

بیدل، وسبک مہنگا پوری



حصہ چہنما



بیدل، سپہری و سبک ہندی

حسن حسینی

چاپ دوم

سروش

تہران ۱۳۶۸



انتشارات صدا و سیما جمهوری اسلامی ایران

تهران، خیابان استاد مطهری، تقاطع خیابان دکتر مفتح، ساختمان جام جم

چاپ اول: ۱۳۶۷

چاپ دوم: ۱۳۶۸

ویراستار: مریم حسینی‌زاد

پانچیسٹ: فرشته حسین‌پور

نمونه‌خوان: مهوش تکلیف

صفحه‌آرا: حسین فخریان

طراح روی جلد: فوزی تهرانی

ناظر چاپ: ابراهیم گودرزی

لیتوگرافی: موج

حروفچینی: لاینوترون انتشارات سروش

این کتاب در پنج‌هزار نسخه در چاپخانه تک چاپ و صحافی شد.

همه حقوق محفوظ است.

بها: ۴۰۰ ریال

در این غمکده کس ممیراد یا زب
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 پتک آهنگری که فولاد می کوبد مانند چکش زرگر، نرم و خوش آهنگ باشد. از يك طرف این مضمونها سخت است و از طرف دیگر خوانندگان عزیز ما را سبز پری ها و زردپری ها و امیر حمزه های 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 يك دو حب خواب آور بکند. اما حبی که شیرین باشد و طعم و بوی رنگ دوا در آن ظاهر نشود.

صلاح الدین سلجوقی، نقد بیدل

فهرست مطالب

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

بیدل کیست؟

تذکره‌ها، سفینه‌ها و کتابهای تاریخ ادبیات به این سؤال این گونه پاسخ می‌دهند: «میرزا عبدالقادر عظیم آبادی، پیر میکرده سخندانی و افلاطون خم نشین یونان معانی است... از قوم ارلاس است... اصلش از ترکان 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 هفتاد و نه سالگی 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 یک 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 در هم آمیخته... بیدل در خیال بندی و ایراد مضامین باریک‌مُصر 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. تذکره شعرای پنجاب، فرهنگ معین، جلد پنجم تاریخ ادبیات در ایران صفا و... برای اطلاع بیشتر رجوع شود به مقدمه دیوان غزلیات بیدل چاپ نشر بین الملل.

تذکره‌ها و کتب شرح حال شاعران و دفاتری که برای ثبت تاریخ زندگانی اهل سخن و ارائه نمونه‌های آثار آنها ترتیب داده شده است، گرچه سودمند است و گاه حاوی نکات روشنگر و ظرایف دلنشین در نقد شعر می باشد، اما يك عیب عمده در همه 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 کتاب‌هایی بینیم که فی المثل گاه نام صائب یا بیدل (با ارج ادبی این دو با حجم کمی و کیفی آثارشان) در کنار نام کسانی قرار می گیرد که در تمام عمر جز یکی دو فقره شعر — آنهم سست و تقلیدی و بی محتوا — از طبعشان سر نزنده است اما به اعتبار همین چند غزل یا چند بیت نامشان در زیر خیمه بلند و فراگیر «شعر دوره فلان و بهمان» هم‌نشین نام کسانی می شود که داد دلآوری 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 زمره نام‌هایی است که از هجوم مور و ملخ وار اسامی شعرای سیاهی لشگر سبک 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 سر حوصله و با فراغت کامل در تراش سحرانگیز و خداداد آن محو تماشا و تأمل شد. و این کاری است که کم و بیش فارسی‌گویان 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 علی‌رغم 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 عمده آن اشاره می‌کنیم:

۱. عامل داخلی

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

ومحافل فرهنگی را در اختیار داشته اند به اقتضای سلیقه و پسند خود در معرفی ادبیات فارسی به دانشجویان ادبیات و دیگر اقشار مرتبط با شعر و ادب فارسی، تنها از يك تریبون سخن گفته اند و پیش روی مخاطبان خویش به تبعیض، روزنه‌ای را گشوده اند و روزنه‌های دیگر را یا از بیخ و بن منکر شده اند و یا در حد توان خویش آنها را کورو مسدود کرده اند.

اینان از يك سو دل در گرو قصیده‌سازی و چکامه‌پردازی دارند و از دیگر سو به فلسفه و عرفان به دیده‌داغی می‌نگرند که توسط ایادی یونان بر کفل مرکب دین، نقش بسته است.

این فعالان مایشاء در برخورد با سبک هندی، زبان پر شکوه و پرطنطنه خراسانی را به بادرفته می‌بینند و اوج فخامت و جزالت آن را بازجه‌گرایشهای مردمی زبان در شعر سبک هندی می‌شمارند. اینان که تا در شعری به چند فقره (ایدون) و (ایدرو) و (غمی) و (زمی) و... برنخورند آن را به رسمیت نمی‌شناسند، از سبک هندی در پیش چشم معاصران، يك دوزخ تمام عیار ادبی ساخته و پرداخته اند، دوزخی که با هزارویک «اما» و «اگر» و به واسطه شفاعتهای بزرگمنشانه این و آن، بالاخره صائب و کلیم و یکی دوتن دیگر به عنوان رستگاران متوسط، از آتش آن رهایی می‌یابند.

بگذریم! از رهگذر سلطه چندین و چند ساله این بینش تنگ و منجمد، سبک هندی در ایران ناشناخته می‌ماند و دستاوردهای آن در زبان و معنی پایمال بی‌اعتنایی سلاطی فردی و جمعی این گروه می‌شود.

از دید این گروه که همواره سر بازگشت دارند، گناه بیدل و عامل طرد و ترك شعرش مضاعف است. چرا که بیدل هم زبانش زبان تکامل یافته سبک 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 سبک هندی به میان آمده همواره الفاظی چون «انحراف» و «افراط» و مشابهات آن در کنار تعبیری چون «دورشدن از اسلوب قویم و سلیم گذشتگان» خودی نشان داده است و به جای شکافته شدن این اتهامات و جدا کردن سره از ناسره، یکسره به حرفهای کلی و لعن و نفرین بسنده شده است. و البته هر جا هم که به ضرورت برای یکی دوتن از شناخته شدگان این سبک پراانتز نجاتی باز کرده اند، بلافاصله بیدل را به عنوان مصداق نابخشودنی این ترمرد و عصیان ادبی به فرق خواننده آثار خویش کو بیده اند.

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 سبک هندی شباهت و همخوانی و همخوانی 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 مُصّرتر 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 دازند. افراد این دسته اگر آگاهانه سری به جهان دیدنی و پرشگفت سبک هندی می‌زدند، می‌دیدند که فی‌المثل تصویری که يك شاعر درجه دوم این سبک (سلیم)، از راهی کوهستانی به دست می‌دهد:

رهی بر پای دل زنجیر اندوه

رهی همچون صدا پیچیده در کوه

هرگز کم از تصاویری نیست که ره‌گم کردگان این وادی به اصرار و پافشاری در شعر کسانی چون «باوند»، «سن ژون پرس»، «نرودا» و «اکتاویو پاز» و مانند آنها می‌جویند. به هر حال به دلایلی که بر شمرديم سبک هندی و اوج آن در محتوا و فرم، یعنی بیدل دهلوی از سوی دو جناح دانشگامیان و نوآوران پیرو نیما، مورد غفلت شدید قرار گرفته است.^۲

۲. عامل بیرونی

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

۲. اما اولین نغمه‌های طرح تأییدآمیز بیدل، پس از پیروزی انقلاب اسلامی در ایران به گوش می‌رسد. در کتاب رجعت سرخ ستاره، علی معلم در مقطع یکی از غزل‌هایش از بیدل ستایش می‌کند و اولین سند ارادت شاعران ایرانی را به این پارسی‌گوی مغول - البته به شیوهٔ قدامایی - به ثبت می‌رساند:

بر سخن غالب نشد چون ما «معلم» تا کسی

ریزه‌خوار خوان عبدالقادر بیدل نشد

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 علاقه و صف ناپذیری به بیدل و شعر او ابراز می کنند و احترامی عمیق برای شعر و شخصیت بیدل قائل اند. اما این متولیان علاقه مند 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 نظر آتی ابراز کرده اند که جای تأمل و محل چون و چراست. آقای خواجه عبدالرشید که از ادبای معاصر پاکستانی است در مقدمه تذکره شعری پنجاب می نویسد:

«تصنع و آورد، يك 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 آرای، 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، نوشته صلاح الدین سلجوقی، استثناست. تأثیر این کتاب را در نوشته های نویسندگان ایرانی و نحوه 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، باز هم شعر بیدل — و البته با شدتی کمتر — در محاق بی اعتنایی می ماند. به هر حال کتاب نقد بیدل آقای سلجوقی شاخه گلی است که با همه طراوت و خوشبویی، بهار شناسایی کامل و همه جانبه بیدل را تضمین نکرده است و جا دارد که در مبحث بیدل، کارهای اساسی تر و همه جانبه تری صورت بگیرد — گرچه در گوشه و کنار به اسامی یکی دو کتاب دیگر در شرح بیدل و زندگینامه او برخورد ایم که متأسفانه دسترسی به آنها برای ما ممکن نشده است.

جدیدی که با امتزاج مغولها و ایرانیها به وجود آمده بود، دارای افکار شهامت‌انگیز و دلیرانه بود. آنها فکر می‌کردند که برتر از طبقهٔ نسوان هستند و همین احساس آنها باعث گردید که در شعر اثر کند و سبکی متفاوت به وجود آورد. در سبک خراسانی و عراقی اثر مردانگی و شهامت به طور کامل دیده نمی‌شود. ولی سبک هندی همیشه از افکار مردانه و شجاعانه برخوردار بوده است. شعر هندی جذبات انسان را بر می‌انگیزد و در ایجاد روحیهٔ قوی کمک می‌کند. ولی سبک 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 سبک هندی که ما بیان کردیم در شعر عبدالقادر بیدل و علامهٔ اقبال لاهوری کاملاً مشاهده می‌شود.^۴

بدنهٔ این تئوری نژادی در پیدایش سبک هندی آن قدر سست است که احتیاجی به تلنگر برای فرو ریختن ندارد. این بنا را با تماشای صرف و با تبسم محض هم می‌توان فرو پاشید. ولی ما به ذکر همین نکته بسنده می‌کنیم 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 می‌شود 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 ادب‌دوستان ایران است و بیدل هم به مدد حق پس از شناخته شدن یقیناً همان قسمت‌های حماسی و مردانه و برانگیزاننده‌اش 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 آبر و مندانه 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 گذشته‌گان و انگذارند. 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 بالای عرش نوبت مسلمی به اسم گرامی آن سخن آفرین می زنند.... در وصف ذات مجمع الکمالتش هر چه نویسم کم است. دهلی به یمن قدم میمنت لزوم آن بی پرده بحر طریقت حکم بسطام داشت...»^۵

ناگفته پیداست که در عصر حاضر شناساندن بزرگان ادب و عرفان با توسل به نثرهای تذکره‌یی که سراپا کلی‌گویی است نه تنها بی نتیجه است بلکه نتیجه معکوس نیز می‌دهد. نسل امروز که شائق به شناختن بزرگان ادب و عرفان است شیفته درک جزئیات و ریزه کاریها و کم و کیف امور است و لقمه کلی‌گویی به هیچ‌رو باب دهان روح مشتاق او نیست.

بنا بر دلایلی که گفته شد در این دفتر، ما بر آنیم تا خردک نوری بر شعر بیدل بتابانیم و سرسوزنی از ذوق و خلاقیت ستودنی وی را به اهل این مقوله بچشانیم. برای این منظور و حتی الامکان با رعایت اختصار و ایجاز، خصوصیات سبک‌هندی را در فصول مختلف بر می‌شماریم و می‌کشیم تا تکامل زبان این سبک را در شعر بیدل نشان دهیم. و در همین راستا طنین سبک‌هندی و شعر بیدل را در یکی از شاخه‌های شعر نیمایی معاصر، شعر سپهری، نیز باز می‌نمایانیم. و البته خود پیشاپیش واقفیم که تلاشمان برای چنگ انداختن به دامن قلّه بلند این سبک و موشکافی و تحقیق در شعر عارف ژرف اندیشی چون بیدل، به دور از هر گونه تواضع و شکسته‌نفسیهای مصنوعی و نخ‌نما، مصداق کنایه شیرین یکی از شاعران همین سبک است که گفت:

شعرم به موشکافی تحقیق مدعی

خندد چو نو عروس به داماد بی وقوف!

سواد سبک هندی

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

اگر نسل جوان معاصر يك صدم سابقه ذهنی و تماس رودرویی را که با فیلم هندی و هنر پیشه‌های مرحوم و نیمه مرحوم آن دارد، با سبک هندی و شاعران آن می‌داشت کار ما برای معرفی بیدل در بستر سبک هندی بسیار آسان تر و این راه پر پیچ و خم و پر فراز و نشیب هموارتر می‌گشت. اما چه می‌توان کرد آنجا که «راج کاپور» و «راجندر اکمار» از «بیدل» و «غالب» و «غنی» شناخته شده‌ترند، گزیری از تفصیل و توضیح نیست.

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

برای يك آشنایی مختصر با طرز سخن فغانی و سبک وقوع و کیفیت انشعاب هندی از این سبک، نقل مطلب زیر از مقدمه دیوان بابافغانی بی فایده نیست:

«... وقتی غزل فغانی را می خوانیم ادراک تمام معانی برای ما آسان است و گویی شاعر با ما سخن می گوید و اکثر مضامین و معانی چند سطر را در قالب مصرعی موجز و شیرین می بینیم. کنایات و استعارات و تشبیهات بابافغانی صورت نو و تازه دارد و ایجاز کلام و سادگی از مختصات شیوه اوست. یعنی مضمون و معنی وسیعی در لفظ کم و سجع کوتاه ادا گردیده است... دقایق و نکات باریک 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 سبک شعرای سده دهم را به وقوع گویی واداشت و واقعه گویی را در میان آنان متداول ساخت.... بعد از فغانی بیشتر شعرا سبک او را تقلید کرده اند و کم کم این شیوه به وقوع گویی گرائیده است. چنان که به عقیده برخی وقوع گویی شعبه جداگانه ای از این طرز و روش می باشد. بیان واقعات و اطواری که در عشق و عاشقی برای عاشق و معشوق در هر حال پیش می آید و شاعر عاشق آن را در غزل بیان می کند وقوع گویی نامیده می شود. وقوع گویی را می توان به نوعی از اشعار عاشقانه و صف حالی نیز اطلاق کرد. مثل:

یار برخاست، چو رفتم من بیدل، بنشست

غرض این بود که از بزم کند بیرونم

میان شعرای که طرز بابافغانی را پیروی کرده اند، وحشی، نظیری نیشابوری، ولی دشت بیاضی، حکیم شفائی، عرفی، محتشم و... شهرت بیشتری یافته اند. و اما گروهی دیگر در پیروی این سبک راه مبالغه پیموده و در پی ابداع و ایجاد معانی و مضامین تازه دور از ذهنی رفتند. بالنتیجه از آن طرز منحرف شدند و شیوه نازک خیالی اختیار کردند که طالب آملی، جلال اسیر، کلیم، صائب، سلیم، ظهوری، زلالی خوانساری و... از این طبقه اند.^۱

آنچه می توان گفت این است که بستن پر ونده ظهور سبک هندی به این شیوه و اشاره

۱. دیوان اشعار بابافغانی شیرازی، مقدمه به کوشش 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 و فور و ناگون در پیشینه 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 یک جا و تغلیظ آن در قراع و انبیاق شعر هندی است. (می توان گفت همان طور که شعر فارسی در مسیر تحول خویش از زبان بادالالت محدود و محتوای زمینی و در نهایت حکمت آمیز خود در سبک خراسانی به زبان بادالالت نامحدود و محتوای عارفانه و آسمانی شعر عراقی کوچ می کند، به همین شکل و به مرور زمان از آسمان شعر عارفانه عراقی که در جامی به انتهای معنوی خود می رسد، از نردبان شعر وقوع پایین آمده به سرانندیب شعر سبک 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 گونه ای رسیده و شعرای سبک هندی فی الواقع با ملاحظه دواوین بزرگان و نیمه بزرگان سبک عراقی به این نتیجه می رسند که نود سبک عراقی زودتر آمده اند و این کشتزار پر حاصل را با خیال راحت و دل آسوده در تمامی جوانب درو کرده و بار خرمنهای خود را بسته و رفته اند.

از این نقطه عزیمت، شاعر سبک 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 از راه می رسند و با ملاحظه بلبشوی شعر و ابتدال نسبی آن به فکر چاره کار می افتند. و صائب در این میان آن گونه که خود نیز می گوید دست سخن — زبان شعر — 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 یک قرنه مفاهیم عمیق عارفانه در شعر فارسی، به سیاق خود، آستین همت بالا

۲. سرانندیب یا سیلان و یا سری لانکا جزیره ای 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.

می‌زند، و دم گرم عرفان را بار دیگر در نی زبان شعر که تراش هندی هم خورده است، می‌دمد و کار را به آخر می‌رساند.

به هر حال بیدل در طرز ابتدایی سخن، شاعری است منشعب از طبقه شاعرانی که اصطلاحاً می‌توان آنان را هندی سرا نامید. اما در نهایت این راه، بیدل را می‌بینیم که نازک خیالی و خیال بندی را به اوج می‌رساند و به تعبیر گروهی حتی «افراط» می‌کند و بدین سبب شعرش دچار تراحم خیال می‌شود.

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 پرونده شعر بیدل آن هم با این ادعای کلی که شعرش «تراحم خیال» دارد ناشی از بی انصافی و بی حوصلگی یا هر دو باضافه مقدار معتنا بهی بی ذوقی است.

پیچیدگی شعر بیدل دلایل بسیاری دارد که تراحم 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 نداشته‌اند، هنر نیست و به عبارت دیگر تراحم خیال (آن هم از نوع بیدلی آن) به مراتب بهتر از بی خیالی است.

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

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

هر که رفت از دیده داغی بردل ما تازه کرد
در زمین نرم نقش پا نمایان می شود

بیدل

تمثیل (سفر از محسوس به نامحسوس)

اهل منطق تمثیل را اثبات يك حکم واحد در يك قضیه جزئی به واسطه ثبوت آن در جزئی دیگر که با اولی معنی مشترکي دارد، تعریف کرده اند و فقها این را قیاس می خوانند و جزئی اول را فرع، جزئی دوم را اصل و معنی مشترك بين این دو را علت و جامع می گویند.^۱ گرچه استخوان بندی تمثیل شعری نیز همین استخوان بندی منطقی است ولی باید در نظر داشت که در شعر، مصراعها (که همان جزئی های منطقتند) در اصل از مقوله (انشاء) هستند و نه (خبر). اگر شاعر ما می گوید (هر که رفت از دیده داغی بردل ما تازه کرد) علی رغم ظاهر خبری مصراع، کار شاعر انشا محسوب می شود، چرا که حرف او را نمی توان و نباید زیر ذره بین (صدق و کذب) قرارداد و خبر بودن آن را محک زد. تفاوت میان منطق و شعر تفاوت از زمین تا آسمان است ولی همین قدر بگوئیم که مخاطب منطقی، عقل است و مخاطب شاعر، دل و احساس.

بارزترین و مشهورترین شیوه مضمون سازی و به عبارت دیگر شگرد کار در سبک هندی، زدن نقب از ظاهر به باطن یا برقرار کردن ارتباط بین محسوس و نامحسوس است. شاعر در سبک هندی توجهی خاص به عناصر و پدیده های طبیعی و اشیاء و آداب و رسوم و عادات و مصطلحات جامعه خویش دارد. این توجه خاص به شکل استخراج مضمون از مشاهدات انسانی در طبیعت و جامعه و اشیاء محیط شاعر، بر وزمی کند. در واقع در این سبک، شاعر همچون حضرت سلیمان و شاید بالاتر از او، زبان همه موجودات را می فهمد و همه موجودات نیز توانایی درک زبان او را دارند. او دائماً میان دو قطب «محسوس» و «نامحسوس» در آمد و شد و ترددی شاعرانه

۱. التعریفات؛ تألیف علی بن محمد بن علی الجرجانی (سید شریف)؛ الدارالتونسیه للنشر.

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

فی المثل شاعر چکیدن دانه های باران را بر سطح آب، در استخر، دریا و یا بر که ای کوچک، مشاهده می کند. دانه های 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 يك مفهوم نامحسوس ارتباط برقرار می کند و ره آورد 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) و حیدقزوینی

می بینیم که شاعر در يك 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 دویار ایجاد شود.

همان گونه که دیدیم در کفهٔ يك 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 درک 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 کفه نامحسوس (معقول) را دارد و مصراع دوم (بی اعتنائی طوفان به تعلیمات ناخدا) کفه دوم ترازو یعنی کفه 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 نیک باطن در پی آرایش ظاهر (نامحسوس)

به نقاش احتیاجی نیست دیوار گلستان را (محسوس) کلیم

روشندلان فریفته رنگ و بو نیند (نامحسوس) زیرا بر اساس یک احساس ذوقی و تجربه شده و میسر برای عموم:

آینه دل به هیچ جمالی نبسته است کلیم

می شود اول ستمگر کشته 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 لطیف تر 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 ده علم نمی‌کند. بل گاه این مصراع کلید تشبیه و تمثیل قرار می‌گیرد و گاه به عنوان حمل معنوی عمل می‌کند. این روش با شیوع و گسترش سبک هندی کم‌کم پیچیده‌تر می‌شود، و اگر مجاز به تعبیر باشیم به اصطلاح اهل عروض زحافاتنی پیدا می‌کند. مثلاً گاه استنتاج شاعر بر پایهٔ دو نامحسوس قرار می‌گیرد و دیگر از محسوس مشترك و خبر به شده توسط همگان خبری نیست و از آنجا که در این حالت ذوق شاعر در جعل و وارد ادیک موضوع دخالت کرده و طبعش دست به کار صدور یک فتوای ذوقی می‌شود، حاصل سخن پیچیده‌تر و عملکرد خیال بارزتر و طبق تعاریف امروزی شعر، عموماً حاصل کار به شعر نزدیک‌تر می‌شود. 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 سبک هندی نیست. چرا که در اشعار شاعرانی که تعلق به این سبک ندارند، نیز می‌توانیم 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 سیه دل چه سود خواندن و عظم
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 غلظها داد سودای زر اندوزی

اشک غماز من از سرخ برآمد چه عجب

خجل از کرده خود پرده دری نیست که نیست

رگه‌های هندی در ابیات فوق به وضوح دیده می‌شود. اما باید دانست که این شیوه در سبک هندی، دامنه کاربرد گسترده‌ای پیدا می‌کند. و به دلیل همین دامنه وسیع کاربرد و پیچیده شدن تدریجی، آن را جزء شگردهای سبک هندی محسوب می‌کنیم. و الا شکار مضمون با این کمند و جولان طبع در این وادی سابقه‌ای طولانی در ادبیات ما دارد. در این زمینه تمثیل، مثنوی معنوی مثال ملموسی است.

مولانا در مثنوی با همین شیوه زیبایی‌های فراوان و مضامین بسیار به بار آورده است. فی‌المثل 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 مشترک میان همگان، سودجسته و حرف خود را به کرسی تمثیل می‌نشانند. می‌گوید همه گذارشان به مبر ز افتاده است و همه دیده‌اند که گاه در کنار چاه مبر ز گل‌های سرخ و زیبا - حتماً به واسطه قوت خاک - می‌روید. آنگاه با زنده کردن این تجربه مشترک حکم صادر می‌کند که (حرف حکمت بر زبان ناکحیم) حکم همان گل‌های زیبایی را دارد که گاه بر لب چاه مبر زمی‌روید.

این شیوه 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 یک حکایت و گاه چند حکایت بهم پیوسته اعمال می‌شود. اما در سبک هندی دامنه عملکرد این روش از قلمرو بیت فراتر نمی‌رود. مولانا البته به پدیده‌های عینی و مشترک بسنده نمی‌کند. او شیفته داستان‌های مشترک و سخنان مشهور بزرگان مذهب و از همه مهم‌تر دل‌بسته مفاهیم قرآنی است. (او گاه برای کفه «محسوس» ترازویی که ذکرش رفت قصه‌ای از قرآن، حدیث، روایت یا داستان عارفانه‌ای را برمی‌گزیند، تا مفهوم مورد نظر را به مخاطب خویش منتقل سازد) و برای این کار حتی گاه داستانی از خویش می‌پردازد و به عنوان قرارداد «محسوس» آن داستان را پایه ابراز عقاید خویش قرار می‌دهد. اگر چه دیگر. اینجا این داستان و حکایت برای معاصران و بخصوص آیندگان «محسوس» به حساب نمی‌آید اما مخاطب حرف، پس از شنیدن داستان به عنوان قرارداد آن را در ذهن خویش جای می‌دهد و مطلب را دنبال می‌کند تا به عقیده‌ای که شاعر معمولاً در انتهای چند داستان پی‌درپی ابراز می‌کند دست یابد. به بیان دیگر

داستان پس از نقل شدن نقش همان تجربه مشترک را برای خواننده و یا شنونده اثر ایفا می‌کند.^۲

سبک هندی در زمینه تمثیل پردازی، موجز و فشرده شیوه تمثیل پردازی مولانا است) 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 می‌رسیم که البته مایه و پایه عرفانی پایین تری خواهند داشت.

از آنجا که در سبک هندی سخن بر مدار ایجاز می‌گردد و قالب اصلی این سبک غزل است و غزل جای تفصیل و تشریح نیست، شاعر به حس مشترک یا شنیده همگانی یا داستان شناخته شده و مانوس با اذهان مردمان اشاره‌ای گذرا می‌کند و می‌گذرد:

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 می‌کند.

شگرد مقارنه «نامحسوس و محسوس» در تقسیم بندیهای ادبی نوعی تمثیل ساده است که اختصاص به شعر ندارد و می‌توان در نثر نیز از آن سود جست. مثال از امام علی: «وَلَا تَحَاسَدُوا، فَإِنَّ الْحَسَدَ يَأْكُلُ الْإِيمَانَ كَمَا تَأْكُلُ النَّارُ الْحَطَبَ» حسدورزی مکنید. چرا که حسد ایمان را می‌خورد همان گونه که آتش همیشه را. و نمونه‌های کاربرد این روش را در سخنان رسول اکرم ص و ائمه اطهار ع بسیار می‌توان جست 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 نمی‌کند

آتش امان نمی‌دهد آتش پرست را

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

۲. برای توضیحات بیشتر در این زمینه رجوع شود به سوره، جنگ دهم، مقاله مولوی، آینه دار هنر مکتبی.

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

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

تنگ می سازد بیابان را به رهرو کفش تنگ
تنگدستی از جهان بیزار می سازد مرا

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

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

که البته سنهم روح حماسی مضمون را در اشتهار آن نباید نادیده گرفت.
تکمیل مبحث را از دیگر شاعران این سبک، 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 خاک
ناله کی بی زخمه از تار رباب آید بیرون

سالک نرسد بی مدد پیر به جایی
بی زور کمان ره نبرد تیر به جایی غنی

رفیق اهل غفلت هر که شد از کار می ماند
چو یک پا خفت پای دیگر از رفتار می ماند غنی

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

مدعی گر طرف ما نشود صرفه اوست
زشت آن به که به آینه برابر نشود کلیم

صورت نیست در دل ما کینه کسی
آینه هرچه دید فراموش می کند سلیم تهرانی

و باید گفت که ابیاتی از این دست، بای شعر هندی را به کوچه و بازار، کوی و برزن، قهوه‌خانه‌ها و حمامها و دکان و حجره کسب و کار مردم عادی باز کرده است. چرا که بخش قابل توجهی از اشعار هندی که سهل الوصول و آسانگواری نماید، زائیده همین شیوه مقارنه محسوس و نامحسوس است.

در اینجا وقت آن رسیده است که بگویم یکی از دلایل دیر آشنایی دیوان بیدل، بی‌اعتنایی او به این شیوه عام‌المنفعه و شدیداً رایج در سبک هندی است. بیدل در انتهای جاده‌ای است که پیش از او بزرگان سبک هندی آن را کو بیده و هموار کرده‌اند. این بزرگان و دیگر سرایندگانی که صفت «بزرگ» چندان هم برانزده 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 سبک هندی را که وجه غالبش تعلق به مضامین زمینی و نیمه‌خاکی دارد، به خدمت مفاهیم عمیق‌تر و بالطبع پیچیده‌تر درآورد. ساده‌تر بگویم 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 مه‌آلود انسانی از جهان هستی و آفریننده آن، یا بخشی پیچیده از زبان سبک هندی در هم بیامیزد، حاصل کار، شعری دیر آشنا خواهد بود. می‌توان گفت راز اصلی ابهام و دیر آشنایی شعر بیدل در همین نکته نهفته است: تلاش برای بیان مفاهیم عراقی در شیوه‌ای موسوم به سبک هندی. تلاش برای دست یافتن به زبانی که در آن آب و آتش به شیوه‌ای مسالمت‌آمیز، همزیستی و همجواری کنند:

خاکم به باد می‌رود و آتشم به آب
انشای صلحنامه اذداد می‌کنم

بیدل نسبت به حجم چشمگیر غزلیاتش، کمتر از دیگر شاعران این سبک 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 بی شخص، روان می باشد

زر پرستی می کند دل را سیاه
آخر این صفرایه 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 يك 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 گوراهالی بی سروصدای (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 حادثه حافظ، تعمیم می دهد.

بیدل شیوه «محسوس - 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 دردآلود برخورد انسان وارسته با این ساحل محتوم، برای او جاذبه ای پایان ناپذیر دارد:

بی موج به ساحل نرسد کشتی خاشاک
از تیغ اجل نیست در این معرکه ربا کم

این شیوه حتی آنجا که به سادگی می گراید، در شعر بیدل صرف 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 و دم از تحیر و فنا زدن در سبک 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 و بیش 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 دوآند. 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 فرسایبی 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 و هنر برای هنر در قاموس بیدل سخت مردود است و نکته مهم تر این که از دیوان بیدل و شرح زندگانی او چنین بر می آید که حشر و نشر او با مفاهیم عرفانی، سراسری و بی عمق نیست. او اگر عرفانی می گوید و فلسفی می نویسد، عرفان و فلسفه اسلامی را شناخته و بیانش در این دو مضمار، عمیق و صمیمی است. تحیر و میل و اصل شدن او به معبود، تحیر و میلی عاریه و مصنوعی نیست. او نخواسته تا با ناخنک زدن به واژگان فلسفی - 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 کبیره تعین مجاذبه‌ای 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 سبک و دیگر سبکهای شعر فارسی، با واژگان عرفانی و فلسفی بر خوردی سطحی و بی‌رمق دارند و به گاه وارد شدن به حوزه این کلمات، با رفتار ناشیانه خود به جای به فکر واداشتن، ما را به خنده وامی‌دارند:

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 می‌کشید. که ما هم به ناچار توضیح و اضحات دادیم که استعمال الفاظی از قبیل عدم، هستی، نیستی، فنا و بقا و احیاناً رخ و زلف و خط و خال... 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

نکته دیگری که در باب ابیات سروده شده باروش مقارنه محسوس و نامحسوس می‌توان گفت، قابل ترجمه بودن آن است. این بخش از شعر هندی قابل ترجمه‌ترین قسمت از اشعار سروده شده در این سبک است. چرا که يك طرف معادله مبتنی بر تجارب عینی و مشهود و در دسترس همگان است. این که هیزم آتش را می‌خورد برای

هر آدم با سوادوبی سوادى در همه جاى عالم خاك، ملموس و مشهود است. و نیز تجربه دیر مشتعل شدن هیزم نمناك چندان دور از دسترس نیست و طغیان آتش در اثر چكیدن اشك كباب را چه آنها كه اهل كباب اند و چه آنها كه دست دیگر مردمان دیده اند، همه و همه به عنوان تجربه ای عینی در كوله بار تجارب خود دارند. و بر این قیاس ما نیز از ترانه ای كه دو خواننده، یکی سیاه پوست و دیگری سفید پوست، در غرب می خوانند و در آن به همین شیوه می گویند:

«شاسیهای سفید و سیاه پیانو در کنار هم دوش به دوش هم در آفرینش نغمه ای واحد همكاری و همزیستی می كنند، چرا ما این كار را نكنیم؟»^۳

به خوبی متوجه پیام ظریفی كه در رد تبعیض نژادى 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 كنیم، باید گفت كه شعر سبك هندی در شاخه ای كه ذكرش به تفصیل رفت یعنی تمثیل و سفر از محسوس به نامحسوس، نسبت به اشعار دیگر سبكهائى شعر فارسى 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 کاربرد چشمگیرتر دارد به گونه‌ای که می‌توان گفت سنگ زیر بنای این سبک؛ عنصر خیال است که رشد همه جانبه آن که گاه وحشت آور هم می‌نماید محاسن و معایبی را برای این نوع شعر به همراه آورده است. و ما از محاسن این عنصر شروع می‌کنیم و معایب آن را نیز به تدریج در متن بخشهای بعد می‌آوریم.

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 بر اندازی سیل، رعشه‌ای که زلزله در اندام خاک می‌اندازد، سپیدشدن موی سر و صورت در پیری، سیاه شدن اجاق در اثر آتش، انگشت مکیدن کودک، رویدن خار بر سر دیوار، چکیدن روغن کباب در آتش، دوایری که از ریزش قطرات باران بر سطح آب تشکیل می‌شود، دودی که پس از شلیک گلوله از دهانه تفنگ بیرون می‌آید، رویدن 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 پلک چشم، ریختن دندان و هزاران هزار پدیده محسوس دیگر هر کدام در شعر هندی معدن استخراج مضمون واقع می‌توانند شد. و همه اینها به مدد عنصر خیال صورت پذیر است. گونه‌ای از خیال که در قاموس ناقدان ادب «خیال مؤلف» نام گرفته است.^۱

ولی پیش از این نیز گفته آمد که خیال در شعر سبک هندی به پدیده‌های محسوس و به عبارت محدودتر فقط به دیده‌ها قناعت نمی‌کند شنیده‌ها و خواننده‌ها نیز در روند

۱. رجوع شود به مقاله «عناصر تشکیل دهنده ادبیات»، فصل خیال، سوره، جنگ ششم.

شکل‌گیری مضمون در این شعر سهم بسزایی دارد. و از اینجاست که پای داستانهای تاریخی، دینی، اساطیر ملی، مذهبی و غیر مذهبی نیز به میان کشیده می‌شود. و از این رهگذر پشتوانه فرهنگی شعر هندی اعتباری در خور توجه و تأمل می‌یابد. در این مجال، یعنی در پرداختن به تاریخ انبیاء و دیگر تواریخ که مالا مال از داستانهای گوناگون اند، عنصر خیال در شعر هندی جولانی تحسین برانگیز و گاه شگفت‌آور و مبهوت‌کننده می‌دهد.

مکانیسم عمل خیال در این حال بدین شکل است که شاعر داستانی مذهبی، فی‌المثل داستان حضرت ابراهیم را در نظر می‌گیرد. زندگانی حضرت ابراهیم خود فرازهای داستانی بسیاری دارد همچون بحث با ستاره پرستان ورد عقاید این گروه، گذاردن زن و فرزند در بیابان بی آب و علف، شکستن بتها و گرفتار خشم فرعونى نمرود شدن و به قربانگاه بردن اسماعیل و دیگر حوادث اصلی و فرعی که در متن زندگانی حضرت ابراهیم مطرح هستند.

شاعر هم می‌تواند کل زندگی آن حضرت را در نظر بگیرد و به تعبیر اهل سینما تصویر «لانگ‌شات» به دست دهد و هم می‌تواند دوربین خیال را بر روی یکی از فرازهای زندگی پیامبر خدا، «زوم» کند و از دریچه «کلوزآپ» دیگران را به تماشا فرا بخواند. و معمولاً در حالت اخیر است که خیال در شعر هندی جوهره اصلی خود را نشان می‌دهد و چیزهای نادیده‌ای را برای دیگران دیدنی می‌کند. همه خیال بندیها و ظریف بینیها و استعاره آفرینی‌های شعر سبک هندی، حاصل نزدیک شدن لنز خیال به عناصر داستانی و غیر داستانی و حلول روح شاعر در جزء جزء موضوع مورد نظر اوست.

باری شاعر خیال خود را بر روی یکی از عناصر داستانی زندگانی حضرت ابراهیم مثلاً شکستن بتها و گرفتار شدن به دست نمرود، متمرکز می‌کند. او در تمام طول و عرض این فراز داستانی عناصر ذی‌سهم معنوی و مادی را پیش نظر می‌آورد: 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 دمه‌های آخر، زبان‌های آتش و دود، سرد شدن آتش و دیگر وجوه مادی و معنوی داستان. حال مصالح کار برای پی‌افکندن بنای مضامین گوناگون آماده است. نیروی خیال شاعر، معماری آغاز می‌کند و با استفاده از تمام ظرفیتهای زبانی و

غیرزبانی، اقدام به بالا بردن دیوارها می‌کند:

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

در ادبیات فارسی لفظ آتش با آب و باد و خاک رفیق گرما به و گلستان است. پس خیال شاعر می‌تواند از این رفاقت دیرینه به نفع مضمون سازی سودها ببرد. بنابراین آتش نمرود را مبنای کار قرار می‌دهد و دوستان آتش را به محفل خیال می‌خواند. در اینجا مشیت خدا می‌تواند آتش نمرود را که به شیوهٔ هندی تشخیصی نیز برای خود دست و پا کرده است، به خاک سیاه بنشانند و یا خاک بر سر کند. و یا ابراهیم این بندهٔ برگزیدهٔ خدا — که به هر حال بشری است خاکی — می‌تواند خاکِ آتش نمرود را به باد توکل و تفویض دهد. این آتش می‌تواند به امر خدا خاکِ حاصلخیزی برای رویدن گل‌های باغ اعجاز باشد. به این شیوه می‌توان با سودجستن از ظرفیتهای مستقیم و غیرمستقیمی که در زبان فارسی اختصاص به کلمهٔ «خاک» دارد، همچون: بر خاک افتادن، خاکساری، خاکستر نشینی، خاک راه شدن، به توبه کشیدن خاک، خاکمالی، خاکبازی، خاکریز، خاکی بودن، خاکدان، به خاک و خون کشیدن و دیگر متعلقات لفظ خاک و هر احتمال خاکزادی، مضمون تراشید و خیال بندی کرد.

در ادامه همین روش می‌توان آب را از فطرت الهی ابراهیم الهام گرفت و مقابل آتش قرارداد و مثلاً گفت: آتش از فرط شرم در حضور پیامبر خدا، آب شد و به مصرف آبیاری گلستان معجزه رسید. و یا می‌توان 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 (تکنیک) می‌توان ساخت پرداخت همچون:

اگر خدا بخواهد آتش خاصیت آب پیدا می‌کند. زلال و شفاف و سرد که از خاک، گل و گیاه بر می‌آورد. یا حضرت خلیل در مجمر نمرود سبندی شد که زمزمه و نجوای معهود این سبند در سبک هندی، در اینجا بانگ خوش لاله الا الله است و به هر حال مقاومت پیامبر خدا حضرت ابراهیم، در برابر جوخهٔ آتش نمرود، از زوایای گوناگون می‌تواند در دست خیال شکل بگیرد و مضمون ساز شود.

برای روشن تر شدن مکانیسم خیال در این وادی، باید بگوئیم که این عنصر همچنین می تواند دستی به دامن منجنيق بزند. تعجب نکنید در سبک هندی، دامن که سهل است منجنيق می تواند کفش و کیف و کلاه و دیگر پوشاک گوناگونی که من و شما بر تن می کنیم نیز بر تن داشته باشد. حتی می تواند خطیب، نکته سنج و ظریف پرداز و احیاناً آگاه از اسرار الهی هم باشد. مثلاً در همین داستان، منجنيق می تواند سری از اسرار توحید - یعنی حضرت ابراهیم - را بر زبان آورد و خرمن آتش را چونان سالکی شیفته، از این روبه آن رو - یعنی گلستان - کند. یا می تواند (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 شنیده ها و دیده های گوناگون به سوار خیال شاعر امکان ترکتازی در پهندهشتی را می دهد که تصور وسعت آن حتی برای خیال امری دشوار و تقریباً ناممکن است. مع هذا هنوز عرصه بر خیال تنگ نشده است. می توان در چشم نمرود نشست و قافله های دود آتش خود افر و خسته را استقبال کرد یا با طلای محک خورده رسالت حضرت ابراهیم در یک پیراهن گنجید و فی المثل از زبان او در پایان آزمایش گفت:

در کف ایمان تبر چندین هنر می پرورد

ضربتی بر بت زدیم و گردن آتش شکست

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

عشقبازانی که بر جانان توکل کرده اند

در کویر شعله سیر باغ پر گل کرده اند

و یا با شیوه ای نسبتاً پیشرفته تر سرود:

گر خلیل آسا بیایی در دل آتش فرود

بوی گل از شاخسار شعله بالا می رود

علاوه بر احتمالات فوق ممکن است که در نتیجه تمرکز خیال بر روی این داستان عناصر آن در ذهن از صورت خالص درآمده، با کلمات یا عبارات دیگر ترکیب شوند و قلمرو مجاز را وسعت دهند و روزنه تازه ای را بگشایند. مثلاً ابراهیم به دل اضافه شود و

آتش به غم:

از تو کلهای 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 — و خصوصاً غزل سبک هندی — از شیر مادر حلال تر می دانند ادامه می دهند:

اندک اندک می گذازم در غمش

اشک چشم شمع نم نم می رود

و بعد هم کمی نصیحت و حکمت خالص هندی به شیوه «محسوس — 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 و جوی پردازند. و کشف می کنند که «بم» هم مانده است. این «بم» گونه ای رشید از صیفی جات را تداعی می کند که قدما گفته اند و ما شنیده ایم که بیمه حوادث است. شاعر متوسط برای این که وارد معقولات هم بشود و اظهار فضلی بکند، می گوید:

گونه هستی کبود از نیستی است

آفت این فتنه تا بم می رود!

و چون کار درک مطلب کمی پیچیده می شود، برای ارائه 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:

بیک دستور اجل چون می رسد

مصدر هستی مرخم می رود!

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

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

اینجاست که پیدا کردن تکمه‌ای، به شاعر، دوختن يك 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 از دنده چپ قوافی آفریده می شوند و حتی گندم نخورده سزاوار اخراج از بهشت ادبیات جاودانه و ماندنی هستند.

خیال بر قیاس مکانیسمی که در يك 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 و مشتعل بر فراز و نشیبهای فراوان و شاعر پسند است، استعداد خاصی در ایجاد مضمون دارد و از این روش شعر او بالاخص شاعران سبک هندی به آن عنایت خاصی مبذول داشته اند. نمونه های جولان خیال در عرصه داستان حضرت یوسف در دیوان شعرای سبک هندی فراوان است و نقل آن ممکن است از خود داستان حضرت یوسف طولانی تر شود. از این رو در اینجا ما به چند احتمال تازه بسنده می کنیم:

ستاره های خواب حضرت یوسف می توانند برق دندان کینه برادران باشند. دندان گرگ موهوم، که تهمت هضم یوسف را به معده او نیز بسته اند، می تواند از لثه برادران کینه توز بیرون زده باشد. برادران حسود او می توانند «گرگهای کنعان زی» 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 بادستاری خیال در شعر و بالاخص شعر هندی که بر ساقه خیال پیچیده و بالا رفته است، قافله ای که یوسف را از چاه بر می کشد همچون آسمان بار (ماه) می برد و تجارت جمال می کند. و در ادامه همین ماجرا گل (حسن یوسف) در خزان مزایده می شکفتد. در غیاب یوسف، گرگ موهوم چنگ در کاسه چشمان یعقوب می اندازد. و نیز از زبان حال یعقوب می شنویم که:

آن خواب پرستاره، تعبیر تیره‌ای داشت
 همچنین در آن مجلس مشهور، جمال یوسف جراح آفرین می‌شود و ترنج نیز از
 برکات جمال پیغمبر خدا نصیبی می‌برد.
 نیروی خیال در اینجا آزاد است تا به هر سوی و به هر شکل که دل نازکش می‌خواهد تند
 و تیز بتازد و مضمون تراشی کند:

وقتی برادران با بافه‌های توپنه از دشت بر می‌گردند و داستان کشته شدن یوسف را
 برای پدر تعریف می‌کنند، دندان بی‌گناهی گرگ در شب نیرنگ برادران هوسوی
 انکار می‌زند. و از آن به بعد بوی پیراهن یوسف است که با آبیاری چشم یعقوب، گل
 می‌کند و خار چشم نابرداران می‌شود. و بالاخره بیت زیر را که نمی‌دانم از کیست، شاید
 بتوان اوج نازک خیالی و ظریف بینی معتدل در سبک هندی دانست. آنجا که مکر سیئه
 زلیخا همچون کبوتر جلد به خودش باز می‌گردد و پیراهن یوسف، نیرنگ پوشیده‌اش
 برهنه می‌سازد:

چاک پیراهن یوسف که گل تهمت بود
 خنده بر سستی تدبیر زلیخا می‌کرد

داستان حضرت یوسف در شعر شاعران بلند پایه هندی همچون صائب و بیدل، پا از
 کنعان قدیمی بیرون می‌نهد و در شکلی عام‌تر منبع مضمون آفرینی می‌شود.
 صائب در غزلی با مطلع:

شب هجران دلم از ناله حسرت شاد است
 چه توان کرد که فریاد رسم فریاد است
 با استمداد از داستان حضرت یوسف می‌گوید:

کار با جذبۀ 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 می‌گیرد و از فریفتگی نوع بشر به دنیا، گله سر می‌دهد:

از قماش پیرهن غافل ز یوسف گشته‌اند
 شکوه‌ها از مردم کوتاه نظر 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 می‌گیرد. بیدل، یوسف را انسان محض می‌گیرد که از کنعان 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 شکسته عارف) نمی‌توان گرفت:

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

در خاتمه‌ی مبحث خیال در شعر هندی باید یادآوری کنیم که فرهنگ کلمات و جوانب گوناگون يك لفظ، يك شیئی یا يك حیوان یا هر پدیده‌ی دیگر، در شعر هندی شدیداً مورد نظر شاعر است و شاعر برای آفریدن مضمون از توسل به هیچ يك از این جوانب فروگذار نمی‌کند. اگر تیغ، یکی از صفاتش آیدار بودن است، شاعر هندی در آب این تیغ، شناوریها می‌کند. این آب ممکن است گوارا یا ناگوار باشد. ممکن است شاعر عکس خود را در آن ببیند. ایضاً ممکن است آب تیغ معشوق در رویا رویی 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 می‌گوید، حتی می‌توان شهیدان را وضو داد:

ما شهیدان را وضویی داده‌اند از آب تیغ

سجده آموز 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 سبک هندی در محیط خویش می‌دیده‌اند برای درك رنگارنگی خیال شاعران این سبک ضروری است. و البته طبیعی است برای ما که فیل و طاووس را یا در باغ وحش دیده‌ایم و یا در «راز بقا» حضور این جانوران در شعر شاعران هندی گو، عجیب بنماید و گاه حتی مانع از درك تمثیل مورد نظر شاعر بشود. و همچنین در حوزه اشياء فی المثل، مخمل و خواب مخمل — پرزهای آن — را خیال شاعر با احتمالات گوناگونی که در لفظ «خواب» نهفته است تلفیق و تعبیر و تفسیر می‌کند. مخمل می‌تواند از خواب بیدار بشود یا نشود. خواب

مخمل می تواند آشفته باشد یا آرام. این خواب، گاه می تواند تمثیل خواب ابدی متنعمان قرار بگیرد و گاه می تواند تمثیلی برای خواب آلودگی نوع انسان در بساط خاک باشد و حتی گاه ممکن است خواب مخمل به وادی پریشانی و کابوس واضغات 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 نمی نهد و برای نقد زراندوزان و خرپولهایی که در همه قرون و اعصار به شاعران يك لاقبایی چون بیدل، فخر و غرور می فروشند و برای نمایاندن فرجام حاصلی که اینان از ثروت خود می گیرند، می گوید:

خواجه گر بهره نشاط گرفت
خواب مخمل به احتلام رسید!

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

تشخیص یا تجسیم

در بخش پیش در جایی که به داستان حضرت ابراهیم اشاره‌ای رفت، گفتیم که منجنيق و آتش و دیگر عناصر داستان حضرت ابراهیم احیاناً می‌توانند خطیب، نکته‌سنج یا سالک 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، تجسّم و شخصیت‌دهی، را نیز حامل است.

البته ما فارسی‌زبانان در استعمال این لفظ دچار مشکل خواهیم بود. چرا که تشخیص در زبان ما تنها رساننده مفهوم (بازشناختن) و تمیز چیزی از چیزهای دیگر است. اما کثرت استعمال این لفظ در متون ادبی معاصر و قراردادن آن در برابر واژه انگلیسی «Personification»، کم‌کم معنی دومی برای این لفظ در زبان ما دست‌وپا کرده است. به گونه‌ای که اهل فن کم‌وبیش در برخورد با این لفظ متوجه 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، اشیاء بی‌جان و حالات گوناگون و پدیده‌های رنگارنگ موجود در محیط زندگی خویش، به کار می‌بریم.

البته که صنعت تشخیص در ادبیات گسترده فارسی بی‌سابقه نیست. پیشینیان ادبی ما این صنعت را بیشتر در مباحث مجاز و اسناد مجازی و اضافات غیر حقیقی و خارق‌العاده، شناسایی و تقسیم‌بندی کرده‌اند. در قرآن کریم نیز این صنعت در آیات بسیاری تجلی یافته است:

«گاه صبح دم می زند و همانند انسان نفس می کشد. گاه شب به گونه انسانی شتابناک به دنبال روز می دود و یا همانند رطوبت آب، مخفیانه در ریگزارها جریان می یابد. و گاه ماه و خورشید اند که باهم در مسابقه ای پایان ناپذیر ظاهر می شوند و البته هیچ یک بر دیگری فائق نیامده و پیشی نمی گیرند.»

در جایی دیگر زمین و آسمان، صاحب عقل و درک اند که مورد خطاب قرار می گیرند و به سرعت جواب می گویند و در جایی دیگر، جهنم سیری ناپذیر است که به خشم آمده، مجرمین را از دور می بیند و زبانه استقبال از اهل دوزخ می کشد. و آن روز است که از جهنم بر سیده می شود: آیا سیر شدی؟ و جهنم در جواب، زفیر (هل من مزید) می کشد. و نیز سایه ای است در جهنم که اهل آتش به آن پناه می برند. اما این سایه جهنمی نه «بارد» است و نه «گرم». بخشندگی ندارد و هیچ به حال جهنمیان التفاتی نمی کند. و هم در قرآن می بینیم که «غضب» تشخیص می یابد و آتش مورد خطاب الهی قرار می گیرد و سرد و سالم می شود.^۱

مولا علی^ع نیز در نهج البلاغه 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 فرماید:

«یا صفراء یا بیضا غری 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:

«لَوْ أَحْبَبَنِي جَبَلٌ لَتَهَافَتَ»

«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:

«يَا دُنْيَا يَا دُنْيَا إِلَيْكَ عَنِّي... قَدْ طَلَقْتُكَ ثَلَاثًا لَأَرْجِعَنَّ فِيهَا»

«ای دنیا! ای دنیا! از من دور شو! من تو را سه طلاقه کرده ام، طلاق بی برگشت!»

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

«وَاللَّهِ لَوْ كُنْتُ شَخْصًا مَرْتَبًا، وَقَالَ بًا حَسِيًّا، لَأَقَمْتُ عَلَيْكَ حُدُودَ اللَّهِ فِي عِبَادٍ»

۱. برای اطلاع بیشتر از این مبحث رجوع شود به کتاب ارزشمند *التصوير الفنى فى القرآن* نوشته شهید سید قطب فصل «التخیل الحسى و التجسیم»، چاپ دارالاضواء، قم.

غَرَزْتَهُمْ بِالْأَمَانِي وَأُمَمِ الْقَيْتِهِمْ فِي الْمَهَاوِي.»

«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 می‌کردم»^۲.

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

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

در اشعار سبک‌هندی، همان‌گونه که پیش از این نیز اشاره کردیم، این صنعت کاربردی گسترده و رواجی همه‌جانبه دارد. در واقع یکی از راههای دستیابی به «مطلب نایاب» و «معنی بیگانه» که اکثریت قریب باتفاق شعرای هندی برای آن سرودست روحی می‌شکنند و گریبان طبع چاک می‌دهند، دست زدن به دامن بلند صنعت هزارتوی تشخیص است. صائب می‌گوید:

در غریبی آشنا از آشنا هرگز نیافت

لذتی کز معنی بیگانه می‌یابیم ما

می‌توان گفت عیار خلاقیت کلا در شعر هندی بالاتر از دیگر سبکهای شعر فارسی است. در این وادی، شاعر با کشف و ابداع مضامین نو و بدیع، برای خویش لذتی روحی فراهم می‌کند و خود به‌گونه صائب، حلاوتی را که از آوردن این سخن نو و معنی بیگانه به جانش دست می‌دهد، برای دیگران بیان می‌کند.

شاعران این سبک با نوعی ریاضت ذوقی و روحی در معبد کلمات، عبارات بلندپایه، اصطلاحات، داستانهای مشهور و امثال و حکم رایج، به نیر و انای مضمون نایاب و معنی بیگانه می‌رسند و عطش روحی خویش را با زلال سیال خیال و با جرعه‌ای از خنکای چشمه ابداع و آفرینش، تسکینی هنرمندانه می‌دهند.

صنعت تشخیص برای رسیدن به این نیر و انا و دست یافتن به این تسکین زیبا، در

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

کنار دیگر شگردهای برجسته 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

مدار کردن و صبوری، صفتی انسانی است. ولی صائب می گوید که باده با خم برای رسیدن، در حال رفق و مداراست. و از این طریق معنی نابی در مصراع دوم بیت خویش به دست می دهد:

تا رسیدن باده را با خم مدارا لازم است

ورنه بیزار از تن خاکی است افلاطون ما

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

سیراست چشم شبنم من، ورنه شاخ گل

آغوش باز کرده سلامی 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

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

سرایبی 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 پردازیم بی جا نیست که از

دیگر شاعران سبک هندی نیز نمونه‌ای چند ضمیمهٔ مبحث کنیم:

خاک 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 می آید به استقبال ما از هر طرف غنی

تا کند از رخ زیبای تو در یوزهٔ حسن
جیب را غنچهٔ گل چاک زد و دامن کرد غنی

و اما صنعت تشخیص، در پنجه‌های برومند خیال بیدل شکل پیچیده تری به خود می‌گیرد. اگر چه 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 باطراوت و تازگی به کار رفته است:

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

اما فطرت نوجوی بیدل و میل ذاتی او برای دست یافتن به سنگ‌های فتح ناشدهٔ زبان و معنی، صنعت تشخیص را در دستهای او کامل تر و پیچیده تر می‌کند. و در همین امتداد است که اشک بی اثری که شمع می‌ریزد، آبروی شمع را می‌برد و گریهٔ شاعر نیز آبی می‌شود که از دیدگان سرازیر می‌گردد و توسط این آب، جنازهٔ آرزوهای مرده، غسلی می‌شود:

آبروی شمع آخر ریخت اشک بی اثر
آرزوی مرده را تا چند غسلی کنم؟

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

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

می‌بینیم که در شعر بیدل فقط اشیاء و اعضا نیستند که تشخیص می‌یابند. بل مصدرها و حالات گوناگون نیز دست نخورده باقی نمی‌مانند و بازنگ خیال بیدل، وارد گود می‌شوند. به مصدر «شنیدن» در این بیت توجه کنید:

درد سر ما و من سخت مکرر شده است
حرف فراموشی‌ئی یاد «شنیدن» دهیم

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

بسکه مخمور خیالت رفته‌ایم
«آمدن» خمیازهٔ ما می‌کشد

بیدل در جای دیگر دنبال شفیع و واسطه‌ای می‌گردد که شفاعت خویش 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 می‌رسد:

در صبر می‌زنم آنقدر که بهار رنگ حنا رسد
این تشخیص را بیدل گاه از مجرای نامگذاریهای زیبا برای حالات يك شیئی بروز می‌دهد:

آبروی یار بار تواضع نمی‌کشد

خم در بنای تیغ، غرور خمیده است

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

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

گر چنین حیرت عنان جست وجوها می‌کشد
جوهر آینه می‌گردد، غبار کاروان

که البته مورد نظر ما مصراع اول است که در آن «حیرت» از یک سو و «جست وجوها» از سوی دیگر تشخیص یافته‌اند: حیرت عنان داری می‌کند 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
فتاده‌ای که کسش جز غبار دست نگیرد

که «سر تسلیم» و «غبار» تشخیص یافته‌اند.

یا این بیت:

رفته‌ایم 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 «بی‌تابی» حلول کرده است. و نیز بیت زیر که آخرین نمونه این مبحث است، در خود تشخیصی مضاعف را جا داده است:

آن عجز شهیدم که به صدرنگ تبیدن

خونم نزنند دست به دامان 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 مقوله‌هایی معنوی مثل حیرت و نسیان، اراده حیرت محض و نسیان کامل و مجسم می‌کند و به گونه‌ای تشخیص را در بیت می‌آورد:

شخص نسیان، شکوه سنج غفلت احباب نیست

تا فراموشی به خاطرهاست دریادیم ما!

که شخص نسیان، همان نسیان تشخیص 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 و مشحون از این گونه تشخیصهاست و آنها که توانسته اند انسی با دیوان او دست و پا کنند، بی شک به گستردگی دامنه استعمال این چینی 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 بر خوردم به یکی از آن عکسهای تیپ قاجار و قدیمی — که معمولاً سینه آویز دیوارهای دود گرفته قهوه خانه‌هاست — و زیر عکس با خط رنگ و رو رفته‌ای این بیت را دیدم:

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

دوست ما که سخت شیفته این بیت بود — و حق هم داشت — در مورد سبک این شعر سؤال کرد و منظورش از سبک، سبکهای مشهور شعر فارسی بود. و من بی اختیار به یاد سبک هندی افتادم. چرا که استخراج مضمون از چیزهای دم دست، ریز بینی نمکین و بالاخص سود جستن از اضلاع معنوی يك واژه یا اصطلاح، و به تعبیر ساده تر و همه فهم بازی با کلمات از ویژگیهای بارز سبک هندی است.

البته همه این موارد در شعر فارسی سابقه دار است، اما آنچه این مقوله را ویژگی سبک هندی می کند، دامنه استعمال و وفور مصادیق گوناگون آن در این سبک است. مولوی از مشابهت صوتی و لفظ «آخر» و «آخور» در مثنوی مضمونها تراشیده و مرد آخر بین راهمواره در برابر مرد آخوزبین! آورده است و در این کار الگوی او سنایی و حدیقه سنایی است که پر از مضمون بندی به سبک 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. فی المثل، شکسپیر از تشابه صوتی لفظ «روح» و «تخت کفش» استفاده می کند و از زبان مرد

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

سُمِّيتَ بِالذَّهْبِيِّ الْيَوْمَ تَسْمِيَةً
مُشْتَقَّةً مِنْ ذَهَابِ الْعَقْلِ لَا الذَّهَبِ^۱

می‌گوید تو را امروز «ذهبی» می‌خوانند اما شأن تسمیه تو رفتن عقل است نه طلا! که از مشابهت دو لفظ ذهاب (=رفتن) و ذهب (=طلا) این مضمون را پرداخته است. در ادبیات فارسی و عربی نمونه مضمون سازی به این سیاق فراوان است که پرداختن به آن خارج از حوصله و موضوع بحث ماست.

این بازی با اضلاع گوناگون يك لفظ و استخراج شیطنت آمیز و گاه دلنشین يك مضمون از این بازی، در ده بیست سال اخیر در نثر، موجد نوعی قالب تفننی ادبی و طنز آلود شده است که پیشینیان به آن نام «کاریکلماتور» داده‌اند. 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 سرزمین ادبیات ما باز شده است.

حال آن که اگر بخواهیم برای بازی با کلمه «کاریکلماتور» شناسنامه ژنتیک بگیریم ناگزیریم سری به اداره سجل احوال سبک هندی بزنیم و بعد از مراجعه به این اداره — که بر عکس ادارات امروزی به هیچ وجه مایه کسالت و دل‌تنگی نیست — درمی‌یابیم که آنچه اصل و اساس «کاریکلماتور» را تشکیل می‌دهد، یکی از اضلاع عادی و پیش پا افتاده منشور چند پهلوی شعر سبک هندی است که از شعر به دیار نثر نقل مکان کرده است.

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

— در فصل پاییز درختهای فقیر به جای برگ، کو بیده می‌ریزند!

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

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

- موریانه وارسته، چوب اشتباهاتش را می خورد!
 - 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 نزدیک يك لفظ یا اصطلاح، همان است که اهل منطق به آن «اشترک لفظ» نام داده، داخل درمبحث سفسطه و از عوامل فساد برهانش دانسته‌اند.
 در شعر سبک هندی برای این مفهوم، هیچ‌گاه با کمبود مصداق روبرو نمی‌شویم:

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

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

چیزی که باز پس 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!

(وجه مایه تفاوت است بین آنچه سلیم می‌دید و آنچه سپهری می‌خواست و آرزو داشت که ببیند: خواهم آمد گل یاسی به گدا خواهم داد!)

ز مضمون دزدی یاران نمی‌باشد 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 برخواست
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 زائیدهٔ چند پهلو بودن يك 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 سر و سطحی درد دل مومن و غیر مومن، فراتر نمی‌رود. اما تمامی آنچه که این‌ای روزگار به آن عنوان «کاریکلماتور» می‌دهند و چه بسا از سر سهل‌انگاری و تنبلی ذهن این بر چسب وارد می‌شود، بازی با کلمه و استفاده یا سوء استفاده از «اشترک لفظ» نیست.

گاه يك مفهوم طنز یا فکاهه—والا یا غیر والا—زائیدهٔ نگرشی خاص و استخراجی دلنشین از يك 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 طنز آلود و مجلای شیرین کاری خیال نویسنده یا شاعر است. این گونه مطالب را اگر تسامحاً «کاریجملاتور» بنامیم، پر بیراه نرفته‌ایم.

معمولاً در این نمونه کار به جای اشترک 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 محتملاً لوجهین مختلفین. کقول من قال لأعور یسمى 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 مردیک 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 زایندهٔ صنعت توجیه هم باشد. در زیر چند نمونه منشور از کاریجملاتور می آوریم تا پس از آن مصادیق موزون آن را در شعر سبک هندی نیز بررسی کنیم. نمونه‌های زیر همان طور که گفتیم بیشتر برآمده از صنایع اغراق، مراعات نظیر و توجیه و تعلیل تبسم زاست:

- پشت سر شیمیدانی که به سفر می رفت به جای آب، اسید پاشیدند!

- برف پیری را عزرائیل پارو می کند.

- موش مثل سگ از گر به می ترسد!

- آن قدر آه سرد کشید تا دهانش برفک زد!

- آن قدر بر جنازه اش اشک ریختند که کفنش آب رفت!

و یک 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 اشک می ریزد که آب، دریا را می برد. و گاه تب خود را آنقدر بالا می داند که انگشت طیب را که برای گرفتن نبض دراز شده است، می سوزاند:

حدیث بحر فراموش شد که دور از تو

زیس گریسته‌ام آب برده دریا را! کلیم

دارم تبی چنانکه سرانگشت را طیبیب
برداشت تا ز دست من، اندر دهن گرفت! کلیم
و چند نمونه 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 دیده من می توان تیمم کرد! میر الهی

فرشته راه نیابد که بر زمین آید
به چرخ بسکه دعاهاى 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 در شتمایی و اغراق نیست. گاه این کشفهای خنده آور و احياناً طنز آلود، ره آورد طبع نوجو، خیال کشف و ذوق خلاق و اختراع توجیهای و تعلیلهای شاعرانه و تبسم آفرین شکارچیان این سبک است:

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

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

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

مردم رنجور مرا روز وصل
گریه شادی، عرق صحت است! میررضی

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

و سپهری نیز — که در بخش بعد خواهیم گفت که سفیر سبک هندی در مملکت نیماست
— در شعرش نمونه‌های بازی با کلمه و کاریکلماتور یافت می‌شود:

دست تابستان يك بادبزن پیدا بود

و مثل این است که بگوییم:

وزمستان آن سال

در بدر در پی کرسی و بخاری می گشت!

همان گونه که دیدیم مقوله مضمون سازی از کلمات و استخراج معنی از پهلوهای مختلف کلمه و کاریکاتوری دیدن اشیاء و وقایع در اغلب اوقات در نقاط ضعیف و تکیده شعر هندی یافت می‌شود. به این معنی که بهترین شاعران این سبک هم، آنگاه که به این شیوه مضمون سازی متوسل می‌شوند کلامشان از اوج به حضيض نسبی می‌گراید. اما غرض ما از اختصاص دادن این فصل از کتاب به این موضوع نه چندان جدی یکی این بود که انتساب «کاریکلماتور» را به ادبیات فارسی تثبیت کنیم و مانع از انتساب آن به ادبیات غرب بشویم و دیگر 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 يك لفظ را دارد:

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

پر تبهکارم میرس از معید توفیق من
بیشتر غسل از فشار دامن ترمی کنم!

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

پیری هوس دنیا، نگذاشت به طبع ما
آخردل از این لذت کنديم به دندانها!

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

هر کجا رفتیم داغی پر 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 لوٲ دنیا می‌چیند، و صوفی دست از ما سوی می‌شوید.»^۳
و به هر حال در این شیوه هم بیدل به سبک هندی تکانی می‌دهد، و در مجموع مضامین دلنشین تری عرضه می‌کند:

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

قاصد حسرت نصیبان وفا پیدا است، کیست
بخت برگردد که خواند بر تو پیغام مرا!

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

۳. نقد بیدل، صلاح‌الدین سلجوقی، ص ۲۳۴.

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

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

که گذشته از «بهزادی» که مصدری است ساخته شده از يك اسم خاص (بهزاد نقاش) و حاصل طبع بیدل، کل مضمون چنگی به دل و آبی به صورت روح می زند. و ما اگر بخواهیم این بیت بیدل را به نثر امر و زی کاریکلماتور در آوریم و در نتیجه شورو حال آن را بگیریم و چیز خنده آوری تحویل خواننده بدهیم، حاصل چیزی شبیه جمله زیر می شود:

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

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

سپهری و سبک هندی

اگر بخواهیم در شعرِ پس از نیما به دنبال سبک‌های شناخته شده شعر فارسی بگردیم به یقین شعر سهراب سپهری به اعتبار عملکرد ظریف و دامنه‌دار قوه خیال و نقش آفرینی‌های ذهن و پیچ و تاب‌های زبان، به شعر سبک هندی تعلق خواهد گرفت. گذشته از تأثیری که سپهری از فلسفه بودا و دیگر نحوه نگرش‌های «هندی» گرفته، زبان شعرش علایم بسیاری از شعر سبک هندی را نشان می‌دهد و این تأثیر در عمر ادبی سپهری، منحنی بالارونده‌ای دارد.

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

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

سپهری بی‌شک در آن دسته از اشعارش که زبانزد خاص و عام است هستی و طبیعت را به سبک هندی می‌بیند و دلنشینیهایی شعر او در اغلب موارد به صنعت تشخیص، که از صنایع مادر، در شعر هندی است بر می‌گردد.

در «صدای پای آب» که خود اسم شعر نیز از این شیوه برخاسته است، استعمال زیبا و همه‌جانبه صنعت تشخیص را شاهدیم به گونه‌ای که می‌توان این شعر را «جشنواره تشخیص» نام نهاد.

در «صدای پای آب» سهراب، تنهایی و شوق و فکر، رفتاری انسانی و ای بسا صمیمی دارند و به گونه آدماهای زنده عمل می کنند. «روشنی» احیاناً بسان مرغ سر بریده ای پر پر می زند و گاه در معیت روح سرفه هم می کند. «عشق» از نردبان «معراج»، به سوی بام ملکوت می رود. در این شعر شاعری را می بینیم که نه تنها با گلهای سخن می گوید بلکه در گفت و گو با گل سوسن، که زبانها دارد و بی زبان است، ضمیر محترمانه «شما» را به کار می برد. صدای تنفس باغچه هم گهگاه شنیده می شود. «آب» عطسه می کند. «تنهایی» آواز می خواند و هر وقت حوصله اش از تنهایی سر می رود به خیابان می زند و گاه چیزی هم می نویسد:

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

قفسی بی در دیدم که در آن، روشنی پر پر می زد
نردبانی که از آن، عشق می رفت به بام ملکوت

شاعری دیدم هنگام خطاب، به گل سوسن می گفت «شما»

من صدای نفس باغچه را می شنوم
و صدای ظلمت را، وقتی از برگی می ریزد
و صدای سرفه روشنی از پشت درخت
عطسه آب از هر رخنه سنگ

برده 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 انتزاعی تر و طبعاً پیچیده‌تر، ظاهر می‌شود.
 در اینجا است که هیاهوی میوه‌های نوبر به سمت مرگ جاری می‌شود. ذهن، بادبزی، ساخته شده از سطح روشن گل به دست می‌گیرد. در عروق و شریان «لحن» خونی تازه و محزون به گردش در می‌آید. شاتوت با سلیقه خاص خود روی پوست فصل یادگاری می‌نویسد و صورت خراش برداشته احساس با مرهم «سبزیبا» مرمت می‌شود. دست باد، بوی چیدن می‌دهد و حس لامسه در مکانی لامکان پشت غبار حالت نارنج، از هوش می‌رود:

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

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

به یادگاری شاتوت روی پوست فصل
 نگاه می‌کردی
 حضور سبزیقبایی 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.

و همچنین در شعرهای پس از «مسافر» صنعت تشخیص با فراز و فرودهای متفاوت، به خوبی قابل تشخیص است. و از روزه این صنعت مستحیل شده در طبیعت سپهری است که او حرمت قانون زمین را نگاه می‌دارد. پدیده فیزیکی تبخیر را در گرفت و شنودی شاعرانه با ماهیان حوض، تفسیر می‌کند و به صدای آواز میوه‌ها در میدان میوه فروشها گوش می‌سپارد. و با مدد «لنز» عارفانه‌ای که در چشم خیال خویش کار گذاشته است، می‌بیند که چگونه انار، قلمر و حکومت رنگ قرمز خود را تا سر زمین پارسایان گسترش می‌دهد. در اینجا لحظه‌های کوچک شاعر، خوابهای نقره می‌بینند و سفرها نیز مثل آدمها برای خود رؤیا و تعبیری دارند، برف روی دوش سکوت می‌نشیند و گل یاس، این مظهر لطافت، ستون فقراتی دارد و زمان بر آن تکیه زده است و «تنهایی» همچون ژنرال ناکامی در عرصه جنگ، از پیش بینی حجم شیخون عاجز مانده است و اگر در شعر سبک‌هندی همه حنجره‌ها زخم‌دار سر مه و مزگانهای سر مه آلود است در شعر سپهری حنجره جوی آب، به اقتضای اشیاء متعلق به زمان شاعر، زخم‌دار قوطی خالی کنسرو است:

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

آب در حوض نبود

ماهیان می‌گفتند:

«هیچ تقصیر درختان نیست

ظهر دم کرده 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 می‌خواندند...

گاه مجهولی میان تابش به‌ها شنا می‌کرد.

هر اناری رنگ خود را تا زمین پارسایان گسترش می‌داد.

«صدای دیدار»

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

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

قطره‌ها در جریان
برف بردوش سکوت
و زمان روی ستون فقرات گل یاس «جنبش واژه زیست»

من در این تاریکی
ریشه‌ها را دیدم
و برای بته نارس 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»

حنجره جوی آب را
قو طی کنسرو خالی
زخمی می‌کرد. «نزدیک دورها»

و چندین بند از شعر «از آبها به بعد» و تقریباً تمام شعر «اکنون هیوط رنگ» به گونه‌ای پیچیده و با سبک و سیاقی ذهنی و ظریف، به شیوه تشخیص به هم بافته شده است. البته برای اثبات صحت انتساب شعر سپهری به سبک هندی، جدا از حضور دامنه‌دار مقوله «تشخیص»، می‌توان به دیگر ویژگیهای سبک هندی در شعر سپهری، همچون مضمون آفرینی، اغراق و بازی با پهلوه‌های کلمه به سبک شاعران این سبک،

استناد کرد. و ما، در اینجا برای این که پای ادعایمان در هوا نباشد و به زمین محکمی بند شود چند نمونه از هندی‌واره‌های سپهری می‌آوریم و البته به منظور پرهیز از اطناب، چند نمونه و نه همه نمونه‌هایی که می‌توان به دست داد. از صدای پای آب:

مرد بقال از من پرسید: چند من خربزه می‌خواهی؟
 من از او پرسیدم: دل خوش سیری چند؟
 (به اعتبار مضمون بندی و ارائه طنزی متوسط)

من زنی را دیدم، نور در هاون می‌کوبید....
 من گدایی دیدم، در به در می‌رفت آواز چکاوک می‌خواست...
 من قطاری دیدم، روشنایی می‌برد

مادرم آن پایین
 استکانها را در خاطرۀ شط می‌شست....
 روشنی را بچشیم
 شب يك دهكده را وزن كنيم، خواب يك آهورا.

و از شعر مسافر:

من از سیاحت در يك حماسه می‌آیم
 و مثل آب
 تمام قصه سهراب و نوشدارو را
 روانم

و گاه در رگ يك 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 می آمد! «در گلستانه»
(به اعتبار بافت محاوره‌ای و در عین حال صمیمی کلام)

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

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

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

من در این تاریکی
فکر یک بره روشن هستم
که بیاید علف خستگی ام را بچرد. «از سبز به سبز»

بوی هجرت می آید
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)

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

سرو
شیهه بارز خاک بود. «سمت خیال دوست»

لك لك
مثل يك اتفاق سفید
بر لب بر که 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 ژنتیک سبک هندی را در خود نهفته دارد:

پاییز، روی وحدت دیوار
اوراق می شود «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» می آید.
که ارتباط بین سیاحت و تور [طور] سیاحتی مدنظر شاعر بوده است. در این زمینه هوشیاری شاعر ودقت او در کلمات و سیلابهای آن عناوین بعضی از شعرهای خانم صفارزاده نیز مثال خوبی است: تولد ولادیمیر - ماشین آبی شمران
که شاعر کلمهٔ روسی «ولادیمیر» را تفکیک 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 می کند. در شعر سپهری - همان گونه که گفتیم - با مضامین کاریکلماتوری و کاریجملاتوری نیز روبرو می شویم:

جنگ «نازی»ها با ساقهٔ ناز...

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

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

من
گیج شدم،
جست زدم روی کوه نقشه جغرافی
«آی هلیکوپتر نجات!» «آی شور، ای قدیم»
و نیز این مثال مکرر:

و بزوی از خزر نقشه جغرافی، آب می خورد

و لازم به تذکر است که این «نقشه 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 سبک قرار گرفته است.
بیدل می گوید:

نیستم بی سعی وحشت با همه افسردگی
بلبل تصویرم و تا رنگ دارم می پریم

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

نالۀ من ز ناتوانیها
بی صداتر ز آب تصویر است

و این «آب تصویر» به زمان ما و به شعر سپهری که می رسد، می شود «خزر نقشه جغرافی». همچنین آنجا که سپهری می گوید: حوض نقاشی من بی ماهی است، به همان «حوض تصویر» شعر سبک هندی نظر دارد و اصل و نسب مضمون برداری به شعر سبک هندی بر می گردد.

از جای جای شعر سپهری، اگر شامه آماده ای داشته باشیم بوی مجالست و همنشینی با

دواوین شعرای سبک هندی به مشام می‌رسد. وقتی سپهری می‌گوید:

به سراغ من اگر می‌آیید

نرم و آهسته بیایید، مبادا که ترک بردارد

چینی نازک 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 ترک آن که در شعر هندی به «موی چینی» تعبیر می‌شود، نیفتد؟ این «موی چینی» از سوژه‌های مشهور شعر هندی است و شعرای سبک 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 شده سبک هندی است. فی‌المثل آنجا که سپهری در «صدای دیدار» از کم‌عمقی بینش همشهریان خود انتقاد می‌کند و می‌گوید:

بینش همشهریان افسوس

بر محیط رونق نارنجها خط مماسی بود

این بیت صائب را به ذهن متبادر می‌کند:

از قماش پیرهن، غافل ز یوسف گشته‌اند

شکوه‌ها از مردم کوتاه نظر دارد بهار

و ایضاً این مشابَهت، گاه در روادی لفظ و ترکیب نیز مشهود است. وقتی سپهری در اوایل شعر صدای پای آب در معرفی خویش می‌گوید:

اهل کاشانم

پیشه‌ام نقاشی است

گاه گاهی قفسی می‌سازم با رنگ، می‌فروشم

به شما

تا به آواز شقایق که در آن زندانی است

دل تنهایی‌تان تازه شود.

سرفنظر 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 زاویه تأثیر رنگینی که بر چشم می‌گذراند، چگونه مختصر و مفید، تعریف و به عبارت بهتر، نقاشی می‌کند:

قمری کف خاکستر و بلبل قفس رنگ

که البته بیدل هم پیش از غالب در چند موضع، گل را از سلسله «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 شاعرانه آن را سپهری — البته به گونه ای خلاق و شاعرانه — از باغ رنگارنگ سبک 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 رشته هر آهنگ

تنها صدای مرغک بی باک

گوش سکوت ساده می آراید

با گوشواره پژواک

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 نشانه 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 صلابی است به چشمهایی که شکست رنگ را می شنوند و می بینند، شنید:

گرم نوید کیست سروش شکست رنگ

کز خویش رفته ایم 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 سبک هندی را می‌بینیم 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 می‌گوید:

در سینه صدچاک نگنجد دل عارف

سیمرغ محال است قفس داشته باشد

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

مرد، آنجا بود

انتظار در رگ‌هایش صدا می‌کرد.

مرغ افسانه از پنجره فرود آمد

سینه او را شکافت

و به درون رفت.

به هر حال نشانه‌های شعر هندی در اشعار سپهری فراوان است که خواننده اهل، با بذل حوصله می‌تواند نمونه‌های بیشتری به دست دهد و با بهره برداریهای خلاق سپهری از این سبک 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)

سورثالیسم، سرپناه سپهری و بیدل

در بخش گذشته گفتیم که زبان شعر سپهری به لحاظ ژنتیک، به شعر سبک 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 سبک هندی، شباهت سپهری به عبدالقادر بیدل، بیش از دیگران است و این شباهت به گونه‌ای است که شعر سپهری در یک بازخوانی دقیق تأثیر پذیری غیر قابل انکاری را از زبان، محتوا و سورثالیسم بیدل، نشان می‌دهد.

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

شعر بیدل = زبان متکامل و پیچیده هندی + لهجه غلیظ وحدت وجودی در معنی + سورثالیسم پیشرفته

شعر سپهری = زبان نرم و نجیب با خصوصیات سبک هندی + لهجه ملایم و مداوم وحدت وجودی در معنی + سورثالیسم پیشرفته
پیش از این در طی بحث، در واقع کوشیدیم تا بعضی از اجزای این معادله ذوقی را تشریح کنیم و در همین راستا، خصوصیات زبان شعر بیدل و سپهری را به اجمال بر شمریم.

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

در باب مضمون آفرینیهای شعرای سبک هندی از مشاهدات محسوس و معادله

«محسوس - نامحسوس» دیدیم که بیدل این شیوه استخراج مضامین را از دایره 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 بی عشق می گردد خراب آهسته آهسته (نامحسوس)

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

جهان گل کرده یکتایی اوست (نامحسوس)

ندارد شخص تنهایی جز خیالات (محسوس)

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

طالب بی خبری باش که در دشت طلب

رفتن از خویش، سراغ همه کس می گیرد

و همچنین در زمینه ایهام و سودجویی از اضلاع معنوی يك لفظ و بازی با کلمات دیدیم که بیدل در این مضمار مضمون سازی نیز میل و آفری به ایجاد مفاهیم زاهدانه و عارفانه و در کل غیر معمول در شعر هندی دارد:

نی نقش چین نه حسن فرنگ آفریدن است

بهبزادی تو دست ز دنیا کشیدن است

اما در زمینه معنی و وادی پر رمز و راز وحدت وجود، سر تاسر دیوان بیدل مالا مال از نغمه‌های همین ساز است و همان گونه که پیش از این نیز گفته شد یکی از ویژگیهای درخشان شعر بیدل، تلاش برای نشان دادن این نگین معنوی در حلقه انگشتری شعر سبک 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 احياناً کوچه بازاری، بی فروغ و در بسیاری موارد اصلاً ناپدید است، در شعر بیدل به خرمنی از آتش گذاخته 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 به رخ شعر فارسی بر می‌گرداند. و رمز اصلی پیچیدگی شعر بیدل در همین تلاش خلافت آمیز نهفته است.

در دیوان بیدل برای این طرز تفکر و جهان بینی، نمونه آنقدر فراوان است که انتخاب کننده را دچار حیرت و بلا تکلیفی می‌کند. به هر حال، بیدل در بعضی موارد، همچون بیت زیر صراحتاً مرام و مشرب خود را گوشزد می‌کند:

تاب و تبّه موج و کف، خارج دریا شمار
قصه کثرت مخوان «بیدل» ما وحدت‌یست

و در دیگر مواضع من غیر مستقیم اشارات فراوانی دارد که طالبان تفصیل در این مضمار را به نقد بیدل نوشته 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 نماینده خروار است، بسنده می‌کنیم:

بیگانه وضعیم یا آشناییم
ما نیستیم اوست، او نیست ماییم
پنهان تر از بو، در ساز رنگیم
عریان تر از رنگ، زیر قبا ییم
پیدا نگشتیم، خود را چه پوشیم
پنهان نبودیم تا وا نماییم
پیش که نالیم داد از که خواهیم
عمری است با خویش از خود جدا ییم

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

این قافله گرد اثر غیر ندارد
گریک 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 برهنه میبرس
این «رام رام» نیست همان الله الله است!

آیینه بر خاک، زد صنّع یکتا
تا و نمودند کیفیت ما
بنیاد اظهار بر رنگ چیدیم
خود را به هر رنگ کردیم رسوا
آیینه واریم محروم عبرت
دادند ما را چشمی که مگشا
درهای فردوس، و او بود امروز
از بی دماغی گفتیم: فردا
کثرت نشد محو از ساز وحدت
همچون خیالات از شخص تنها

(اما پیرامون عرفان سپهری و مرجع و مأخذ آن، دیگران فراوان سخن گفته اند. آنها که دل‌هایشان با اسلام است و ریگی به کفش قلم ندارند، عاشقانه در روشن سازی وجوه الهی و عارفانه شعر سپهری قدم زده اند و در مقابل این دسته، آنها که نسبت به «متافیزیک» حساسیت دارند و تمایلات ماورای خاکی سپهری را نوعی تمر دو ارتداد از مذهب روشنفکر یسم! معاصر می دانند به طرق مختلف کوشیده اند و می کوشند تا این بعد آشکار شعر سپهری را نادیده بگیرند و یا در زیر رگبار انتقادات شبه جامعه شناسانه، آن را به ضد ارزش بدل سازند و از حیث انتفاع ساقط کنند. اینها «وحدت وجود» در شعر سپهری را — دانسته و ندانسته — به ساده لوحی و اشرافیت تعبیر می کنند و با نوعی تنگ نظری ظاهر الصلاح برای سپهری در دبستان «تعهد» و در کلاسهای ابتدایی آن «غایب» رد می کنند. حال آنکه شعر سپهری به واسطه همین برخورداری از جهان بینی و داشتن نوعی چارچوب معنوی که در ادبیات ما سابقه دار 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 می‌کنند که اگر سپهری به خواست ایشان شعر می‌گفت و همین زبان ظریف و رمزآلود را در خدمت روزمرگیهای دلخواه اینان می‌گرفت، دیگر از این تشخص و دوام تاریخی که به مراتب حتی از نام و شعر نیما نیز در می‌گذرد، بی‌نصیب می‌ماند و به کمپ شعرای ناکام و گمنام پس از نیما، ملحق می‌گردید.

به هر حال آنها که در زمان ما آستین بالا زده‌اند و عرفان‌زدایی شعر سپهری را سر لوحهٔ برنامه‌های خود قرار داده‌اند، (یا شعر سپهری را نمی‌فهمند، یا این که علی‌رغم برخورداری از شمشیر داوری، وجدان داوری را فاقدند و یا اعمالشان مسبوق به اغراض شبه سیاسی، آنها را از نوع کلیشه و نخ‌نمای آن یعنی بازی ساده و کودکانه «مخالف خوانی» است.)

در هر صورت عرفان سپهری از هر جا که سرچشمه بگیرد، در نهایت به هستی یکپارچه و خدای واحد منتهی می‌شود. 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 نمی‌دانم

که چرا می‌گویند: 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 همخوانی دارد:

ابلهی دید اشتیری به چرا

گفت نقشت همه کژست چرا؟

گفت اشتر که اندر این پیکار

عیب نقاش می‌کنی هس دار! حدیقه سنائی

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

بردن به «معنی»، به ذهن متبادر می‌کند، گویی سپهری همان ابوسعید ابوالخیر است که در زمان ما و در میهنه ما برای مریدان و نومریدان خویش وعظ می‌کند و مجلس می‌گوید:

زیر بیدی بودیم
برگی از شاخه بالای سرم چیدم، گفتم:
چشم را باز کنید، آیتی بهتر از این می‌خواهید؟...
در کف دست زمین گوهر ناپیدایی است
که رسولان همه از تابش آن خیره شدند
بی 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 می‌شود و به آتش «تشخیص» در سراپای شعر سپهری دامن می‌زند. و همچنین بر خورد سپهری با مسئله «مرگ» و فنای آدمی، بر خوردی کاملاً عارفانه و مأنوس برای کسانی است که با ادبیات عرفانی این سرزمین بالنسبه آشنا هستند:

(واگر مرگ نبود، دست ما در پی چیزی می‌گشت) ۱۰
و ادبیات عرفانی ما از مضامینی شبیه به این مالا مال است. بیدل در این مضمار و در باب کامل کنندگی مرگ و با لهجه‌ای حماسی که خاص اوست، می‌گوید:
بی موج به ساحل نرسد کشتی خاشاک
از تیغ اجل نیست در این معرکه، با کم

اما در خصوص سورثالیسم که بیدل و سپهری را زیر سقف خود گرفته است، باید گفت که مقوله شعر اصولاً به واسطه نقش کارساز خیال، مقوله‌ای سورثالیستی است. (فاصله گرفتن از ظاهر هستی و دور شدن از شکل دست نخورده و روتین وقایع و نگرستن بر همه چیز از روزنه‌ای «غیر معقول»، اولین ره آورد نیروی خیال بشر است که ما از شکل متطور و دگرگون شده آن به سورثالیسم تعبیر می‌کنیم.) اما این فاصله گرفتن و دوری از مظاهر بیرونی و درونی در همه شعرها به یک شکل صورت نمی‌گیرد. توان این فاصله‌گیری و قوت این سفر پرسوغات، بین طبایع و قرایح شاعران به نسبت مساوی تقسیم نشده است. برخی شاعران از آن بهره‌اندکی دارند و برخی دیگر

بهره‌ای فراوان و برخی — ناظمان — به کلی از شکل شعری و خلاق آن که بر عواطف تأثیر می‌گذارد، بی‌بهره‌اند.

بیدل و سپهری به واسطه جهان بینی وحدت وجودی و نسبتی که با شعر سبک هندی دارند — و رشد عنصر خیال از ویژگیهای اساسی شعر این سبک است — و همچنین به واسطه طبیعت جست‌وجوگر خویش هر دو از سوررئالیسمی پیشرفته و قابل مقایسه و مقارنه، برخوردارند. سوررئالیسم سپهری از یک سو زائیده عواملی است که بر شمردیم و از دیگر سو ناشی از آشنایی با نهضت جهانی شعر نو و بالاخص شعر الیوت و سمبولیستها (۲۶۳) و سوررئالیستهای فرانسه است. در زیر چند نمونه از اشعار سپهری را که به مبحث ما مربوط می‌شود، می‌آوریم:

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 آغان»

زن دم درگاه بود

با بدنی از همیشه

رفتم نزدیک:

چشم مفصل شد... «نزدیک دورها»

سال میان دو پلک را

ثانیه‌هایی شبیه راز تولد

بدرقه کردند. «اکنون هبوط رنگ»

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

صبح است
گنجشگ محض
می خواند «هم سطر هم سپید»

با طلوع تر سطل از پشت ابهام يك چاه «چشمان يك عبور»

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

در نمونه‌های بالا بافت زبان و زاویه دید بیشتر تأثیر سوررئالیسم غربی بخصوص نوع فرانسوی اش را نشان می‌دهد. سوررئالیسمی که هویت شرقی در آن کمرنگ و گاه اصلاً محو است؛ و این نحوه بیان و این زاویه 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
تنگ تر از سایه نيزه من بود

□

روياهای به قتل رسیده را می شنوم

□

افق، زناری 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 پرادر سبز تو هستم!

□

و مرگ در ابتدای بادهاست

و ابرها

قبرهای متحرك

□

با ستاره‌ای سیاه بر استخوانهای ازدها می رقصم

□

زنی از میان نیلوفر طلوع می کند

از من متبرک می شود

و سپس درختی می شود در کرانه جهنم

□

ببین رگ و گردن

سفر می کنم

□

آیا بالهای پروانه را پوشیدی؟

□

شنیدی که ناقوس کوهستان

در گردن ابرها

می نواخت؟

□

و درهای شهر را
در خاکستر گنجشگان
باز می کنند.



به نام علف می شورم
آنگاه که نان چون جهنم می شود
وقتی که ورقی مرده
در کتابی قدیمی
شهری از وحشت می شود.



﴿خون را شنیدیم
و طنین را دیدیم﴾



لشگری از چهره های نابود شده



خونم زهدان زمان است
و بر لبانم
درد زایمان حقیقت



به صدایی گوش سپردیم
که در علف سفر می کرد



نیض تو را در پوستم شنیدم
آیا تو جنگلی؟



﴿در خانه ما
سکوت شیشه می کشید
و سکون

می گریست)

□

تنها، در صدای قربانیان
روی لبه مرگ می دوم
همچون گوری گردنده
در کره‌ای از نور^۱

بخشی از سوررئالیسم سپهری، با لحنی ملایم تر، 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 خاک

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. الآتار الکامله، ادونیس (علی احمد سعید)، جلد اول و دوم، دارالعودة، 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
می رسد آواز پای رفتن رنگش زدل

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

عمری است خروش جزء و کل می شنوم
زیر و بم هر کوس و دهل می شنوم
اما هرگاه بلبلی می نالد
آواز وداع رنگ گل می شنوم

بیا مطرب ای عندلیب ظهور
صفیرت نسیم بهشت حضور
پرافشانی رنگ گل، ساز تو
تپشهای برگ گل آواز تو...

چکیدن فعلی است که معمولاً برای مایعات به کار می رود. اما در شعر سپهری شاهدیم
نه از سقف بهار، چلچله می چکد:

چك چك چلچله از سقف بهار

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

ز خون هر چند رنگی نیست تیغ قاتل ما را
قیامت می چکد هر گه بیفشارند دامانش

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

داده‌ست به باد تپشم حسرت دیدار
آینه چکد گر بفشارند غبارم

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

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

ما از این که سپهری فعل «بافتن» را برای پنجره آورده است، تعجب می‌کنیم و در این
اعجاب حق داریم. اما تعجب ما دوچندان می‌شود وقتی بیت زیر را از بیدل می‌خوانیم:
مباش منکر اسرار سینه چاکمی ما
به کارگاه سحر آفتاب می‌بافند!

بله! بیدل آفتاب می‌بافد و سپهری پنجره! و به نظر ما بی‌شک این آفتاب از پنجره روح
جست و جوگر سپهری به درون تابیده است. در بیت بیدل «آفتاب» محصول کارگاه
بافندگی سحر — سینه عارف — 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 می‌کند این است که در شعر
سپهری گاه به ترکیب‌هایی برمی‌خوریم که نسخه اصل آن ترکیب در شعر بیدل یافت
می‌شود. در شعر «مسافر» سپهری می‌گوید:

حضور سبز قبایی میان شبدرها
خراش صورت احساس را مرمت کرد

و بیدل در غزلی با مطلع:

خواب را در دیده حیران عاشق، بار نیست
خانه خورشید را با فرش مخمل کار نیست

در باب تمثیل آینه که سخت مورد علاقه اوست، می‌گوید:

عبرت آینه گیرای غافل از لاف کمال

عرض جوهر جز خراش چهره اظهار نیست

«خراش صورت احساس» ترجمه‌ای است اما نتواند از «خراش چهره 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.

سورنالیسم بیدل، اما به راستی حیرت آور و در طول و عرض شعر فارسی بی نظیر است. پاره اندکی از سورنالیسم شعر بیدل را می توان به فطرت شعر هندی نسبت داد، اما بخش عظیم این خیال شگفتی را نشأت گرفته از بینش شدیداللحن عرفانی اوست. پیش 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 گویم سورنالیسم بیدل هویت بارفانه و شرقی دارد:

پیش آ که بخوانی رقم سینه ریشم
من نامه افتاده به خاک از کف خویشم

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

مرام عارفانه بیدل «نرسیدن» هم مقصدی است:
گر، به پرواز و گراز سعی تبیدن رفتم
رفتم اما همه جا تا نرسیدن رفتم

راه سورنالیسم بیدل در تداخل تواناییهای پنجگانه حواس، گل می کند:
حاضران از دور چون محشر، خروشم دیده اند
دیده ها باز است لیک از راه گوشم دیده اند
حال می پندارم و ماضی است استقبال من
در نظر می آیم امروزی، که دوشم دیده اند

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

نیاز و ناز با هم بسکه يك رنگند در گلشن

ز بوی غنچه نتوان فرق کرد آواز بلبل را

و گاه 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 شیوه سوررئالیسم نقش بسته است:

موج خونم هر قدر طوفان نما خواهد شدن

حق شمشیر تو رنگین تر ادا خواهد شدن

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

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

ابروی یار بار تواضع نمی کشد

خم در بنای تیغ غرور خمیده است

و شاعرانه ترین و در عین حال سوررئالیستی ترین نام را برای «گل» بیدل انتخاب کرده است:

وداع غنچه را گل نام کردند

طرب را ماتم غم آفریدند!

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

عاقبت بویی نبردیم از سراغ عاقبت

ساحل گمگشته ما را به دریا ریختند

و در بزم خیال بیدل است که سر تاپای شمع قدم می زند:

غافل مشوید از نفس نعل در آتش

سر تا قدم شمع در این بزم قدم زد

و گاه این سوررئالیسم در شکلی ملایم در حله ای از عواطف رخ می نماید:

سنگ هم به حال من گریه گر کند برجاست

بی تو زنده ام یعنی مرگ بی اجل دارم

مشتاق جلوۀ تو ندارد دماغ گل

اینجا دل شکسته به یاد تو بو کنند

بسکه یاران در همین ویرانه‌ها گم گشته‌اند
می چکد اشکم ز چشم و خاک را بومی کند

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

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

و چند نمونه دیگر از سورنالیسم خاص بیدل، برای جمع و جور کردن فصلی که پُر به درازا
کشید:

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

شعله‌ها زیر نشین علم دود خود اند
چه شود سایه ما هم به سر ما افتد

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

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

(به عیش خاصیت شیشه‌های می داریم)
که خنده بر لب ما قاه قاه می‌گرید!

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

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

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

نفس هم از دل من بی شکستن بر نمی آید
از این مینا شرابی غیر شیون بر نمی آید
چو آه بی اثر و سوختم از ننگ بیکاری
مگر از خود برآیم دیگر از من بر نمی آید

یک جلوه انتظار تو در خاطرم گذشت
آینه می دمدم ز سراپای من هنوز

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

اگر نه کوری و غفلت فشرده مژگان
گشاد چشم مدان، جز تبسم لب گور
و گاه سوررئالیسم بیدل در لباس تفنن و با ظاهری شوخ و شنگ نیز ظاهر می شود:
درد سر گل چند دهد ناله بلبل
بیدل غزل ما نشنیدن صله دارد!
شنیده ایم که چشم چپ می شود و همه چیز را دو تا می بیند ولی نشنیده بودیم که زبان هم
چپ بشود و کلمات را دوبار ادا کند:

هر چند کار چشم نمی آید از زبان
ای لب تو احوالی کن و نامش دوبار گیر!
همچنین بیدل گاه از رهگذر انتخاب ردیفهای غیر ممکن و سوررئال در این وادی خودی
می نماید:

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 تک و بوی باطلی که ندارد
دگر کجا بردم جز به هنزلی که ندارد

به خاک راه تو افکنده‌ام دلی که ندارم

و گاه بيدل از عناصر مشهور شعر هندی و خواص تصویری آنها سود می‌جوید و به شیوهٔ تمثیل، تصاویر سوررئالیستی را ارائه می‌کند:

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

و دهان گور در محاسبات خیال بيدل عبارت است از حاصل جمع خمیازه‌های حسرت‌آلودی 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 صلاي محرمي راز داده‌اند
آهسته‌تر ز بوی گل آواز داده‌اند
مژگان به کارخانهٔ حیرت گشوده‌ایم
در دست ما کلیدِ دَر باز داده‌اند!

البته ما خود واقفیم این ابیاتی که به عنوان سوررئالهای بيدل و در بردارندهٔ تصاویر دلنشین و تازه، ارائه شد و مابقی ابیات مشابهی که در دیوان بيدل یافت می‌شود، بیشتر مقبول طبع آن دسته از شاعران جوانی واقع می‌شود که در هوای شعر نو تنفس کرده‌اند و سر از ظرفیتهای زبانی و غیر زبانی آن در آورده‌اند و جسارت و تلاش برای نوآوری را

به هر حال ارج می نهند. و الا نمایندگان آن نسلی که بی اجازه «شمس قیس» آب هم نمی خوردند و از سر بی حوصلگی و تصلب شرائین ذوق هر تلاشی در این راه را با انگ «استعارات دور از ذهن» و «اغراق و بیخیدگی مخمل» از دور خارج می کنند، به هیچ وجه این ابیات به مذاقشان خوش نمی آید. آنها که پیوسته دلشان بر ای «لطافت معنی» و «جودت لفظ» شور می زند و عشقهای رمانتیک را بر عشقهای عارفانه ترجیح می دهند هرگز از شعر بیدل و امثال او طرفی نخواهند بست. دریک کلام نسل ادبی رو به انقضای 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 «منشاء طوفان» را پیشنهاد می کند به طریق اولی بیدل و خطر کردهای ارجمندش را بر نمی تابد که می گوید:

بسته‌ام چشم از خود و سیر دو عالم می کنم
این چه پرواز است یارب در پر ننگشوده‌ام

و از دید اینان بر راستی مگر می شود با پر ننگشوده 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 سراینندگان سبک 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 ابداعاً 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 گیاه شناسی جداست و در خیال شاعر، گل می تواند از گلبرگها — دستهایش — روی خویش بپوشاند و باز غنچه شود، آری این نسل ادبی هرگز گریزی از کار نسل جوان شعر ما نخواهد گشود و این نسل را به منزلی نو بنیاد، رهنمون نخواهد گشت.

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

کنیم و خاصه در شعر هندی که عرصه 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:

زاکت آن چنانش نقش بستی
که بار رنگ شاخ گل شکستی

حال ما باید از این نازک خیالی لذت ببریم یا ذائقه هنر را با این سؤال تباه کنیم که: مگر رنگ هم وزن و ثقلی دارد که شاخه گل را بشکند؟ اگر بخوایم 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
خرام موج می مخمور طرز آمد نهایت
تهی از سجده شوقت سر مویی نمی یابم
سراپا در جبین می غلتم از یاد سراپایت

آخر چطور ممکن است آدم، سراپا در جبین — پیشانی و رمز سجده — بغلند و فرورود؟ به نظر ما قدر شعر بیدل را باید نسلی بدانند که نه تنها با شعر نو عناد ندارد بلکه به جسارتها و خطر کردنهای 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 — این فرورفته در محاق بی ذوقی و تنبلی دیگران — برسد.

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

به حرف آمد اول لب برگ «پان»
روان کرد آبی ز تیغ زبان
که در مکتب اعتبارات رنگ
ز من نسخه دارد عبارات رنگ
تکلم ز من باده نوشی 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 يك 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 بس کوچۀ 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 قطره خون من
 شهیدی است کز برگ دارد کفن
 ز برگ من این معنی آمد پدید
 که بی سبزه 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 خاک 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 بر شمردن تشابهات بیدل و سپهری و جوه افتراق این دوران نیز بازگو کنیم. بزرگ ترین 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.

(۲) شعر سپهری شعری نجیب، مؤدب و در عین حال خون سرد است. اما در مقابل، شعر بیدل شعری پر جوش و خروش، تپنده و گاه حتی جسارت آمیز و غیر مؤدب است. جوش و خروش درونی بیدل، گاه زبانه های شعرش را چنان در فضای ذهن به جولان وامی دارد که در و دیوار دل و جان خواننده را به آتش می کشد.

(۳) بیدل حتی در مواضعی که حیرت و افسوس عارفانه را دستمایه قرار می دهد، 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، محرم عشق غیور
ما همه بی غیرتیم، آینه در کربلاست

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

صور عواطف در شعر بیدل

بخش وسیعی از مضامین شعر سبک هندی به لحاظ خاستگاه عقلانی آن و پادر میان، هوش و اختیارات بیش از اندازه عقل، به دور از شور و حال و سوز و گداز عاطفی است. در واقع در پروسه بر آمدن سبک هندی از «وقوع» ما شاهد استحاله «احساسات» واقعی به «تفکرات» واقعی هستیم. بدین معنی که احساسات و عواطف موجود در شعر و قوام در سبک هندی جای خود را به تأثیرات ناشی از مکاشفه‌های عقلی می دهد (در سبک هندی، فرمول کار، بیخودی شاعر و فراموشی جهان اطراف و تمرکز روحی در بنا، نقطه معین یا نامعین و تکیه بر الهام و اشراق نیست. بالعکس در این سبک اصول دار 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 سبک، در میدان بازتری جولان می دهد. اما عشق — بخصوص به معنای عراقی آن — کمتر به گونه‌ای موفق در این سبک رخ می نماید. و گاه که این حضور در بیتی بهم می رسد از آنجا که معمولاً معادل مثالی عینی و تجربه ای زمینی و محسوس قرار می گیرد، از برد روحی و شور آفرینی آن به مراتب کاسته می شود. (اگر شاعر سبک عراقی در اوج غزلیاتش «یک رگ هوشیار» نیست، وضع شاعر هندی در اغلب اوقات به گونه‌ای است که یک رگ ناهوشیار در سراپای او نمی توان جست؛ چرا که او غرق آگاهی در اشیاء و مفاهیم کمین کرده در بطن آنهاست.) از یک دیدگاه کلی، شعر هندی شعری داهیهانه و خرد آلود 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

و اندیش معر که گردان آن است، نه عشق عافیت سوز و آتش پیشه. بسیار پیش
 در این شعران متعلق به این سبک از یک دریافت شور انگیز، به منظور ملموس شدن
 در این شعر کثیری از مخاطبان، مقارن با یک تجربه زمینی تعبیر می کنند. و در نتیجه
 در این معنای آسمانی و این تمثیل زمینی چیزی میان زمین و آسمان می شود که به
 نام دل و جان خواننده از تنش و تکانی که بایسته این مقام است، محروم می ماند.
 لذتی عقلانی است. تحسین خواننده این شعر همه نثار
 در شعر می شود؛ نه بیهوشی و بیخودی او. چرا که در جای جای ابیات هندی،
 آنفجار عجب عقلانی رخ می دهد که امواج آن اگر چه پایه های عقل را به نوسانی
 می رساند در می آورد، اما عاجز از رسیدن به پرچین پر خم و چین و دور از دسترس روح

در تقسیم بندی عناصر تشکیل دهنده ادب به عاطفه، خیال، اسلوب و معنی، پای
 هندی در وادی عاطفه — تأثیر بر عواطف — کم و بیش می لنگد. اما این شعر در
 خیال سخت تناور و صاحب عضلاتی پیچیده و اعجاب انگیز است. و گهگاه که در
 ملوفان خیال فرو می نشیند و صور اعجاب انگیز آن همچون مهی غلیظ و در عین
 مادویی، بر طرف می شود، منظره دریای پر موج عواطف تا دور دست دیده را به
 بر طراوت خویش در می آورد.

بیدل نیز از عیوب سبک هندی مبرا نیست. اما آنجا که خیال تناور او اندکی روبه
 می نهد، سوز و درد و حماسه ای در ابیاتش می جوشد که در شاعران همطرز او
 نشانی، می توان از آن جست.

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

کس سؤال مرا جواب نگفت

ناله در کوهسار خواهیم کرد

روح نا آرام بیدل همواره بین عرفانی فلسفی و فلسفه ای عرفانی در نوسانی عمیق و
 در ناک است. و همین نوسان مداوم است که گاه از شعر بیدل چهره ای عبوس و ای بسا
 و مایوس در ذهن مخاطب ترسیم می کند. نوسانی که حتی از خنده، به قاه قاه
 گریستن تعبیر می کند: (

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

لحن بیدل در بیان این اندوه بشری به گونه‌ای است که نمی‌توان 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 می‌نگرد با این تفاوت که «رنگ درنگ تحیر» بیدل در آثار فنای بشری بیش از دیگران است و دامنه این تماشا نیز در شعر او به هر حال گسترده‌تر از دیگر عرفای شاعر و شاعران عارف است. و از آنجا که بیدل فاصله بین شاعر و شعر را به حداقل ممکن رسانده است، شعرش آینه 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 دامن چیده می ماند
ز غنچه دل بلبل سراغ پیکان گیر
که شاخ گل به کمان کشیده می ماند
قدح به بزم تو یارب سر بریده 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
و جوب است آنچه امکانی ندارد

و از این دیدگاه، خیال زندگی — و نه خود زندگی — درد لا علاجی 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، شیفته شخصیت بی‌همتای مولای متقیان، حضرت علی است. بوی سخنان حکمت آمیز و رایحه گل‌های فلسفی نهج البلاغه از جای جای دیوان بیدل به مشام خواننده آگاه می‌رسد. این سخن ژرف و عمیق مولا که فرمود: *نفس المرء*

خَطَاهُ إِلَىٰ أَجَلِهِ (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

از نفس 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...



زیر و بم ساز سخن بیدل در گرو بینش وحدت وجودی اوست و سورئالیسم، مرثت آور خیال و لهجه درد آلود و محزون عواطف او هر دو زاینده این نگرش فلسفی و دار فانه است که به مدد این 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 شیوه مولانا، با لهجه‌ای رندانه و شوخ و تنگ، پا در این عوالم بگذارد:

دوستان! در گوشه چشم تغافل جا کنید

تا به عقبی سیر این دنیا و ما فیها کنید

ساقی این بزم بی پرواست، مستان! بعد از این

چشم مخمورش به یاد آرید و مستیها کنید

غیرت آن قامت رعنا بلند افتاده است

یک سر مژگان اگر مرید سر بالا کنید

می کند یک دیده بیدار کار صد چراغ

روزی زین خانه تاریک بردل وا کنید

تو و تمکین تغافل، من و بی صبری 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 نشست است، دل در کجا نشیند

می پرست ایجادم نشئه ازل دارم
 همچو دانه انگور شیشه در بغل دارم
 آفتاب در کار است، سایه گو به غارت رو
 چون منی اگر گم شد چون تویی بدل دارم
 سنگ هم به حال من گریه گر کند برجاست
 بی تو زنده ام یعنی مرگ بی اجل 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 مانده اند، هیچ گاه غفلت نمی کند.

شاید بهترین راه برای درک تأثیر وزن و موسیقی در القاء معنی و برانگیختن عواطف این باشد که يك مضمون را در دو بحر گوناگون بریزیم. درست مثل کار شاعر توانا، علامه اقبال لاهوری که يك مضمون واحد را يك بار در قالبی قطعه وار 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 رفته ای تیز خرامید و گفت:

هستم اگر می روم، گر نروم نیستم
و همین مضمون را با اندکی تغییر در شیوه بیان، در قالب دو بیت، نشانده است:

چه پرسى از كجايم چيستم من
به خود پيچيده ام تا زيستم من
در اين دريا چو موج بى قرارم
اگر بر خود نبيچم نيستم من

می بینیم و حس می کنیم که این حماسه روحی در قالب قطعه وار 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 دو بیت که آرام و سر بزر 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 مورد نظر شاعر به خواننده شعر است:

بهار نامه یاران رفته می آرد
گلی که وا کند 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 آورده ام قبول افتد

درد عشق و مزده راحت؛ زهی فکر محال
این خبر یارب کدامین بی خبر 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 می زند مو به مویش
 تبسم، تکلم، تغافل، ترحم
 نمی زبید الا به روی نکویش

چون برگ گل ز بس پرو بالم شکسته اند
 مکتوب و حشتم به پر رنگ بسته اند
 عالم تمام خون شد و از چشم ما چکید
خوبان هنوز منکر دل‌های خسته اند

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

کنار ا من مجوید 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 — که بیدل را با آن چندان کاری نیست —
 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 خنده آور غزل و با تنیدن بر
 فطرت مضمون تراش خود، در آنها داد سورئالیسمی طنز آلود را داده است:

خلقی است زین جنون زار، عریان بی تمیزی
 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 طنطنه 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 آیه فتحی است ز قرآن محبت
زیروزبر زخمی اگر داشته باشد

کجایی ای جنون ویرانه‌ات کو
خس و خاریم آتشیخانه‌ات کو...
زهستی تا عدم یک نعره وار است
ولیکن همت مردانه‌ات کو

و این طنطنه لحن و برافراستگی زبان حتی آنجا که بیدل از حیرت بشری و نیستی مافانه انسان دم می‌زند، در نبض شعر او در تپش است و از رنگ و ریشه کلماتش گدازه‌وار در حال فرو چکیدن:

چنین کشته حسرت کیستم من
که چون آتش از سوختن زیستم من
نه شادم نه مجزون نه خاکم نه گردون
نه لفظم نه مضمون چه معنیستم من
اگر فانی ام، چیست این شور هستی؟

وگر باقی ام از چه فانیستم من
نوایی ندارم نفس می شمارم
اگر ساز عبرت نیم چیستم من
در این غمکده کس نمیراد یارب
به مرگی کہ بی دوستان زیستم من.

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

علل پیچیدگی شعر بیدل

بخش عظیمی از اشعار شاعران سبک هندی به دلیل ویژگیهای خاص این سبک، پیچیده و دور از ذهن می‌نماید و از پذیرش فرمول قدیمی «هلو و گلو»، مُصرانه، سر بر می‌تابد. فرمولی که در میان بی‌حوصله‌ها و طالبان راحت الحلقومهای معاصر غربی، طرفداران پروپا قرصی داشته و دارد. (طرفدارانی که به قول یکی از منتقدان معاصر غربی، در خواندن شعر همان مایهٔ دقت و تمرکز حواس به کار می‌برند، که در خواندن برنامهٔ حرکت قطارهای مسافربری و اخبار مربوط به هواشناسی!)

این دسته از خوانندگان شعر — که تعدادشان هم کم نیست — از این مهم غافل اند که شعر راز سر به مهری است که خواننده و شاعر، هر دو در افشای آن سهیم اند از این رو دار شعر را در همان مرحلهٔ سروده شدن توسط شاعر، خاتمه یافته می‌انگارند و از بذل بنایت و توجه و احساس در رویارویی با شعر، بابتی حوصلگی و تنبلی منشی خاص خود، دریغ می‌ورزند. اینان با شاعری که اندک فاصله‌ای از سطح می‌گیرد و به سوی ناشناخته‌ها نقب می‌زند و در شکل و محتوا «طبق معمول»های رایج را به دیدهٔ تحقیر می‌نگرد، با ترش رویی و گاه با پر خاش روبرو می‌شوند و برای فرو نشانیدن عصبانیت خود به کنجی پناه می‌برند و با خود زمزمه می‌کنند که:

مرغ نر را خروس می‌گویند

زن نورا عروس می‌گویند

آنچه در چشم می‌رود خواب است

و آنچه در جوی می‌دود آب است!

و چون «معنی» آن را «می‌فهمند»، علی القاعده کیفور هم می‌شوند!

اما واقعیت این است که دست این دسته از مشتریان شعر — معتادان وزن و قافیه — در ایراد گرفتن بر اشعار سبک هندی بیشتر از دیگر سبکها، بازا است. چرا که این سبک به هر حال در زبان و محتوا گاه آنچنان نقاط ضعفی از خود بر وزمی دهد که حتی پر خاش و هیاهوی آسان طلبان نیز، صورت موجهی به خود می گیرد. لیکن باید در نظر داشت که همه 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 سبک هندی را (گاه حتی به شکلی پیشرفته) در خود نهفته دارد، اما رمز اصلی پیچیدگی آن در تلاش بی سابقه و نوجویانه بیدل برای آمیختن مفاهیم منسجم عرفانی - فلسفی با زبان ظریف سبک 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 — خاصه زبان غزل هندی — که سخت موجز است، در تضاد و ناسازگاری است. بی سبب نیست که بزرگان عرفان و ادب و فلسفه 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 یک سو فلسفی - عرفانی است و از دیگر سو این گرایش معنوی تعلق به بلندترین چکاد عرفان اسلامی و گردنه های صعب العبور آن یعنی فلسفه عرفانی وحدت وجود دارد، و این تمایلات وحدت وجودی از آنجا که در بیدل سخت عمیق و ریشه دار 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 طرح ریزی 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 چهار هزار می رسد، با حوصله ای درخور تحسین و گاه با ابیاتی تروتازه و با تصاویر دلنشین، تشریح و تبیین کرده است. در واقع بارقه های فلسفی - 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 مایه فاصله ای که بین غزلهای مولوی و مثنوی کبیر او وجود دارد، بین مثنوی بیدل و غزلیاتش، یافت نمی شود.)

این سخن نباید این توهّم را پیش آورد که بیدل در غزلیات نیز قصد تعلیم مستقیم و ارشاد صریح را دارد. به هیچ وجه چنین نیست. بلکه فاصله اندک میان مثنویهای بیدل و غزلیاتش، ناشی از ریشه‌دوانی عمیق این فلسفه در عمق وجود بیدل از يك سو و بی‌اعتنایی نسبی بیدل به غزل در فرم غنایی و طرب‌زای آن، از سوی دیگر است؛ اگر مولوی برای «انسان کامل» نمونه‌ی حی و حاضر 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 موجب سایه‌های یأس و اندوهی است که گاه در گوشه و کنار دیوان او، پرچم سیاه غم را بر می‌افرازد. پرچمی که مارش برافراختن آن همان زیر و بم ساز عبرت (دم و بازدم انسان گم شده در خاك) است:

نوایی ندارم، نفس می‌شمارم

اگر ساز عبرت نیم، چیستم من

به هر حال پیچیدگی غزل بیدل در معنی، بر می‌گردد به پیچیدگی آبشخور معنوی او یعنی فلسفه عرفانی وحدت وجود. فلسفه‌ای که بی‌خبری از رموز آن، کار را برای خوانندگان عادی و ناآشنای غزل بیدل، بالاخص آنها که بر حسب تصادف و از دید حادثه گذرشان به دیوان بیدل افتاده است، سخت پیچیده می‌کند و گاه باعث سوء برداشت و انگ‌زندهای ناشیانه نیز می‌شود.

(تقریباً برای تمامی عناوین فلسفی عرفان ابن عربی، در غزلیات بیدل می‌توان نمونه استخراج کرد) و به دست داد: مفهوم وجود، تشبیه و تنزیه، صفات و اسماء حق، اعیان ثابتة، 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 می‌کنیم و مابقی را به عزیزان اهل فن وامی‌گذاریم که در این مضمار صاحب نظر و برخوردار از بضاعت کافی و حوصله وافی اند.

در باب معانی رحمت و اثر آن در وجود:

«مقصود ابن عربی برابر روش ویژه خود از کلمه رحمت، ایصال خیر و دفع شر یا شفقت بر بندگان و یا آمرزش گناهکاران نیست. بلکه مراد از آن اظهار احکام اعیان ثابتة 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 يك معنای فلسفی است نه يك مفهوم اخلاقی. لذا به نظری 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 دواى بد طعم و بدبو که برای بیمار مکروه می نماید، اگر چه در واقع شفای آن باشد... بالاخره سخن وی در این مقام این است که رحمت الهی در همه عالم ساری و جاری است و همه 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 یاد داشتن این پیش زمینه از «رحمت» است که در درك غزلهایی این گونه از بیدل، دچار زحمت نمی شویم و علاوه بر این نمک 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 خود گر نباشی جرم کیست؟
 آنچه عصیان خوانده ای آیینه دار رحمت است
 سبحة ای دیگر به ذکر مغفرت در کار نیست
 تا نفس باقی است هستی در شمار رحمت است
 وحشی دشت معاصی را دو روزی سردهید

۱. محیی الدین بن عربی چهره برجسته 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) پرده دار 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 فلسفه عرفانی وحدت وجود گاه حتی ممکن است، به سوء 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 می داد. و در تأیید این ادعا به کلمات عدم و نیستی و وهم و خیال در شعر بیدل استناد می کرد!

در اینجا بی مناسبت نیست که گریزی به عالم خیال و خیال عالم در افکار این عربی بز نیم تا زمینه برای رفع این شبهه خنده آور، فراهم شود:

«عرفان ابن عربی بر این اصل استوار است که وجود حقیقی قائم به خود، منحصر در وجود حق است و وجود عالم، مجازی و اضافی و اعتباری و ظلی یعنی ظل وجود حق و وابسته به او 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 تبدل در هر حالی و ظهور در هر صورتی. و از آنجا که برابر اصول عرفان وی، عالم همواره در حال تبدل 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. بنا بر این می نویسد کسانی که در ظلمت حجاب جهل، محجوب و از نور عرفان راستین محرومند، دچار این تخیل و گرفتار این توهم شده اند 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 در یابی که وجود عالم، همان وجود حق است که در مظاهر اعیان و به صور آنها ظاهر گشته است.»^۲

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

بناز ای تخیل بیال 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 می یافند!

صورت وهمی به هستی متهم داریم ما
چون حباب آینه 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 سواس است و نه خیال به اصطلاح فلاسفه که خزانهٔ حس مشترک 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. بنا بر این 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 و لایتغیر 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 رهائش ساخت؟ یا این که این خواب را تعبیری و آن پندار و خیال را اساسی و آن مجازاً

حقیقتی و آن ظل را ذاتی و صاحبی است. علاوه بر این که عقاید گذشته این 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، نماینده يك هستی راستین و نشانه يك وجود حقیقی است و به تعبیری دیگر وجودات این عالم، آیات وجود حق است.^۳

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

نیست خمخانه جهان خیال
 خالی از نشئه جمال و جلال...
 زین جهان باید آن جهان دیدن
 از زمین، اوج آسمان دیدن

و حدیث نبوی «النَّاسُ نِيَامٌ فَإِذَا مَاتُوا انْتَبَهَوْا» که پا به پای حدیث قدسی «كُنْتُ كَنزًا مَخْفِيًّا فَاحْبَبْتُ أَنْ أَعْرِفَ...» در ادبیات عارفانه ما درخشیده و الهام بخشیده، در همین رابطه 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 حلم نائم است

«کاشانی در شرح خود نوشته است که مضمون و معنی حدیث این است که حیات، نوم است و همه محسوسات و مشهودات مانند رویای نائم، خیال است. همان طور که رویا را معنایی 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 معنایی 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 معنایی و حقایق می رسند. به بیانی گسترده تر و رساتر این صور و اشکال هیأت و احوالی که در عالم مشاهده می کنیم، آیات و اعلام و امثله ای است برای حقایق و

صور و معانی معقول ازلی. پس کون از حیث این صور و اشکال، خیال است ولی خیالی که نماینده حقیقت است و آن حقیقت وجود حق متعال است که در این صور و اشکال ظاهر گشته... مردم معمولاً آنچه را که به حس در می یابند رویا نمی دانند و لذا به تعبیرش نمی پردازند. در صورتی 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 و صوری را نیز که در این حال می بیند، باز خواب و رویاست و مانند رویا نماینده معانی و حقایقی است که در پشت پرده این صور مخفی و پنهان است... نَبی علیه السلام هم فرموده است که: الناس نیام فاذا ماتوا انبتوها و لکن لا یسعرّون. مردمان در خوابند و وقتی که مردند، بیدار می گردند ولیکن نمی دانند. پس هستی همه اش خواب است، بیداری اش هم خواب است، منتهی آن چه معمولاً خواب نامیده می شود خواب در خواب است. کسانی که از این نکته غافلند و چون 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 يك نمونه بسنده می کنیم:

دیده حیرت نگاهان را به مژگان کار نیست

خانه آینه در بند در و دیوار نیست...

دیده ها 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

سورثالیسم زبانی و معنوی بیدل، تفکر وحدت وجودی اوست.)

باری به یمن اطلاع بر اندیشه های ابن عربی (مُدُون فلسفه عرفانی) بخش عظیمی

از پیچیدگیهای شعر بیدل برای ما آسان می شود. گفتیم «بخش عظیم» و نه همه

پیچیدگیهای شعر او. زیرا بیدل شاعر است و در بستن تن به مو به موی اجزای يك فلسفه

در شعر خود نمی‌دهد و به اراده خود و به اقتضای کشش روحی خویش بر برخی از مناطق معنوی این فلسفه بیشتر تکیه می‌کند و از این راه لهجه و صبغه خاصی به شعر خویش می‌بخشد که همچون اثر انگشت، خاص خود اوست. لهجه و صبغه‌ای که کلام او را به هر حال از دیگر شعرای متمایل به اندیشه عرفانی وحدت وجود، متمایز و مشخص می‌کند.

علاوه بر آنچه گفته شد آگاهی از آبخور فکری بیدل مانع از آن می‌شود 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، يك غزلِ دربست عرفانی-فلسفی از بیدل می‌آوریم:

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 کرده 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 زمان دارد 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 عارفانه شعر بیدل به فال نیک گرفت، بخشی از پیچیدگیهای او به ویژگیهای سبک هندی — که در دست بیدل پیچیده تر نیز می شود — بر می گردد.

اصولا شعر سبک هندی بر خلاف زبان غیر فاخر و گاه کوچه بازاری اش، شعری دیر آشناست و درک آن مستلزم آشنایی با کلیدها و قراردادهای رایج بین شاعران این سبک است که به مرور زمان در شعر سبک هندی جا و مکان خاصی برای خود دست و پا کرده اند. از این رو اگر خواننده این شعر با روابط اشیاء و ظرفیتهای تمثیلی اسامی و کلمات خاص و اصطلاحات زبانی این سبک آشنایی کافی نداشته باشد، از درک شعر هندی و لذتهای معنوی حاصل از مکاشفه های شاعران این سبک محروم می ماند و ای بسا با دلزدگی و تلخکامی، دیوان و شاعرش را به کناری می اندازد. (برای درک 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، بهرله و شکار، پیغام و کبوتر، چنون و زنجیر، شانه و سینه چاک و صدها نمونه دیگر به شکلی همه جانبه مطلع نباشد حتی از فهم تمام کمال شعر ساده گوینان این سبک بی نصیب خواهد ماند. چه رسد به شعر طوفان زده و هزار توی بیدل که خود، خویشتر را «چنون انشاء» و «حیرت آفرین» می خواند (همگان در این نکته که ساده های سبک 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 سبک را ورق بزند اما انجام همین کار با دواوین شعرای درجه دو و درجه سه سبک عراقی و خراسانی برای او توأم با ملال و دلزدگی خواهد بود.

به هر حال شاعران سبک 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 نشئه روح دست می یابند:

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

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

شاعر و نویسنده معاصر آقای دکتر شفیع کدکنی در مقاله ای تحت عنوان «بیدل دهلوی» که در شماره هفتاد و چهارم مجله هنر و مردم به چاپ رسیده است، به برخی از عوامل پیچیدگیهای شعر بیدل اشاره کرده، می نویسد:

«یکی از خصوصیات شعر بیدل، که زبان او را 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 نه ایم

عبرت نگاه عالم انجام شمع باش

انتظار بیخودی ما را جنون پیمانہ 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 می فهمد زبان راز من

گوش گو محرم نوای پردهٔ عجزم مباش

نه خط شناس امیدم نه درس واقف بیم

ای عدم فرصت! دوروزی هرچه می خواهی گزین

تا حسرت انتخاب حیاتیم از این محیط

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

آنچه باید به نکتهٔ فوق افزود این است که این روش ترکیب سازی به بیدل اختصاص

ندارد و در شعر دیگر شاعران سبک هندی از جمله صائب هم دیده می شود:

به «مخمل دستگهان» خواب شیرین تلخ می سازد

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 ترکیب سازیها، محافظه کارانه تر است و در نتیجه

حاصل کار معقول تر به نظر می رسد. 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

ترکیب سازی معقول نیز یافت می شود:

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

نالهام یارب چسان خاطر نشین او شود
نامه خاموشی بیان، قاصد فراموشی پیام

که حاصل کار به مراتب زیباتر و دلنشین تر از ترکیبهای معتدل صائب است. اما بیدل به اقتضای فطرتش در عمل با مصالح زبانی با جسارت بیشتری وارد گود می شود. بین «عبرت و نگاه»، «تهمت و نشان»، «انتخاب و حسرت» و «حیرت و آهنگ»، آن رابطه صریحی که بین «مخمل» و «دستگاه» و «حیرت» و «نگاه»، پل زده است، یافت نمی شود. اما بسیاری از این ترکیبهای بیدلی، در کل بیت و با عنایت به مسنعت مراعات نظیر، قابل توجیه و پذیرش است. فی المثل در مصراع:

حیرت آهنگم که می فهمد زبان راز من
«حیرت آهنگ» هنگامی که در کنار مصراع دیگر بیت:
گوش بر آینه نه تا بشنوی آواز من

فرار می گیرد، ارتباط «آینه و حیرت» از یک سو و تناسب «آهنگ و آواز» از دیگر سو، به جسارت بیدلی رنگ نوآوری و خلاقیت می بخشد. به تعبیر جبران خلیل جبران اینجاست که شاعر بر موجودیت زبان، چیزی می افزاید و در میان کشتیهای یک بادبان، کشتی دوبادبان خویس را به دریا می اندازد. و در اینجاست که می توان گفت شاید مسئله ناسازگاری با «محور همنشینی زبان فارسی» منتفی به نظر برسد. اما به هر حال باید اذعان کرد که این جسارت بیدل، همان گونه که نویسنده مقاله «بیدل دهلوی» اشاره کرده اند، گاه به خسارت منجر می شود. بالاخص در مواردی که تعداد این ترکیبها در بیت یا حتی در مصراع از حد متعارف فراتر می رود:

غفلت آهنگم ز ساز حیرت ایجادم مهرس

از دیگر کاستیهای زبان بیدل می توان به ایجاز مخمل و همچنین بهم ریختگی

دستوری و جابه جایی نابجای ارکان جمله اشاره کرد:

گر شور مستی ام کند اندیشه گردباد

که منظور او «اگر گردباد به شور مستی من بیانندیشد» است. که نمونه هایی از این قبیل به علت برکاری بیدل و نیز بی اعتنائی مولوی وار او به ظاهر و لفظ، در دیوانش به وفور یافت می شود.

آگاه این فراز و فرود در شعر بیدل، زاییده آن است که مصراع نهایی و تصویر پایانی و

زیبایی و انجذاب حاصله از آن، مصراعی را فدای مصرع دیگر کرده است:

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

که تمام خون و طراوت مصرع نخست همچون گل بر سر مصرع 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 جوصله اندک 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 تیش و متصل به عصب است و فساد و علت هم همواره در کمین عضو زنده است. پای مصنوعی هیچ گاه واریس نمی‌گیرد. چشم مصنوعی کم سو نمی‌شود 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 انگشتهای 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 می‌اندازد:

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 می‌نویسند:

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

آن همه خیالهای نازک و اندیشه‌های باریک، درس عبرتی است برای گویندگان جوان امروزی که آگاهانه می‌کشند سخنان خود را به گونه‌ای ادا کنند که هیچ کس از آن سر در نیاورد و می‌پندارند که ابهام، آن هم ابهام دروغین و آگاهانه، می‌تواند شعرهای ایشان را پایدار و جاودانه کند و در کنار آثار گویندگان بزرگ زبان فارسی برای نسلهای آینده محفوظ نگاه دارد. اما تجربه‌ای که از وجود 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 می‌تواند آینده 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 می‌توان دید. بیدل همه کوشش خود را صرف اعجاب خواننده می‌کند و می‌کوشد که او را هر چه بیشتر از میدان اصلی تداعی‌ها و خیالهای رایج بدور ببرد. به جایی که هنگام بازگشت، خواننده جز تعجب و حیرت، ارمغانی دیگر از این سفر با خویش همراه نیاورد...»

و به دنبال این بیانات، وجوه تفضیلی نیز برای بیدل قائل می‌شوند. موزون و مقفی بودن شعر بیدل و این که «ناقد امروز دیوان او فلسفه‌های مدرن غرب، از قبیل اگزستانسیالیسم و آراء فیزیکی دانشمندان امر و زرا در آن جست‌وجو» می‌کند، دو وجه از وجوه تفضیل ایشان است.

آنچه از سخنان آقای دکتر شفیع استنباط می‌شود این است که بیدل می‌کوشد تا سخنان خود را به گونه‌ای ادا کند که هیچ کس از آن سر در نیاورد. و ایضاً بیدل به دنبال ابهام دروغین و آگاهانه است و کوشش او همه صرف اعجاب خواننده می‌شود. و این همه برای این است که بیدل می‌خواهد سری میان سرها در آورد و خود را در کنار بزرگان زبان فارسی برای نسلهای آینده محفوظ نگاه دارد. از این روسزاوار است که جوانان شعر امروز، در آیین سرنوشت بیدل به عبرت نگاه کنند و از این نمونه ناکام در ایران، متنبه شوند و به خود آیند.

اولاً به نظر ما بیدل هنوز در ایران به مفهوم واقعی کلمه مطرح نشده است تا بتوان در باره موفقیت یا عدم موفقیت او حکم قطعی صادر کرد. ثانیاً آقای دکتر شفیع موفقیت بیدل را در خارج از ایران (افغانستان، هندوستان،

پاکستان و تاجیکستان) چگونه ارزیابی و توجیه می‌کنند. مگر نه این که «ناقد امروز» در کنار شعر مولوی و حافظ و سنائی و عطار و ناصر خسرو به شعر بیدل نیز عشق می‌ورزد و از او عاشقانه ستایش می‌کند؟

ثالثاً ابهام شعر بیدل ابهامی دروغین و آگاهانه نیست. ودلائل این ادعا را در فصول پیش به شکل مبسوط، شرح دادیم. در اینجا فقط به ذکر این نکته بسنده می‌کنیم که اصولاً 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 می‌رسد، نیست. و ارائه ابیاتی که بیدل گاه از سر تفتن ذوقی سروده است — کاری که کم و بیش همه شاعران بزرگ هم کرده و می‌کنند — نمی‌تواند حکم محکومیت بیدل را صادر کند.

رابعاً اگر جوانان «امروز» از بی‌محتوایی و بی‌فرهنگی به ابهام دروغین و آگاهانه پناه می‌برند، ابهام شعر بیدل زاینده فوران معنی و هجوم مضامین و تراکم گفتنی‌هایی است که مشکل می‌توان در لفظشان گنجانند و دهان خاکی را در استخدام بیان آنها در آورد. بیدل همچون دیگر عرفای و الامقام می‌کوشد تا فریاد دو جهان را از یک دهان بر آورد. و لکننت و گسیختگی کلامی که زاینده این تلاش حماسی و مقدس باشد، به هیچ وجه با ابهام حساب شده بی‌دردها و فکلیهای شعر نو، قابل مقایسه و مقارنه نیست. و به نظر ما این قیاس، شدیداً قیاسی است مع الفارق.

خامساً چگونه می‌توان تصویرها و خیالهای رقیق و شاعرانه 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 سینه این همه شور و درد و عزت و مردانگی دست زد که بید؟ فی الواقع سزاوار بود که به جوانان «امروز»، شناخت دقیق عرفان، جرعه‌های زبان تازه، سوررئالیسم حیرت‌آور، پای‌بندی به عقیده و بالاخره ترکیبها و تصاویر شعر نویی بیدل توصیه می‌شد.

سادساً ابهام بیدل همچون ابهام خاقانی ابهامی سازنده و ثمربخش است که راه را برای آیندگان هموار می‌کند. آنچه تر اویده طبع پر ابهام خاقانی است پس از او صرف زلالی و شفافیت غزل حافظ می‌شود و آنچه از ابهام بیدل و تلاشهای همه جانبه او نصیب ادبیات فارسی می‌گردد، شعر اقبال است که در کرانه خیال بیدل بهلو می‌گیرد. و

به مدد سخت کوشیهای این ناخدای جوانمرد — بیدل — است که سکان کشتی 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 مقاله «بیدل دهلوی» خواسته اند حساب نوجهایی را بر سند که از جمله «ان واقطابشان یکی در کتاب طلا در مس فصول مفصلی را به شعرایی چون مشیری، مازاد، مفتون امینی، رویائی، احمد رضا احمدی، و سیروس آتابای (!) اختصاص داده و آنها را داخل در چهره های مطرح شعر معاصر به نقد و بحث کشیده و شیفته جاذبه های فاقت و مفتون همشهری گری، از مدار نقد جامع و عادلانه خارج شده و با خونسردی - شونت باری از طرح دکتر شفیعی کدکنی طفره رفته است. و در کل کتاب تنها دو جا - ذیل مبحث اخوان به آقای شفیعی (آن هم با طعن و تمسخر) اشاره کرده است.

۱ «تأثیر بیدل در شعر اقبال از دیدگاه محتوا و زبان شعر، می تواند خود موضوع مقاله ای مستقل باشد»
 ۲ «پرداختن اجمالی به آن در اینجا، جز شهید کردن مطلب، ثمری نخواهد داشت.»

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

معنی يك بيت بی معنی!

دراوان 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 بی معنی 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 صخره ناکامی متلاشی شد و مدعی که رند هم بود، لبخند پیروزمندان‌ه‌ای زد و از ذکر منبع این کشف خارق العاده، به عمد طفره رفت و ادامه بحث خود به خود به مزاح و کنایه گره خورد. یکی خندید که: این که گفته‌اند «شعر می گویم و معنی ز خدا می طلبیم» مصداقش همین بیت است! و دیگری با چاشنی غلیظ تری از مزاح گفت: این هم خود صنعتی است. همان طور که بسیاری از متقدمین، غزل و قصیده فی المثل محذوف الالف یا محذوف الباء 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 محذوف المعانی 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 تمایی در این که این غزل معنی ندارد! و شروع به خواندن غزل ظهیر کرد:

فرسوده منقش فتراك وار گردد
 عنبرفشان زر او تریاك دار گردد
 آن دم که موش پرد در ناودان کعبه
 چون جای خواب سازد مشك تترار گردد
 روزی که در بدخشان یخ بر خیار بندد
 پالوده دمشقی خلخال مار گردد
 در کوچه‌های شیرین خسرو خبر ندارد
 امثال فاریابی لعل عذار گردد!

«دیگران هم کم و بیش 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 می توان ساخت اما به صبر!

«جلس با شوخی و خنده پایان گرفت اما ذهن این حقیر فعالیت کنجکاوانه 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 مقاله «بیدل دهلوی» مطرح کرده و درباره آن نظراتی ابراز داشته‌اند.
 در مقاله مذکور آقای شفیعی، بعد از نقل بیت:

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

«می نویسند:

«از يك يك اجزای این شعر، می توان لذت شعری و هنری بردومی توان عناصر تشکیل دهنده معنی را جدا جدا دریافت اما بر روی هم، 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

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

معنی يك بيت بی معنی!

دراوان آشنایی با بیدل، با جمعی از دوستان همدل و هم‌زبان دورهم 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 بی معنی 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 صخره ناکامی متلاشی شد و مدعی که رند هم بود، لبخند پیروزمندانه‌ای زد و از ذکر منبع این کشف خارق العاده، به عمد طفره رفت و ادامه بحث خود به خود به مزاح و کنایه گره خورد. یکی خندید که: این که گفته‌اند «شعر می‌گویم و معنی ز خدا می‌طلبم» مصداقش همین بیت است! و دیگری با چاشنی غلیظ تری از مزاح گفت: این هم خود صنعتی است. همان طور که بسیاری از متقدمین، غزل و قصیده فی المثل محذوف الالف یا محذوف الباء می‌گفتند و التزام می‌کردند که حرف مورد نظر را در ابیات خویش به کار نبرند میرزا عبدالقادر هم بر این قیاس خواسته غزل محذوف المعانی 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 تمایی در این که این غزل معنی ندارد! و شروع به خواندن غزل ظهیر کرد:

فرسوده منقش فتراك وار گردد
 عنبرفشان زر او تريك دار گردد
 آن دم که موش پرد در ناودان کعبه
 چون جای خواب سازد مشك تتار گردد
 روزی که در بدخشان یخ بر خیار بندد
 پالوده دمشقی خلخال مار گردد
 در کوچه‌های شیرین خسرو خبر ندارد
 امثال فاریابی لعل عذار گردد!

و دیگران هم کم و بیش 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 می توان ساخت اما به صبر!

مجلس با شوخی و خنده پایان گرفت اما ذهن این فقیر فعالیت کنجکاوانه 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 مقاله «بیدل دهلوی» مطرح کرده و درباره آن نظراتی ابراز داشته‌اند. در مقاله مذکور آقای شفیعی، بعد از نقل بیت:

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

می نویسند:

«از يك يك اجزای این شعر، می توان لذت شعری و هنری بردومی توان عناصر تشکیل دهنده معنی را جدا جدا دریافت اما بر روی هم، 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 جلوه زار» خود تصویری است دل‌انگیز و شاعرانه که به تنهایی می‌تواند تأثیر القایی خاص داشته باشد.»^۱

می‌بینیم 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 «حر به» از دست مخالفان آسان طلب شعر بیدل که همواره به نظر آقای شفیعی استناد می‌کنند، گرفته می‌شود.

در اینجا ما می‌کشیم 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 گونه 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، صبغه مورد علاقه بیدل یعنی وحدت وجود، در آن به گونه‌ای بارز، مشهود است. دیگر ابیات این غزل مؤید ادعای ماست:

غفلت نوای حسرت دیدار نیستم

در پرده چکیدن اشکم ترانه‌ای است

ضبط 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، شماره ۷۴، مقاله «بیدل دهلوی»، نوشته آقای شفیعی کدکنی.

اودر تشریح و تبیین آن، با ابیاتی از این قبیل روبرو شد.
پیش از این به گرایشهای وحدت وجودی بیدل اشاره ای کردیم و در اینجا بر آنیم که
مجاری بر وز این گرایشها و مصالح واژگانی بیدل را در این کارگاه بر شماریم.
بیدل می گوید:

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

یعنی این شاعر شوریده با کلمات — که صور اسرافیل اویند — 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 درک معانی محسوس شده، سخت کار ساز باشد.
در بیت مورد نظر (حیرت دمیده ام...) کلمات عمده ای که شیور احضار معانی واقع
شده اند و شاعر در واقع دم گرم خویش را به شیوه خود، در آنها دمیده است، عبارتند از:

۱. حیرت

۲. داغ

۳. طاووس

۴. آینه

که البته این چهار کلمه به اقتضای میل ترکیب ساز طبع بیدل، به شکل آزاد و خالص در
این بیت به کار نرفته اند. 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 سینرژسم اجزای ترکیب،
بر قدرت و تأثیر گذاری آنها نیز افزوده باشد.

از دیدگاه صنایع شعری و به شکل مشخص از روزنه مراعات نظیر، در شعر بیدل
«آینه و حیرت»، «آینه و داغ»، «داغ و طاووس»، «آینه و طاووس» به گونه ای تنگاتنگ
همواره با هم در ارتباط و در حال مبادله جلوه های معنوی هستند.

مثال برای آینه و حیرت:

محو گشتن، دو جهان آینه در بردارد
جلوه کم نیست اگر دیده حیرانی هست

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

خواه داغ حیرت خود، خواه محورنگ غیر
دیده ما هر چه هست آئینه دیدار اوست

حیرت آهنگم که می فهمد زبان راز من
گوش بر آئینه نه تا بشنوی آواز من

طاقت دل نیست محو جلوه نبودن
آینه در حیرت اختیار ندارد

حیرت زبان شوخی اسرار ما پس است
آئینه مشربان به نگه گفت و گو کنند

سراپای شعر بیدل آئینه خانه حیرت است و در کمتر غزلی از او می توان جای «آینه» و «حیرت» را خالی و به تعبیر اهل خراسان، سبزدید. اما باید تذکر داد که «حیرت» رادر 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 دندان‌های این شاه کلید اشعار بیدل، لطمه جبران ناپذیری وارد کرده ایم. «حیرت» در شعر بیدل، نگرانی خالص و تماشا نظری محض است:

بسکه چون جوهر آئینه تماشا نظریم
می چکد خون تحیر ز رگ و ریشه ما

حیرت آئینه ام 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
لاله سان آینه داغ جگر داریم ما

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

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

مثال برای داغ و طاووس:

فریب جلوه طاووس زین چمن نخوری
غبار قافله سالار داغ می گذرد

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

طاووس من و داغ فسردن؟ چه خیال است

مثال برای طاووس و آینه:

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

زرنگی که جز داغش آینه 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 خواننده آگاه و پرحوصله، دامنه کاربرد عناصر فوق و ایضاً پیوند مورگی و چند جانبه آنها را با هم، بیش از پیش آشکار می کند.

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

یک چشم تر آورده ام از قلم حیرت
این کشتی آینه پر از جنس نگاهست

که «کشتی آینه» همان «چشم تر» است که بیدل سوار بر آن پهنه اقیانوس ازل را در نور دیده تا اجناس بلورین نگاه را به متحیران شعر خویش عرضه کند.
و در بیت زیر:

این چه طاووسی ناز است که اندوخته ای
پای تا سر همه چشمی و به خود دوخته ای

«پای تا سر چشمی» دقیقاً معنی «پای تا سر آینه هستی» را می دهد. حال که تا حدودی چگونگی برقراری تناسب لفظی بین اجزای دو مصراع روشن شد، به سراغ تناسب معنوی این اجزاء می رویم و دلالت های معنوی این الفاظ را می کوشیم تا روشن کنیم. بیدل که تفکر وحدت وجودی سرپای وجودش را مسخر کرده است، همچون دیگر سالکان این وادی انسان فلسفی را آینه خلوت و مرآت محرکه خدا و مجلای ظهور او می داند که این آینه (بنابر دلایلی که بعداً به آن خواهیم پرداخت) به خاک خورده، یعنی به عالم تعین و به جهان خاکی هبوط «داده شده» است:

آینه بر خاک زد صنع یکتا
تا و نمودند کیفیت ما

پس وقتی بیدل می گوید: «حیرت دمیده ام» منشاء وجودی خودش (انسان) را مشخص می کند و تبار خود را به آینه — که محرم خلوت حق بوده و در تحیر هم اختیاری ندارد — می رساند. این آینه بعد از به خاک خوردن، زنگ تعین می گیرد و داغ مهجوری و محرومی از دیدن می شود. و زدودن این زنگ، و دوباره آینه شدن و کسب لیاقت راه یابی مجدد به محرکه از دست رفته، سرلوحه تلاش بی انقطاع همه 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 یاد دل اورا — که مرکز ثقل کرامت انسانی
 اوست — به آینه، تشبیه و منسوب می کند:
 آینه واریم، محروم عبرت

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

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

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

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

خاک اگر باشم به راهت، جوهر آینه ام
 و ر همه آینه گردم، بی تو خاکم بر سر است

بس دیده که شد خاک و نشد محرم دیدار
 آینه ما نیز غباری است از آنها
 و با بیان خاص خود به کرات، آینه فطرتی و آینه ایجادی انسان را گوشزد می کند:
 مشت خاک تیره را آینه کردن حیرت است
 جلوه ای کردی که ما هم دیده حیران شدیم

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

حیرت حسنی است در طبع نگه پرورد ما
شش جهت آینه بالذکر فشانی گرد ما

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

آینه چکد گر بفشارند غبارم
یعنی به هر حال ما آینه آن جلوه ایم که جلوه دو عالم از اوست:
آینه عالمی را بی دم زدن فرو برد
آغوش سینه صافی کام نهنگ دارد

این آینه که عالمی را بی دم زدن، و به تعبیر بیدل با ضبط نفس، در خود فرو می برد و جای می دهد همان انسان کامل است که در صورت، عالم صغیر و در معنی عالم کبیر است. اما آنچه در مصراع: «حیرت دمیده ام گل داغم بهانه ای است» کار را برای خواننده مشکل می کند این است که از «گل داغم بهانه ای است» معنی «گل داغ برای من بهانه ای است» هم به ذهن متبادر می شود. حال آن که این معنی مورد نظر بیدل نبوده، بل مراد او از «گل داغم بهانه ای است» این است: گل داغ من، داغ محرومی جدا شدن من از تو و هبوط من به خاک، بهانه و صنعت تو است. و این مضمون از مشهورات عالم عرفان است:

بی ساز دویی جلوه تحقیق، نهان بود
امروز در آینه نمودند که ماییم

و بیدل در مثنوی عرفان، در باب «رمز آن دانه که تا آدم خورد — خرمن عافیتش بر هم خورد» داستانی را نقل می کند که نتیجه نهایی آن، مؤید همین معناست:

عاشقی، بیدلی، جنون زده ای

قدح آرزو به خون زده ای

داشت معشوقه ستمکاری

خودسری، شوخ عاشق آزاری

و این عاشق بیچاره از باغ وصال جز گل محرومی نمی چیند و از نشئه باده عشق جز خماری، کیفیتی حاصل نمی کند:

هر قدر جام انتظار کشید

جای صهبا همان خمار کشید

و به ناچار این عاشق ناکام، طبعی روال داستانهای عارفانه و حکمت آمیز برای حل مشکل خویش چنگ به دامان پیر و مرشدی می زند:

به امید طریق امدادی

درد دل برد پیش استادی

پیر حکمت آموز به عاشق بیچاره راه حل 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 يك شرط دارد:

ليك شرطی است لازم تدبیر

که از آن احتیاط نیست گزیر

آنزمان کاین عمل کنی بنیاد

شکل بوزینه ات نیاید یاد!

این قدرها ضروری عملست

ورنه در نشئه اثر خلل است!

عاشق بینوای یأس آهنگ

نوحه برداشت کای جنون فرهنگ

چه فسون از بغل برآوردی

که ز بوزینه ام خبر کردی

گر نمی خواندی 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 نزدیک شدن

به شجره ممنوعه باز می گردد و می گوید:

پس ز نام شجر خبر دادن

شور بوزینه بود سردادن

بود آدم از آن شجر ممتاز

گر نمی داد 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 خاک و به یک معنی داغ آفرینش، از
داغهای فلسفی بسیار مشهور در شعر فارسی است که قبیلۀ انسان را تا ابد کفایت کرده
است:

نه این زمان دل حافظ در آتش طلبست
که داغدار از لاله خود روست

و از جنبه دیگر اما نزدیک به همین جنبه، این «بهانه» و افسون و صنعت عشق — حُب —
معادل (أَحْبَبْتُ أَنْ أَعْرِفَ) در حدیث قدسی مشهور قرار می‌گیرد.
با عنایت به تفصیل فوق، معنی مصراع نخست چنین می‌شود:

من از تبار آینه، خدانمای، هستم اما به خاک آغشته گردیدن من و دور شدنم از
محرکه یار و نشستن داغ تعین بر پیشانی‌ام، بهانه و صنعت و افسون عشق، آینه‌ساز
است. اما علی‌رغم روشن شدن معنی مصراع نخست، به نظر می‌رسد که یکی از
سؤالهای آقای دکتر شفیع‌ی همچنان بی‌جواب مانده است: راز برقراری تناسب میان
دو مصراع؟

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

سؤال آقای شفیع‌ی را دو خط تیره کوتاه که در دو جانب مصراع دوم قرار می‌دهیم،
پاسخگوست:

حیرت دمیده‌ام گل داغم بهانه‌ای است
- طاووس جلوه‌زار تو آینه خانه‌ای است -

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 سرپا 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 سرپای تو آینه خانه اوست و تو حیران «خود»ی که در عرفان، چندان فاصله ای با «خدا» ندارد و در عین حال از زمین تا آسمان میانشان فاصله است:

پرتو خورشید جز در خاک نتوان یافتن
 يك زمین و آسمان از اصل خود دوریم ما
 و این سرپا چشم بودن طاووس (انسان) در باغیات بیدل نیز، مصادیقی دارد:
 دی سیر خیال این گلستان کردیم
 محو تو شدیم و گل به دامان کردیم
 و اشد مژه ای که همچو بال طاووس
 ایجاد هزار چشم حیران کردیم

پس این انسان آینه تبار و این داغ هجران خورده و این تازیانه تعین چشیده، همچون طاووسی که سرپایش نشان دهنده این داغ و کبودیهای ضرب این تازیانه است، در جلوه زار خدا یعنی در عالم خاک و اعتبار می خرامد و همچون بیدل آه حسرت و اندوه می کشد. در این تشبیه مضاعف انسان به آینه و طاووس، نقش کلیدی و محوری کلمه «داغ» را نباید نادیده گرفت. کلمه ای که بین آینه و طاووس پل ارتباط معنوی کشیده است. پس «حیرت دمیده ام» یعنی سرپای وجود من غرق آینه و آغشته به خاصیت آینه (حیرانی) است:

يك جلوه انتظار تو در خاطرم گذشت
 آینه می دمد ز سرپای من هنوز

انچه برای آقای دکتر شفيعی موجد شبهه بی ارتباط بودن دو مصراع شده، ناشی از این است که ایشان «طاووس جلوه زار» را اضافه تشبیهی گرفته اند و بر همین اساس هم گفته اند: «با این همه، طاووس جلوه زار، خود تصویری است دل انگیز و شاعرانه که به نهایی می تواند، تأثیر القایی خاص داشته باشد»

گرچه شعر بیدل و ترکیبات شعری او خاصیت کارت پستالهای سه بعدی بی رادارد نه از هر طرف به آنها نگاه کنی تصویری تازه می بینی، اما برای درک رمز وحدت معنوی مصراع در این بیت، «طاووس جلوه زار» را باید از زاویه اضافه تخصیصی یا لا اقل اضافه استعاری و یا آمیزه ای 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 «من» 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 درمی‌یابیم 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 محرستان یار و داغ گردیدن من به خاک و عالم اعتبار، بهانهٔ ذات حق و اقتضای شوخی آفرینش او بوده است.

و مصراع دوم، همان گونه که گفته آمد، توضیح تصویری تر این معنی و به عبارتی شکل تمثیلی و آینه‌دار مصراع نخست است.

البته برای سرپا آینه بودن انسان عاشق و حیرت زده، در دیگر اشعار بیدل نیز نمونه‌های فراوان یافت می‌شود که در اینجا ما به دوربانی 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 آینه‌خانهٔ 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، از دید ما مصداق شعر کامل و ایدآل محسوب نمی‌شوند. اختصاص این فصل به شرح این بیت نباید برای خواننده این توهم را پیش آورد که ایجاز و تمثیل فشرده‌ای به این شکل، غایت و مطلوب ذوق شعری ماست. اما از آنجا که آقای دکتر شفیعی در مورد این بیت گفته‌اند: «بر روی هم، مجموع قصد گوینده، معلوم نیست و راز برقرار کردن این تناسب میان این دو مصراع، گذشته از وحدت قافیه و ردیف، آیا بر چه اصل معنوی و ذهنی است؟» و در پاسخ سؤال خودشان، اضافه کرده‌اند که:

«به طور یقین چیزی نمی‌توان گفت...» ما این بخش از کتاب را به شرح این بیت از بیدل اختصاص دادیم تا بگوییم که نمی‌توان به طور یقین گفت که: «به طور یقین چیزی نمی‌توان گفت».

اهل کاشانم، اما
شهر من کاشان نیست.
شهر من گم شده است.
سپهری

اندیشه‌های بیدل در مثنوی و رباعی

گفته‌اند و شنیده‌ایم که بیدل مرد بزرگ، امتداد بازوی اوست. بر این قیاس می‌توان شعر شاعر را امتداد اندیشه و روح او دانست. به یقین آنچه در کوزه 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 مظهر و روحش و محتوای ظرف شعر او، در یک 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 همه طوفانهای روحی و گریزهای فلسفی درون، شاعری است متعادل که بر مدار صداقت و صمیمیت گام می‌زند. او را اندیشه‌ای یکدست و منسجم است. و این اندیشه (اگرچه به رنگهای گوناگون) در ظرف غزل، مثنوی و رباعیات او نیز در حال جوش و خروش و جزر و مد است.

(بیدل چهار مثنوی بلند دارد: عرفان، طلسم حیرت، طور معرفت، محیط اعظم) در این دفتر برای آن که خواننده نفسی هم در باغ مثنویات بیدل زده باشد، چند بیت از مثنوی عرفان او می‌آوریم. اما نه فقط برای این که چند بیت آورده باشیم. غرض دیگر ما از آوردن این ابیات این است که از خواننده اهل، تقاضا کنیم که با بذل دقت و اعمال 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 از مثنویهای 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 می‌کند که همراه با عده‌ای از دوستان اهل سیر و سفر، راهی هندوستان می‌شود:

کاشی‌یی را رفاقت احباب

خاک بنیادِ عشق داد به آب

با حریفان کوه و دشت نورد

سیر هندیش قدم فشرد به گرد

اما مرد رانج و عذاب سفر سخت گران می‌آید و به قول امروزها حالش از آن بیابان نوردی و سختیهای سفر، گرفته می‌شود:

هر قدم زان هوس نوردیدن

چون نفس داشت باز گردیدن

به ضرورت کلف آرایبی

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 می‌شوند و از مزایای آب و هوای هندوستان برای او می‌گویند:

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 تورنگ شکفتنی ندמיד
 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
 لیک اندیشه محو کاشانست
 تا قضایم به این طرفها راند
 امتیازم همان به کاشان ماند
 سعی هرچند گامها فرسود
 دورم از حسرت وطن نمود
 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 کار هستی موهوم
 حسرت آباد خواهش معدوم
 کردی از غفلت جنون کاری
 صرف 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 مبارز
 رنگ گل کرده‌ای، خیال مبارز
 و طنت غیر حال موهوم است
 هر چه 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
 لیک هر گام 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 گرز مینی تو
 هر چه 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 آر میدان 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
 گفت و گوی کتاب لاریبیم
 خامشی درس بی نشانی ما
 ناله تحریر ناتوانی ما
 هستی مطلق اوست، ما عدمیم
 ساز او را سراغ زیرو بمیم
 می تراود ز پردهٔ قدمش
 همچو ما صد هزار زیر و بمش

هر چه دید و شنید ما باشد
 نقش پا و صدای پا باشد
 بسکه وحشت عثمان ما دارد
 نقش پا هم صدای پا دارد
 نقش پا بین صدای پا بشنو
 ز ابتدا شور انتها بشنو
 همه جا گرد رفته هاست بلند
 شش جهت يك 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 می‌تواند کلید بسیاری از گنج‌های معنائی 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 تقسیم‌بندیهای 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 می‌شوند و زبان عبارت را با لهجهٔ تخیل — که دور از دیار منطق و فلسفه است — در می‌آمیزند. 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 بقاء موضوع، به شیء حق می‌دادند تا فقط در مکان، کمیت، کیفیت و وضع حرکت کند اما اجازه نمی‌دادند که شیء در خود حرکت کند و از خود دالانی بسازد تا خودش در آن گام زند. بسیار نامعقول می‌نمود 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 جایز بلکه واجب دانست و برهان کرد تا چنین حرکتی و جوششی در درون نباشد تحول و دگرگونی در بیرون پدید نمی‌آید. و تا چیزی مستمر است و اتصالاً از پوستهٔ خودی خود بیرون نیاید، و خود را نردبان اعتلاء خود نکند و در دل ناآرام و بی‌قرار نباشد و در خود گام نزند و در پای خود نمیرد و بر پای خود نرید و از خود مایه نگذارد، هرگز به کمالی نوین دست نخواهد یافت.»^۲

فلسفه‌ای از این قبیل که در قالب نثر بی‌قراری می‌کند و برای شعر شدن به درو دیوار عبارت می‌کوبد و بال می‌زند، اگر پشتوانهٔ فکری شاعری باشد بی‌شک در شعر او

منجر به ظهور سوررئالیسمی اصیل و حلال زاده خواهد شد. سوررئالیسم تمام شاعرانی که برای خود جهان بینی داشته اند و برای تبیین این جهان بینی از بلاغت فلسفی نیز برخوردار بوده اند، سوررئالیسمی اصیل و درخور اعتناست و مولوی، بیدل و سپهری به نظر ما از این دسته اند. در رباعیات بیدل نیز شاهد سوررئالیسمی برخاسته از جهان بینی وحدت وجودی او هستیم.

زین بحر، جهانی خطر اندیش گذشت
 آسوده همین کشتی درویش گذشت
 محو است کنار عافیت بی تسلیم
 باید نفسی پل شد و از خویش گذشت

از وصل تو محرم بر و دوش خودم
 وز سیر کنار تو در آغوش خودم
 تمثال نتیجه حضور شخص است
 گر از یادت روم فراموش خودم

بیدل زین بحر و موجش استغنا کن
 با ترک شنای جست و جو، سودا کن
 فرصت به تأملی گرامداد کند
 پل باش و تماشای گذشتنها کن

بیدل نازش نفس دمیده ست به من
 افسون نگاه او تنیده ست به من
 گرم است بساط خاک از پرتو مهر
 گر من نرسیدم او رسیده ست به من

عارف به تماشای چمنزار خیال
 جز در قفس دل، نگشاید پرو بال
 هر چند ز امواج قدم بردارد

از خویش برون رفتن در ریاست محال

از می به رگ تاك، سراغی است نهران
 از گل به کف ریشه، ایای است نهران
 غافل مگذر ز معنی بدر و هلال
 در هر پروانه چراغی است نهران

در پرده هر ریشه، چمن سازی هست
 در هر بالی، کمین پروازی هست
 چون ماه نواز و هم نگردی باریک!
 در جیب کلید تو در 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
 آینه 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 آینه بوی گل، نفس و حس شامه است. می بینیم که در رباعی بیدل، بوی گل و عطر و رایحه 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 آینه تماشا می کرد

در شعر سپهری هم عطر، برای خودش آینه‌ای دارد. مصراع سوم سپهری را می توان این طور معنی کرد: با گلی رو بر و شدم که بوی خودش را در آینه شامه من تماشا می کرد.

و سپهری در همین شعر ادامه می‌دهد:

همیشه از روزنه‌ای ناپیدا

این صدا در تاریکی زندگی ام 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 نمی‌جوشید. 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 مورد نظر ماست:

در کلبه بیدلان، نیاز اندیش آی

هرچند که سلطان منشی، درویش آی

از صحبت ما تا به حضوری بررسی

خود را بیرون در گذار و پیش آی!

و سپهری در شعر «بی پاسخ» می‌گوید:

در تاریکی بی آغاز و پایان

دری در روشنی انتظارم روید

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 حامل 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 بیدل را

در شعر خویش و به شکلی امروزی بازآفرینی و بازسازی کرده است؟

جواب هر چه باشد فرقی نمی‌کند. این شباهتها را به هر علت که باشد، باید به فال نیک

گرفت و به عنوان هویت شرقی عارفانه شعر سپهری بر دهان کسانی کو بید که ادعا

می‌کنند سپهری هر چه 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 يك سو ارجمندی تلاش بیدل را گواهی می‌دهد و از دیگر سو پیوند سپهری را با ادبیات اسلامی این سرزمین، محکم‌تر می‌کند و این مهم را به نسل جوان معاصر یادآور می‌شود که می‌توان از ذخایر خودی سود جست و در عین حال پا به پای زمان و همدوش با آهنگ ضربان 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 همه پارسی‌زبانان میسر و ممکن شدنی است. در صمیمیت سپهری همین بس که مانند دیگران پشت يك زبان خارجی فراز و نشیبهای زبان شعرش را استتار و از دیده‌ها مخفی نکرده است. کسانی چون الف بامداد که در شعرشان بین الهام‌پذیری از شعرای غرب و رونویسی و کپی‌ازکار آنها، فاصله‌چندانی نیست، با خوانندگان شعر خود جز بر مدار شیطننت و غش در معامله گامی نزنده‌اند. حضرتش می‌گوید:

خدایا خدایا سواران نباید ایستاده باشند.
 هنگامی که حادثه اخطار می‌شود.

و «اخطار» شدن «حادثه» را تو که خواننده شعر هستی به فال نوآوری می‌گیری و به حساب زبان خاص شعر ایشان می‌گذاری ولی بر حسب يك گردش اتفاقی در گوشه‌ای از اشعار «رایرت گریوز» متوقف می‌شوی و می‌خوانی که:

How not terrible/When the event outran the alarm/and....^۳

چگونه هول آور 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 ارائه آن در بافت (هنگامی که حادثه اخطار می‌شود) به خواننده شعر معاصر، خلاصه شده است. و حال برای این کار که حدیثش بر سر هر بازاری هست چه نامی می‌توان برگزید و چه مایه خلاقیت در این ترجمه‌های بی‌ذکر مأخذ می‌توان قائل شد، سؤالی است که باید از وجدانهای کرم‌نخورده، پاسخ صریح آن را طلب کرد.

در این چمن به حیرت شبنم رسیده ایم
باید دری به خانه خورشید باز کرد
بیدل

دری به خانه خورشید

همان طور که در طول این مبحث نشان دادیم، شعر سبک هندی در مسیر تطور خود از وضوح حکیمانه در شعر صائب و اقمارش به سوی غموضی عارفانه در شعر بیدل سیر می‌کند.

(بیدل وقتی از راه می‌رسد که شعر سبک هندی در سرپنجه‌های صائب به نهایت تکامل حکیمانه خود رسیده است. بیدل از تجربیات صائب سودها می‌برد اما به تکرار او دل نمی‌بندد. او تشنه 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 کوله بار عرفان و درد بردوش، گام در راه نوینی می‌گذارد. راهی که در زبان و در نحوه بیان از گردنه‌هایی نوظهور و از پیچ و خمهای بی سابقه‌ای می‌گذرد.)

برای نشان دادن تطور شعر سبک هندی و تفاوت زبان و محتوای شعر صائب با شعر بیدل، ارائه دو غزل از این دو قله شعر سبک هندی می‌تواند تا حدودی کار ساز باشد. دو غزلی که در یک بحر و با یک 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، صبغه دلخواه خودش را بخشیده است.

غزل صائب:

در قلمز می همچو حبابست دل ما
 از خانه 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
 بی پرده تراز عالم آبت دل ما
 از جنبش مهد است گرانخوابی اطفال
 از گردش افلاک 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:

آینه چندین تب و تابست دل ما
 چون داغ جنون شعله نقابست دل ما
 عمری است که چون آینه در بزم خیالت
 حیرت نگه یک مژه خوابست دل ما
 ماییم و همین موج فریب نفسی چند
 سرچشمه مگوییید سرابست دل ما
 پیمانه ما پر شود آندم که ببالیم
 در بزم تو همظرف حبابست دل ما
 آتش زن و نظاره بی تابی 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 جرعه کش 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 بی حاصل خویشیم
 از بسکه نفس سوخت کبابست دل ما
 دریا به حبابی چقدر جلوه فرود
 آینه و صلیم و حجابست دل ما
 صد سنگ شد آینه و صد قطره گهر بست
 افسوس همان خانه خرابست دل ما
 تا جنبش تار 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 نیمه زمینی است.
 اما شعر بیدل محتوای عارفانه‌ی زبانی متموج و تپنده دارد و در برگیرنده‌ی ترکیب‌های خاص
 بیدل: حیرت ننگه - 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.

ارائه این دو غزل نه برای مسابقه و ترجیح یکی بر دیگری، بل برای نشان دادن دو
 جلوه از ادب فارسی و دو شاخه گل است که هر یک بوی خوش خود را دارد. ولی اگر
 قرار بر آن باشد که صادقانه در باره این دو قلعه 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 دامنه 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 همه موفقیها نابغه نیستند و همه نابغهها نیز موفق نیستند. اما اگر بخواهیم به لهجه 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 خلأ 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 نوشته نویسنده فقید افغانی، آقای صلاح الدین سلجوقی. این کتاب که آینه 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 می‌آورند و در ذیل آن به تفسیر و تشریح بیت از جنبه‌های ذوقی و علمی می‌پردازند. نثر کتاب، نثری شیرین و مشتمل بر تمثیلهای زنده‌ای است که دوستان و نثر معاصر افغان و طالبان شناخت بیدل را سخت بر دل می‌نشیند.

در زیر برای تکمیل این دفتر و برای ارائه 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» می‌آوریم:

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

گفت و گوی 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 نمونه 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 سحر به دو حرف کوچک از آن به وجود آمده است. ولی روح مطلب بیدل این است که صبح فطرت را هنوز پیش از آن که تو لب به حرف باز کنی، همان يك تبسم لعل مهرجوی تو، چمن آرا ساخته است. ولی گفت و گوی تو هنوز آن قدر زیباتر است که هزاران بوی گل و نوای بلبل فدای تمهید لب به حرف آوردن تو می‌گردد.»

بعضی از ابیات این غزل که تماماً مناجات است:

سحر نسیمی در آمد از در پیام گلزار وصل در بر
چو رنگ رفتم ز خویش، دیگر چه رنگ باشد نثار بویت!
هوای سرمشق انتظارم، ز خاک گشتن چه باک دارم؟
هنوز دارد خط غبارم شکستهٔ کلک آرزویت
به جست و جو 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، بیالد از شعله خار و خس هم
رساست سرشتهٔ نفس هم به قدر افسون جست و جویت
به این ضعیفی که بار دردم شکسته در طبع رنگ زردم
به گرد نقاش شوق گردم که می‌کشد حیرتم به سویت

اگر بهارم تو آبیاری و گر خزانم تو شعله کاری
 ز حیرت من خبر نداری؟ بیارم آینه رو برویت؟
 کجاست مضمون اعتباری که بیدل انشا کند نثاری؟
 بضاعتم پیکر نزاری که افکنم پیش تار مویت^۲

گمان مبر که به پایان رسیده کار مغان
هزار بادهٔ ناخورده در رگِ تاك است
اقبال

خاتمه

آن وقتها که دانش آموز بودیم، زنگهای انشاء که می‌رسید همه چیز بر ما «دانش آموزان» واضح و مبرهن بود. از توصیف فصل بهار گرفته تا فایدهٔ گوسفند و این که تعطیلات نوروز را چگونه گذرانید؟ و از این واضح تر 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 «دانش آموزان 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 به راستی من دانش آموز نمی‌دانم باید چه نتیجه‌ای بگیرم. معمولاً «اساتید» در ذیل این عنوان خلاصه مندرجات بحث را فهرست وار بر می‌شمارند. و من هم اگر بخواهم دور از جانشان به اساتید و الامقام 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 سبک هندی را در فصول مختلف بر شمردیم و تطور زبان بیدل را در بستر سبک هندی کوشیدیم تا نشان دهیم. در ضمن این قضایا طنین سبک 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 بی اصل 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 نمونه هایی نیز ارائه کردیم. و در همین راستا سوررئالیسم پیشرفته را سرپناهی دانستیم که سپهری و بیدل در زیر سقف آن یکجا جمع شده اند. سپس به علل پیچیدگی شعر بیدل پرداختیم و آمیزش مفاهیم عرفانی وحدت وجود با زبان ظریف و رمزآلود سبک هندی را علت اصلی این پیچیدگی دانستیم و به دنبال این مبحث کوشیدیم تا برخی ایرادهای وارد شده بر شعر بیدل را پاسخ گوئیم و ایضاً تلاش کردیم تا شایعه بی معنی بودن بیتی از بیدل را با ارائه نمونه هایی از شعر خود بیدل، تکذیب کنیم.

پس از آن نمودن انسجام تفکر بیدل را در مثنویها و رباعیات به ارائه چند نمونه پرداختیم و سوررئالیسم او، مولوی و سپهری را چون به هر حال زائیده نوعی جهان بینی است، حلال زاده و اصیل، دانستیم. و به دنبال مطلب، از ذوق شعر سبک هندی بیدل صائب دوغزل (با یک وزن و قافیه وردیف) برای نشان دادن سیر سبک هندی از صائب به بیدل، ارائه کردیم با این نتیجه گیری که این هر دو برای ادبیات فارسی مغتنم و محترمند. و ادامه مطلب را به نمونه ای از توضیح و تفسیر ذوقی صلاح الدین سلجوقی از شعر بیدل، گره زدیم. و پس از آن به «خاتمه» رسیدیم و شرح خاتمه کار که می بینید.

با همه اینها احساس می کنم در درونم حسی مه آلود در برابر این عنوان «خاتمه» لاجوانه مقاومت می کند. مقاومت برای گفتن ناگفته ای نهفته که به هر حال با چند سطر مقدمه بایش گفت و حدیث در دسر 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 یک طرف بیشتر نداشته باشد!

کمتر گویی 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 آیه ای 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 رفته است سعدی را متعصب و خشکه مذهب معرفی کرده، خود دچار نوعی تعصب نقابدار نبوده است؟ آیا می توان در نقد یک 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 میکرو و سکوپ محض ورل 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، اصلاً وجود خارجی ندارد و آنها که مدام در بوق و شیپور «بی تعصب بودن» می دمند، خود در زیر و بم این شیپور، يك نفس تعصب و کشش مطلوب و ملایم با طبع خویش را نواخته اند. و این حدیث غریبی است اما یقین داشته باشید که راویان آن— صداقت و انصاف و وجدان— همگی ثقة اند.

شک نباید کرد که کوشش ما برای طرح و ارائه يك نظر و یا تفسیر يك شعر یا شاعر در درجه 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 مقدمه ملال آور راقم این سطور باید اعتراف کند که به شعر بیدل، گذشته از دلایلی که برای حقانیت طرح او در طول این دفتر بر شمرد، 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 بر و جردیان را از جبهه آوردند و من در پزشکی قانونی با چشمهای ناباور خود دیدم که «سمینف»، چشم مهر بان او را از آن سوی شط، با چنگال باروت از خدقه بدر آورده است، آن گاه که کشوی سردخانه بیمارستان تنکابن را همچون تر کشی از نخاع خویش، بیرون کشیدم و معامله وحشت آور پولاد را با جمجمه مهر بان سلمان هر اتی دیدم و آرزو کردم که کاش در لحظه تصادف همه قوانین بی رحم فیزیك در هم می ریخت و قانون عمل و عکس العمل در آستانه آن پیشانی مهر بان و معصوم از پادرمی آمد، و آن هنگام که مرد غسل ساعت مچی او را از دست باز می کرد— ساعتی که هنوز تپش داشت— و از جیب پیراهن ساده اش بسته نامام «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 همه این لحظات و لحظات دیگری که نمی توانمشان گفت، بیدل و شعر روح گذاز او با من بوده اند. روح من به شعر بیدل مدیون است. شعری که حتی در گرمی نوشتن فصول این دفتر که غالباً مصادف بود با تحرك حماسی غیرتمندان جبهه ها و عاشقان حسین ع، 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 «من» 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 دیدیک شیفته بیدل، این دفتر را رقم بزنم به یقین کار به گونه ای دیگر صورت می گرفت... به هر حال چه ها که می خواستم بگویم اما نتوانستم و حال که به پشتِ سر این دفتر نگاه می کنم می بینم که از پس گفتن يك از هزار آنچه در دل 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 ببیمانید و از رگ این تاك گمنام مانده در این دیار به فراخور حال خویش باده های جانسوز و بارقه های روان افروز برای عاشقان ادبیات عمیق و ناپیدا کرانه عرفان اسلامی، ارمغان آورند. و شرط نیل به این مهم، این نکته است که با بیدل، همدلی کنیم و به معشوق او (عَزَّوَجَلَّ) عشق بورزیم و از درگاهش برای دلهایمان لیاقت درك محبت، بخواهیم که بیدل خود فرمود:

هر دل نبرد چاشنی داغ محبت

این آتش بی رنگ نسوزد همه کس را

والسلام - حسن حسینی

از زمستان ۶۳ تا بهار ۶۶

اسامی برخی از دیوانهای شعر و دیگر کتبی که آنها را به نحوی از انحاء بر گردن این تحقیق، حقی است:

دیوان غزلیات بیدل، جلد اول و دوم با تصحیح خلیل الله خلیلی و مقدمه منصور منتظر، چاپ نشر بین الملل.

کلیات بیدل، جلد دوم و سوم چاپ کابل.

دیوان بابافغانی شیرازی، به سعی و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، انتشارات اقبال.

دیوان غنی کشمیری، چاپ سلسله نشریات (ما).

دیوان میرزا عبدالرفیع قزوینی، به سعی دکتر سید حسن سادات ناصری.

مثنوی معنوی، تصحیح نیکلسن، انتشارات طلوع.

حدیقه سنائی، به تصحیح و تحشیه مرحوم مدرس رضوی، انتشارات دانشگاه تهران.

هشت کتاب سهراب سپهری چاپ طهوری.

تذکره شعرای کشمیر، محمد اصلح تصحیح راشدی، چاپ آکادمی اقبال کراچی.

تذکره شعرای پنجاب، خواجه عبدالرشید چاپ آکادمی، اقبال کراچی.

کلیات اشعار فارسی اقبال لاهوری، با مقدمه احمد سروش از انتشارات کتابخانه سنائی.

کلیات صائب تبریزی، با مقدمه امیری فیروزکوهی، کتابفروشی خیام.

صائب و سبک هندی، مجموعه مقالات، چاپ دانشگاه تهران.

فرهنگ اشعار صائب، جلد اول و دوم، احمد گلچین معانی، موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

مولوی نامه «مولوی چه می گوید»، بخش دوم، تألیف مرحوم جلال الدین همائی، مرکز مطالعات و

هماهنگی فرهنگی.

عرفان مولوی، دکتر خلیفه راشد، ترجمه احمد محمدی و احمد میرعلایی چاپ شرکت سهامی

کتابهای جیبی.

نقد بیدل، نوشته مرحوم صلاح الدین سلجوقی، چاپ کابل.

محبی الدین بن عربی چهره برجسته عرفان اسلامی، تألیف دکتر محسن جهانگیری؛ انتشارات

دانشگاه تهران.

نهج البلاغه مرحوم صبحی صالح، چاپ انتشارات هجرت قم.

التصویر الفنی فی القرآن، شهید سید قطب، چاپ دارالاضواء 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 کفانی، برگردان موسی اسوار.
- آن روزها، طه حسین، ترجمه حسین خدیوچم.
- ترجمه و تفسیر شواهد الربوبیه ملاصدرا، ترجمه جواد مصلح.
- تمثیل و مثل، تدوین و پژوهش سیداحمد و کیلیان.
- حافظنامه، بهاءالدین خرمشاهی.
- دیوان رباعیات اوحدالدین کرمانی، مُصحح احمد ابومحبوب، با مقدمه‌ای از دکتر محمدابراهیم باستانی پاریزی.
- زنده باد مرگ، ناصر ایرانی.
- عرفان و فلسفه، و. ت. استیس، ترجمه بهاءالدین خرمشاهی.
- عصر زرین فرهنگ ایران، ریچارد ن. فرای، ترجمه مسعود رجب‌نیا.
- عقاید و رسوم مردم خراسان، دکتر ابراهیم شکورزاده.
- فتوح البلدان، احمد بن یحیی البلاذری، ترجمه آذرتاش آذرنوش.
- مقالات، جلد اول: مبانی نظری تزکیه، استاد محمد شجاعی.
- مقالات، جلد دوم: طریقه عملی تزکیه، استاد محمد شجاعی.
- واژه‌نامه هنر، پرویز مرزبان و حبیب معروف.
- هنر اسلامی، تیتوس بورکهارت، عکسها از رولاند میشو، ترجمه مسعود رجب‌نیا.

