ روشن هستم
که بیاید علف خستگی‌ام را بچرد. «از سبز به سبز»

بوی هجرت می‌آید
بالش من پر آواز پر چلچله‌هاست. «ندای آغاز»

آن چنان محو تماشای فضا بود که در چشمانش
آسمان تخم گذاشت «ندای آغاز»

(به اعتبار اغراق لطیف و ایضاً تشخیص و مضمون بندی)

و یك بار هم در بیابان کاشان هوا ابر شد
و باران تندی گرفت
و سردم شد، آن وقت در پشت یك سنگ
اجاق شقایق مرا گرم کرد. «به باغ همسفران»

سرو
شیههٔ بارز خاك بود. «سمت خیال دوست»

لك لك
مثل یك اتفاق سفید
بر لب برکه بود. «اینجا همیشه تیه»

همچنین در حوزهٔ مضمون سازی از قبل بازی با کلمه و خیال بندی با استفاده از ایهام و مراعات نظیرهای لفظی نیز شعر سپهری، تظاهرات ژنتیك سبك هندی را در خود نهفته دارد:

پاییز، روی وحدت دیوار
اوراق می‌شود «هم سطر هم سپید»

که ارتباط بین «پاییز» و «اوراق» و معنی دوگانهٔ اوراق، مبنای کار قرار گرفته است. و همچنین در این مصراع از شعر «مسافر»:

به این مسافر تنها که از سیاحت اطراف «طور» می‌آید.

که ارتباط بین سیاحت و تور [طور] سیاحتی مدنظر شاعر بوده است. در این زمینهٔ هوشیاری شاعر ودقت او در کلمات و سیلابهای آن عناوین بعضی از، شعرهای خانم صفارزاده نیز مثال خوبی است: تولد ولادیمیر ـ ماشین آبی شمران[1]

که شاعر کلمهٔ روسی «ولادیمیر» را تفکیك شده و به شکل «ولاد»ی، «میر» و در کنار «تولد» می بیند. و نیز در «ماشین آبی شمران» بین «آب»ی و «شمر»ان، معادله و تناسبی مخفی برقرار می‌کند. در شعر سپهری ــ همان گونه که گفتیم ــ با مضامین کاریکلماتوری و کاریجملاتوری نیز روبرو می شویم:

جنگ «نازی»ها با ساقهٔ ناز...

صبحها نان و پنیرك بخوریم... «صدای پای آب»

---

۱. سفر پنجم، طاهرهٔ صفار زاده، انتشارات حکمت با همکاری انتشارات رواق.

کفشهای من از «لفظ» شبنم
ترشد. «متن قدیم شب»

من
گیج شدم،
جست زدم روی کوه نقشهٔ جغرافی
«آی هلیکوپتر نجات!» «ای شور، ای قدیم»

و نیز این مثال مکرر:

و بزی ازخزر نقشهٔ جغرافی، آب می‌خورد

و لازم به تُذکر است که این «نقشهٔ جغرافی» همان «تصویر» در شعر هندی است که به اشکال گوناگون «مرغ تصویر»، «شیر تصویر»، «گل تصویر»، «بلبل تصویر»، «آب تصویر» و... مورد مضمون برداری شعرای این سبك قرار گرفته است.
بیدل می گوید:

نیستم بی‌سعی وحشت با همه افسردگی
بلبل تصویرم و تا رنگ دارم می‌پرم

و این یادآور سخن سپهری است که می خواهد روی تنهایی خود، نقشهٔ مرغی بکشد، یعنی برای خود مرغ تصویری، دست و پا کند.
و واعظ قزوینی از «آب تصویر» این گونه یاد می کند:

نالهٔ من ز ناتوانیها
بی صداتر ز آب تصویر است

و این «آب تصویر» به زمان ما و به شعر سپهری که می‌رسد، می شود «خزر نقشهٔ جغرافی». همچنین آنجا که سپهری می گوید: حوض نقاشی من بی‌ماهی است، به همان «حوض تصویر» شعر سبك هندی نظر دارد و اصل و نسب مضمون برداری به شعر سبك هندی بر می گردد.
ازجای جای شعر سپهری، اگر شامهٔ آماده ای داشته باشیم بوی مجالست و همنشینی با

دواوین شعرای سبك هندی به مشام می‌رسد. وقتی سپهری می گوید:

به سراغ من اگر می آیید
نرم و آهسته بیایید، مبادا که ترك بردارد
چینی نازك تنهایی من «واحه‌ای در لحظه»

کیست که حشر و نشری با شعرای هندی داشته باشد و با خواندن این قطعه از شعر سپهری به یاد چینی و ترك آن که در شعر هندی به «موی چینی» تعبیر می شود، نیفتد؟ این «موی چینی» از سوژه‌های مشهور شعر هندی است و شعرای سبك هندی در ارتباط با این (مو) هر جا که توانسته‌اند، موشکافیها کرده‌اند.

از اینها گذشته گاه خود مضمون و نوع برداشت سپهری یادآور مضامین شعرای شناخته شدهٔ سبك هندی است. فی المثل آنجا که سپهری در «صدای دیدار» ازکم عمقی بینش همشهریان خود انتقاد می کند و می گوید:

بینش همشهریان افسوس
بر محیط رونق نارنجها خط مماسی بود

این بیت صائب را به ذهن متبادر می کند:

از قماش پیرهن، غافل ز یوسف گشته‌اند
شکوه‌ها از مردم کوته نظر دارد بهار

و ایضاً این مشابهت، گاه در وادی لفظ و ترکیب نیز مشهود است. وقتی سپهری در اوایل شعر صدای پای آب در معرفی خویش می گوید:

اهل کاشانم
پیشه‌ام نقاشی است
گاه گاهی قفسی می سازم با رنگ، می فروشم
به شما
تا به آواز شقایق که در آن زندانی است
دل تنهایی‌تان تازه شود.

صرفنظر از شخصیت‌دادن به مقوله‌ای نامحسوس به نام «آواز شقایق»، تابلوی نقاشی را نیز به «قفس رنگ» تشبیه کرده است.

حال ببینیم غالب دهلوی، «قمری و بلبل» را از زاویهٔ تأثیر رنگینی که بر چشم می گذارند، چگونه مختصر و مفید، تعریف و به عبارت بهتر، نقاشی می کند:

قمری کف خاکستر و بلبل قفس رنگ

که البته بیدل هم پیش از غالب در چند موضع، گل را از سلسلهٔ «رنگین قفسان» دانسته است:

بلبل طفل مزاجم به کجا دل بندم
گل این باغ ز رنگین قفسان می باشد

و با اطمینان می توان گفت که این «قفس رنگ» و محتویات شاعرانهٔ آن را سپهری ــ البته به گونه‌ای خلاق و شاعرانه ــ از باغ رنگارنگ سبك هندی، برای مخاطبان شعر خویش به ارمغان آورده است.

سهراب سپهری همچنین نام اولین کتاب از هشت کتابش را مرگ رنگ گذاشته است و این مرگ رنگ همان گونه که در شعر سپهری توضیح داده می شود، همان «شکست رنگ» است:

در این شکست رنگ
از هم گسسته رشتهٔ هر آهنگ
تنها صدای مرغك بی باك
گوش سکوت ساده می آراید
با گوشوارهٔ پژواك

و «شکست رنگ» به معنی پریدگی رنگ و باختن رنگ در شعر هندی و بخصوص در شعر بیدل مورد استعمال فراوان دارد.

صائب می گوید:

چگونه درد خود از مردمان نهان دارم
که از شکستگی رنگ ترجمان دارم

و این «شکست رنگ» در اشعار بیدل همواره به عنوان رمز و نشانهٔ فنای همه چیز جز خدا، خودنمایی می کند. و این شکست، گاه در شعر بیدل بی صدا انجام می گیرد و گاه چون سروش پر خروشی است که می توان صدای آن را که نوید و صلایی است به چشمهایی که شکست رنگ را می شنوند و می بینند، شنید:

گرم نوید کیست سروش شکست رنگ
کز خویش رفته‌ایم به دوش شکست رنگ
بیدل کجاست فرصت کاری در این چمن

چون رنگ رفته‌ایم به دوش شکست رنگ

همچنین بعضی از کلمات رایج در شعر سبك هندی را می بینیم که به گونه‌ای دیگر و به شکل توضیحی در شعر سپهری منبع الهام و مضمون سازی واقع شده‌اند. در شعر هندی سیمرغ و دل عارف و قفس سینه، فراوان در کنار هم آمده‌اند. صائب می گوید:

در سینهٔ صدچاك نگنجد دل عارف
سیمرغ محال است قفس داشته باشد

و سیمرغ که همان مرغ افسانه است در شعر سپهری به همین نشانی ظهور می کند. سپهری شعری داستانی و رمزی دارد با عنوان «مرغ افسانه» و در این شعر شاهدیم که گذار این مرغ باز به سینهٔ انسان می افتد:

مرد، آنجا بود
انتظار در رگ‌هایش صدا می کرد.
مرغ افسانه از پنجره فرود آمد
سینهٔ او را شکافت
و به درون رفت.

به هر حال نشانه‌های شعر هندی در اشعار سپهری فراوان است که خوانندهٔ اهل، با بذل حوصله می تواند نمونه‌های بیشتری به دست دهد و به بهره برداریهای خلاق سپهری از این سبك مطرود! بیش از پیش آگاه شود.

برج بابلی از زیباییهای جنایی
مناره‌ای از لغزشهای راهبان
و هرمی از گریه و مالاریا!
ادونیس (شاعر معاصر عرب)

سوررئالیسم، سرپناه سپهری و بیدل

در بخش گذشته گفتیم که زبان شعر سپهری به لحاظ ژنتیك، به شعر سبك هندی تعلق دارد. و در خور مجال بحث، نمونه‌هایی نیز برای اثبات این مدعا، ارائه کردیم.

در اینجا بر آنیم تا پای این ادعا را به میان بکشیم که از میان شعرای سبك هندی، شباهت سپهری به عبدالقادر بیدل، بیش از دیگران است و این شباهت به گونه‌ای است که شعر سپهری در یك بازخوانی دقیق تأثیر پذیری غیر قابل انکاری را از زبان، محتوا و سوررئالیسم بیدل، نشان می‌دهد.

در ابتدای امر برای ساده شدن اثبات این مدعا، بد نیست دو معادله ــ و البته نه به معنای ریاضی آن ــ بنویسیم تا پی گیری کار، برای ما و خوانندهٔ صبور، تا حدودی آسان شود.

شعر بیدل = زبان متکامل و پیچیدهٔ هندی + لهجهٔ غلیظ وحدت وجودی در معنی + سوررئالیسم پیشرفته

شعر سپهری = زبان نرم و نجیب با خصوصیات سبك هندی + لهجه ملایم و مداوم وحدت وجودی در معنی + سوررئالیسم پیشرفته

پیش از این در طی این مقاله، در واقع کوشیدیم تا بعضی از اجزای این معادلهٔ ذوقی را تشریح کنیم و در همین راستا، خصوصیات زبان شعر بیدل و سپهری را به اجمال بر شمردیم.

در اینجا برای یادآوری دوباره و حضور بیشتر ذهن خواننده و پیش از پرداختن به دیگر اجزای معادلهٔ فوق، ناگزیر از بیان توضیحی مجدد و البته مختصر هستیم.

در باب مضمون آفرینیهای شعرای سبك هندی از مشاهدات محسوس و معادلهٔ

«محسوس ـ نامحسوس» دیدیم که بیدل این شیوهٔ استخراج مضامین را از دایرهٔ تنگ مفاهیم روزمره یا تکراری خارج کرده و به خدمت مفاهیم فلسفی و عارفانه گرفته است. مثلا اگر صائب می گوید:

سرائی را که صاحب نیست، ویرانی است معمارش (محسوس)
دل بی‌عشق می گردد خراب آهسته آهسته (نامحسوس)

بیدل با سودجستن از همین شیوهٔ مضمون پردازی، و با جسارتی دلنشین و عارفانه در معنای یگانگی و یکپارچگی وجود، می گوید:

جهان گل کردهٔ یکتایی اوست (نامحسوس)
ندارد شخص تنها جز خیالات (محسوس)

و یا در باب صنعت تشخیص، نشان دادیم که کاربرد این صنعت در پنجه‌های خیال بیدل، پیچیده‌تر از دیگر شاعران قلمرو شعر فارسی است:

طالب بی‌خبری باش که در دشت طلب
رفتن از خویش، سراغ همه کس می گیرد

و همچنین در زمینهٔ ایهام و سودجویی از اضلاع معنوی یك لفظ و بازی با کلمات دیدیم که بیدل در این مضمار مضمون سازی نیز میل وافری به ایجاد مفاهیم زاهدانه و عارفانه و در کل غیرمعمول در شعر هندی دارد:

نی نقش چین نه حسن فرنگ آفریدن است
بهزادی تو دست ز دنیا کشیدن است

و اما در زمینهٔ معنی و وادی پر رمز و راز وحدت وجود، سرتاسر دیوان بیدل مالامال از نغمه‌های همین ساز است و همان گونه که پیش از این نیز گفته شد یکی از ویژگیهای درخشان شعر بیدل، تلاش برای نشاندن این نگین معنوی در حلقهٔ انگشتری شعر سبك هندی است.

شعر هندی پیش از بیدل، جرقه‌هایی از مفاهیم عارفانه را در بر دارد. اما این جرقه‌ها که در میان سیل امثال و حکم سطحی و احیاناً کوچه بازاری، بی فروغ و در بسیاری موارد اصلا ناپدید است، در شعر بیدل به خرمنی از آتش گداخته بدل می شود و همه جا و از جمله دل و جان خود شاعر را می سوزاند و خاکستر می کند. بیدل در واقع کالبد شعر فارسی را که پس از جامی کم کم خالی از روح عارفانه شده بود، دوباره با مفاهیم

عرفانی و با زبانی پرتپش و در ابعادی گسترده و عمیق، آشتی می‌دهد و از نو، آبی رهرخ شعر فارسی بر می گرداند. ورمز اصلی پیچیدگی شعر بیدل درهمین تلاش خلاقیت آمیز نهفته است.

در دیوان بیدل برای این طرز تفکر و جهان بینی، نمونه آنقدر فراوان است که انتخاب کننده را دچار حیرت و بلاتکلیفی می کند.

به هر حال، بیدل در بعضی موارد، همچون بیت زیر صراحتاً مرام و مشرب خود را گوشزد می کند:

تاب و تب موج و کف، خارجِ دریا شمار
قصهٔ کثرت مخوان «بیدل» ما وحدتیست

ودردیگر مواضع من غیر مستقیم اشارات فراوانی دارد که طالبان تفصیل در این مضمار را به *نقد بیدل* نوشتهٔ آقای صلاح الدین سلجوقی که غزلیات بیدل را از جهت معانی فلسفی و عارفانه نقد و تشریح کرده است، ارجاع می‌دهیم و خود به مشتی که نمایندهٔ خروار است، بسنده می کنیم:

بیگانه وضعیم یا آشناییم
ما نیستیم اوست، او نیست ماییم
پنهان‌تر از بو، در سازِ رنگیم
عریان‌تر از رنگ، زیر قباییم
پیدا نگشتیم، خود را چه پوشیم
پنهان نبودیم تا وا نماییم
پیش که نالیم داد از که خواهیم
عمری است با خویش از خود جداییم

عشق غیر از عرض رسوایی ز ما چیزی نخواست
راز این نه پرده ما بودیم، بیرون ریختند

این قافله گرد اثر غیر ندارد
گر یك قدم از خود گذرم از همه پیشم

در این دشت و در گردی از غیر نیست
ترا گر نجویم که پیدا شود؟

از معنی دعای بت و برهمن مپرس
این «رام رام» نیست همان الله الله است!

آیینه بر خاك، زد صُنع یکتا
تا وا نمودند کیفیت ما
بنیاد اظهار بر رنگ چیدیم
خود را به هر رنگ کردیم رسوا
آیینه‌واریم محروم عبرت
دادند ما را چشمی که مگشا
درهای فردوس، وا بود امروز
از بی‌دماغی گفتیم: فردا
کثرت نشد محو از ساز وحدت
همچون خیالات از شخص تنها

اما پیرامون عرفان سپهری ومرجع ومأخذ آن، دیگران فراوان سخن گفته اند. آنها که دلهایشان با اسلام است وریگی به کفش قلم ندارند، عاشقانه درروشن سازی وجوه الهی و عارفانهٔ شعر سپهری قدم زده‌اند و در مقابلِ این دسته، آنها که نسبت به «متافیزیك» حساسیت دارند وتمایلات ماورای خاکی سپهری را نوعی تمرد وارتداد از مذهب روشنفکریسم! معاصر می دانند به طرق مختلف کوشیده اند ومی کوشند تا این بُعد آشکار شعر سپهری را نادیده بگیرند ویا درزیر رگبار انتقادات شبه‌جامعه‌شناسانه، آن را به ضد ارزش بدل سازند واز حیّز انتفاع ساقط کنند. اینها «وحدت وجود» در شعر سپهری را ــ دانسته و ندانسته ــ به ساده‌لوحی و اشرافیت تعبیر می کنند و با نوعی تنگ نظریِ ظاهر الصلاح برای سپهری در دبستان «تعهد» ودر کلاسهای ابتدایی آن «غایب» ردمی کنند. حال آنکه شعر سپهری به واسطهٔ همین برخورداری ازجهان بینی و داشتن نوعی چارچوب معنوی که در ادبیات ما سابقه‌دار و شناخته شده است،

ماندگارترین شعری است که در قالب نو و به تبعیت از نوآوریهای نیما، ظاهر شده است. و به یقین در دهه‌ها و سده‌های آینده این توان ماندگاری بیش از پیش به ثبوت خواهد رسید. منتقدین معاصر فراموش می کنند که اگر سپهری به خواست ایشان شعر می گفت و همین زبان ظریف و رمزآلود را در خدمت روزمرگیهای دلخواه اینان می گرفت، دیگر از این تشخص ودوام تاریخی که به مراتب حتی از نام و شعر نیما نیز در می گذرد، بی نصیب می ماند و به کمپ شعرای ناکام و گمنام پس از نیما، ملحق می گردید.

به هر حال آنها که در زمان ما آستین بالا زده اند و عرفان زدایی شعر سپهری را سر لوحهٔ برنامه‌های خود قرار داده اند، یا شعر سپهری را نمی فهمند، یا این که علی رغم برخورداری از شم داوری، وجدان داوری را فاقدند و یا اعمالشان مسبوق به اغراض شبه سیاسی، آنهم از نوع کلیشه و نخ نمای آن یعنی بازی ساده و کودکانهٔ «مخالف خوانی» است.

در هر صورت عرفان سپهری از هرجا که سرچشمه بگیرد، در نهایت به هستی یکپارچه و خدای واحد منتهی می شود. و در این هستی یکدست، از دید سپهری، همه چیز درخور اعتنا و توجه است و زشتی و نقص در این نظام کامل راهی ندارد:

من نمی دانم
که چرا می گویند: اسب حیوان نجیبی است، کبوتر زیباست
و چرا در قفس هیچ کسی کرکس نیست
گل شبدر چه کم از لالهٔ قرمز دارد
چشمها را باید شست، جور دیگر باید دید. «صدای پای آب»

و این «جور دیگر» دیدن و نیالودن دیده به «بد دیدن» سخت با بینش قلل عرفانی شعر فارسی بخصوص سنائی غزنوی که نخستین بار، جریان عارفانه را در مدار شعر فارسی وارد کرد و ادبیات فارسی را روشنی بخشید، همخوانی و همخونی دارد:

ابلهی دید اشتری به چرا
گفت نقشت همه کژست چرا؟
گفت اشتر که اندر این پیکار
عیب نقاش می کنی هش دار! *حدیقهٔ سنائی*

و در «سورهٔ تماشا» که همان مشاهده و تدقیق عرفارا در اجزای عالم «صورت» برای پی

بردن به «معنی»، به ذهن متبادر می کند، گویی سپهری همان ابوسعید ابوالخیر است که در زمان ما و در میهنهٔ ما برای مریدان و نومریدان خویش وعظ می کند و مجلس می گوید:

زیر بیدی بودیم
برگی از شاخهٔ بالای سرم چیدم، گفتم:
چشم را باز کنید، آیتی بهتر از این می خواهید؟...
در کف دست زمین گوهر ناپیدایی است
که رسولان همه از تابش آن خیره شدند
پی گوهر باشید.

و همین اتکای سپهری به بینش عارفانه‌ای از این قبیل است که در شعر او موجد مهربانی و صمیمیت با عناصر و پدیده‌های طبیعت می شود و به آتش «تشخیص» در سراپای شعر سپهری دامن می زند. وهمچنین برخورد سپهری با مسئلهٔ «مرگ» وفنای آدمی، برخوردی کاملا عارفانه ومأنوس برای کسانی است که با ادبیات عرفانی این سرزمین بالنسبه آشنا هستند:

و اگر مرگ نبود، دست ما در پی چیزی می گشت

وادبیات عرفانی ما ازمضامینی شبیه به این مالامال است. بیدل در این مضمارودرباب کامل کنندگی مرگ و با لهجه‌ای حماسی که خاص اوست، می گوید:

بی موج به ساحل نرسد کشتی خاشاك
از تیغ اجل نیست در این معرکه، باکم

اما در خصوص سوررئالیسم که بیدل و سپهری را زیر سقف خود گرفته‌است، باید گفت که مقولهٔ شعر اصولا به واسطهٔ نقش کارساز خیال، مقوله‌ای سوررئالیستی است.

فاصله گرفتن از ظاهر هستی و دورشدن از شکل دست نخورده و روتین وقایع و نگریستن بر همه چیز از روزنه‌ای «غیرمعقول»، اولین ره آورد نیروی خیال بشر است که‌ما ازشکل متطوّر و دگرگون شدهٔ آن به‌سوررئالیسم تعبیر می کنیم. اما این فاصله گرفتن ودوری ازمظاهر بیرونی ودرونی در همهٔ شعرا به یك شکل صورت نمی گیرد. توان این فاصله‌گیری وقوت این سفر پرسوغات، بین طبایع وقرایح شاعران به نسبت مساوی تقسیم نشده است. برخی شاعران از آن بهرهٔ اندکی دارند و برخی دیگر

بهره‌ای فراوان و برخی ــ ناظمان ــ به کلی از شکل شعری و خلاق آن که بر عواطف تأثیر می گذارد، بی بهره‌اند.

بیدل و سپهری به واسطهٔ جهان بینی وحدت وجودی و نسبتی که با شعر سبك هندی دارند ــ ورشد عنصر خیال از ویژگیهای اساسی شعر این سبك است ــ و همچنین به واسطهٔ طبیعت جست‌وجوگر خویش هر دو از سوررئالیسمی پیشرفته و قابل مقایسه و مقارنه، برخوردارند. سوررئالیسم سپهری ازیك سو زاییدهٔ عواملی است که بر شمردیم و ازدیگر سو ناشی از آشنایی با نهضت جهانی شعر نو و بالاخص شعر الیوت و سمبولیستها و سوررئالیستهای فرانسه است. در زیر چند نمونه از اشعار سپهری را که به مبحث ما مربوط می شود، می آوریم:

لبهایش از سکوت بود....
مادرم را می‌شنوم. «شاسوسا»

تو ناگهان زیبا هستی! «موج نوازشی ای گرداب»

مرگ پایان کبوتر نیست «صدای پای آب»

و شبی از شبها
مردی از من پرسید
تا طلوع انگور، چند ساعت راه است؟ «ندای آغاز»

زن دم درگاه بود
با بدنی از همیشه
رفتم نزدیك:
چشم مفصل شد... «نزدیك دورها»

سال میان دو پلك را
ثانیه‌هایی شبیه راز تولد
بدرقه کردند. «اکنون هبوط رنگ»

از سرِ باران
تا ته پاییز
تجربه‌های کبوترانه روان بود. «اکنون هبوط رنگ»

صبح است
گنجشگ محض
می‌خواند «هم سطر هم سپید»

با طلوع‌تر سطل از پشت ابهام یك چاه «چشمان یك عبور»

در کجاهای پاییزهایی که خواهند آمد
یك دهان مشجر
از سفرهای خوب
حرف خواهد زد؟ «تنهای منظره»

درنمونه‌های بالا بافت‌زبان وزاویهٔ‌دید بیشتر تأثیر سوررئالیسم غربی بخصوص نوع فرانسوی اش را نشان می‌دهد. سوررئالیسمی که هویت شرقی در آن کمرنگ و گاه اصلا محو است. و این نحوهٔ بیان و این زاویهٔ تماشای اشیاء در شعر معاصر فارسی و عربی هواداران پروپاقرصی یافته است. به نمونه‌های زیر از اشعار «ادونیس» شاعر معاصر عرب دقت کنید:

و زمین
تنگ‌تر از سایهٔ نیزهٔ من بود

رویاهای به قتل رسیده را می‌شنوم

افق، ز ناری از بخور است
و زمین
پریزادی است

تناسل صدا در پوست تاریکی.

استراحت زیر سقف لبهای یتیم

و نخلی نورانی در نعره‌های من به بار نشست

برخیز!
من برادر سبز تو هستم!

و مرگ در ابتدای بادهاست

و ابرها
قبرهای متحرك

با ستاره‌ای سیاه بر استخوانهای اژدها می‌رقصم

زنی از میان نیلوفر طلوع می‌کند
از من متبرك می‌شود
و سپس درختی می‌شود در کرانهٔ جهنم

بین رگ و گردن
سفر می‌کنم

آیا بالهای پروانه را پوشیدی؟

شنیدی که ناقوس کوهستان
در گردن ابرها
می‌نواخت؟

و درهای شهر را
در خاکستر گنجشگان
باز می کنند.

به نام علف می‌شورم
آنگاه که نان چون جهنم می‌شود
وقتی که ورقی مرده
در کتابی قدیمی
شهری از وحشت می‌شود.

خون را شنیدیم
و طنین را دیدیم

لشگری از چهره‌های نابود شده

خونم زهدان زمان است
و بر لبانم
دردِ زایمان حقیقت

به صدایی گوش سپردیم
که در علف سفر می کرد

نبض تو را در پوستم شنیدم
آیا تو جنگلی؟

در خانهٔ ما
سکوت شیهه می کشید
و سکون

می گریست

تنها، در صدای قربانیان
روی لبهٔ مرگ می دوم
همچون گوری گردنده
در کره‌ای از نور[۱]

بخشی از سوررئالیسم سپهری، با لحنی ملایم‌تر، برخاسته از همین دیدگاه است. اما بخش عظیمی از سوررئالیسم او همان گونه که گفتیم از بینش وحدت وجودی و همنشینی با دواوین شعرای سبک هندی سرچشمه می گیرد.

راقم این سطور بی آن که دلیل «اساتید» پسندانه‌ای داشته باشد، به اعتبار بعضی شواهد معتقد است که سپهری با دیوان بیدل حشر و نشر و انس مداومی داشته است. و بر این اساس دور نیست اگر جسارت سپهری و سوررئالیسم پیشرفته او را به بیدل نسبت بدهیم که در این مضمار مقدم بر تمام سوررئالیستهای قرن نوزده و بیست اروپاست. به نمونه‌های زیر با کمی انعطاف ذهن و ذوق دقت کنید:

سپهری:

کنار مشتی خاك
در دور دست خودم، تنها نشسته‌ام

بیدل:

کو جهد که چون بوی گل از هوش خود افتم
یعنی دو سه گام آنسوی آغوش خود افتم

سپهری:

و من می رفتم، می رفتم، تا در پایان خودم فرو افتم

بیدل:

تا ابد می بایدم غلتید در آغوش خویش

---

۱. *الآثارالکامله*، ادونیس (علی احمد سعید)، جلد اول و دوم، دارالعوده، بیروت.

همچنین صدای پای آب و صدای نفسِ باغچهٔ سپهری و حضور «رنگ» و «تپشهای» غیرمعمول در شعر او را با «صدای پای رفتن رنگ»، «صدای بوی گل» و «آواز وداع رنگ گل» در اشعار بیدل مقایسه کنید:

غنچهٔ ما بر تغافل تا کجا چیند بساط
می‌رسد آواز پای رفتن رنگش زدل

غیر را در خلوتِ تحقیق معنی بار نیست
جز به گوش گل صدای بوی گل نشنیده‌ام

عمری است خروش جزء و کل می‌شنوم
زیر و بم هر کوس و دهل می‌شنوم
اما هرگاه بلبلی می‌نالد
آواز وداع رنگ گل می‌شنوم

بیا مطرب ای عندلیب ظهور
صفیرت نسیم بهشت حضور
پر افشانی رنگ گل، سازِ تو
تپشهای برگِ گل آواز تو...

چکیدن فعلی است که معمولا برای مایعات به کار می‌رود. اما در شعر سپهری شاهدیم که از سقف بهار، چلچله می‌چکد:

چک‌چک چلچله از سقف بهار

اما پیش از سپهری این بیدل است که «چکیدن» را از انحصار مایعات خارج کرده و به اشکال گوناگون مورد استفاده قرار داده است:

ز خون هر چند رنگی نیست تیغ قاتل ما را
قیامت می‌چکد هرگه بیفشارند دامانش

طاووس به پرواز چه گلزار پرافشاند
کز خلد چکید آرزوی نقش و نگارش

داده‌ست به باد تپشم حسرت دیدار
آیینه چکد گر بفشارند غبارم

سپهری در بسیاری موارد، فرم رقیق شده‌ای از سوررئالیسم بیدل را ارائه می‌دهد:

یك نفر آمد که نور صبح مذاهب
در وسط دکمه‌های پیرهنش بود
از علف خشك آیه‌های قدیمی
پنجره می‌بافت. «تا نبض خیس صبح»

ما از این که سپهری فعل «بافتن» را برای پنجره آورده است، تعجب می کنیم و در این اعجاب حق داریم. اما تعجب ما دوچندان می شود وقتی بیت زیر را از بیدل می خوانیم:

مباش منکر اسرار سینه چاکی ما
به کارگاه سحر آفتاب می‌بافند!

بله! بیدل آفتاب می بافد و سپهری پنجره! و به نظر ما بی شك این آفتاب از پنجرهٔ روح جست‌وجوگر سپهری به درون تابیده است. در بیت بیدل «آفتاب» محصول کارگاه بافندگی سحر ــ سینهٔ عارف ــ است و در شعر سپهری هم از «در وسط دکمه‌های پیرهن»، شاعر، دل و حوالی آن را منظور نظر داشته است.

آنچه ظن ما را در باب انس سپهری با بیدل تقویت می کند این است که در شعر سپهری گاه به ترکیبهایی برمی خوریم که نسخهٔ اصل آن ترکیب در شعر بیدل یافت می شود. در شعر «مسافر» سپهری می گوید:

حضور سبز قبایی میان شبدرها
خراش صورت احساس مرا مرمت کرد

و بیدل در غزلی با مطلع:

خواب را در دیدهٔ حیران عاشق، بار نیست
خانهٔ خورشید را با فرشِ مخمل کار نیست

دَر باب تمثیل آینه که سخت مورد علاقهٔ اوست، می گوید:

عبرت آیینه گیر ای غافل از لاف کمال
عرض جوهر جز خراش چهرهٔ اظهار نیست

«خراش صورت احساس» ترجمه‌ای است امانتدارانه از «خراش چهرهٔ اظهار» بیدل،

که سپهری آن را به عمل آورده است. ترجمه ای که ظن آشنایی و انس سپهری با بیدل را به یقین کامل بدل می کند.

سوررئالیسم بیدل، اما به‌راستی حیرت آورودرطول وعرض شعر فارسی بی نظیر است. پارهٔ اندکی ازسوررئالیسم شعر بیدل رامی توان به فطرت شعر هندی نسبت داد، اما بخش عظیم این خیال شگفتی زا نشأت گرفته از بینش شدیداللحن عرفانی اوست. بینش وحدت وجودی که جا به جا در اوج شعر بیدل به شکلی جاودانه و به عنوان پرچم هویت به اهتزاز درآمده است. از این روست که می گوییم سوررئالیسم بیدل هویت عارفانه و شرقی دارد:

پیش آ که بخوانی رقم سینهٔ ریشم
من نامهٔ افتاده به خاك از کف خویشم

عمری است که ما گمشدگان گرم سراغیم
شاید کسی از ما خبری داشته باشد

در مرام عارفانهٔ بیدل «نرسیدن» هم مقصدی است:

گر، به پرواز و گر از سعی تپیدن رفتم
رفتم اما همه جا تا نرسیدن رفتم

گاه سوررئالیسم بیدل در تداخل تواناییهای پنجگانه حواس، گل می کند:

حاضران از دور چون محشر، خروشم دیده‌اند
دیده‌ها باز است لیك از راه گوشم دیده‌اند
حال می‌پندارم و ماضی است استقبال من
در نظر می آیم امروزی که دوشم دیده‌اند

گوش مروتی کو کز ما نظر نپوشد
دست غریق یعنی فریاد بی صداییم!

نیاز و ناز با هم بسکه یك رنگند در گلشن
ز بوی غنچه نتوان فرق کرد آواز بلبل را

وگاه در ابیاتی از بیدل شاهد سوررئالیسمی هستیم که ناشی از استعمال صفات غیر معمول برای موصوفات معمولی است. و در این حالات کل تصویر، سوررئالیستی نیست، بل جزئی از آن به شیوهٔ سوررئالیسم نقش بسته است:

موج خونم هر قدر طوفان نما خواهد شدن
حق شمشیر تو رنگین‌تر ادا خواهد شدن

که ادای حق به شیوهٔ رنگین از شیرین کاریهای بیدل است.

و همچنین در این بیت که در فصول گذشته نیز به عنوان شاهد آورده است:

ابروی یار بار تواضع نمی کشد
خم در بنای تیغ غرور خمیده است

و شاعرانه‌ترین و در عین حال سوررئالیستی‌ترین نام را برای «گُل» بیدل انتخاب کرده است:

وداع غنچه را گل نام کردند
طرب را ماتمِ غم آفریدند!

و نیروی خیال کدام شاعر است که بتواند ساحل را برروبد و به دریا بریزد:

عاقبت بویی نبردیم از سراغ عافیت
ساحل گمگشتهٔ ما را به دریا ریختند

و در بزم خیال بیدل است که سرتاپای شمع قدم می‌زند:

غافل مشوید از نفس نعل در آتش
سر تا قدم شمع در این بزم قدم زد

و گاه این سوررئالیسم در شکلی ملایم در حله‌ای از عواطف رخ می‌نماید:

سنگ هم به حال من گریه گر کند برجاست
بی‌تو زنده‌ام یعنی مرگ بی‌اجل دارم

مشتاق جلوهٔ تو ندارد دماغ گل
اینجا دل شکسته به یاد تو بو کنند

بسکه یاران در همین ویرانه‌ها گم گشته‌اند
می‌چکد اشکم ز چشم و خاك را بو می‌کند

بی باده نیز شیشه به طاق هوس خوش است
ما را به یادگار دل ما نگاه دار!

حسن بی‌رنگی او را ز که یابیم سراغ
بوی گل آینه‌ای بود که پنهان کردند

وچند نمونه دیگر از سوررئالیسم خاص بیدل، برای جمع وجور کردن فصلی که پُر به درازا کشید:

به هزار پرده بیدل ز دهان بی‌نشانش
سخنی شنیده‌ام من که کسی ندیده باشد

شعله‌ها زیرنشین علم دود خوداند
چه شود سایهٔ ما هم به سر ما افتد

سایه‌ام را می‌توان چون زلف خوبان شانه کرد
بسکه طبع من به صد فکر پریشان آشناست

این قدرها بیخود جام نگاه کیستم
گوشها میخانه شد از نعرهٔ مستانه‌ام

به عیش خاصیت شیشه‌های می‌داریم
که خنده بر لب ما قاه قاه می‌گرید!

نا محرم عبرتکدهٔ دل نتوان بود
این خانه بروب از خود و بیرون در انداز!

از چمنی می‌رسیم باخته رنگ نگاه
گر سر سیر گلی است، حیرت ما بو کنید!

اندیشهٔ تلون، غارتگر صفا بود
رنگی که سادگی داشت از دست ما حنا برد!

نفس هم از دل من بی‌شکستن بر نمی‌آید
از این مینا شرابی غیر شیون بر نمی‌آید
چو آه بی‌اثر وا سوختم از ننگ بیکاری
مگر از خود برآیم دیگر از من بر نمی‌آید

یك جلوه انتظار تو در خاطرم گذشت
آیینه می‌دمد ز سراپای من هنوز

و اندر حدیث توامان بودن مرگ با زندگی و همزمانی ولادت این دو که یادآور بعضی از کلمات مولای متقیان علی ع است:

اگر نه کوری و غفلت فشرده مژگانت
گشاد چشم مدان جز تبسم لب گور

و گاه سوررئالیسم در بیدل در لباس تفنن و با ظاهری شوخ و شنگ نیز ظاهر می‌شود:

درد سر گل چند دهد نالهٔ بلبل
بیدل غزل ما نشنیدن صله دارد!

شنیده‌ایم که چشم چپ می‌شود و همه چیز را دوتا می‌بیند ولی نشنیده بودیم که زبان هم چپ بشود و کلمات را دوبار ادا کند:

هر چند کار چشم نمی‌آید از زبان
ای لب تو احولی کن و نامش دوبار گیر!

همچنین بیدل گاه از رهگذر انتخاب ردیفهای غیرممکن و سوررئال در این وادی خودی می‌نماید:

ببین به ساز و مپرس از ترانه‌ای که ندارم

توان به دیده شنیدن فسانه‌ای که ندارم
به سعی بازوی تسلیم در محیط توکل
شناورم به امید کرانه‌ای که ندارم

نفس به غیر تك و بوی باطلی که ندارد
دگر کجا بردم جز به منزلی که ندارد

به خاك راه تو افکنده‌ام دلی که ندارم

و گاه بیدل از عناصر مشهور شعر هندی و خواص تصویری آنها سود می جوید و به شیوهٔ تمثیل، تصاویر سوررئالیستی را ارائه می کند:

کم از حباب نه ای ناز کن به ذوق فنا
سر بریده کلاهی است، بر هوا انداز!

و دهان گور در محاسبات خیال بیدل عبارت است از حاصل جمع خمیازه‌های حسرت آلودی که نوع انسان کشیده است:

زین همه حسرت که مردم در خمارش مرده‌اند
جمع شد خمیازه‌ای چند و دهان گور شد!

و آخرین نمونهٔ این فصل که در نوع خود، نمونه است:

هر جا صلای محرمیِ راز داده‌اند
آهسته‌تر ز بوی گل آواز داده‌اند
مژگان به کارخانهٔ حیرت گشوده‌ایم
در دست ماکلید درِ باز داده‌اند!

البته‌ما خودواقفیم این ابیاتی که‌به‌عنوان سوررئالهای بیدل ودربردارندهٔ تصاویر دلنشین و تازه، ارائه شد و مابقی ابیات مشابهی که در دیوان بیدل یافت می شود، بیشتر مقبول طبع آن دسته ازشاعران جوانی واقع می شود که درهوای شعر نو تنفس کرده اند وسر ازظرفیتهای زبانی وغیر زبانی آن درآورده اندوجسارت وتلاش برای نوآوری را

به هر حال ارج می نهند. و الا نمایندگان آن نسلی که بی اجازهٔ «شمس قیس» آب هم نمی خورند و از سر بی حوصلگی و تصلب شرائین ذوق هر تلاشی در این راه را با انگ «استعارات دور از ذهن» و «اغراق و پیچیدگی مخل» از دور خارج می کنند، به هیچ وجه این ابیات به مذاقشان خوش نمی آید. آنها که پیوسته دلشان برای «لطافت معنی» و «جودت لفظ» شور می زند و عشقهای رمانتیك را بر عشقهای عارفانه ترجیح می دهند هرگز از شعر بیدل و امثال او طرفی نخواهند بست. در یك کلام نسل ادبیِ روبه انقراضی که ترکیب «مشرق طوفان» را از صائب نمی پسندد به این دلیل که مشرق در انحصار آفتاب است، و به جای آن «مصدر طوفان» و «منشاءِ طوفان» را پیشنهاد می کند به طریق اولی بیدل و خطر کردنهای ارجمندش را بر نمی تابد که می گوید:

بسته‌ام چشم ازخود و سیر دو عالم می کنم
این چه پرواز است یارب در پر نگشوده‌ام

و از دید اینان براستی مگر می شود با پر نگشوده پرواز کرد و به اوج پرید؟ نسلی که این بیت کلیم را بی معنی می داند:

سیر گلشن کردی و گل غنچه شد بار دگر
بسکه از شرم خجالت دست پیش رو گرفت

و استدلالش هم این است: «با این که کلیم از خوش ذوق ترین سرایندگان سبك هندی است و از حیث هنر انشاء بر اغلب آنان فایق است، گاهی اغراق و قصد ابداع، در وی هم انحرافی پدید می آورد مانند بیت «بالا» که ابداً معنی نمی دهد، چه هیچ گاه گل پس از شکفته شدن غنچه نمی شود»[۲] و نمی داند یا نمی خواهد بداند که حساب شعر از حساب علم گیاه‌شناسی جداست و در خیال شاعر، گل می تواند از گلبرگها ــ دستهایش ــ روی خویش بپوشاند و باز غنچه شود، آری این نسل ادبی هرگز گرهی از کار نسل جوان شعر ما نخواهد گشود و این نسل را به منزلی نو بنیاد، رهنمون نخواهد گشت.

به راستی اگر بخواهیم «عاقلانه» و «منطقی» با شعر و ریزه کاریهای آن برخورد

---

۲. *نگاهی به صائب*. علی دشتی.

کنیم و خاصه در شعر هندی که عرصهٔ جولان خیال است به چشم «مگر می شود؟» و «مگر ممکن است؟» بنگریم از تماشای زیباییهای این منظر ادب فارسی محروم خواهیم بود.

زلالی در وصف گلشن می گوید:

نزاکت آن چنانش نقش بستی
که بار رنگ شاخ گل شکستی

حال ما باید از این نازك خیالی لذت ببریم یا ذائقهٔ هنر را با این سؤال تباه کنیم که: مگر رنگ هم وزن و ثقلی دارد که شاخهٔ گل را بشکند؟ اگر بخواهیم از این «دید» گاه در شعر بیدل هم بنگریم که دیگر واویلاست. بیدلی که خطاب به خدای خودش می گوید:

بیا ای جام و مینای طرب نقش کف پایت
خرامِ موج می مخمورِ طرز آمد نهایت
تهی از سجدهٔ شوقت سر مویی نمی یابم
سراپا در جبین می غلتم از یاد سراپایت

آخر چطور ممکن است آدم، سراپا در جبین ــ پیشانی و رمز سجده ــ بغلتد و فرو رود؟ به نظر ما قدر شعر بیدل را باید نسلی بداند که نه تنها با شعر نو عناد ندارد بلکه به جسارتهــا و خطرکردنهای آن ارج می نهد و نقاط زلال و شفاف آن را در زبان و معنی، صمیمانه مغتنم می شمارد. آری این نسل است که باید به داد سخن بیدل ــ این فرورفته در محاقِ بی ذوقی و تنبلی دیگران ــ برسد.

بیدلی که فی المثل آنجا که از زبان «پان» (گیاهی که در هند آن را می خورده اند و به کار سرخ کردن لب هم می آمده است) حدیث عارفانه‌ای سر می کند، زبان تر و تازهٔ شعری و خیال برومندش این چنین، گل افشانی می کند:

به حرف آمد اول لب برگ «پان»
روان کرد آبی زتیغ زبان
که در مکتب اعتبارات رنگ
ز من نسخه دارد عبارات رنگ
تکلم ز من باده‌نوشی کند
تبسم ز من گلفروشی کند
مشو غافل از فیض آداب من

که از جبهه رُسته‌ست محراب من
تحیر پرست نمود خودم
به محراب خود در سجود خودم
من آنجا رسیدم که از جوش ناز
ز برگم تراوید صهبای ناز
اگر غنچه رنگم تمنا کند
چو گل یك دهن، صد لب انشا کند
چو رنگ از لب یار آیم برون
دهم آب، تیغ تماشا به خون
ندارم چو مجنون سر بیشه‌ها
من و سیرِ پس‌کوچهٔ ریشه‌ها
بهارم، گلم، باده‌ام، ساغرم
اگر خون شوم، عالم دیگرم
چرا بر نگردانم اوراق رنگ
که در پرده با خون خویشم به جنگ
کشیده است شمشیر رگ بر تنم
گل از خون خویش است در دامنم
در این بزم هر قطرهٔ خون من
شهیدی است کز برگ دارد کفن
ز برگ من این معنی آمد پدید
که بی‌سبزه نبود مزار شهید
نه تنها منم بسمل آب و گل
چو من عالمی خفته در خون دل
دلیل تحیر همین تاك نیست
چه خونها که در دامن خاك نیست
در این پرده، طوفان مجنون بسی است
جبینهای آغشته در خون بسی است...[۳]

۳. *کلیات بیدل*، جلد سوم، چاپ کابل. مثنوی *محیط اعظم* ص ۲۲۳ تا ۲۲۷

پیش از پایان این فصل شایسته است که پس از برشمردن تشابهات بیدل و سپهری وجوه افتراق این دو را نیز بازگو کنیم. بزرگ‌ترین تفاوتی که میان شعر بیدل و سپهری وجود دارد گذشته از زیر و بمهای زندگی ملموس که در شعر بیدل نمود بیشتری دارد- لحن حماسی و برانگیختگی غیورانه شعر بیدل است.

شعر سپهری شعری نجیب، مؤدب و در عین حال خونسرد است. اما در مقابل، شعر بیدل شعری پرجوش و خروش، تپنده و گاه حتی جسارت‌آمیز و غیرمؤدب است. جوش و خروش درونی بیدل، گاه زبانه‌های شعرش را چنان در فضای ذهن به جولان وا می‌دارد که در و دیوار دل و جان خواننده را به آتش می‌کشد.

بیدل حتی در مواضعی که حیرت و افسوس عارفانه را دستمایه قرار می‌دهد، لحنش حماسی است، چه رسد به جایی که قصد ستایش عاشقان راستین و برانگیختن دیگر عشقبازان و شیفتگان را در سر داشته باشد. شاید این بیت بیدل که در مدح سالار شهیدان سروده شده است، تا حدی منظور ما را به خواننده منتقل نماید:

کیست در این انجمن، محرمِ عشقِ غیور
ما همه بی‌غیرتیم، آینه در کربلاست

سیر بهار عمر نمودیم از این چمن
با هر نفس وداع گلی یادگار بود
بیدل

صور عواطف در شعر بیدل

بخش وسیعی از مضامین شعر سبك هندی به لحاظ خاستگاه عقلانی آن و پادر میانی هوش و اختیارات بیش از اندازهٔ عقل، به دور از شور و حال و سوز و گداز عاطفی است. در واقع در پر وسهٔ بر آمدن سبك هندی از «وقوع» ما شاهد استحالهٔ «احساسات» واقعی به «تفکرات» واقعی هستیم. بدین معنی که احساسات و عواطف موجود در شعر وقوع، در سبك هندی جای خود را به تأثیرات ناشی از مکاشفه‌های عقلی می دهد. در سبك هندی، فرمول کار، بیخودیِ شاعر و فراموشی جهان اطراف و تمرکز روحی در یك نقطهٔ معین یا نامعین و تکیه بر الهام و اشراق نیست. بالعکس در این سبك اصول کار مبتنی بر تفکر آگاهانه، حلول عمدی در اشیاء و سفر در وادی زبان با زاد راه خیال و ژرف اندیشی عاقلانه است.

عنصر عقل در این سبك، در میدان بازتری جولان می دهد. اما عشق ــ بخصوص به معنای عراقی آن ــ کمتر به گونه‌ای موفق در این سبك رخ می نماید. و گاه که این حضور در بیتی بهم می رسد از آنجا که معمولا معادل مثالی عینی و تجربه‌ای زمینی و محسوس قرار می گیرد، از برد روحی و شورآفرینی آن به مراتب کاسته می شود.

اگر شاعر سبك عراقی در اوج غزلیاتش «یك رگ هوشیار» نیست، وضع شاعر هندی در اغلب اوقات به گونه‌ای است که یك رگ ناهوشیار در سراپای او نمی توان جست؛ چرا که او غرق آگاهی در اشیاء و مفاهیم کمین کرده در بطن آنهاست.

از یك دیدگاه کلی، شعر هندی شعری داهیانه و خردآلود است. و از اینجاست که با آن «حال» نمی توان کرد. این شعر به کار مجلس سماع و محفل شور و حال نمی آید. جان را نمی لرزاند و چنگ در نقاط مجهول روح نمی اندازد. چرا که عقل

مضمون اندیش معرکه گردان آن است، نه عشق عافیت سوز و آتش پیشه. بسیار پیش می آید که شاعران متعلق به این سبك از یك دریافت شورانگیز، به منظور ملموس شدن برای قشر کثیری از مخاطبان، مقارن با یك تجربهٔ زمینی تعبیر می کنند. و در نتیجه برآیند آن معنای آسمانی و این تمثیل زمینی چیزی میان زمین و آسمان می شود که به فرجام دل و جان خواننده از تنش و تکانی که بایستهٔ این مقام است، محروم می ماند.

لذت در شعر هندی، لذتی عقلانی است. تحسین خوانندهٔ این شعر همه نثار هوشیاری شاعر می شود؛ نه بیهوشی و بیخودی او. چرا که در جای جای ابیات هندی، یك انفجار عجیب عقلانی رخ می دهد که امواج آن اگرچه پایه‌های عقل را به نوسانی خوشایند در می آورد، اما عاجز از رسیدن به پرچین پرخم و چین و دور از دسترس روح است.

در تقسیم بندی عناصر تشکیل دهندهٔ ادب به عاطفه، خیال، اسلوب و معنی، پای شعر هندی در وادی عاطفه ــ تأثیر بر عواطف ــ کم و بیش می لنگد. اما این شعر در وادی خیال سخت تناور و صاحب عضلاتی پیچیده و اعجاب انگیز است. و گهگاه که در آن، طوفان خیال فرو می نشیند و صور اعجاب انگیز آن همچون مهی غلیظ و در عین حال جادویی، برطرف می شود، منظرهٔ دریای پر تموج عواطف تا دور دست دیده را به تسخیر پر طراوت خویش در می آورد.

شعر بیدل نیز از عیوب سبك هندی مبرا نیست. اما آنجا که خیال تناور او اندکی رو به سادگی می نهد، سوز و درد و حماسه‌ای در ابیاتش می جوشد که در شاعران همطراز او کمتر نشانی، می توان از آن جست.

اندوه، حیرت، استغاثه، خشم، خنده و نیاز و نهیب از بارزترین صور عاطفی شعر بیدل است. اما در این میانه سهم اندوه، که سخت عارفانه و گاه فلسفی است، بیش از مابقی عواطف است:

کس سؤال مرا جواب نگفت
ناله در کوهسار خواهم کرد

روح ناآرام بیدل همواره بین عرفانی فلسفی و فلسفه‌ای عرفانی در نوسانی عمیق و دردناك است. و همین نوسان مداوم است که گاه از شعر بیدل چهره‌ای عبوس و ای بسا ناامید و مأیوس در ذهن مخاطب ترسیم می کند. نوسانی که حتی از خنده، به قاه‌قاه گریستن تعبیر می کند:

به عیش، خاصیت شیشه‌های می داریم
که خنده بر لب ما، قاه‌قاه می گرید!

لحن بیدل در بیان این اندوه بشری به گونه‌ای است که نمی توان آن را تحت عناوین «زنجموره» و «سوز و گدازهای ساختگی» تخطئه کرد. او همچون دیگر شاعران عارف در فنای بشر و فریب هستی موهوم به گونه‌ای اصیل می نگرد با این تفاوت که «رنگِ درنگ تحیر» بیدل در آثار فنای بشری بیش از دیگران است و دامنهٔ این تماشا نیز در شعر او به هر حال گسترده‌تر از دیگر عرفای شاعر و شاعران عارف است. و از آنجا که بیدل فاصلهٔ بین شاعر و شعر را به حداقل ممکن رسانده است، شعرش آینهٔ تفکرات و تأملات عارفانه‌ای است که به اقتضای فطرت خود او در لایه‌ای از وحشت و رمندگی و حیرت، پیچیده شده است:

چمن به خاطر وحشت رسیده می ماند
بساط غنچه به دامان چیده می ماند
ز غنچهٔ دل بلبل سراغ پیکان گیر
که شاخ گل به کمان کشیده می ماند
قدح به بزم تو یارب سر بریدهٔ کیست
که شیشه هم به گلوی بریده می ماند

بیدل عارف است و وحدت وجودی. از این رو وجود انسان برای او وجودی موهوم در مقایسه با وجود سرمدی حق است و خود برهان موهومی و معدومی خویش:

عدم زین بیش برهانی ندارد
وجوب است آنچه امکانی ندارد

و از این دیدگاه، خیال زندگی ــ و نه خود زندگی ــ درد لاعلاجی است که درمانش در سرانگشتان مرگ نهفته است:

خیال زندگی دردی است بیدل
که غیر از مرگ درمانی ندارد

آنچه از مرور کلیات دیوان بیدل بر می آید این است که او نیز همچون دیگر عرفای مسلمان شیعی و سنی، شیفتهٔ شخصیت بی همتای مولای متقیان، حضرت علی(ع) است. بوی سخنان حکمت آمیز و رایحهٔ گلهای فلسفی *نهج البلاغه* از جای جای دیوان بیدل به مشام خوانندهٔ آگاه می‌رسد. این سخن ژرف و عمیق مولا که فرمود: نَفَسُ الْمَرءِ

خُطَاهُ اِلیٰ اَجَلِهِ (دم زدن انسان قدم زدن اوست به سوی مرگ) برای بیدل جاذبه‌ای پایان‌ناپذیر دارد. بیدل با برداشت از این فرمایش مولا در موارد بسیار، دست به مضمون آفرینی زده است:

در نیام هر نفس تیغ دو دم خوابیده است

دارم گله از عمر که صیاد من این است

ازنفس تیغ دو دم در دست این جلاد بود

در وداع هر نفس صبح جزا خوابیده بود

هستی دم تیغی است که خون همه کس ریخت...

زیروبم ساز سخن بیدل درگرو بینش وحدت وجودی اوست و سوررئالیسم حیرت آور خیال و لهجهٔ دردآلود و محزون عواطف او هر دو زاییدهٔ این نگرش فلسفی و عارفانه است که به مدد ابن عربی به شکلی منظم و تشکیلاتی کار تسخیر دل و جان عرفا و شعرای بزرگ ایران و عرب را در طی قرون متمادی به اتمام رسانید.
اما این همه مانع از آن نیست که بیدل، گاه به شیوهٔ مولانا، با لهجه‌ای رندانه و شوخ و شنگ، پا در این عوالم بگذارد:

دوستان! در گوشهٔ چشم تغافل جا کنید
تا به عقبی سیر این دنیا و ما فیها کنید
ساقی این بزم بی‌پرواست، مستان! بعد از این
چشم مخمورش به یاد آرید و مستیها کنید
غیرت آن قامت رعنا بلند افتاده است
یك سر مژگان اگر مردید سر بالا کنید
می کند یك دیدهٔ بیدار کار صد چراغ
روزنی زین خانهٔ تاریك بر دل وا کنید

تو و تمکین تغافل، من و بی‌صبری درد
نه تو را یاد مروت نه مرا دل بخشند
دلکی دارم و چشمی که کجا باز کنم
کاش این آینه را تاب مقابل بخشند
لاف هستی زده از مرگ شفاعت خواهست
این از آن جنس خطاهاست که مشکل بخشند

آفاق جا ندارد، همت کجا نشیند
سنگ از نگین برآید تا نام ما نشیند
بگذار تا دمی چند بر گرد خویش گردیم
عالم به دل نشسته است، دل در کجا نشیند

می‌پرست ایجادم نشئهٔ ازل دارم
همچو دانهٔ انگور شیشه در بغل دارم
آفتاب در کار است، سایه‌گو به غارت رو
چون منی اگر گم شد چون تویی بدل دارم
سنگ هم به حال من گریه‌گر کند برجاست
بی‌تو زنده‌ام یعنی مرگ بی‌اجل دارم

که موسیقی و بحر متناسب در القای این عواطف ماورایی، سهم بسزایی دارد. و بیدل از موسیقی شعر و انتخاب بحر متناسب با محتوا، که بیشتر شعرای هندی از آن غافل مانده‌اند، هیچ‌گاه غفلت نمی‌کند.

شاید بهترین راه برای درك تأثیر وزن و موسیقی در القاءِ معنی و برانگیختن عواطف این باشد که یك مضمون را در دو بحر گوناگون بریزیم. درست مثل کار شاعر توانا، علامه اقبال لاهوری که یك مضمون واحد را یك بار در قالبی قطعه‌وار و بار دیگر در قالب دو بیتی و طبعاً در دو بحر متفاوت، ساخته و پرداخته کرده است:

ساحل افتاده گفت: گرچه بسی زیستم
هیچ نه معلوم شد، آه که من کیستم
موج ز خود رفته‌ای تیز خرامید و گفت:

هستم اگر می روم، گر نروم نیستم

و همین مضمون را با اندکی تغییر در شیوهٔ بیان، در قالب دو بیتی، نشانده است:

چه پرسی از کجایم چیستم من
به خود پیچیده‌ام تا زیستم من
در این دریا چو موج بی‌قرارم
اگر بر خود نپیچم نیستم من

می بینیم و حس می کنیم که این حماسهٔ روحی در قالب قطعه‌وار و در جوار آن زبان حماسی و برافراشته که تحرك موج و ناآرامی دریا را تداعی می کند، چه خوش نشسته است و در مقابل؛ در قالب دوبیتی که آرام و سر بزیر است و تناسبی با جوش و خروش و ناآرامی دریا ندارد، از حال رفته و چون قایقی به گل نشسته است.

تنوع موسیقایی در شعر بیدل، عامل کارسازی در القای حس موردنظر شاعر به خوانندهٔ شعر است:

بهار نامهٔ یاران رفته می آرد
گلی که واکند آغوش در برش گیرید

دلدار رفت و دیده به حیرت دچار ماند
با ما نشان برگ گلی زان بهار ماند

دل به زلف یار هم آرام نتوانست کرد
این مسافر منزلی در شام نتوانست کرد

ادب چه چاره کند شوق چون فضول افتد
به جای عذر، دل آورده‌ام قبول افتد

درد عشق و مژدهٔ راحت؟ زهی فکر محال
این خبر یارب کدامین بی‌خبر آورده است
کیست تا سازد ز راه و رسم هستی آگهم
عشق خاکم را ز صحرای دگر آورده است

تپد آینه بسکه در آرزویش
ز جوهر نفس می‌زند مو به مویش
تبسم، تکلم، تغافل، ترحم
نمی‌زیبد الا به روی نکویش

چون برگ گل ز بس پرو بالم شکسته‌اند
مکتوب وحشتم به پر رنگ بسته‌اند
عالم تمام خون شد و از چشم ما چکید
خوبان هنوز منکر دلهای خسته‌اند

و در ابیات زیر که علی‌رغم ردیف مشکل، طنطنهٔ بحر و اوج و فرودهای آن، با گریز شیطنت آمیز و رمندگیِ مورد نظر شاعر، سخت تناسب دارد:

کنار ا من مجویید از آن محیط که موجش
ز جیب خود بدر آرد سر نهنگ و گریزد
ز انس طرف نبستم به قید عالم صورت
چو مومنی که دلش گیرد از فرنگ و گریزد
رمیدنی است ز شور زمانه رو به قفایم
چو کودکی که سگی را زند به سنگ و گریزد!

و این شوخ و شنگی گاه حتی سر به طنز و خنده ــ که بیدل را با آن چندان کاری نیست ــ نیز می کشد. بیدل را غزلی است با ردیف «تا به گردن!»:

از خود سری مچینید ادبار تا به گردن
خلقی است زین چنین سر بیزار تا به گردن

در این غزل به ابیاتی برمی خوریم که بیدل به مدد ردیف خنده‌آور غزل و با تنیدن بر فطرت مضمون تراش خود، در آنها داد سوررئالیسمیِ طنزآلود را داده است:

خلقی است زین جنون زار، عریان بی‌تمیزی
دستار تا به زانو شلوار تا به گردن!
کو سیلی ضروری یا تیغ امتحانی
خلقی نشسته اینجا بیکار تا به گردن!

اما به هر حال لحن بیدل در کل سروده‌هایش لحنی حماسی است و این طنطنهٔ حماسی در بیان مضامین مختلف و عواطف گوناگون، حضوری چشمگیر دارد:

کسی معنی بحر فهمیده باشد
که چون موج بر خویش پیچیده باشد

مردان نفس به یاد دم تیغ می‌زنند

موج طوفان می‌زند جوی به دریا متصل
جوهر دیگر بود در دست حیدر تیغ را

این بیستون قلمرو برق جمال کیست؟

دل آیهٔ فتحی است ز قرآن محبت
زیرو زبر زخمی اگر داشته باشد

کجایی ای جنون ویرانه‌ات کو
خس و خاریم آتشخانه‌ات کو...
ز هستی تا عدم یك نعره وار است
ولیکن همت مردانه‌ات کو

و این طنطنهٔ لحن و بر افراشتگی زبان حتی آنجا که بیدل از حیرت بشری و نیستی عارفانهٔ انسان دم می‌زند، در نبض شعر او در تپش است و از رگ و ریشهٔ کلماتش گدازه‌وار در حال فرو چکیدن:

چنین کشتهٔ حسرت کیستم من
که چون آتش از سوختن زیستم من
نه شادم نه محزون نه خاکم نه گردون
نه لفظم نه مضمون چه معنیستم من
اگر فانی‌ام، چیست این شور هستی؟

وگر باقی‌ام از چه فانیستم من
نوایی ندارم نفس می‌شمارم
اگر ساز عبرت نیم چیستم من
در این غمکده کس نمیراد یارب
به مرگی که بی دوستان زیستم من.

یاران نرسیدند به داد سخن من
نظمم چه فسون خواند که گوش همه کر شد
بیدل

«علل پیچیدگی شعر بیدل»

بخش عظیمی از اشعار شاعران سبك هندی به دلیل ویژگیهای خاص این سبك، پیچیده ودور از ذهن می نُماید و از پذیرش فرمول قدیمی «هلو و گلو»، مُصرانه، سر بر می تابد. فرمولی که در میان بی حوصله‌ها و طالبان راحت الحلقومهای معنوی، طرفداران پر و پا قرصی داشته و دارد. طرفدارانی که به قول یکی از منتقدان معاصر غربی، در خواندن شعر همان مایهٔ دقت و تمرکز حواس به کار می برند، که در خواندن برنامهٔ حرکت قطارهای مسافر بری و اخبار مربوط به هواشناسی!

این دسته از خوانندگان شعر ــ که تعدادشان هم کم نیست ــ از این مهم غافل اند که شعر راز سربه مهری است که خواننده و شاعر، هر دو در افشای آن سهیم اند از این رو کار شعر را در همان مرحلهٔ سروده شدن توسط شاعر، خاتمه یافته می انگارند و از بذل عنایت و توجه و احساس در رویارویی با شعر، با بی حوصلگی و تنبل منشی خاص خود، دریغ می ورزند. اینان با شاعری که اندك فاصله‌ای از سطح می گیرد و به سوی ناشناخته‌ها نقب می زند و در شکل و محتوا «طبق معمول»های رایج را به دیدهٔ تحقیر می نگرد، با ترشرویی و گاه با پرخاش روبرو می شوند و برای فرونشاندن عصبانیت خود به کنجی پناه می برند و با خود زمزمه می کنند که:

مرغ نر را خروس می گویند
زن نو را عروس می گویند
آنچه در چشم می رود خواب است
و آنچه در جوی می دود آب است!

و چون «معنی» آن را «می فهمند»، علی القاعده کیفور هم می شوند!

اما واقعیت این است که دست این دسته از مشتریان شعر ــ معتادان وزن و قافیه ــ در ایراد گرفتن بر اشعار سبك هندی بیشتر از دیگر سبکها، باز است. چرا که این سبك به هر حال در زبان و محتوا گاه آنچنان نقاط ضعفی از خود بروز می دهد که حتی پرخاش وهیاهوی آسان طلبان نیز، صورت موجهی به خود می گیرد. لیکن باید در نظر داشت که همهٔ پیچیدگیهای شعر هندی را داخل در مبحث نقاط ضعف آن دانستن، ساده دیدن قضیه است. و از این قبیل اشعار بیدل و بالاخص غزلیات اوست که گرچه عیوب سبك هندی را (گاه حتی به شکلی پیشرفته) در خود نهفته دارد، اما رمز اصلی پیچیدگی آن در تلاش بی سابقه و نوجویانهٔ بیدل برای آمیختن مفاهیم منسجم عرفانی ـ فلسفی با زبان ظریف سبك هندی است.

مفاهیم فلسفی و عرفانی فی نفسه برای بیان شدن، نیاز به تفصیل و توضیح و تشریح دارند. و به نظر می رسد که این کار با قالب غزل که ظرفیت محدودی دارد، و با زبان آن ــ خاصه زبان غزل هندی ــ که سخت موجز است، در تضاد و ناسازگاری است. بی سبب نیست که بزرگان عرفان و ادب و فلسفهٔ اسلامی از سنایی گرفته تا شیخ محمود شبستری همه برای تبیین این مقولات، همواره قالب درندشت مثنوی را برگزیده و در این قالب داد معانی مورد نظر خویش را به اشکال گوناگون داده اند.

غزل بیدل از یك سو فلسفی ـ عرفانی است و از دیگر سو این گرایش معنوی تعلق به بلندترین چکاد عرفان اسلامی و گردنه‌های صعب العبور آن یعنی فلسفهٔ عرفانی وحدت وجود دارد، و این تمایلات وحدت وجودی از آنجا که در بیدل سخت عمیق و ریشه‌دار است، در غزلیات او نیز به شکلی بارز، خودنمایی می کند و نام او را به عنوان نخستین شاعری که در ابعادی وسیع، غزل فلسفی را طرح‌ریزی و پایه گذاری می کند، در ادبیات فارسی به ثبت می رساند.

نباید از نظر دور داشت که بیدل این اندیشه را به شکل تعلیمی آن در چهار مثنوی بلند *عرفان*، *طلسم حیرت*، *طور معرفت*، *محیط اعظم* و رباعیات که تعدادش به حدود چهارهزار می رسد، با حوصله‌ای درخور تحسین و گاه با ابیاتی تر و تازه و با تصاویر دلنشین، تشریح و تبیین کرده است. در واقع بارقه‌های فلسفی ـ عرفانی غزلهای بیدل، ره آورد مثنویهای تعلیمی اوست. از این بابت کار بیدل با کار مولوی در مثنوی و *غزلیات شمس*، قابل مقایسه و مقارنه است. با این تفاوت که آن مایهٔ فاصله‌ای که بین غزلهای مولوی و مثنوی کبیر او وجود دارد، بین مثنوی بیدل و غزلیاتش، یافت نمی شود.

این سخن نباید این توهم را پیش آورد که بیدل در غزلیات نیز قصد تعلیم مستقیم و ارشاد صریح را دارد. به هیچ وجه چنین نیست. بلکه فاصلهٔ اندك میان مثنویهای بیدل و غزلیاتش، ناشی از ریشه‌دوانی عمیق این فلسفه در عمق وجود بیدل از یك سو و بی اعتنایی نسبی بیدل به غزل در فرم غنایی و طرب زای آن، از سوی دیگر است. اگر مولوی برای «انسان کامل» نمونهٔ حی وحاضر یعنی شمس را در پیش رو دارد که تا سرحد جنون بر سر ذوق و طربش بیاورد، بیدل از این امتیاز محروم است «شمس» بیدل در کسوفی جاودانه است و همین کسوف موجد سایه‌های یأس و اندوهی است که گاه در گوشه و کنار دیوان او، پرچم سیاه غم را بر می افرازد. پرچمی که مبارش برافراختن آن همان زیر و بم ساز عبرت (دم و بازدم انسان گم شده در خاك) است:

نوایی ندارم، نفس می شمارم
اگر ساز عبرت نیم، چیستم من

به هر حال پیچیدگی غزل بیدل در معنی، بر می گردد به پیچیدگی آبشخور معنوی او یعنی فلسفهٔ عرفانی وحدت وجود. فلسفه‌ای که بی خبری از رموز آن، کار را برای خوانندگان عادی و ناآشنای غزل بیدل، بالاخص آنها که برحسب تصادف و از بد حادثه گذرشان به دیوان بیدل افتاده است، سخت پیچیده می کند و گاه باعث سوءِ برداشت و انگ‌زدنهای ناشیانه نیز می شود.

تقریباً برای تمامی عناوین فلسفیِ عرفان ابن عربی، در غزلیات بیدل می توان نمونه استخراج کرد و به دست داد: مفهوم وجود، تشبیه و تنزیه، صفات و اسماءِ حق، اعیان ثابته، معانی قضا و قدر، جبر و اختیار، موهوم و خیالی بودن عالم، انسان کامل، مفهوم فعل و خلق. معانی رحمت و اثر آن در وجود و....

اما در اینجا ما به یکی دو نمونه بسنده می کنیم و مابقی را به عزیزان اهل فن وامی گذاریم که در این مضمار صاحب نظر و برخوردار از بضاعت کافی و حوصلهٔ وافی اند.

در باب معانی رحمت و اثر آن در وجود:

«مقصود ابن عربی برابر روش ویژهٔ خود از کلمهٔ رحمت، ایصال خیر و دفع شر یا شفقت بر بندگان و یا آمرزش گناهکاران نیست. بلکه مراد از آن اظهار احکام اعیان ثابته و وجود عام شامل است که جمیع امور و اشیاء را واسع است. اعم از این که موجود بالقوه باشد یا بالفعل، بسیط باشد یا مرکب، خیر باشد یا شر،

طاعت باشد یا معصیت. علی هذا منظور او از رحمت یك معنای فلسفی است نه یك مفهوم اخلاقی. لذا به نظر وی میان خیر و شر و نیز میان صفات غضب و رضا، جز در مجرد تسمیه فرقی نمی باشد... ابن عربی در کتاب *فتوحات* هم به عموم رحمت الهی تصریح می کند، چنان که می گوید: مردم عادی امری را رحمت الهی می دانند که مناسب و ملایم با طباع و اغراضشان باشد و اگر چه آن امر در واقع موجب زیان و عامل شقاوت باشد، ولی عارف این چنین نباشد که می داند رحمت الهی گاهی به صورت مکروه آید، مانند شرب دوای بد طعم و بدبو که برای بیمار مکروه می نماید، اگر چه در واقع شفایش در آن باشد... بالاخره سخن وی در این مقام این است که رحمت الهی در همهٔ عالم ساری و جاری است و همهٔ بندگان او از جن و انس، مطیع و عاصی، کافر و مؤمن، جماد و نبات و حیوان از آن مرزوق و به آن مرحومند و از اقتضای این رحمت است، مهر مادران به فرزندانشان.»[۱]

و با داشتن این پیش زمینه از «رحمت» است که در درك غزلهایی این گونه از بیدل، دچار زحمت نمی شویم و علاوه بر این نمك مطلب را نیز بیشتر می چشیم:

از چمن تا انجمن، جوش بهار رحمت است
دیده هر جا باز می گردد دچار رحمت است
خواه ظلمت کن تصور خواه نور، آگاه باش!
هر چه اندیشی نهان و آشکار رحمت است
در بساط آفرینش جز هجوم فضل نیست
چشم نابینا سپید از انتظار رحمت است
قدر دان غفلت خودگر نباشی جرم کیست؟
آنچه عصیان خوانده‌ای آیینه‌دار رحمت است
سبحه‌ای دیگر به ذکر مغفرت در کار نیست
تا نفس باقی است هستی درشمار رحمت است
وحشی دشت معاصی را دو روزی سر دهید

---

۱. *محیی‌الدین بن عربی چهرهٔ برجستهٔ عرفان اسلامی*، تألیف دکتر محسن جهانگیری، انتشارات دانشگاه تهران؛ صفحات ۲۶۱ تا ۲۶۴.

تا کجا خواهد رمید آخر شکار رحمت است
شام اگر گل کرد (بیدل) پرده‌دار عیب ماست
صبح اگر خندید در تجدید کار رحمت است

در غزلیات بیدل با کلماتی نظیر وهم، خیال، نیستی، هیچ و الفاظ مترادف این کلمات، بسیار روبرو می شویم. بی خبری از جایگاه و سوابق این الفاظ در فلسفهٔ عرفانی وحدت وجود گاه حتی ممکن است. به سوءِ تعبیر از شعر بیدل، منجر شود. یکی از دوستان نگارنده که تعلق خاطر این حقیر را به بیدل دهلوی می دانست در مجلس شاعرانه‌ای، نهیلیست بودن بیدل را تذکر می‌داد. و در تأیید این ادعا به کلمات عدم و نیستی و وهم و خیال در شعر بیدل استناد می کرد!

در اینجا بی‌مناسبت نیست که گریزی به عالمِ خیال و خیالِ عالم در افکار ابن عربی بزنیم تا زمینه برای رفع این شبههٔ خنده‌آور، فراهم شود:

«عرفان ابن عربی بر این اصل استوار است که وجود حقیقیِ قائم به خود، منحصر در وجود حق است و وجود عالم، مجازی و اضافی و اعتباری و ظلی یعنی ظل وجود حق و وابستهٔ به او و در نتیجه در ذات خود ناپایدار و به عبارت دیگر، وهم و خیال است. او عالم را به این جهت خیال می داند که به نظر وی ماهیت خیال عبارت است از تبدّل در هر حالی و ظهور در هر صورتی. و از آنجا که بر اساس اصول عرفان وی، عالم همواره در حال تبدّل و تغییر و حرکت و انتقال است، پس آن خیال است. او گاهی خیال را چنین معنی می نماید (که آن چیزی است که چیزی را در صورتی دیگر می نمایاند، اما چون تأمل شود دریافته شود که آن صورت در واقع همان چیز است نه غیر آن) بنابراین می نویسد کسانی که در ظلمت حجاب جهل، محجوب و از نور عرفان راستین محرومند، دچار این تخیل و گرفتار این توهّم شده‌اند که عالم را وجودی است حقیقی که قائم به خود و خارج از حق است و این خلاف نفس الامر است. زیرا اگر تعمق و تأمل نمایی دریابی که وجود عالم، همان وجود حق است که در مظاهر اعیان و به صور آنها ظاهر گشته است.»[۲]

۲. همان کتاب، ص ۳۱۷.

و در اشعار بیدل این «خیال» و «وهم» است که به اشکال گوناگون دستمایهٔ مضمون آفرینی شده است:

بناز ای تخیل ببال ای توهم
که هستی گمان دارم و نیستم من

دارم به دل از هستی موهوم غباری
ای سیل بیا خانهٔ آباد من این است

کباب شد عدم ما ز تهمت هستی
بر آتشی که نداریم آب می‌بافند!

صورت وهمی به هستی متهم داریم ما
چون حباب آیینه بر طاق عدم داریم ما

و برای ارزیابی این خیال و وهم و جایگاه آن در شعر بیدل، هم از فلسفهٔ ابن عربی و نظرات او باید مدد جست:

«مقصود ابن عربی از خیال نه خیال واهی بی اساسی است که نوعی مرض و وسواس است و نه خیال به اصطلاح فلاسفه که خزانهٔ حس مشترك است و محلش مؤخر بطن اول دماغ است و نه به معنای عالم خیال است که از حضرات خمس است. بلکه مقصود از آن معنای فلسفی وسیعی است که شامل هر حضرت و حالتی است که حقایق وجودی در آن به صور رمزی نمایان می گردد و آن صور نیز تغییر و تبدیل می یابد. بنابراین جمیع اموری که در حس و عقل به صور گوناگون ظاهر می شود و برای معرفت حقایقشان تأویل و تعبیر آنها لازم می نماید، خیال است. برابر این معنی است که اوحیات را هم خواب و خیال بلکه خیال در خیال نامید و وجود حقیقی را مخصوص خداوند متعال دانست که ثابت ولایتغیر است... آیا این خواب، خواب پریشان، این خیال، خیال پوچ، این پندار، پندار بیهوده و بالاخره این وجود ظلی و اضافی به کلی پوچ و هیچ و بی اساس است و از آن یکسره باید دست برداشت و رهایش ساخت؟ یا این که این خواب را تعبیری و آن پندار و خیال را اساسی و آن مجاز را

حقیقتی و آن ظل را ذاتی و صاحبی است. علاوه بر این که عقاید گذشتهٔ ابن عربی در خصوص ظهور حق در عالم و مظهریت عالم برای او و معنای خیال، مؤید شق دوم است، نصوص دیگری از وی مشاهده شده که تصریح می کند که وجود مجازی و ظلی این عالم، نمایندهٔ یك هستی راستین و نشانهٔ یك وجود حقیقی است و به تعبیری دیگر وجودات این عالم، آیاتِ وجودِ حق است.»[۳]

و بیدل در تأیید همین معناست که در مثنوی «عرفان» می گوید:

نیست خمخانهٔ جهان خیال
خالی از نشئهٔ جمال و جلال...
زین جهان باید آن جهان دیدن
از زمین، اوجِ آسمان دیدن

و حدیث نبوی «النّاسُ نیامٌ فِاذا مَاتوا انْتَبَهوا» که پا به پای حدیث قدسی «کُنْتُ کَنْزاً مَخْفیاً فَاَحْبَبْتُ اَنْ اُعْرَف...» در ادبیات عارفانهٔ ما درخشیده و الهام بخشیده، در همین رابطهٔ خواب و خیال بودن عالم، بسیار مورد استناد شعرا و عرفا قرار گرفته است و در همین مضمار است که مولوی می گوید:

این جهانی که به صورت قائم است
گفت پیغمبر که حُلم نائم است

«کاشانی در شرح خود نوشته است که مضمون و معنی حدیث این است که حیات، نوم است و همهٔ محسوسات و مشهودات مانند رویای نائم، خیال است. همان طور که رویا را معانیی است متمثل در خیال و حقایقی است متجسد که نیازمند تأویل است، همین طور برای تمام اموری که در این عالم برای ما متمثل و متجسد است معانی و حقایقی است که در عالم مثال و پس از آن در عالم حس، تمثل و تجسد یافته است که اهل ذوق و شهود از این ظواهر می گذرند و به آن معانی و حقایق می رسند. به بیانی گسترده تر و رساتر این صور و اشکال هیآت و احوالی که در عالم مشاهده می کنیم، آیات و اعلام و امثله ای است برای حقایق و

۳. همان کتاب، ۳۱۷ و ۳۱۸.

صور و معانی معقول ازلی. پس کون از حیث این صور و اشکال، خیال است ولی خیالی که نمایندهٔ حقیقت است و آن حقیقت وجود حق متعال است که در این صور و اشکال ظاهر گشته... مردم معمولا آنچه را که به حس در می یابند رویا نمی دانند ولذا به تعبیرش نمی پردازند. درصورتی که رویا را تعبیر می نمایند. اما کسانی که به درجات معرفت نائل می گردند به خوبی در می یابند که انسان در حال بیداری نیز در خواب است وصوری را نیز که در این حال می بیند، بازخواب ورویاست ومانند رویا نمایندهٔ معانی وحقایقی است که در پشت پردهٔ این صور مختفی و پنهان است... نبی علیه السلام هم فرموده است که: الناس نیام فاذا ماتوا انبتهوا و لکن لایشعرون. مردمان در خوابند و وقتی که مردند، بیدار می گردند و لیکن نمی دانند. پس هستی همه اش خواب است، بیداری اش هم خواب است، منتهی آن چه معمولا خواب نامیده می شود خواب در خواب است. کسانی که از این نکته غافلند وچون از خواب معمول بیدار شدند دیگر به طور کامل خود را بیدار می پندارند، مانند کسانی هستند که در خواب می بینند که از خواب بیدار شده اند. در صورتی که هنوز در خوابند.»[۴]

و مفاهیم برخاسته از این تفاسیر به وفور در غزلیات بیدل یافت می شود که پرهیز از اطناب را به یك نمونه بسنده می کنیم:

دیدهٔ حیرت نگاهان را به مژگان کار نیست
خانهٔ آیینه در بند در و دیوار نیست...
دیده‌ها باز است اما خواب می بینیم و بس
تا مژه برهم نیاید هیچ کس بیدار نیست

که در ضمن این نمونه مؤید سخن پیشین ماست که گفتیم یکی از خاستگاههای اصلی سوررئالیسم زبانی و معنوی بیدل، تفکر وحدت وجودی اوست.

باری به یمن اطلاع بر اندیشه‌های ابن عربی (مُدّون فلسفهٔ عرفانی) بخش عظیمی از پیچیدگیهای شعر بیدل برای ما آسان می شود. گفتیم «بخش عظیم» و نه همهٔ پیچیدگیهای شعر او. زیرا بیدل شاعر است ودر بست تن به مو به موی اجزای یك فلسفه

۴. همان کتاب، ص ۳۱۸ تا ۳۲۰.

در شعر خود نمی‌دهد و به ارادهٔ خود و به اقتضای کشش روحی خویش بر برخی از مناطق معنوی این فلسفه بیشتر تکیه می کند و از این راه لهجه وصبغهٔ خاصی به شعر خویش می بخشد که همچون اثر انگشت، خاص خود اوست. لهجه وصبغه‌ای که کلام او را به هر حال از دیگر شعرای متمایل به اندیشهٔ عرفانی وحدت وجود، متمایز و مشخص می کند.

علاوه بر آنچه گفته شد آگاهی از آبشخور فکری بیدل مانع از آن می شود که به سهو، تفکرات او را به نهیلیسم یا دیگر ایسمهای غلط انداز، نسبت دهیم.

در اینجا برای ختم این قسمت از بحث و برای تغییر ذائقه و ایضاً برای محکم شدن بیخ ادعا، یك غزلِ دربست عرفانی ـ فلسفی از بیدل می آوریم:

چه دارد این صفات حاجت آیات
بجز ورد دعای حضرت ذات
غنا و فقر هستی لا و الاست
گدایی نفی و شاهنشاهی اثبات
فسون ظاهر و مظهر مخوانید
خیال است این چه تمثال و چه مرآت
جهان گل کردهٔ یکتایی اوست
ندارد شخص تنها جز خیالات
نباشد مهر اگر صبح تبسم
که خندد جز عدم بر روی ذرات
مه و سال و شب و روزت مجازی است
حقیقت نه زمان‌دارد نه ساعات
نشاط و رنج ما تبدیل اوضاع
بلند و پست ما تغییر حالات
همین غیب و شهادت فرق دارد
معانی در دل و بر لب عبارات
فروغی بسته بر مرآت اعیان
چراغان شبستان محالات
نه او را جز تقدس میل آثار

نه ما را غیر معدومی علامات
تو و غافل زمن؟ افسوس افسوس!
من و دور از درت؟ هیهات هیهات!
زبان شرم اگر باشد به کامت
خموشی نیست «بیدل» جز مناجات

گذشته از پیچیدگی معنوی شعر بیدل، که به هیچ وجه نمی توان آن را ضعف به حساب آورد بلکه باید آن را به عنوان شناسنامه و هویت عارفانهٔ شعر بیدل به فال نیك گرفت، بخشی از پیچیدگیهای او به ویژگیهای سبك هندی ــ که در دست بیدل پیچیده تر نیز می شود ــ بر می گردد.

اصولا شعر سبك هندی برخلاف زبان غیرفاخر و گاه کوچه بازاری اش، شعری دیر آشناست و درك آن مستلزم آشنایی با کلیدها و قراردادهای رایج بین شاعران این سبك است که به مرور زمان در شعر سبك هندی جاومکان خاصی برای خود دست وپا کرده اند. از این رو اگر خوانندهٔ این شعر با روابط اشیاء و ظرفیتهای تمثیلی اسامی و کلمات خاص و اصطلاحات زبانی این سبك آشنایی کافی نداشته باشد، از درك شعر هندی و لذتهای معنوی ِ حاصل از مکاشفه های شاعران این سبك محروم می ماند و ای بسا با دلزدگی و تلخکامی، دیوان و شاعرش را به کناری می اندازد. برای درك شعر هندی باید الفبای آن را آموخت و رموز آن را فرا گرفت. فی المثل اگر کسی از ارتباط پنبه و مینا، کتان و مهتاب، قمری و سرو، شرار و تیشه، حباب و دریا، هما و استخوان، آینه و زنگ، تیغ و آب، شمع و گاز، بهله و شکار، پیغام و کبوتر، جنون و زنجیر، شانه و سینه چاك و صدها نمونهٔ دیگر به شکلی همه جانبه مطلع نباشد حتی از فهم تمام کمال شعر ساده گویان این سبك بی نصیب خواهد ماند. چه رسد به شعر طوفان زده و هزار توی بیدل که خود، خویشتن را «جنون انشاء» و «حیرت آفرین» می خواند و همگان در این نکته که ساده های سبك هندی در شعر او رو در جاده های پیچیدگی نهاده اند، متفق القولند.

شاعران هندی سرا اصل را بر مضمون نایاب و خیال تازه و معنی بیگانه نهاده اند. و این همان گونه که پیش از این نیز گفتیم باعث شده است که عیار خلاقیت در شعر هندی بالاتر از شعر دیگر سبکها باشد. و به همین دلیل است که شاعر جماعت در خلوت

تنهایی می تواند با اشتیاق، دیوان شاعران درجه دو و حتی درجه سه و چهار این سبك را ورق بزند اما انجام همین کار با دواوین شعرای درجه دو و درجه سه سبك عراقی و خراسانی برای او توام با ملال و دلزدگی خواهد بود.

به هر حال شاعران سبك هندی فی الواقع با خیال مضمون نایاب عشقبازی می کنند و برای دست یافتن به آن به هر دری می کوبند و خود در نهایت پس از نیل به مقصود، به نوعی تسلی و نشئهٔ روح دست می یابند:

جامم به غیر کاسهٔ زانوی فکر نیست
باشد خیال تازه شراب کهن مرا غنی

اما باید گفت که این شراب کهنه در قلمرو زبان، گاه برای شاعر دردسرهای تازه ای نیز به بار می آورد و این تلاش برای جستن مضمون نایاب، بعضاً به بروز زبان ناباب نیز می انجامد. شعر بیدل نیز از آنچه که در بالا آمد، مستثنی نیست.

شاعر و نویسندهٔ معاصر آقای دکتر شفیعی کدکنی در مقاله‌ای تحت عنوان «بیدل دهلوی» که در شمارهٔ هفتادوچهارم مجلهٔ هنر و مردم به چاپ رسیده است، به برخی از عوامل پیچیدگیهای شعر بیدل اشاره کرده، می نویسند:

«یکی از خصوصیات شعر بیدل، که زبان اورا بیشتر مبهم و پیچیده ساخته، نوع ترکیبات و بافتهای خاصی است که وی در شعر خویش استخدام کرده و با سیستم طبیعی و محور همنشینی زبان فارسی چندان سازگار نیست. مانند این ترکیبات:

آنقدر فرصت کمین قطع الفتها نه‌ایم

عبرت نگاه عالم انجام شمع باش

انتظار بیخودی ما را جنون پیمانه کرد

تپش کدورتم از طبع منفعل پرور

هیچ کس تهمت نشان داغ بی نفعی مباد

نیستم **وحشت کمین** الفت پرستم در لباس

حیرت آهنگم که می‌فهمد زبان راز من

گوش گو **محرم نوای** پردهٔ عجزم مباش

نه خط شناس امیدم نه **درس واقف** بیم

ای **عدم فرصت**! دو روزی هرچه می‌خواهی گزین

تا **حسرت انتخاب** حیاتیم از این محیط

که به طور طبیعی معانی ذهنی شاعر را در پردهٔ ابهام بیشتری فرو می‌برد.»

آنچه باید به نکتهٔ فوق افزود این است که این روش ترکیب‌سازی به بیدل اختصاص ندارد و در شعر دیگر شاعران سبک هندی از جمله صائب هم دیده می‌شود:

به «**مخمل دستگاهان**» خواب شیرین تلخ می‌سازد
شکر خوابی که من بر روی فرش بوریا دارم

و:

تا به چند ای آفتاب حسن مستوری کنی
چشم ما **حیرت نگاهان** کم ز چشم روزنست؟[۵]

ولی روش صائب در این گونه ترکیب‌سازیها، محافظه‌کارانه‌تر است و در نتیجه حاصل‌کارمعقول‌تر به نظر می‌رسد. ارتباط بین مخمل و دستگاه (رفاه و تنعم) و حیرت و نگاه، ارتباطی مستقیم و صریح است. گرچه در شعر بیدل، نمونه‌هایی برای این نوع ترکیب‌سازی معقول نیز یافت می‌شود:

---

۵. برای مثالهای بیشتر رجوع شود به فرهنگ *اشعار صائب*، کار آقای گلچین معانی، چاپ موسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

ناله‌ام یارب چسان خاطرنشین او شود
نامه **خاموشی بیان**، قاصد **فراموشی پیام**

که حاصل کار به مراتب زیباتر و دلنشین‌تر از ترکیبهای معتدل صائب است.

اما بیدل به اقتضای فطرتش در عمل با مصالح زبانی با جسارت بیشتری وارد گود می‌شود. بین «عبرت و نگاه»، «تهمت و نشان»، «انتخاب و حسرت» و «حیرت و آهنگ»، آن رابطهٔ صریحی که بین «مخمل» و «دستگاه» و «حیرت» و «نگاه»، پل زده است، یافت نمی‌شود. اما بسیاری از این ترکیبهای بیدلی، در کل بیت و با عنایت به صنعت مراعات نظیر، قابل توجیه و پذیرش است. فی‌المثل در مصراع:

حیرت آهنگم که می‌فهمد زبان راز من

«حیرت آهنگ» هنگامی که در کنار مصراع دیگر بیت:

گوش بر آیینه نه تا بشنوی آواز من

قرار می‌گیرد، ارتباط «آیینه و حیرت» از یك سو و تناسب «آهنگ و آواز» از دیگر سو، به جسارت بیدلی رنگ نوآوری و خلاقیت می‌بخشد. به تعبیر جبران خلیل جبران اینجاست که شاعر بر موجودیت زبان، چیزی می‌افزاید و در میان کشتیهای یك بادبانه، کشتی دوبادبانهٔ خویش را به دریا می‌اندازد. و در اینجاست که می‌توان گفت شاید مسئلهٔ ناسازگاری با «محور همنشینی زبان فارسی» منتفی به نظر برسد. اما به هر حال باید اذعان کرد که این جسارت بیدل، همان گونه که نویسندهٔ مقالهٔ «بیدل دهلوی» اشاره کرده‌اند، گاه به خسارت منجر می‌شود. بالاخص در مواردی که تعداد این ترکیبها در بیت یا حتی در مصراع از حد متعارف فراتر می‌رود:

غفلت آهنگم ز سازِ **حیرت ایجادم** مپرس

از دیگر کاستیهای زبان بیدل می‌توان به ایجاز مخل و همچنین بهم‌ریختگی دستوری و جابه‌جایی نابجای ارکان جمله اشاره کرد:

گر شور مستی‌ام کند اندیشه گردباد

که منظور او «اگر گردباد به شور مستی من بیاندیشد» است. که نمونه‌هایی از این قبیل به علت پرکاری بیدل و نیز بی‌اعتنایی مولوی‌وار او به ظاهر و لفظ، در دیوانش به وفور یافت می‌شود.

گاه این فراز و فرود در شعر بیدل، زاییدهٔ آن است که مصراع نهایی و تصویر پایانی و

زیبایی وانجذاب حاصله از آن، مصراعی را فدای مصراع دیگر کرده است:

بی کس شهیدم خون هم ندارم
دیگر که ریزد گل بر مزارم

که تمام خون و طراوت مصراع نخست همچون گل بر سر مصراع دوم ریخته و آن را از حیث عاطفه و خیال و معنی، این چنین دلنشین کرده است. ولی به هر حال «خون هم ندارم»، تعبیر بی خون و کم رمقی است.

به دلایلی که بر شمردیم و به دلایلی که از دسترس بضاعت و حوصلهٔ اندك ما به دور است در دیوان بیدل نسبت ابیاتی روان از این قبیل:

ز علم و عمل نکته‌ها گوش کردم
ندانم چه خواندم فراموش کردم

که یادآور زبان هموار هلالی جغتائی، این همتبار بیدل، است، به ابیاتی که فاقد این روانی رفتارند، نسبت کوچکی است.

اما آنچه باید گفت این است که شعر بیدل، شعری زنده، پر تپش و متصل به عصب است و فساد و علت هم همواره در کمین عضو زنده است. پای مصنوعی هیچ گاه واریس نمی گیرد. چشم مصنوعی کم سو نمی شود و دندان مصنوعی همواره از گزند کرم خوردگی در امان است!

به قول غنی کشمیری:

شعر اگر اعجاز باشد بی بلند و پست نیست
درید بیضا همه انگشتها یکدست نیست!

و به تعبیر دلنشین تر اقبال، که میراث فرهنگی بیدل را به بهترین نحو در جهت تحرك و پویایی امت اسلام به کار می اندازد:

کرم شبتاب است شاعر در شبستان وجود
در پرو بالش فروغی گاه هست و گاه نیست

در مقاله‌ای که ذکرش رفت، آقای شفیعی کدکنی مطالب دیگری در مورد شعر بیدل ذکر کرده‌اند که محل تأمل و احیاناً چون و چراست. ایشان در بخشی از آن مقاله می نویسند:

«یك بار دیگر هم این نکته را یادآوری کرده‌ام که عدم موفقیت بیدل در ایران، با

آن همه خیالهای نازك و اندیشه‌های باریك، درس عبرتی است برای گویندگان جوان امروزی که آگاهانه می کوشند سخنان خود را به گونه‌ای ادا کنند که هیچ کس از آن سر در نیاورد و می پندارند که ابهام، آن هم ابهام دروغین و آگاهانه، می تواند شعرهای ایشان را پایدار و جاودانه کند و در کنار آثار گویندگان بزرگ زبان فارسی برای نسلهای آینده محفوظ نگاه دارد. اما تجربه‌ای که ازوجود بیدل با آن همه شعر و با آن همه تصویرها و خیالهای رقیق شاعرانه، اما دور از طبیعت زندگی و حیات، داریم بهترین درس عبرتی است که می تواند آیندهٔ چنین گویندگانی را پیش چشم ایشان مجسم دارد. به راستی که تمام نقاط ضعف شعر بیدل را به گونه‌ای دیگر در آثار این دسته گویندگان جوان امروزی به خوبی می توان دید. بیدل همهٔ کوشش خود را صرف اعجاب خواننده می کند و می کوشد که اورا هر چه بیشتر از میدان اصلی تداعی ها و خیالهای رایج بدور ببرد. به جایی که هنگام بازگشت، خواننده جز تعجب و حیرت، ارمغانی دیگر از این سفر با خویش همراه نیاورد....»

وبه‌دنبال این بیانات، وجوه تفضیلی نیز برای بیدل قائل می شوند. موزون ومقفی بودن شعر بیدل و این که «ناقد امروز دیوان او فلسفه‌های مدرن غرب، از قبیل اگزیستانسیالیسم و آراءِ فیزیکی دانشمندان امروز را در آن جست وجو» می کند، دو وجه از وجوه تفضیل ایشان است.

آنچه از سخنان آقای دکتر شفیعی استنباط می شود این است که بیدل می کوشد تا سخنان خود را به گونه‌ای ادا کند که هیچ کس از آن سر در نیاورد. و ایضاً بیدل به‌دنبال ابهام دروغین و آگاهانه است و کوشش او همه صرف اعجاب خواننده می شود. و این همه برای این است که بیدل می خواهد سری میان سرها درآورد و خود را در کنار بزرگان زبان فارسی برای نسلهای آینده محفوظ نگاه دارد. از این رو سزاوار است که جوانان شعر امروز، در آیینهٔ سرنوشت بیدل به عبرت نگاه کنند و از این نمونهٔ ناکام در ایران، متنبه شوند و به خود آیند.

اولا به نظر ما بیدل هنوز در ایران به مفهوم واقعی کلمه مطرح نشده است تا بتوان دربارهٔ موفقیت یا عدم موفقیت او حکم قطعی صادر کرد.

ثانیاً آقای دکتر شفیعی موفقیت بیدل را در خارج از ایران (افغانستان، هندوستان،

پاکستان و تاجیکستان) چگونه ارزیابی و توجیه می کنند. مگر نه این که «ناقد امروز» در کنار شعر مولوی و حافظ و سنائی و عطار و ناصرخسرو به شعر بیدل نیز عشق می ورزد و از او عاشقانه ستایش می کند؟

ثالثاً ابهام شعر بیدل ابهامی دروغین و آگاهانه نیست. و دلایل این ادعا را در فصول پیش به شکل مبسوط، شرح دادیم. و در اینجا فقط به ذکر این نکته بسنده می کنیم که اصولا تلاش برای ماندگار شدن در کنار شعرای بزرگ و شارلاتان بازی برای رسیدن به این هدف، در شأن شاعر و فیلسوف دردمندی که از جای جای کلامش بوی درد و حسرت و اندوه و خلاقیت به مشام می رسد، نیست. و ارائهٔ ابیاتی که بیدل گاه از سر تفنن ذوقی سروده است ــ کاری که کم و بیش همه شاعران بزرگ هم کرده و می کنند ــ نمی تواند حکم محکومیت بیدل را صادر کند.

رابعاً اگر جوانان «امروز» از بی محتوایی و بی فرهنگی به ابهام دروغین و آگاهانه پناه می برند، ابهام شعر بیدل زاییدهٔ فوران معنی و هجوم مضامین و تراکم گفتنیهایی است که مشکل می توان در لفظشان گنجاند و دهان خاکی را در استخدام بیان آنها درآورد. بیدل همچون دیگر عرفای والامقام می کوشد تا فریاد دوجهان را از یک دهان برآورد. و لکنت و گسیختگی کلامی که زاییدهٔ این تلاش حماسی و مقدس باشد، به هیچ وجه با ابهام حساب شدهٔ بی دردها و فکلیهای شعر نو، قابل مقایسه و مقارنه نیست. و به نظر ما این قیاس، شدیداً قیاسی است مع الفارق.

خامساً چگونه می توان تصویرها و خیالهای رقیق و شاعرانهٔ بیدل را که همه صرف اندیشیدن در جهان هستی و ذات حق و کیفیت وجود و فنای انسان و علو طبع و عزت نفس آدمی، شده است، نسبت به زمان خودش و حتی نسبت به زمان خودمان، تصویرهایی «دور از طبیعت زندگی و حیات» قلمداد کرد و به سینهٔ این همه شور و درد و عزت و مردانگی دست رد کوبید؟ فی الواقع سزاوار بود که به جوانان «امروز»، شناخت دقیق عرفان، جرقه‌های زبان تازه، سوررئالیسم حیرت آور، پای بند به عقیده و بالاخره ترکیبها و تصاویر شعر نویی بیدل توصیه می شد.

سادساً ابهام بیدل همچون ابهام خاقانی ابهامی سازنده و ثمربخش است که راه را برای آیندگان هموار می کند. آنچه تراویدهٔ طبع پر ابهام خاقانی است پس از او صرف زلالی و شفافیت غزل حافظ می شود و آنچه از ابهام بیدل و تلاشهای همه جانبهٔ او نصیب ادبیات فارسی می گردد، شعر اقبال است که در کرانهٔ خیال بیدل پهلو می گیرد. و

به مدد سخت کوشیهای این ناخدای جوانمرد ــ بیدل ــ است که سکان کشتیِ شعر فارسی به شکل پر شکوه به دست اقبال لاهوری سپرده می شود.[۶]

اما احتمالی که در اینجا به ذهن خطور می کند این است که آقای دکتر شفیعی کدکنی در آن زمان در مقالهٔ «بیدل دهلوی» خواسته‌اند حساب نوچه‌هایی را برسند که از جمله پیران و اقطابشان یکی در کتاب *طلا درمس* فصول مفصلی را به شعر ایی چون مشیری، م آزاد، مفتون امینی، رویائی، احمدرضا احمدی، و سیروس آتابای (!) اختصاص داده و آنها را داخل در چهره های مطرح شعر معاصر به نقد و بحث کشیده و شیفتهٔ جاذبه‌های رفاقت و مفتون همشهری گری، از مدار نقد جامع و عادلانه خارج شده و با خونسردی خشونت باری از طرح دکتر شفیعی کدکنی طفره رفته است. و در کلِ کتاب تنها دو جا در ذیل مبحث اخوان به آقای شفیعی (آن هم با طعن و تمسخر) اشاره کرده است.

۶. بررسی تأثیر بیدل در شعر اقبال از دو دیدگاه محتوا و زبان شعر، می تواند خود موضوع مقاله‌ای مستقل باشد که پرداختن اجمالی به آن در اینجا، جز شهید کردن مطلب، ثمری نخواهد داشت.

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

معنی یك بیت بی معنی!

در اوان آشنایی با بیدل، با جمعی از دوستان همدل و همزبان دور هم نشسته بودیم و سخن از هر دری می‌رفت تا این که ذکر بیدل به میان آمد و کسی از میان جمع برخاست که: بیشتر ابیات بیدل بی‌معنی است!
و بیت زیر را به عنوان سند به حاضران ارائه کرد:

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

والحق که برق حیرت از دیدگان همه جستن گرفت و حرف مدعی به کرسی نشست و کسی از میان جمع نتوانست علم مخالفت راست کند. البته چند تلاش پراکنده در جمع صورت گرفت ولی پیشانی این تلاشها یکی پس از دیگری بر صخرهٔ ناکامی متلاشی شد و مدعی که رند هم بود، لبخند پیروزمندانه‌ای زد و از ذکر منبع این کشف خارق‌العاده، به عمد طفره رفت و ادامهٔ بحث خود به خود به مزاح و کنایه گره خورد. یکی خندید که: این که گفته‌اند «شعر می گویم و معنی ز خدا می طلبم» مصداقش همین بیت است! و دیگری با چاشنی غلیظ‌تری از مزاح گفت: این هم خود صنعتی است. همان طور که بسیاری از متقدمین، غزل و قصیدهٔ فی‌المثل محذوف‌الالف یا محذوف‌الباء می گفتند و التزام می کردند که حرف مورد نظر را در ابیات خویش به کار نبرند میرزا عبدالقادر هم بر این قیاس خواسته غزل محذوف‌المعانی بگوید! بعد هم بلند شد و دیوان ظهیر فاریابی را آورد و به حاضران غزلی را نشان داد که بالای آن نوشته شده بود: صنعت و قدرت نمایی در این که این غزل معنی ندارد! و شروع به خواندن غزل ظهیر کرد:

فرسودهٔ منقش فتراك‌وار گردد
عنبرفشان زر او تریاك‌دار گردد
آن دم که موش پرد در ناودان کعبه
چون جای خواب سازد مشك تتار گردد
روزی که در بدخشان یخ بر خیار بندد
پالودهٔ دمشقی خلخال مار گردد
در کوچه‌های شیرین خسرو خبر ندارد
امثال فاریابی لعل عذار گردد!

ودیگران هم کم‌وبیش از داستانهای تذکره‌یی در این زمینه، ابیاتی شاهد مثال آوردند:

اگر عاقلی بخیه بر مو مزن
به جز پنبه بر نعل آهو مزن
به افسار زنبور و شلوار ببر
قفس می‌توان ساخت اما به صبر!

مجلس با شوخی وخنده پایان گرفت اما ذهن این حقیر فعالیت کنجکاوانهٔ خود را برای حل این «معضل» آغاز کرد. بالاخص که بعد از آن مجلس، چندین بار در مجالس دیگر نیز همین بیت بیدل را به عنوان شعری که معنی ندارد، از این و آن شنید.

بعدها که با لطف حق، انس بیشتری با دیوان بیدل به هم رسید، معنی این بیت و ابیات مشابه روشن شد و بر حسب تصادف با منبع ادعای آن دوست رند هم آشنایی حاصل گردید و کاشف به عمل آمد که این بیت را آقای دکتر شفیعی در مقالهٔ «بیدل دهلوی» مطرح کرده و دربارهٔ آن نظراتی ابراز داشته‌اند.

در مقالهٔ مذکور آقای شفیعی، بعد از نقل بیت:

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

می نویسند:

«از یك یك اجزای این شعر، می توان لذت شعری و هنری برد و می توان عناصر تشکیل دهندهٔ معنی را جدا جدا دریافت اما بر روی‌هم، مجموع قصد گوینده، معلوم نیست و راز برقرار کردن این تناسب میان این دو مصراع گذشته از وحدت قافیه و ردیف آیا چه اصل معنوی و ذهنی است. به طور یقین چیزی نمی توان

گفت. با این همه «طاووس جلوه‌زار» خود تصویری است دل انگیز و شاعرانه که به تنهایی می‌تواند تأثیر القایی خاص داشته باشد.»[۱]

می بینیم که ایشان در این چند سطر دو سؤال عمده مطرح کرده‌اند که برای راحتی کار می‌توان این دو سؤال را به شکل زیر مرتب کرد.

۱. راز برقراری تناسب میان دو مصراع چیست؟

۲. گوینده از این بیت چه قصدی دارد؟

به نظر می‌رسد که این دو سؤال به هم مرتبط باشند. به شکلی که اگر به سؤال اول پاسخ بگوییم، سؤال دوم نیز از پاسخ مناسب، اشباع خواهد شد و در آن صورت، «معضل»، حل، مشکل برطرف و «حربه» از دست مخالفان آسان طلبِ شعر بیدل که همواره به نظر آقای شفیعی استناد می‌کنند، گرفته می‌شود.

در اینجا ما می‌کوشیم تا با مدد گرفتن از اشعار خود بیدل به دو سؤال بالا پاسخ مناسبی بدهیم، چرا که وحدت و یکپارچگی تفکر در شعر بیدل به گونهٔ شعر دیگر شاعرانی که از جهان بینی مشخصی برخوردارند، امکان تفسیر بیدل به بیدل را برای ما فراهم می‌آورد. پیش از هر چیز باید در نظر داشته باشیم که بیت مورد نظر، مطلع غزل عارفانه‌ای است که، صبغهٔ مورد علاقهٔ بیدل یعنی وحدت وجود، در آن به گونه‌ای بارز، مشهود است. دیگر ابیات این غزل مؤید ادعای ماست:

غفلت نوای حسرت دیدار نیستم
در پردهٔ چکیدن اشکم ترانه‌ای است
ضبطِ نفس، نوید دل جمع می‌دهد
گر فال کوتهی زند این ریشه، دانه‌ای است
زین بحر تا گهر نشوی نیست رستنت
هر قطره را به خویش رسیدن کرانه‌ای است
مخصوص نیست کعبه به تعظیم اعتبار
هر جا سری به سجده رسید آستانه‌ای است....

از این رو باید با ذهنی آماده و هوشیار نسبت به عرفان بیدل و با اشراف بر ریزه کاریهای

---

۱. هنر و مردم، شمارهٔ ۷۴، مقالهٔ «بیدل دهلوی»، نوشتهٔ آقای شفیعی کدکنی.

او در تشریح و تبیین آن، با ابیاتی از این قبیل روبرو شد.

پیش از این به گرایشهای وحدت وجودی بیدل اشاره‌ای کردیم و در اینجا بر آنیم که مجاری بروز این گرایشها و مصالح واژگانی بیدل را در این کارگاه برشماریم.

بیدل می گوید:

بیدل! نفسم کارگه حشر معانی است
چون غلغلهٔ صور قیامت، کلماتم

یعنی این شاعر شوریده با کلمات ــ که صور اسرافیل اویند ــ معانی را در صحرای محشر شعرش، برمی انگیزد و احضار می کند. پس توجه عمیق به زیر و بم نوای این صور (اضلاع معنوی کلمه) می تواند در درك معانی محشور شده، سخت کارساز باشد.

در بیت مورد نظر (حیرت دمیده‌ام...) کلمات عمده‌ای که شیپور احضار معانی واقع شده‌اند و شاعر در واقع دَمِ گرم خویش را به شیوهٔ خود، در آنها دمیده است، عبارتنداز:

۱. حیرت
۲. داغ
۳. طاووس
۴. آیینه

که البته این چهار کلمه به اقتضای میل ترکیب ساز طبع بیدل، به شکل آزاد و خالص در این بیت به کار نرفته‌اند. ولی برای روشن شدن بحث، ما به شکل خالص آنها توجه می کنیم. چرا که خواص معنوی این کلمات آنجا که به شکل ترکیبی هم مورد استفاده قرار می گیرند، همچنان باقی است و به تعبیر اهل فن ای بسا سینرژیسم اجزای ترکیب، بر قدرت و تأثیرگذاری آنها نیز افزوده باشد.

از دیدگاه صنایع شعری و به شکل مشخص از روزنهٔ مراعات نظیر، در شعر بیدل «آینه و حیرت»، «آینه و داغ»، «داغ و طاووس»، «آینه و طاووس» به گونه‌ای تنگاتنگ همواره با هم در ارتباط و در حال مبادلهٔ جلوه‌های معنوی هستند.

مثال برای آینه و حیرت:

محو گشتن، دو جهان آینه در بر دارد
جلوه کم نیست اگر دیدهٔ حیرانی هست

حیرت دیدار، سامانِ سفر داریم ما
دامن آیینه امشب بر کمر داریم ما

خواه داغ حیرت خود، خواه محو رنگ غیر
دیدهٔ ما هرچه هست آیینهٔ دیدار اوست

حیرت آهنگم که می‌فهمد زبان راز من
گوش بر آیینه نه تا بشنوی آواز من

طاقت دل نیست محو جلوه نبودن
آینه در حیرت اختیار ندارد

حیرت زبانِ شوخی اسرار ما بس است
آیینه مشربان به نگه گفت‌وگو کنند

سراپای شعر بیدل آیینه خانهٔ حیرت است و در کمتر غزلی از او می‌توان جای «آینه» و «حیرت» را خالی و به تعبیر اهل خراسان، سبز دید. اما باید تذکر داد که «حیرت» را در شعر بیدل باید با تمام ظرفیت معنوی آن در نظر گرفت. اگر «حیرت» بیدلی را به تعجب و شگفتی صرف منحصر و محدود کنیم، به دندانه‌های این شاه‌کلید اشعار بیدل، لطمهٔ جبران ناپذیری وارد کرده‌ایم. «حیرت» در شعر بیدل، نگرانی خالص و تماشا نظری محض است:

بسکه چون جوهر آیینه تماشا نظریم
می‌چکد خون تحیر ز رگ و ریشهٔ ما

حیرت آیینه‌ام با امتیازم کار نیست
صورت بنیادم از چشم تماشا ریختند

حیرت حسنی است در طبع نگه پرورد ما

مثال برای آینه و داغ:

باغ دهر از ماست بیدل! روشناس رنگ زرد
لاله‌سان آیینهٔ داغ جگر داریم ما

داغ محرومی دیدار ز محفل رفتیم
برسانید به آیینه سلام دل ما

داغم ز جلوه‌ای که غرور تغافلش
آیینه خانه‌ها کند ایجاد و ننگرد

مثال برای داغ و طاووس:

فریب جلوهٔ طاووس زین چمن نخوری
غبار قافله‌سالار داغ می گذرد

صد چمن امید، لیك داغ فسردن
نامه رنگم که بست بر پر طاووس

طاووس من و داغ فسردن؟ چه خیال است

مثال برای طاووس و آینه:

اگر آیینهٔ عبرت دلیل پیش پا باشد
چرا طاووس ما با نقش بال و پر کند بازی

زرنگی که جز داغش آیینه نیست
چو طاووس خود را چمن دیده‌ای

که در مثال اخیر چهار عنصر اساسی شعر بیدل «داغ»، «آینه»، «طاووس» و «حیرت»، با فعل دیدن، گرد هم آمده‌اند.

تأمل در مثالهای ارائه شده و همچنین سیری اجمالی در کلیات بیدل برای خوانندهٔ آگاه و پرحوصله، دامنهٔ کاربرد عناصر فوق و ایضاً پیوند مویرگی و چند جانبهٔ آنها را با هم، بیش از پیش آشکار می کند.

همچنین باید در نظر داشت که در شعر بیدل بین چشم، (وسیلهٔ حیرت) آینه، و طاووس هم ارتباط ارگانیك برقرار است. و بیدل این سه عنصر را نیز به اشکال گوناگون و در موارد مختلف گردهم آورده است:

یك چشم‌تر آورده‌ام از قلزم حیرت
این کشتی آیینه پر از جنس نگاهست

که «کشتی آیینه» همان «چشم‌تر» است که بیدل سوار بر آن پهنهٔ اقیانوس ازل را درنوردیده تا اجناس بلورین نگاه را به متحیران شعر خویش عرضه کند.

و در بیت زیر:

این چه طاووسی ناز است که اندوخته‌ای
پای تا سر همه چشمی و به خود دوخته‌ای

«پای تا سر چشمی» دقیقاً معنی «پای تا سر آینه هستی» را می‌دهد. حال که تا حدودی چگونگی برقراری تناسب لفظی بین اجزای دو مصراع روشن شد، به سراغ تناسب معنوی این اجزاء می‌رویم و دلالتهای معنوی این الفاظ را می کوشیم تا روشن کنیم.

بیدل که تفکر وحدت وجودی سراپای وجودش را مسخر کرده است، همچون دیگر سالکان این وادی انسان فلسفی را آیینه خلوت و مرآت محرمکدهٔ خدا و مجلای ظهور او می‌داند که این آیینه (بنابر دلایلی که بعداً به آن خواهیم پرداخت) به خاك خورده، یعنی به عالم تعین و به جهان خاکی هبوط «داده شده» است:

آیینه بر خاك زد صنع یکتا
تا وا نمودند کیفیت ما

پس وقتی بیدل می گوید: «حیرت دمیده‌ام» منشاءِ وجودی خودش (انسان) را مشخص می کند و تبار خود را به آینه ــ که محرم خلوت حق بوده و در تحیر هم اختیاری ندارد ــ می‌رساند. این آینه بعد از به خاك خوردن، زنگ تعین می گیرد و داغِ مهجوری و محرومی از دیدن می شود. و زدودن این زنگ، و دوباره آینه‌شدن و کسب لیاقت راه‌یابی مجدد به محرمکدهٔ از دست رفته، سرلوحهٔ تلاش بی انقطاع همهٔ عارفان و سالکان و از جمله بیدل دهلوی است. و برای عارف اگر در این تلاش توفیقی حاصل شود، انسان

کامل یعنی مرآت الحق می شود که مظهر تمام نمای حق است.
از این دیدگاه است که بیدل همواره انسان یا دل او را ــ که مرکز ثقل کرامت انسانی اوست ــ به آینه، تشبیه و منسوب می کند:

آیینه‌واریم، محروم ِ عبرت

عمری است که چون آینه در بزم خیالت
حیرت نگه یك مژه خوابست دل ما

دل خون گشته که آیینه درد است امروز
حیرتی بود که در روز الستم دادند

ما هم از گلشن دیدار گلی می چیدیم
هر کجا آینه بینید ز ما یاد کنید

جای همه خالی است به چشم من حیران
از نیك و بدم نیست خبر، آینه کیشم.

خاك اگر باشم به راهت، جوهر آیینه‌ام
ور همه آیینه گردم، بی تو خاکم بر سر است

بس دیده که شد خاك و نشد محرم دیدار
آیینهٔ ما نیز غباری است از آنها

و با بیان خاص خود به کرات، آینهٔ فطرتی و آینه ایجادی انسان را گوشزد می کند:

مشت خاك تیره را آیینه کردن حیرت است
جلوه‌ای کردی که ما هم دیدهٔ حیران شدیم

شب چشم امتیازی بر خویش باز کردم
آیینه تو دیدم چندان که ناز کردم

حیرت حسنی است در طبع نگه پرورد ما
شش جهت آیینه بالد گر فشانی گرد ما

و در جای دیگر می گوید اگر غبار من را بفشارند، حاصلش چکیدن آینه خواهد بود:

آیینه چکد گر بفشارند غبارم

یعنی به هر حال ما آینهٔ آن جلوه‌ایم که جلوهٔ دو عالم از اوست:

آیینه عالمی را بی‌دم زدن فرو برد
آغوش سینه صافی کام نهنگ دارد

این آیینه که عالمی را بی دم زدن، و به تعبیر بیدل با ضبط نفس، در خود فرو می برد وجای می دهد همان انسان کامل است که در صورت، عالمِ صغیر و در معنی عالم کبیر است.

اما آنچه در مصراع:« حیرت دمیده‌ام گل داغم بهانه‌ای است» کار را برای خوانند مشکل می کند این است که از «گل داغم بهانه‌ای است» معنیِ «گل داغ برای من بهانه‌ای است» هم به ذهن متبادر می شود. حال آن که این معنی مورد نظر بیدل نبوده، بل مراد او از«گل داغم بهانه‌ای است» این است: گل داغِ من، داغ محرومی جدا شدن من از تو و هبوط من به خاك، بهانه وصنعت توست. و این مضمون از مشهورات عالم عرفان است:

بی ساز دویی جلوهٔ تحقیق، نهان بود
امروز در آیینه نمودند که ماییم

و بیدل در مثنوی *عرفان*، در باب «رمز آن دانه که تا آدم خورد ــ خرمن عافیتش بر هم خورد» داستانی را نقل می کند که نتیجهٔ نهایی آن، مؤید همین معناست:

عاشقی، بیدلی، جنون زده‌ای
قدح آرزو به خون زده‌ای
داشت معشوقهٔ ستمکاری
خودسری، شوخ عاشق آزاری

و این عاشق بیچاره از باغ وصال جز گل محرومی نمی چیند و از نشئهٔ بادهٔ عشق جز خماری، کیفیتی حاصل نمی کند:

هر قدر جام انتظار کشید
جای صهبا همان خمار کشید

و به ناچار این عاشق ناکام، طبق روال داستانهای عارفانه و حکمت آمیز برای حل مشکل خویش چنگ به دامان پیر و مرشدی می زند:

به امید طریقِ امدادی
درد دل برد پیش استادی

پیر حکمت آموز به عاشق بیچاره راه‌حل عجیبی پیشنهاد می کند. می گوید به خلوت برو و فلان نقش را که خاصیت تسخیر و طلسم دارد بر روی کاغذ بیاور. نقش را که کشیدی کار تمام و معشوقت به کام است. اما یك شرط دارد:

لیك شرطی است لازم تدبیر
که از آن احتیاط نیست گزیر
آنزمان کاین عمل کنی بنیاد
شکل بوزینه‌ات نیاید یاد!
این قدرها ضروری عملست
ور نه در نشئهٔ اثر خلل است!
عاشق بینوای یأس آهنگ
نوحه برداشت کای جنون فرهنگ
چه فسون از بغل برآوردی
که ز بوزینه‌ام خبر کردی
گر نمی‌خواندی این فسون قیود
شکل بوزینه در خیال که بود؟
این زمان هرچه آیدم به خیال
نقش بوزینه دارد استقبال!

بیدل پس از نقل این داستان به قضایای بهشت و آدم و گندم و نهی خداوند از نزدیك شدن به شجرهٔ ممنوعه باز می گردد و می گوید:

پس زنام شجر خبر دادن
شور بوزینه بود سر دادن
بود آدم از آن شجر ممتاز
گر نمی‌داد عشقش این آواز
این فسون از صنایع عشق است

اختراع بدایع عشق است

و این افسون که موجد صنایع و بدایع عشق است، همان «بهانه» است که بیدل گفت:

حیرت دمیده‌ام، گل داغم بهانه‌ای است

و این داغ، داغ مهجوری و تبعید به غریبستان خاك و به یك معنی داغ آفرینش، از داغهای فلسفیِ بسیار مشهور در شعر فارسی است که قبیلهٔ انسان را تا ابد کفایت کرده است:

نه این زمان دل حافظ در آتش طلبست
که داغدار ازل همچو لالهٔ خود روست

و از جنبهٔ دیگر اما نزدیك به همین جنبه، این «بهانه» و افسون و صنعتِ عشق ــ حُب ــ معادل (اَحْبَبْتُ اَنْ اُعْرَف) در حدیث قدسی مشهور قرار می گیرد.

با عنایت به تفاصیل فوق، معنی مصراع نخست چنین می شود:

من از تبار آینه، خدانُمای، هستم اما به خاك آغشته گردیدن من و دور شدنم از محرمکدهٔ یار و نشستن داغ تعین بر پیشانی ام، بهانه و صنعت و افسونِ عشق، آینه‌ساز است. اما علی رغم روشن شدن معنی مصراع نخست، به نظر می‌رسد که یکی از سؤالهای آقای دکتر شفیعی همچنان بی جواب مانده است: راز برقراری تناسب میان دو مصراع؟

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

سؤال آقای شفیعی را دو خط تیرهٔ کوتاه که در دو جانب مصراع دوم قرار می‌دهیم، پاسخگوست:

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

یعنی مصراع دوم، توضیح مصراع اول منتهی به شکل محسوس و مجسم آن است. رمز وحدت معنوی این دو مصراع در این است که بیدل خودش (انسان) را هم به آینه تشبیه کرده است و هم به طاووس که سراپا آینه خانه است. و پیش از این در ابیات نمونه‌ای که ارائه کردیم ارتباط طاووس و آینه را نیز شاهد بودیم:

این چه طاووسی ناز است که اندوخته‌ای
پای تا سر همه چشمی و به خود دوخته‌ای

«پای تا سر همه چشمی» یعنی سراپای تو آیینه خانهٔ اوست و تو حیران «خود»ی که در عرفان، چندان فاصله‌ای با «خدا» ندارد و در عین حال از زمین تا آسمان میانشان فاصله است:

پرتو خورشید جز در خاك نتوان یافتن
یك زمین و آسمان از اصل خود دوریم ما

و این سراپا چشم بودن طاووس (انسان) در رباعیات بیدل نیز، مصادیقی دارد:

دی سیر خیال این گلستان کردیم
محو تو شدیم و گل به دامان کردیم
واشد مژه‌ای که همچو بال طاووس
ایجاد هزار چشم حیران کردیم

پس این انسان آینه تبار و این داغ هجران خورده و این تازیانهٔ تعین چشیده، همچون طاووسی که سراپایش نشان دهندهٔ این داغ و کبودیهای ضرب این تازیانه است، در جلوه‌زار خدا یعنی در عالم خاك و اعتبار می‌خرامد و همچون بیدل آه حسرت و اندوه می‌کشد. در این تشبیه مضاعف انسان به آینه و طاووس، نقش کلیدی و محوری کلمه «داغ» را نباید نادیده گرفت. کلمه‌ای که بین آینه و طاووس پل ارتباط معنوی کشیده است. پس «حیرت دمیده‌ام» یعنی سراپای وجود من غرق آینه و آغشته به خاصیت آینه (حیرانی) است:

یك جلوه انتظار تو در خاطرم گذشت
آیینه می‌دمد ز سراپای من هنوز

آنچه برای آقای دکتر شفیعی موجد شبههٔ بی‌ارتباط بودن دو مصراع شده، ناشی از این است که ایشان «طاووس جلوه‌زار» را اضافهٔ تشبیهی گرفته‌اند و بر همین اساس هم گفته‌اند: «با این همه، طاووس جلوه‌زار، خود تصویری است دل‌انگیز و شاعرانه که به تنهایی می‌تواند، تأثیر القایی خاص داشته باشد»

گرچه شعر بیدل و ترکیبات شعری او خاصیت کارت پستالهای سه‌بعدی‌یی را دارد که از هر طرف به آنها نگاه کنی تصویری تازه می‌بینی، اما برای درك رمز وحدت معنوی دو مصراع در این بیت، «طاووس جلوه‌زار» را باید از زاویهٔ اضافهٔ تخصیصی یا لااقل اضافهٔ استعاری و یا آمیزه‌ای از این دو دید.

به هر حال در این بیت «طاووس جلوه‌زار» اضافهٔ تخصیصی است، مثل «آهوی مرغزار». و طاووس هم در جای خود همان گونه که با مثالهای مکرر در شعر بیدل نشان دادیم، استعاره‌ای است برای انسان. این طاووس جانشین «منِ» شاعر در مصراع نخست شده است و کارش هم خرامیدن در جلوه‌زار خداست. به بیان روشن‌تر بیدل در بیت مورد نظر، جلوه‌زار را از جهت رنگارنگی و تنوع به طاووس تشبیه نکرده است، بلکه طاووس، استعارهٔ انسان را به دلایل مختلف همچون داغ و نقش و نگار اندام و آینه‌بندان جسم و غرور و بی‌خبری در جای انسان قرار داده و آن را به جلوه‌زار حق (بلد کبیرهٔ تعین) تخصیص داده است.

با این توضیحات در می‌یابیم که بیدل در مصراع دوم دنبالهٔ حرف خویش در مصراع نخست را گرفته و به هیچ وجه از جادهٔ وحدت معنی خارج نشده است.

پس معنی کل بیت همان معنی مصراع نخست است:

من از تبار آینه هستم و اصل فطرتم مبتنی بر تماشا نظری و حیرت پیشگی است. اما دور شدن من از محرمستان یار و داغ گردیدن من به خاك و عالم اعتبار، بهانهٔ ذات حق و اقتضای شوخی آفرینش او بوده است.

و مصراع دوم، همان گونه که گفته آمد، توضیح تصویری‌تر این معنی و به عبارتی شکل تمثیلی و آینه‌دار مصراع نخست است.

البته برای سراپا آینه بودن انسانِ عاشق و حیرت زده، در دیگر اشعار بیدل نیز نمونه‌های فراوان یافت می‌شود که در اینجاما به دو رباعی برای تکمیل بحث بسنده می‌کنیم:

گر رنگ گلیم و گر بهاریم همه
نیرنگ نهان و آشکاریم همه
حیران خودیم و محو او می‌گوییم
از جلوه مپرس آینه‌زاریم همه

نیرنگ محبت چه بلا افسون بود
کانجا نه‌من و تو، نه کم و افزون بود
سرتا قدم یار، همین ما بودیم
لیلی آیینه خانهٔ مجنون بود

در پایان این مبحث ذکر این نکته ضروری است که ابیاتی از این قبیل که درکشان نیازمند شرح و تفصیل فراوان است، علی‌رغم جاذبه و رمزآلودگیهای دلنشینی که دارند، ازدیدما مصداق شعر کامل وایدآل محسوب نمی شوند. واختصاص این فصل به شرح این بیت نباید برای خواننده این توهم را پیش آورد که ایجاز و تمثیل فشرده‌ای به این شکل، غایت ومطلوب ذوق شعری ماست. اما ازآنجا که آقای دکتر شفیعی درمورد این بیت گفته‌اند: «بر روی هم، مجموع قصد گوینده، معلوم نیست وراز برقرار کردن این تناسب میان این دومصراع، گذشته ازوحدت قافیه وردیف، آیا بر چه اصل معنوی و ذهنی است؟» و در پاسخ سؤال خودشان، اضافه کرده‌اند که:

«به طور یقین چیزی نمی توان گفت...» ما این بخش ازکتاب را به شرح این بیت از بیدل اختصاص دادیم تا بگوییم که نمی توان به طور یقین گفت که: «به طور یقین چیزی نمی توان گفت».

اهل کاشانم، اما
شهر من کاشان نیست.
شهر من گم شده است.

سپهری

اندیشه‌های بیدل در مثنوی و رباعی

گفته‌اند و شنیده‌ایم که بیل مرد بر زگر، امتداد بازوی اوست. بر این قیاس می‌توان شعر شاعر را امتداد اندیشه و روح او دانست. به یقین آنچه در کوزهٔ طبع شاعر در غلیان یا آرامش است، در شعر او با جوش و خروش، یا به آرامی و سکون، تراوش می‌کند. روح شاعر و شعر او از قبیل ظروف مرتبطه‌اند و اینجاست که اگر شاعر روی سطح تعادل و صداقت ایستاده باشد مظروف روحش و محتوای ظرف شعر او، در یك سطح مساوی قرار می‌گیرند و هرگونه نوسان که در روح شاعر بروز کند، عیناً (در شرایط تعادل سطح و تراز) در شعر نیز منعکس خواهد شد. و بیدل با همهٔ طوفانهای روحی و گردبادهای فلسفی درون، شاعری است متعادل که برمدار صداقت و صمیمیت گام می‌زند. او را اندیشه‌ای یکدست و منسجم است. و این اندیشه (اگرچه به رنگهای گوناگون) در ظروف غزل، مثنوی و رباعیات او نیز در حال جوش و خروش و جزرومد است.

بیدل چهار مثنوی بلند دارد: *عرفان*، *طلسم حیرت*، *طور معرفت*، *محیط اعظم*. در این دفتر برای آن که خوانندهٔ نفسی هم در باغ مثنویات بیدل زده باشد، چند بیتی ازمثنوی عرفان او می‌آوریم. اما نه فقط برای این که چند بیتی آورده باشیم. غرض دیگر ما از آوردن این ابیات این است که از خوانندهٔ اهل، تقاضا کنیم که با بذل دقت و اِعمال حوصله‌ای ظریف این ابیات را با کلیت ذهنی شعر «صدای پای آب» سپهری، مقایسه کند و با دقت در کلمات و بعضی اسامی در این که سپهری با بیدل انس بسیار داشته و ازمثنویهای او نیز به گونه‌ای خلاق، سودها جسته و تمتعها برده است (اگر مایل

بود) با ما همصدا شود.

در ابیاتی که خواهیم آورد، بیدل داستان مردی از اهالی کاشان را نقل می کند که همراه با عده‌ای از دوستان اهل سیر و سفر، راهی هندوستان می شود:

کاشی‌یی را رفاقت احباب
خاك بنیادِ عشق داد به آب
با حریفان کوه و دشت نورد
سیر هندش قدم فشرد به گرد

اما مرد را رنج و عذاب سفر سخت گران می آید و به قول امروزیها حالش از آن بیابان نوردی و سختیهای سفر، گرفته می شود:

هر قدم زان هوس نوردیدن
چون نفس داشت باز گردیدن
به ضرور تکلف آرایی
مدتی کرد باد پیمایی
نه ز صحرا دلش گشادی یافت
نه ز معموره، طبع شادی یافت

بالاخره همراهان از ناخشنودی و تکلف یار نو سفر خویش آگاه و جویای علت می شوند و از مزایای آب و هوای هندوستان برای او می گویند:

نقبی از جستجوی حال زدند
در تفتیشی از سؤال زدند
کز چنین عالمی بهشت نظیر
حیف طبعی که نیست عیش پذیر
هند باغی است کز تصور او
می رود آرزو به خلد فرو
از فضایش نسیم اگر بالد
آسمان سینه بر چمن مالد
هر کرا فیض زندگی هوس است
این هواها ذخیرهٔ نفس است
عالمی زین هوا به خود بالید

از تو رنگ شکفتنی ندمید
دور عیش تو در ملال گذشت
عمر پرواز زیر بال گذشت

و کاشی در جواب آنها می گوید:

گفت: معذور! من نیم اینجا
تا کنم امتیاز آب و هوا
گرچه هندم فضای جولانست
لیك اندیشه محو کاشانست
تا قضایم به این طرفها راند
امتیازم همان به کاشان ماند
سعی هرچند گامها فرسود
دورم از حسرت وطن ننمود
سیر گلزار و طوف انجمنم
برنیاورد از غم وطنم
مانع انبساط من اینست
چشم بند نشاط من اینست

و از میان همسفران، مرد فرزانه‌ای جواب می گوید:

عارفی زان میان به جوش آمد
ساز تحقیق در خروش آمد
کای زیان کارِ هستیِ موهوم
حسرت آباد خواهش معدوم
کردی از غفلت جنون کاری
صرفِ تعبیر خواب، بیداری
بگذر از خواب مخمل کاشان
سرمه گیر از سواد هندستان
چیست هندوستان؟ بهار حضور
کاین زمان چشم تست از و پر نور
چیست کاشان؟ جهان وهم و خیال

که به دیدن وجود اوست محال
نقد دل در غم محال مباز
رنگ گل کرده‌ای، خیال مباز
وطنت غیرحال موهوم است
هرچه آن سوی تست معدوم است
این وطن را به هر پرافشانی
تنگ دارد غبار ویرانی
از نفس تا رسی به گرد اثر
وطنی گشته است زیر و زبر
این نفس گرد وحشت سحری است
ای نفس آشیان! وطن سفری است
عمرها شد چو شمع در سفری
لیك هرگام منزل دگری
مقصد شمع سیر خویشتن است
هر کجا چشم وا شود وطن است
وطن و غربت تو غیر تو نیست
از تو بیرون ثبات و سیر تو نیست
گر سپهری و گر زمینی تو
هرچه هستی کنون همینی تو

منزل از تست پیشتر نروی
جمع شو تا ز خود بدر نروی
حرفی از درس راز می گویم
گفته‌ام آنچه باز می گویم
کاین طریق سکوت و وضع خموش
از تو گردید امتیاز فروش
ورنه دل جمع در تپیدن بود
نفس آغوش آرمیدن بود

رهرو زندگی تپش قدم است
نبض آسوده، جادهٔ عدم است
هر که از زندگی اثر دارد
از نفس تیر در جگر دارد
ما خیالات پردهٔ غیبیم
گفت‌وگوی کتاب لاریبیم
خامشی درس بی‌نشانی ما
ناله تحریر ناتوانی ما
هستی مطلق اوست، ما عدمیم
ساز او را سراغ زیر و بمیم
می‌تراود ز پردهٔ قدمش
همچو ما صدهزار زیر و بمش

هرچه دید و شنید ما باشد
نقش پا و صدای پا باشد
بسکه وحشت عیان ما دارد
نقش پا هم صدای پا دارد
نقش پا بین صدای پا بشنو
ز ابتدا شور انتها بشنو
همه جا گرد رفته‌هاست بلند
شش جهت یك صدای پاست بلند[۱]

شوکت دستگاه هستی ما
گاه شبنم دمیده گاه هوا
چون هوا از تپش شکست به هم
نقش پائی دماند از شبنم

۱. همچنین مقایسه شود با شعر «باغی در صدا» در دومین کتاب *زندگی خوابها* از هشت کتاب سپهری.

محو شد شبنم و هوا گردید
نقش پایی صدای پا گردید

منتقد معاصر می تواند کلید بسیاری از گنجه‌های معمائی شعر سپهری را در شعر بیدل و به خصوص، مثنویهای او، سراغ کند.

امروزه کارشناسان سوررئالیسم، قلمرو این نحوهٔ بینش را تا آن سوی مرزهای ادبیات و هنر گسترش داده‌اند به گونه‌ای که عناوینی چون سوررئالیسم علمی، سوررئالیسم فلسفی و حتی سوررئالیسم سیاسی نیز، در لیست تقسیم بندیهای آنان، برای خود جا و مکانی دست و پا کرده است.

واقعیت این است که اندیشه‌های فلسفی نیز که به هر حال داعیهٔ واقعی بودن دارند به هنگام ریزش در قالب عبارات و حلول در کلمات، موجد نوعی سوررئالیسم شاعرانه می شوند و زبان عبارت را با لهجهٔ تخیل ــ که دور از دیار منطق و فلسفه است ــ در می آمیزند. به عبارات زیر که توضیحی است در جهت تبیین «حرکت» از دیدگاه فلسفهٔ ملاصدرا، و بالاخص به جوهرهٔ شعری عبارات توجه کنید:

«حکیمان پیشین به استناد شبههٔ بقاءِ موضوع، به شیء حق می دادند تا فقط در مکان، کمیت، کیفیت و وضع حرکت کند اما اجازه نمی دادند که شیء در خود حرکت کند و از خود دالانی بسازد تا خودش در آن گام زند. بسیار نامعقول می نمود که شیء جامهٔ «خودی» خود را بکند و «خودی» دیگری به تن کند و باز هم خودش باشد. اما صدرالمتألهین وقوع چنین تحولی را در خودی شیء نه تنها جائز بلکه واجب دانست و برهان کرد تا چنین حرکتی و جوششی در درون نباشد تحول و دگرگونیی در بیرون پدید نمی آید. و تا چیزی مستمراً و اتصالاً از پوستهٔ خودی خود بیرون نیاید، و خود را نردبان اعتلاءِ خود نکند و در دل ناآرام و بی قرار نباشد و در خود گام نزند و در پای خود نمیرد و بر پای خود نروید و از خود مایه نگذارد، هرگز به کمالی نوین دست نخواهد یافت.»[۲]

فلسفه‌ای از این قبیل که در قالب نثر بی قراری می کند و برای شعر شدن به در و دیوار عبارت می کوبد و بال می زند، اگر پشتوانهٔ فکری شاعری باشد بی شك در شعر او

۲. *نهاد ناآرام جهان*، دکتر عبدالکریم سروش، دفتر نشر فرهنگ اسلامی ص ۳۱.

منجر به ظهور سورئالیسمی اصیل و حلال زاده خواهد شد. سورئالیسم تمام شاعرانی که برای خود جهان بینی داشته‌اند و برای تبیین این جهان بینی از بلاغت فلسفی نیز برخوردار بوده‌اند، سورئالیسمی اصیل و درخور اعتناست و مولوی، بیدل و سپهری به نظر ما از این دسته‌اند. در رباعیات بیدل نیز شاهد سورئالیسمی برخاسته از جهان بینی وحدت وجودی او هستیم:

زین بحر، جهانی خطر اندیش گذشت
آسوده همین کشتی درویش گذشت
محو است کنارِ عافیت بی‌تسلیم
باید نفسی پل شد و از خویش گذشت

از وصل تو محرم بر و دوش خودم
وز سیر کنار تو در آغوش خودم
تمثال نتیجهٔ حضور شخص است
گر از یادت روم فراموش خودم

بیدل زین بحر و موجش استغنا کن
با ترك شنایِ جست‌وجو، سودا کن
فرصت به تأملی گر امداد کند
پل باش و تماشای گذشتنها کن

بیدل نازش نفس دمیده‌ست به من
افسون نگاه او تنیده‌ست به من
گرم است بساط خاك از پرتو مهر
گر من نرسیدم او رسیده‌ست به من

عارف به تماشای چمنزار خیال
جز در قفس دل، نگشاید پر و بال
هر چند ز امواج قدم بر دارد

ازخویش برون رفتن دریاست محال

از می به رگ تاك، سراغی است نهان
از گل به کف ریشه، ایاغی است نهان
غافل مگذر ز معنی بدر و هلال
در هر پر پروانه چراغی است نهان

در پردهٔ هر ریشه، چمن‌سازی هست
در هر بالی، کمینِ پروازی هست
چون ماه نو از وهم نگردی باریك!
در جیبِ کلیدِ تو درِ بازی هست

و در رباعی دیگری می گوید:

آن را که حضور ما هوس می باشد
تنزیه دلیل پیش و پس می باشد
ما را نتوان جز به تأمل دیدن
آیینهٔ بوی گل، نفس می باشد

شاعر دارد از من خدایی اش می گوید و راهنمایی می کند که «ما» را با تأمل باید دید. و تمثیل می آورد که ما همچون بوی گلیم. و آینهٔ بوی گل، نفس و حس شامه است. می بینیم که در رباعی بیدل، بوی گل و عطر و رایحهٔ آن، آینه‌ای دارد و این آینه همان نفس و استشمام است. و این ما را به یاد شعر سپهری «باغی در صدا» می اندازد، آنجا که می گوید:

ناگهان صدایی باغ را در خود جا داد،
صدایی که به هیچ شباهت داشت.
گویی عطری خودش را در آیینه تماشا می کرد

در شعر سپهری هم عطر، برای خودش آینه‌ای دارد. مصراع سوم سپهری را می توان این طور معنی کرد: با گلی روبرو شدم که بوی خودش را در آینهٔ شامهٔ من تماشا می کرد.

و سپهری در همین شعر ادامه می‌دهد:

همیشه از روزنه‌ای ناپیدا
این صدا در تاریکی زندگی‌ام رها شده بود.

و بیدل در جای دیگر گفته است: جز به گوش گل صدای بوی گل نتوان شنید یعنی اگر ریشه در گل نمی‌داشتی، به یقین از صدای بوی گل هم کر بودی. به معنی روشن تر اگر «من»ی خدایی در تو نبود، این همه شور خداگونگی در تو نمی جوشید. و این صدایی هم که در شعر سپهری همیشه از روزنه‌ای ناپیدا در تاریکی زندگی شاعر رها شده است، همان خداست:

چه کسی بود صدا زد سهراب؟

بیدل رباعی دیگری دارد که مصراع چهارم آن موردنظر ماست:

در کلبهٔ بیدلان، نیاز اندیش آی
هرچند که سلطان منشی، درویش آی
از صحبت ما تا به حضوری برسی
خود را بیرون در گذار و پیش آی!

و سپهری در شعر «بی‌پاسخ» می‌گوید:

در تاریکی بی‌آغاز و پایان
دری در روشنی انتظارم رویید
خودم را در پس در تنها نهادم
و به درون رفتم

آیا این شباهتهای صریح در شعر سپهری و بیدل را باید به وحدت جهان بینی هر دو حمل کرد؟

آیا این دو با مقدمه‌های مشابه به نتایج شعری مشابه رسیده‌اند؟

آیا سپهری بر اثر انس مداوم با دیوان بیدل این گونه مضامین و ترکیبهای بیدل‌را در شعر خویش و به شکلی امروزی بازآفرینی و بازسازی کرده است؟

جواب هر چه باشد فرقی نمی کند. این شباهتها را به هر علت که باشد، باید به فال نیك گرفت و به عنوان هویت شرقی عارفانهٔ شعر سپهری بر دهان کسانی کوبید که ادعا می کنند سپهری هرچه دارد از غرب و شاعران غربی و اقمار آنها دارد.

آشنایی سپهری با بیدل و اقتباس گهگاه او از مضامین وی و تموج زبان و بینش بیدل

در کارهای سپهری از یك سو ارجمندی تلاش بیدل را گواهی می‌دهد و از دیگر سو پیوند سپهری را با ادبیات اسلامی این سر زمین، محکم‌تر می کند و این مهم را به نسل جوان معاصر یادآور می شود که می توان از ذخایر خودی سود جست و در عین حال پا به پای زمان و همدوش با آهنگ ضربانِ نبض شعر در تمامی دوره‌ها، نوآوری کرد.

به هر حال بیدل، پارسی زبان است و سپهری از منبعی برداشتهای شاعرانه کرده که دسترسی به آن برای همهٔ پارسی‌زبانان میسر و ممکن شدنی است. در صمیمیت سپهری همین بس که مانند دیگران پشت یك زبان خارجی فراز و نشیبهای زبان شعرش را استتار و ازدیدها مخفی نکرده است. کسانی چون الف بامداد که در شعرشان بین الهام‌پذیری از شعرای غرب و رونویسی و کپی از کار آنها، فاصلهٔ چندانی نیست، با خوانندگان شعر خود جز بر مدار شیطنت و غش در معامله گامی نزده‌اند. حضرتش می گوید:

خدایا خدایا سواران نباید ایستاده باشند.
هنگامی که حادثه اخطار می‌شود.

و «اخطار» شدن «حادثه» را تو که خوانندهٔ شعر هستی به فال نوآوری می گیری و به حساب زبان خاص شعر ایشان می گذاری ولی برحسب یك گردش اتفاقی در گوشه‌ای از اشعار «رابرت گریوز» متوقف می شوی و می خوانی که:

How not terrible/When the event outran the alarm/and....[۳]

چگونه هول‌آور نباشد هنگامی که حادثه بر اخطار پیشی گرفت و...

آقای الف بامداد تنها کارشان در حذف این سبقت و پیشی و انطباق تمام و کمال «حادثه» و «اخطار» و ارائهٔ آن در بافت (هنگامی که حادثه اخطار می شود) به خوانندهٔ شعر معاصر، خلاصه شده است. و حال برای این کار که حدیثش بر سر هر بازاری هست چه نامی می توان برگزید و چه مایه خلاقیت در این ترجمه‌های بی‌ذکر مأخذ می توان قائل شد، سؤالی است که باید از وجدانهای کرم‌نخورده، پاسخ صریح آن را طلب کرد.

---

3. *Dictionary of Modern Quotations*. J.M. and M.J.cohen p 138-Robert Graves No 14.

در این چمن به حیرت شبنم رسیده‌ایم
باید دری به خانهٔ خورشید باز کرد
بیدل

دری به خانهٔ خورشید

همان طور که در طول این مبحث نشان دادیم، شعر سبك هندی در مسیر تطور خود از وضوح حکیمانه در شعر صائب و اقمارش به سوی غموضی عارفانه در شعر بیدل سیر می کند.

بیدل وقتی از راه می‌رسد که شعر سبك هندی در سر پنجه‌های صائب به نهایت تکامل حکیمانهٔ خود رسیده است. بیدل از تجربیات صائب سودها می برد اما به تکرار او دل نمی بندد. او تشنهٔ نوآوری و خلاقیت از قبل روح خویش است. عطش او برای دست یافتن به معنی نایاب، عطش دیگر گونه‌ای است:

کار همه با مبتذل یکدگر افتاد
فریاد که آن معنی بیگانه نهفتند

و بیدل برای ره بردن به نهانگاه این معنی بیگانه است که کوله‌بار عرفان و درد بر دوش، گام در راه نوینی می گذارد. راهی که در زبان و در نحوهٔ بیان از گردنه‌هایی نوظهور و از پیچ و خمهای بی سابقه‌ای می گذرد.

برای نشان دادن تطور شعر سبك هندی و تفاوت زبان و محتوای شعر صائب با شعر بیدل، ارائهٔ دو غزل از این دو قلهٔ شعر سبك هندی می تواند تا حدودی کارساز باشد. دو غزلی که در یك بحر و با یك قافیه سروده شده است و در واقع بیدل در غزلی که خواهد آمد به استقبال غزل صائب رفته اما به اعتبار کشش معنوی خویش، به غزل، صبغهٔ دلخواه خودش را بخشیده است.

غزل صائب:

در قلزم می همچو حبابست دل ما
ازخانه بدوشان شرابست دل ما
موقوف نسیم است ز هم ریختن ما
چون برگ خزان پا به رکابست دل ما
سطری است ز پیشانی ما راز دو عالم
بی‌پرده‌تر از عالم آبست دل ما
از جنبش مهد است گرانخوابی اطفال
از گردش افلاك به خوابست دل ما
چون تیغ برهنه است چو افتد به سرش کار
هر چند که در زیر نقابست دل ما
اینجا که منم قیمت دل هر دو جهان است
آنجا که توئی در چه حسابست دل ما
هر چند که در هر چمن آتش نفسی هست
صائب ز نوای تو کبابست دل ما

غزل بیدل:

آیینهٔ چندین تب و تابست دل ما
چون داغ جنون شعله نقابست دل ما
عمری است که چون آینه در بزم خیالت
حیرت نگه یك مژه خوابست دل ما
ماییم و همین موج فریب نفسی چند
سرچشمه مگویید سرابست دل ما
پیمانهٔ ما پر شود آندم که ببالیم
در بزم تو همظرف حبابست دل ما
آتش زن و نظارهٔ بی‌تابی ما کن
جز سوختن آخر به چه بابست دل ما
لعل تو به حرف آمد و دادیم دل از دست

یعنی به سؤال تو جوابست دل ما
ما جرعه‌کش ساغر سرشار گدازیم
شبنم صفت از عالم آبست دل ما
تا چیست سرانجام شمار نفس آخر
عمری است که در پای حسابست دل ما
حسرت ثمر کوشش بی‌حاصل خویشیم
از بسکه نفس سوخت کبابست دل ما
دریا به حبابی چقدر جلوه فروشد
آیینهٔ وصلیم و حجابست دل ما
صد سنگ شد آیینه و صد قطره گهر بست
افسوس همان خانه خرابست دل ما
تا جنبش تارِ نفس افسانه طراز است
«بیدل» به کمند رگ خوابست دل ما

تفاوت شعر صائب با شعر بیدل به خوبی در این دو غزل نمودار است.
شعر صائب آن تاب و تب و فراز و فرود شعر بیدل را ندارد. در محتوا نیز نیمه‌زمینی است. اما شعر بیدل محتوای عارفانه زبانی متموج و تپنده دارد و در برگیرندهٔ ترکیبهای خاص بیدل: حیرت نگه ـ حسرت ثمر

به هر حال هر دو شعر، اثر انگشت ذوق هر دو شاعر را دارد. از غزل صائب یکی دو بیت را می‌توان کنار گذاشت و از غزل بیدل شاید با سه یا چهار بیت بتوان این کار را کرد. مضامین صائب از «من» فردی شاعر برخاسته ولی مضامین بیدل از زبان انسان به معنای مطلق آن است:

لعل تو به حرف آمد و دادیم دل از دست
یعنی به سؤال تو جوابست دل ما

و این سؤال همان سؤال مشهور ازلی (اَلَسْتُ) است.

ارائهٔ این دو غزل نه برای مسابقه و ترجیح یکی بر دیگری، بل برای نشان دادن دو جلوه از ادب فارسی و دو شاخهٔ گل است که هر یک بوی خوش خود را دارد. ولی اگر قرار بر آن باشد که صادقانه دربارهٔ این دو قلهٔ سبک هندی نظری بدهیم باید بگوییم که در

کل، شعر بیدل آن «موفقیت» همه جانبه یعنی رواج شعر صائب را ندارد. همان گونه که شعر مولوی نیز به موفقیت پر دامنهٔ شعر حافظ دست نیافته است. اما از دیگر سو در بیدل نبوغی است که در صائب نیست. در مولوی نیز نبوغی می توان سراغ کرد که در حافظ نیست. و به هر حال همهٔ موفقها نابغه نیستند و همهٔ نابغه‌ها نیز موفق نیستند. اما اگر بخواهیم به لهجهٔ سپهری در این زمینه نظری بدهیم باید بگوییم که اگر جای هر کدام از این عزیزان و بزرگان در ادبیات فارسی خالی بود، دست ذوق و احساس تاریخی ما خلاءِ وجودی آنها را احساس می کرد و بی قرار و آشفته در پی چیزی می گشت.

ابتسام صبح فطرت

تنها کتابی که در توضیح و تفسیر شعر بیدل در دسترس ماست، کتابی است با عنوان *نقد بیدل* نوشتهٔ نویسندهٔ فقید افغانی، آقای صلاح الدین سلجوقی. این کتاب که آیینهٔ تمام نمای ارادت فارسی گویان غیر ایرانی به بیدل است، بیشتر به جنبه‌های معنوی شعر بیدل نظر دارد و کمتر در لفظ و زبان بیدل و نوآوریهای طبع شگفتی پرور او پیچیده است. اما به هر حال همین کتاب سودمند، به مقدار زیادی در شناساندن بیدل در ایران مؤثر واقع شده و کم و بیش کسانی که در ایران به سراغ بیدل رفته‌اند، سر نخ را از نوشته‌های صلاح الدین سلجوقی در همین کتاب گرفته‌اند.

روش کار آقای سلجوقی در این کتاب به این شکل است که بیتی از بیدل می آورند و در ذیل آن به تفسیر و تشریح بیت از جنبه‌های ذوقی و علمی می پردازند. نثر کتاب، نثری شیرین و مشتمل بر تمثیلهای زنده‌ای است که دوستداران نثر معاصر افغان و طالبان شناخت بیدل را سخت بر دل می نشیند.

در زیر برای تکمیل این دفتر و برای ارائهٔ گوشه‌ای از این کتاب سودمند به خوانندگانی که از فیض دسترسی به *نقد بیدل* محرومند، نمونه‌ای از کتاب آقای سلجوقی را که شرح ذوقی بیتی از بیدل است، با عنوان «ابتسام صبح فطرت» می آوریم:

زهی چمن ساز صبح فطرت تبسم لعل مهر جویت
ز بوی گل تا نوای بلبل فدای تمهید گفت و گویت

«چقدر زیباست آن دنیایی که ابتسام لعل لب مهر جوی جمال برین، چمن آرای صبح پیدایش آن شده باشد. و از بوی گل گرفته تا نوای بلبل همه فدای تمهید

گفت‌وگوی آن باشند.

من با بیدل شهادت می‌دهم که صبح فطرت را ابتسام لعل لب مهرجوی او (تعالی) افتتاح کرده و از این است که فطرت، قشنگ و لطیف و سراپا مهر و عاطفه است. غلط است آنچه گفته‌اند که دنیا را انقلابی به میان آورده و یا حیات را الم پیدا کرده است. آری! مهر و ماه بر طاق گردون دو گواه است بر جاذبهٔ محبت و دلفروزی حسن، و وجود انسان نمونهٔ زنده‌ای است از این که او نتیجهٔ محبت و عاطفه و جاذبه است.

باید دوست داشته باشیم این فطرت زیبای سحرانگیز را و دوست داشته باشیم آن لعل لبی که این سَحَر به دو حرف کوچك از آن به وجود آمده است. ولی روح مطلب بیدل این است که صبح فطرت را هنوز[1] پیش از آن که تو لب به حرف باز کنی، همان یك تبسم لعل مهرجوی تو، چمن آرا ساخته است. ولی گفت‌وگوی تو هنوز آن قدر زیباتر است که هزاران بوی گل و نوای بلبل فدای تمهید لب به حرف آوردن تو می گردد.»

بعضی از ابیات این غزل که تماماً مناجات است:

سحر نسیمی درآمد از در پیام گلزار وصل در بر
چو رنگ رفتم ز خویش، دیگر چه رنگ باشد نثار بویت!
هوای سرمشق انتظارم، ز خاك گشتن چه باك دارم؟
هنوز دارد خط غبارم شکستهٔ کلك آرزویت
به جست‌وجو هر طرف شتابم همان جنون دارد اضطرابم
به زیر پایت مگر بیابم دلی که گم کرده‌ام به کویت
ز گلشنت ریشه‌ای نخندد که چرخش افسردگی پسندد
چو ماه نو نقش جام بندد لبی که تر شد به آب جویت
به عشق نازد دلِ هوس هم، ببالد از شعله خار و خس هم
رساست سرشتهٔ نفس‌هم به قدر افسون جست‌وجویت
به این ضعیفی که بار دردم شکسته در طبع رنگ زردم
به گرد نقاش شوق گردم که می کشد حیرتم به سویت

---

۱. برادران افغانی ما «هنوز» را در جای «حتی» به کار می برند.

اگر بهارم تو آبیاری وگر خزانم تو شعله کاری
ز حیرت من خبر نداری؟ بیارم آیینه روبرویت؟
کجاست مضمون اعتباری که بیدل انشا کند نثاری؟
بضاعتم پیکر نزاری که افکنم پیش تار مویت[۲]

۲. *نقد بیدل*، صلاح الدین سلجوقی ـ ص ۱۲۴.

گمان مبر که به پایان رسیده کار مغان
هزار بادهٔ ناخورده در رگِ تاك است
اقبال

خاتمه

آن وقتها که دانش‌آموز بودیم، زنگهای انشاء که می‌رسید همه چیز بر ما «دانش‌آموزان» واضح و مبرهن بود. از توصیف فصل بهار گرفته تا فایدهٔ گوسفند و این که تعطیلات نوروز را چگونه گذراندید؟ و از این واضح‌تر نتیجهٔ انشای ما بود که با خیر و خوشی و «این بود انشای من که...» به اتمام می‌رسید و با نیمه تملق کودکانه‌ای نثار «معلم عزیز» و «دانش‌آموزان گرامی» که می‌خواستیم سر به تن بعضیها‌شان نباشد، کار خاتمه می‌یافت و سر و ته قضیه به هم می‌آمد.

اما اینجا و در این فصلی که عنوان پرطنطنه و توقع برانگیز «خاتمه» را دارد به‌راستی من دانش‌آموز نمی‌دانم باید چه نتیجه‌ای بگیرم. معمولا «اساتید» در ذیل این عنوان خلاصه مندرجات بحث را فهرست‌وار برمی‌شمارند. و من هم اگر بخواهم دور از جانشان به اساتید والامقام تشبث کنم نتیجهٔ کار چنین می‌شود: در اوایل کتاب شرح حال کوتاهی از بیدل گفتیم و آثارش. بعد به علل گمنامی بیدل در ایران و سلطهٔ بینش ایدونی و ایدری خراسانی بر مراکز فرهنگی اشاره‌ای کردیم و ایضاً به کوتاهی متولیان غیر ایرانی بیدل در شناساندن او. به دنبال آن برخی خصوصیات سبك هندی را در فصول مختلف بر شمردیم و تطور زبان بیدل را در بستر سبك هندی کوشیدیم تا نشان دهیم. در ضمن این قضایا طنین سبك به ناحق مطرود هندی را در شعر سپهری نشان دادیم به این غرض که عاشقان نوآوری را تذکری داده باشیم که یکسره نباید بر میراث فرهنگی خویش خط بطلان کشید و دخیل به امامزاده‌های بی‌اصل و نسب دیار افرنگ بست و در ادامهٔ این مبحث مدعی شدیم که شباهت سپهری با بیدل، بیش از شباهت او با دیگر شعرای زبان فارسی است.

بعد از آن صور عاطفی شعر بیدل را بر شمردیم و گفتیم که علی رغم عقب نشینی عاطفه در شعر هندی به دلیل پیشروی خیال، شعر بیدل نوسانات عاطفی عمیقی را نشان می دهد که نمونه‌هایی نیز ارائه کردیم. و در همین راستا سوررئالیسم پیشرفته‌را سرپناهی دانستیم که سپهری و بیدل در زیر سقف آن یکجا جمع شده‌اند. سپس به علل پیچیدگی شعر بیدل پرداختیم و آمیزش مفاهیم عرفانی وحدت وجود با زبان ظریف و رمزآلود سبك هندی را علت اصلی این پیچیدگی دانستیم و به دنبال این مبحث کوشیدیم تا برخی ایرادهای وارد شده بر شعر بیدل را پاسخ گوییم و ایضاً تلاش کردیم تا شایعهٔ بی‌معنی بودن بیتی از بیدل را با ارائهٔ نمونه‌هایی از شعر خود بیدل، تکذیب کنیم.

پس از آن نمودن انسجام تفکر بیدل را در مثنویها و رباعیات به ارائهٔ چند نمونه پرداختیم وسوررئالیسم او، مولوی و سپهری را چون به هر حال زاییدهٔ نوعی جهان بینی است، حلال زاده و اصیل، دانستیم. و به دنبال مطلب، از دو قلهٔ شعر سبك هندی بیدل و صائب دو غزل (با یك وزن و قافیه وردیف) برای نشان دادن سیر سبك هندی از صائب به بیدل، ارائه کردیم با این نتیجه گیری که این هر دو برای ادبیات فارسی مغتنم ومحترمند. و ادامهٔ مطلب را به نمونه‌ای از توضیح و تفسیر ذوقی صلاح الدین سلجوقی از شعر بیدل، گره زدیم. و پس از آن به «خاتمه» رسیدیم و شرح خاتمهٔ کار که می بینید.

با همهٔ اینها احساس می کنم در درونم حسی مه‌آلود در برابر این عنوان «خاتمه» لجوجانه مقاومت می کند. مقاومت برای گفتن ناگفته‌ای نهفته که به هر حال با چند سطری مقدمه بایدش گفت و حدیث دردسر خواننده را مختصر کرد:

طنین غالب در شبستان نقد معاصر این است که: در نقد ادبی نباید تعصب داشت و باید دو طرف قضیه را دید. حتی اگر قضیه یك طرف بیشتر نداشته باشد!

کمتر گوشی است که در لابلای کتب زعمای نقد ادبی معاصر ایران این طنین را نشنیده باشد. این طنین آن قدر اینجا و آنجا پیچیده که دیگر به شکل آیه‌ای زمینی در «کتاب مقدس» نقد معاصر، جای خود را محکم کرده است. و کیست که جرأت کند تا بپرسد که آیا همین اصرار بر نداشتن تعصب، خود نوعی تعصب نیست؟ آیا آن ناقدی که هر جا سر قلم رفته‌است سعدی را متعصب و خشکه مذهب معرفی کرده، خوددچار نوعی تعصب نقابدار نبوده است؟ آیا می توان در نقد یك شاعر (که به هر حال از کشش روحی ناقد به شعر آن شاعر آغاز می شود) یکسره بی تعصب و بی تپش و بی ضربان روح و فاقد رگ بود؟ آیا به راستی منتقد می تواند نقش میکروسکوپ محض و رل ذره بین

بی احساس را بازی کند؟ پس فرق انسان که قلمرو سیلان عواطف است با ابزار و آلات آزمایشگاهی چه می شود؟ نقد بی تعصب و بی کشش در جهان ما، اصلا وجود خارجی ندارد و آنها که مدام در بوق و شیپور «بی تعصب بودن» می دمند، خود در زیر و بم این شیپور، یك نفس تعصب و کشش مطلوب و ملایم با طبع خویش را نواخته‌اند. و این حدیث غریبی است اما یقین داشته باشید که راویان آن ــ صداقت و انصاف و وجدان ــ همگی ثقه‌اند.

شك نباید کرد که کوشش ما برای طرح و ارائهٔ یك نظر و یا تفسیر یك شعر یا شاعر در درجهٔ اول از کشش درونی ما به آن طرح و نظر و شعر و شاعر، سرچشمه می گیرد. منتهی در این میان ارزش با کوششی است که کشش آن را طبایع همدرد و هم سنخ بیشتری، گردن نهند. با توجه به این مقدمهٔ ملال آور راقم این سطور باید اعتراف کند که به شعر بیدل، گذشته از دلایلی که برای حقانیت طرح او در طول این دفتر برشمرد، کشش روحی و تمایل ذوقی دارد. شعر بیدل در مقاطع حساسی از زندگی، به داد روح من رسیده است:

آن هنگام که دوست شهیدم جمشید بروجردیان را از جبهه آوردند و من در پزشکی قانونی با چشمهای ناباور خود دیدم که «سمینف»، چشم مهربان اورا از آن سوی شط، با چنگال باروت از خدقه بدر آورده است، آن گاه که کشوی سردخانهٔ بیمارستان تنکابن را همچون ترکشی از نخاع خویش، بیرون کشیدم و معاملهٔ وحشت آور پولادرا با جمجمهٔ مهربانِ سلمان هراتی دیدم و آرزو کردم که کاش در لحظهٔ تصادف همهٔ قوانین بی رحم فیزیك در هم می ریخت و قانون عمل و عکس العمل در آستانهٔ آن پیشانی مهربان و معصوم از پا در می آمد، و آن هنگام که مرد غسال ساعت مچی اورا از دست باز می کرد ــ ساعتی که هنوز تپش داشت ــ و از جیب پیراهن ساده‌اش بستهٔ ناتمام «شیراز» را بیرون می آورد و من در کفشهای او خیره بودم که نو بودند و کار نکرده و حکایت از راههای طی ناشده، داشتند.

در همهٔ این لحظات و لحظات دیگری که نمی توانمشان گفت، بیدل و شعر روح گداز او با من بوده‌اند. روح من به شعر بیدل مدیون است. شعری که حتی در گرماگرم نوشتن فصول این دفتر که غالباً مصادف بود با تحرك حماسی غیرتمندان جبهه‌ها و عاشقان حسین‌ع، مرا و روح مرا تنها و بی نصیب نمی گذاشت و بی ملاحظه خنجرم می زد که:

ما همه بی غیرتیم، آینه در کربلاست

و این «ما»ی بیدل سخت در جای «مِن» من می نشست و در جان من، اما علی رغم اینها برای ادای این دین روحی کوشیدم که شیفتگی را در نقد و بررسی حتی الامکان دخالت ندهم و اگر می خواستم از دیدیك شیفتهٔ بیدل، این دفتر را رقم بزنم به یقین کار به گونه‌ای دیگر صورت می گرفت... به هر حال چه‌ها که می خواستم بگویم اما نتوانستم و حال که به پشتِ سرِ این دفتر نگاه می کنم می بینم که ازپس گفتن یك ازهزارِ آنچه دردل داشتم، بر نیامده ام. اما امیدم همه این است که این صفحات نیم گامی باشد برای آغاز راهی که دیگرانش با توش و توان بیشتری بپیمانید و ازرگ این تاكِ گمنام مانده در این دیار به فراخور حال خویش باده‌های جانسوز و بارقه‌های روان افروز برای عاشقان ادبیات عمیق و ناپیدا کرانهٔ عرفان اسلامی، ارمغان آورند. و شرط نیل به این مهم، این نکته است که با بیدل، همدلی کنیم و به معشوق او (عَزَّوجَلَّ) عشق بورزیم و ازدرگاهش برای دلهایمان لیاقت درك محبت، بخواهیم که بیدل خود فرمود:

هر دل نبرد چاشنی داغ محبت
این آتش بی رنگ نسوز همه کس را

والسلام ـ حسن حسینی
از زمستان ۶۳ تا بهار ۶۶

اسامی برخی از دیوانهای شعر و دیگر کتبی که آنها را به نحوی از انحاءِ بر گردن این تحقیق، حقی است:

دیوان غزلیات بیدل، جلد اول و دوم با تصحیح خلیل‌الله خلیلی و مقدمهٔ منصور منتظر، چاپ نشر بین‌الملل.

کلیات بیدل، جلد دوم و سوم چاپ کابل.

دیوان بابافغانی شیرازی، به سعی و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، انتشارات اقبال.

دیوان غنی کشمیری، چاپ سلسلهٔ نشریات (ما).

دیوان میرزاعبدالرفیع قزوینی، به سعی دکتر سید حسن سادات ناصری.

مثنوی معنوی، تصحیح نیکلسن، انتشارات طلوع.

حدیقهٔ سنائی، به تصحیح و تحشیهٔ مرحوم مدرس رضوی، انتشارات دانشگاه تهران.

هشت کتاب سهراب سپهری چاپ طهوری.

تذکرهٔ شعرای کشمیر، محمد اصلح تصحیح راشدی، چاپ آکادمی اقبال کراچی.

تذکرهٔ شعرای پنجاب، خواجه‌عبدالرشید چاپ آکادمی، اقبال کراچی.

کلیات اشعار فارسی اقبال لاهوری، با مقدمهٔ احمد سروش از انتشارات کتابخانهٔ سنائی.

کلیات صائب تبریزی، با مقدمهٔ امیری.فیروزکوهی، کتابفروشی خیام.

صائب و سبک هندی، مجموعهٔ مقالات، چاپ دانشگاه تهران.

فرهنگ اشعار صائب، جلد اول و دوم، احمد گلچین معانی، موسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

مولوی نامه «مولوی چه می گوید»، بخش دوم، تألیف مرحوم جلال‌الدین همائی، مرکز مطالعات و هماهنگی فرهنگی.

عرفان مولوی، دکتر خلیفه راشد، ترجمهٔ احمد محمدی و احمد میرعلایی چاپ شرکت سهامی کتابهای جیبی.

نقد بیدل، نوشتهٔ مرحوم صلاح‌الدین سلجوقی، چاپ کابل.

محیی‌الدین بن عربی چهرهٔ برجسته عرفان اسلامی، تألیف دکتر محسن جهانگیری؛ انتشارات دانشگاه تهران.

نهج‌البلاغه مرحوم صبحی صالح، چاپ *انتشارات هجرت قم*.

التصویر الفنی فی‌القرآن، شهید سید قطب، چاپ دارالاضواءِ قم.

التعریفات، جرجانی (سید شریف)، چاپ تونس.

انتشارات سروش منتشر کرده است:

آخر شب، محمود درویش، برگردان موسی اسوار.

ادبیات مقاومت در فلسطین اشغال شده، غسان کنفانی، برگردان موسی اسوار.

آن روزها، طه حسین، ترجمهٔ حسین خدیوجم.

ترجمه و تفسیر شواهدالربوبیهٔ، ملاصدرا، ترجمهٔ جواد مصلح.

تمثیل و مثل، تدوین و پژوهش سیداحمد وکیلیان.

حافظ‌نامه، بهاءالدین خرمشاهی.

دیوان رباعیات اوحدالدین کرمانی، مُصَحح احمد ابومحبوب، با مقدمه‌ای از دکتر محمدابراهیم باستانی پاریزی.

زنده‌باد مرگ، ناصر ایرانی.

عرفان و فلسفه، و. ت. استیس، ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی.

عصر زرین فرهنگ ایران، ریچارد ن. فرای، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا.

عقاید و رسوم مردم خراسان، دکتر ابراهیم شکورزاده.

فتوح‌البلدان، احمدبن یحیی‌البلاذری، ترجمهٔ آذرتاش آذرنوش.

مقالات، جلد اول: ***مبانی نظری تزکیه***، استاد محمد شجاعی.

مقالات، جلد دوم: ***مبانی عملی تزکیه***، استاد محمد شجاعی.

واژه‌نامهٔ هنر، پرویز مرزبان و حبیب معروف.

هنر اسلامی، تیتوس بورکهارت، عکسها از رولاند میشو، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا.