فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهاردهم، پاییز ۱۳۸۸: ۱۷۱-۱۴۷
تاریخ دریافت: ۱۳۸۸/۰۵/۰۵
تاریخ پذیرش: ۱۳۸۸/۰۸/۱۱

بررسی انتقادی معنا و اندیشه‌های بیدل در آیینه‌ی یک غزل

علی محمدی*

چکیده

آوازه و بزرگی بیدل تنها به شیوه‌ی بیان و پیچ و خم‌های زبانی او ختم نمی‌شود، بلکه برخی از شکوه و جلال و جذابیت شعر او به اندیشه‌اش مربوط است که به مثابه‌ی زبانش پر رمز و راز است. اگر بپذیریم که در حوزه‌ی معنا و اندیشه‌ی بیدل نیز برجستگی و خصوصیت‌های سبکی هست، می‌توان پرسید که این دگرگونی‌ها در قالب غزل چگونه خود را نشان داده است؟ اگر غزل، آیینه‌ی تغزل و سخنان غنایی است، عشق و اندیشه در آن چگونه با هم گره خورده است؟ آیا از نظر اندیشه می‌توان غزل بیدل را نوعی غزل خاص نامید؟ در این مقاله با طرح یکی از غزل‌های پرآوازه‌ی بیدل، به نقد اندیشه‌های مندرج در این غزل پرداخته‌ایم. حاصل این پردازش نیز این است که چنان که شعر سبک هندی در قالب گفتار و فرم متحول و دگرگون شده است، از جهت اندیشه و فکر نیز این تحول در نمونه‌های بارز شعر سبک هندی که سروده‌های بیدل یکی از نمایندگان پرآوازه‌ی آن است، دیده می‌شود.

واژه‌های کلیدی: غزل، بیدل، پارادوکس معنا، بیدل دهلوی.

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی‌سینا همدان Mohammadiali2@yahoo.com

مقدمه

میرزا عبدالقادر عظیم‌آبادی، متخلص به بیدل، در قرن یازدهم (۱۰۵۴هـ.ق) در هند (عظیم‌آباد پتنه) چشم به جهان گشود. بیشترِ عمر را در بنگاله به سر برد و در ۷۹ سالگی (۱۱۳۳هـ.ق) در دهلی درگذشت (خلیلی، ۱۳۶۸: ۱۲). را بنا بر روایتی در حیاط خانه‌اش به خاک سپردند (قاری عبدالله، ۱۳۶۵: ۱۸).

هدف نگارنده در این مقاله، شرح غزلی از بیدل، مبتنی بر وجوه اندیشگانی و زبانی است. دلیل انتخاب این غزل این است که به طور خاص، بسیاری از واژگان کلیدی اندیشه‌های بیدل را بیان می‌کند. همچنین در کتاب‌های دبیرستان (زبان فارسی، دوره‌ی پیش‌دانشگاهی) نیز این غزل به عنوان نمونه‌ای از سروده‌های سبک هندی درج شده است که شرح و بسط آن می‌تواند به تبیین اندیشه‌های بیدل منجر شود.

از ویژگی‌های بارز ادبیت متن که هم در شکل اثر و هم در ساختار معنایی و اندیشگانی آن خود را نشان می‌دهد، بلاغت است. برخی از منتقدان، بلاغت اثر را به دنیای شکل و فرم اثر اختصاص داده‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۵)؛ در حالی که از نظر قدمای اهل بلاغت، (با استناد به بازپردازی استاد شفیعی کدکنی) میان بلاغت و اندیشه، وحدتی وجود داشته که بدون آن وحدت، متن اجازه‌ی ورود به دنیای ادبیات را نداشته است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۲۵). از میان انواع مؤلفه‌های بلاغی، چیزی که در سروده‌های بیدل به عنوان یک ویژگی بارز به چشم می‌خورد و در این غزل نیز آن ویژگی، حضوری فعال دارد، وجود تضاد و تصویرهای پارادوکسی است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۱: ۴۰) بخش قابل اعتنایی از این تصویرها به اندیشه‌ی معنوی تولید کننده‌ی اثر باز بسته است. دنبال کردن این ویژگی، در نقد روانشناسانه، منتقد را به گشودن دریچه‌هایی تازه به چشم اندازهای دیگر شعر و شخصیت بیدل راه می‌نماید؛ از طرفی با استخراج واژه‌ها و ترکیب‌ها از دیوان پرحجم او، با توجه به اهمیت هم‌نشینی واژه‌ها در زبان و ادبیات، می‌توان به این نتیجه رسید که شاعر، تسلط کامل در به کارگیری الفاظ و ترکیب‌ها داشته است و چنین نیست که بنا به ضرورت شعری و ترادف و تقریب معنوی، واژه‌ها در دیوان او گرد هم آمده باشند. به زبان دیگر باید گفت که این کیمیای معنا و کهربای اندیشه است که در جذب و گزینش واژه‌ها عمل کرده و منجر به

پدیدآمدن صورتی چنین زیبا شده است (نبی‌هادی، ۱۳۷۶: ۸۷). برای تبیین بهتر و عملی‌تر این موضوع، باید به سراغ شعر بیدل رفت و در بازنمایی وجوه زبانی و معنوی شعر او، بیشتر به تبیین این نکته پرداخت. اکنون غزل زیر را بررسی می‌کنیم.

برق با شوقم شراری بیش نیست — شعله طفل نی سواری بیش نیست
آرزوهای دو عالم دستگاه — از کف خاکم غباری بیش نیست
لاله و گل زخمی‌ی خمیازه‌اند — عیش این گلشن خماری بیش نیست
تا به کی نازی به حسن عاریت — ما و من آیینه‌داری بیش نیست
می‌رود صبح و اشارت می‌کند — که‌این گلستان خنده‌واری بیش نیست
تا شوی آگاه فرصت رفته است — وعده‌ی وصل انتظاری بیش نیست
صد جهان معنی به لفظ ما گم است — این نهان‌ها آشکاری بیش نیست
غرقه‌ی وهمیم ور نه این محیط — از تُنُک‌آبی کناری بیش نیست
ای شرر از هم‌رهان غافل مباش — نوبت ما نیز باری بیش نیست
بیدل این کم همتان بر عز و جاه — فخرها دارند و عاری بیش نیست

(بیدل به کوشش شفیعی کدکنی، ۱۳۷۱: ۱۳۹)

شوق وصال در اندیشه‌ی بیدل

اندیشه شوق وصال یکی از بنیادی‌ترین اندیشه‌های انسان است که در پیوندهای مجازی و حقیقی، بروز می‌یابد. جوهر این اندیشه در ذات و هستی آدمی نهفته است؛ منتها آنجا که در زبان و بیان، خودش را نموده است، متناسب با سبک و سیاق گوینده یا اظهارکننده، چهره‌ها یا شکل‌های متفاوتی به خود گرفته است. بیدل برای تبیین اندیشه وصال، به سوی گزینش نمادی از طبیعت می‌رود. برق به سبب داشتن شدت و حدت و شگفتی، نمودی عالی برای بیان اندیشه‌ی شاعر بوده است؛ اگرچه چنین نبوده که پیش از او برق مشبه‌به شوق نباشد؛ اما در زبان بیدل، چنان این بیان نیرومند و مکرر است که می‌توان آن را نمود آرزو و تمنای شاعر نیز نامید.

برق چیست؟ روشنایی و درخششی است که بر اثر ایجاد میدان مغناطیسی، از دل ابر بیرون می‌جهد. در گذشته و در سنت ادبی، برق، نماد شکوه، سرعت، سوزندگی و

نابودکنندگی آنی و عظمت بوده است. حقیقتاً این شکوه و جلال، در طبیعت نیز به چشم می‌آمده است. برای انسان آن روز که در پرتو نور شمع و چراغ‌های زنبوری، با تاریکی مبارزه می‌کرد؛ البته برق، شکوهی بیشتر از آن‌چه امروز دارد، داشت. به همین سبب، طبیعی بوده است که شاعر، برای شعله‌ی شوق خویش، هیچ مشبهٌ‌بهی را برتر از برق، نبیند. واژه‌ی برق، در شعر بیدل مانند برخی واژه‌های کلیدی دیگر که در این غزل آمده است، بسامد بالایی دارد:

خار و خس اوهام گرفته است جهان را کو برق که یک ریشه در این بیشه دواند
(همان: ۱۷۹)

یا:

ز تلاش برق تازان گروت گذشته باشد تو اگر سوار همت دو قدم پیاده باشی
(همان: ۲۹۶)

یا:

سبک چون برق می‌باید گذشت از وادی امکان سحر گل‌کردن این‌جا نیست بی‌عرض گران‌جانی
(همان: ۳۰۰)

گرچه در بیت‌های بالا، برق ظاهراً دیگر مشبه‌به شوق رسیدن نیست؛ اما با اندکی تأمل می‌توان دانست که با آن‌چه اینجا شوق وصال خواندیم، بیگانه نیز نیست. وقتی فرونهادگی و وارفتگی بر انسان غلبه می‌کند، به تعبیر بیدل، خار و خس اوهام انسان را فرا می‌گیرد؛ اینجاست که برق شوق می‌تواند مددرساننده باشد. برق شوق وصال، خار و خس اوهام را می‌سوزاند و جاروب می‌کند؛ لذا می‌بینیم که اندیشه‌ی برق وصال؛ حتی اگر در ظاهر سخن خود را ننموده باشد، عمیقاً با آنچه در صدر این سخن گفته شد، پیوند دارد. در بیت دوم و سوم نیز همان شوق وصال است که روشن‌کننده‌ی ضمیر شاعر است. سوار همت زمانی به مقصد خواهد رسید که شوق رسیدن او را حتی از برق تازان، پیشتر تازانده باشد. گذشتن از وادی امکان نیز، متضمن داشتن شوق وصال است. لذا می‌بینیم در نمونه‌های دیگر، وقتی شاعر به سراغ برق رفته است، بدون این که بخواهد گرفتار تکرار لفظ و ابتذال ظاهر شود، به تکرار اندیشه پرداخته است. برای تبیین این امر بیت را دقیقتر بررسی می‌کنیم:

چرا بیدل از شوق سخن می‌گوید؟ شوق چیست؟ شوق، آن حرارت و گرمی‌ای است که هنگام جدایی از مطلوب یا یار، به امید رسیدن به او، عارض عاشق می‌شود. نباید معنای آن را با کاربرد امروزی شوق، یکی دانست. ما امروز، بیش‌تر شوق را به معنای نوعی نشاط و بشاشتی می‌دانیم که حاصل از رسیدن به مطلوب باشد؛ حال آن‌که در گذشته، این سرخوشی در عالم فراق و به امید وصال بوده است. نمونه‌ی روشن این ادعا، در این بیت سعدی آمده است:

شوق است در جدایی و جور است در نظر　　هم جور به که طاقت شوقت نیاوریم
(سعدی، ۱۳۶۳: ۵۷۳)

شاعر معاصر، قیصر امین‌پور، با شوق، کهن‌گرایی زیبایی به کار برده است:

من هم‌سفر شراب از زرد به سرخ　　یا هم‌ره اضطراب از زرد به سرخ
یک روز به شوق هجرتی خواهم کرد　　چون هجرت آفتاب از زرد به سرخ
(امین‌پور، ۱۳۷۹: ۶۱)

بیدل، بارها از شوق که مبتنی بر ذوق وصال است، یاد کرده است:

جز شوق راه‌بر نیست، اندیشه‌ی خطر نیست　　خاری در این گذر نیست دامن‌کشان بیایید
(بیدل به کوشش شفیعی کدکنی، ۱۳۷۱: ۱۵۶)

و:

گرفتم این که به جایی نمی‌رسد کوشش　　چو شوق ننگ فسردن مکش پرافشان باش
(همان: ۲۱۵)

می‌بینیم که در اندیشه‌ی شاعر، شوق، معنایی ثابت، مثبت(مورد توجه)، دلخواهانه و زیبا دارد. شوق، رهبرنده، پرافشان، پویا و پرتپش است، چنان که اندیشه‌ی وصال چنین وضعی دارد، چنان که شعله‌ی سرکش، به اندازه‌ی تاب و توان خویش چنین وضعی دارند؛ اما شعله‌ی سرکش آتش کجا، شوق رسیدن کجا؟ بیدل بر این باور است که هیچ نیرویی تاب مقاومت با جذبه‌ی عشق را ندارد؛ لذا برای تبیین این نیرو، اگرچه به عناصر طبیعی رو می‌کند؛ اما باز آن‌ها را در مقام تشبیه ناچیز می‌بیند، چنان‌که برق در نظر قدما، بزرگ و با عظمت است، اما شرر، کوچک و ناچیز. بیدل می‌داند که برای انتقال معنا، ابزاری نیرومندتر از بیان متناقض‌نما نیست. سبب این قدرت نیز روشن است.

همان گونه که در وجه مثبت اندیشه، نیروی فعال دیده می‌شود، در وجه منفی، نیروی خنثا و منفعل است. بهترین راه برای بیان اندیشه‌ی وصال، آشکار شدن هر دو وجه در سخن است که در قالب بیان متناقض‌نما، خود را نشان می‌دهد.

شراری: یک شرار، «ی» در شراری بیانگر کوچک‌نمایی(تصغیر) است. شرار: شرر، جرقه. در ادبیات فارسی، بویژه شعر بیدل، شرر نماد عمر کوتاه و زمان اندک است:

زندگی محروم تکرار است و بس چون شرر این جلوه یک بار است و بس
(همان: ۲۱۰)

برق نمودت آمد و رفت شرار داشت روشن نشد که آمده‌ای یا گذشته‌ای
(همان: ۳۰۱)

شرار کاغذم از دور می‌زند چشمک که یک نفس به خود آتش زن و چراغان باش
(همان: ۲۱۵)

نکته‌ی ظریفی که در «شراری» وجود دارد، تلفیق نماد اندک‌زمان (شرار) با «ی» کوچک شماری است که اغراقی است برای فرصت کوتاه. شعله نیز در این بیت نماد فروزش تمام است. به همین دلیل، شاعر قصد دارد بزرگی آن را کوچک بداند. شکوه شعله در شعر بیدل مصداق فراوان دارد:

گر به این گرمی است آه شعله‌زای عندلیب شمع روشن می‌توان کرد از صدای عندلیب
(همان: ۱۳۶)

تیغ چوبین را به جنگ شعله رفتن صرفه نیست دل بپرداز ای ستم‌گر از غبار کینه‌ام
(همان: ۲۲۲)

غبار کثرت امکان حجاب وحدت نیست شکوه شعله به خاشاک چند پوشانی
(همان: ۲۹۸)

طفل نی‌سوار: نمادی است از امری تصنعی و خالی از جوهر و فایده. اشاره دارد به کودکانی که با نی یا چوبی که در میان پاهای خویش می‌گرفتند، ادای مردان سوارکار را درمی‌آوردند. صائب از اسب چوبین و نی‌سوار، مضمون ساخته است:

شوق چون پا در رکاب بی‌قراری آورد می‌توان با اسب چوب از آتش سوزان گذشت
(صائب، ۱۳۶۹: ۴۹)

بشوی دست ز تعمیر من که چون مجنون　　خراب کرده‌ی جولان نی‌سوارانم
(صائب، ۱۳۶۴: ۷۲۴)

چنان که دیده می‌شود، در تمام فرم زبان، تقابل، فراموش نشده و بیان اندیشه با تناظر دو پدیده و تقابل دو امر، به تصویر کشیده شده است. برق با شعله‌ی شوق و طفل نی‌سوار با مردی سوارکار؛ البته مرد سوارکار در سخن بیدل آشکار نشده است؛ اما طبیعی است که نی‌سواری تقلیدی از سوارکاری است که به مردان شجاع و دلیر، انتساب دارد. لذا بیدل می‌گوید برق با تمام شکوهش، در برابر شوق من، به اندازه‌ی جرقه‌ای ناچیز است و شعله با آن همه سرکشی و سوزندگی[در برابر شوق من] کودکِ نی‌سواری است که کار او تقلیدی از کار مردان و در اصل، خالی از فایده است. شعله و نی از تعبیرهای رایج در شعر فارسی بوده است، چنانکه مولانا نیز در نی‌نامه اشاره‌ای به این تناسب کرده است: «آتش عشق است کاندر نی فتاد» و در غزلیات می‌گوید: «ای آتش افروخته در بیشه‌ی اندیشه‌ها»، که ظاهراً اندیشه را به مثابه‌ی یک بیشه‌ی پر نی و انبوه دانسته است. می‌توان در مجموع چنین گفت که بیدل برای بیان اندیشه‌ی وصال که پدیده‌ای انتزاعی و در عین حال ذاتی است، از دو پدیده‌ی عینی بهره می‌گیرد. یکی برق، دیگری شعله. به زبان دیگر، پدیده یا اندیشه‌ی انتزاعی وصال را با دو پدیده‌ی عینی، ملموس می‌سازد و بدین طریق ما را آشنای بیگانه‌ای می‌کند که لغزنده و فرّار است.

بی‌میلی بیدل به تعلقات دنیایی

آرزوهای دو عالم دستگاه　　از کف خاکم غباری بیش نیست
(بیدل، ۱۳۷۱: ۱۳۹)

دکتر شفیعی کدکنی، در کتاب شاعر آیینه‌ها می‌گوید: «شعر بیدل معماری جدیدی است با هندسه‌ی ویژه‌ی خویش. التذاذ از آن باید از رهگذر مقداری حوصله و اندکی آشنایی با رمزها و کلیدهای خاص شعر او باشد» (شفیعی، ۱۳۷۱: ۱۰). چنان که استاد شفیعی، از معماری جدید سخن می‌گویند، باید اضافه نمود که مبحث ترکیب‌های خاص و غریب بیدل، صرفاً در مقولاتی چون: حسرتْ کمین، تحملْ طاقت، معنیْ سبق، غفلتْ آهنگ، حیرتْ ایجاد، عرقْ طوفان، وطنْ آواره و جنونْ حوصله، خلاصه نمی‌شود؛ بلکه

کاربردهای پیچیده‌تری نیز دارد که جز در سایه‌ی همان درنگ و تأمل، قابل دریافت نیست. اهمیت ترکیب‌های یاد شده، تنها در بدعت و تازگی‌شان نیست؛ بلکه ریخت‌شناسی آنها از زاویه‌ی اندیشه و فکر، دستاورد دیگری برای جوینده و منتقد شعر بیدل دارد. در عین حال نمی‌توان منکر این سخن شد که مشکل برخی ترکیب‌ها و پیچیدگی‌ی حاصل از آن، مربوط به هم‌نشینی واژه‌ها و مشخص کردن جایگاه اصلی نحوی آن‌ها است. یکی از فایده‌های ضمنی این مقاله را می‌توان، پرداختن به همین مبحث دانست. در بیت:

از انفعال عشرت موهوم آگهم ای چرخ پر مکن قدح هاله از مهم

(همان: ۲۲۰)

به جز معنای انفعال که به معنای شرم‌زدگی و آزرم است، بقیه‌ی واژه‌ها معنای قاموسی‌ی دشواری ندارند؛ اما به سادگی نمی‌توان به معنای نهفته در بیت دست یافت. در اینجا به یاد آوردن سخن به‌جای استاد شفیعی کدکنی، ضرورت دارد که می‌گویند مشکل برخی از پیچیدگی‌های شعر بیدل، به معنای واژه‌ها پیوندی ندارد (شفیعی، ۱۳۷۱: ۲۰)؛ این اشکال به قصد و نیت گوینده بازبسته است که ما با عنوان نقد اندیشگانی بیدل، به این مسیر نقب زده‌ایم؛ یعنی اگر بتوان به جوهر اندیشه‌ی شاعر دست پیدا کرد؛ البته می‌توان به برخی از معماهای سخن او نیز دست یافت. با این حال راز پیچیدگی و ابهام این‌گونه بیت‌ها با شکستن هنجار نحوی زبان گشوده می‌شود. اگر کسی بتواند مهره‌ی پازل‌گونه‌ی واژه‌ها را از نظر ساخت نحوی، سر جای اصلی خود بنشاند و زبان هنجارگریز شاعر را هنجار نحوی دهد، شاید به منظور شاعر پی ببرد. در بیت فوق، شاعر از عشرتی موهوم خبر می‌دهد که ظاهراً مُجاز به انجامش نبوده است. این عشرت که در تاریکی وهم و غبارِ ابهام پوشیده است، و با ابهام معنا و اندیشه نیز تناسب دارد، ممکن است با مهتاب، روشن و فاش گردد. ماه، چراغ فلک است و در تصرف او. انسان نیز بنا بر یک سنت ادبی و مذهبی، دست‌خوشِ گردشِ چرخ است. بنابراین شاعر دست اغاثه به سوی فلک دراز کرده است که با روشنی ماه، عشرت‌کده‌ی موهوم او را روشن نسازد؛ اما «قدحِ هاله از ماه» ترکیب و کاربردی است که به سادگی، مخاطب را به این معنا نمی‌رساند؛ مگر این که ساخت نحوی آن ترکیب درست شود؛

یعنی همان عبارت بالا بشود: «هاله‌ی قدح من از ماه»؛ یعنی شاعر گفته باشد: هاله‌ی قدح من را از ماه روشن مکن. قدح هاله = هاله‌ی قدح. این نوع کار برد و ترکیب، در زبان فارسی، کاملاً غریب و بدیع است (کاظمی، ۱۳۸۶: ۲۱). این پیچیدگی‌ها، در شعر بیدل، مصداق‌های فراوانی دارد که با رفتن به سوی معنا و فهم اندیشه‌ی بیدل، می‌توان برخی از گره‌های ساختاری آن‌ها را گشود. به این نمونه توجه نمایید:

حیرتِ احکامِ تقویمِ خیالم خواندنی است　　تا مژه واری ورق گردانده‌ام پارینه‌ام

(بیدل، همان)

که به جای احکام حیرت گفته است: حیرت احکام. آن‌چه خواندنی است، احکامِ حیرت‌انگیزِ تقویمِ خیالِ شاعر است. ممکن است گفته شود شاعر با کاربردی انتزاعی، همان حیرت را در نظر داشته است؛ در حالی‌که با راست‌کردن نشانه‌ها، مدلول روشن‌تر می‌شود. شاعر می‌گوید، هر تقویمی احکامی دارد که بنا بر آن، حکم‌ها و داوری‌ها و پیش‌بینی‌ها نوشته می‌شود؛ اما تقویم خیال من، حیرت‌آور و عجیب است؛ زیرا سال و ماه نمی‌شناسد و به سرعت برق پیش می‌رود، چنان‌که در یک چشم به هم زدن، خود من را نیز پشت سر گذاشته است. حاصل معنا این‌که من خیال عجیبی دارم که قدرت سیر آن شگفت‌آور است. بیت دیگر:

خرابیْ آینهْ رنگِ بنای مجنونم　　فلک در آب و گلم صرف کرده ویرانی

(بیدل، همان: ۲۸۳)

که منظور از خرابی‌آینه‌رنگ بنای مجنون، بنایِ خرابِ آینهْ‌رنگِ مجنون است. یعنی من آن دیوار فروریخته‌ی چون آینهْ ویرانِ مجنون هستم که آسمان در جِبلّت من، خرابی و ویرانی را مؤکّد گردانیده است. منظور از خرابیْ آینه، زنگِ آیینه است که بر اثر آه یا هر رطوبت دیگری رو به ویرانی می‌نهد. و نیز این بیت:

هر قدر سعی زیانت پرفشانِ گفت و گوست　　عافیت می‌روبی و از خانه بیرون می‌کنی

(همان: ۲۸۲)

که ظاهراً منظور از مصراع اول این است: پرفشانِ گفته‌های تو، سعی است در زیان‌رسانی به من. و نیز:

حسن را آغوشِ عشقْ اقبال، نازِ دیگر است　　او تماشا ما تحیر او نگین ما خاتمیم

(همان: ۲۲۴)

که می‌شود: نازِ حسنِ عشقْ اقبال، چیز دیگری است، او مظهر تماشا، ما عین حیرت، او نگین و ما حلقه‌ی حیرت‌زده‌ی خاتم هستیم. و نیز:

احرام گلستانِ تماشای که داری ای دیده به حیرت مژه‌ای بر زده‌ای باز

(همان: ۲۰۸)

که منظور از احرامِ گلستانِ تماشا، احرامِ تماشای گلستان است. یعنی ای دیده، می‌بینم که دوباره خویشتن را در ورطه‌ی حیرت انداخته‌ای، دوباره احرام تماشای کدام گلستان را بسته‌ای؟ آماده‌ی سیاحتِ کدام زیبایی شده‌ای؟ و نیز این ابیات:

چون حباب از شیخی‌ی زاهد مپرس این سر بی‌مغز دستار است و بس

(همان: ۲۱۰)

افسون روانی بلد جرئت ما نیست اشکیم ز ما لغزش مستانه طلب کن

(همان: ۲۶۵)

از خیالت وحشت اندوزِ دلِ بی‌کینه‌ام عکس را سیلاب داند خانه‌ی آیینه‌ام

(همان: ۲۲۲)

در بیت نخست می‌گوید: در پی شیخی زاهد مباش، از زاهد انتظار تقوا نداشته باش، زیرا سر بی مغز او، مانند حباب، تو خالی است، چنان که دستار بدون سر و مغز، خالی است. حبابی که در صدر بیت آمده است، متعلق به عجز بیت است.

در بیت دوم می‌گوید: راهنمای بی باکی ما، فریب روانی و جاری بودن نیست، ما مانند اشک، مستانه با پا و سر می‌غلتیم و پیش می‌آییم، پس از ما انتظار تند آمدن و جسورانه گام برداشتن نداشته باش.

در بیت سوم نیز سخن بر سر این است که در دلِ بی‌کینه‌ی خویش، با خیال تو وحشت ایجاد می‌کنم؛ خانه‌ی آیینه‌ی من در عکس تو(خیال تو) سیلاب می‌بینند. مفهوم بیت این است که خیال تو سیلابی است که آیینه‌ی دل من را خراب می‌کند.

اگر در ساخت دستوری و نحوی بیت‌های بالا تأمل کنیم، می‌بینیم که هنگام معنا کردن، جای نشانه‌های زبان عوض می‌شود؛ البته در سنت شعری ما این امر، بدیع و تازه نیست. آنچه غریب می‌نماید، ترکیب‌هایی است که سابقه‌ی آن در شعر فارسی بسیار

نادر است. کاربرد این ترکیبات هم به آن سبب است که قدرت اندیشه و فکر، نزد گوینده، بلیغ و نیرومند است. نمی‌دانم می‌توان به این سخن اقرار کرد که پیچیدگی‌های شکلی با پیچیدگی‌های معنوی در سخن بیدل دوشادوش کارورزی کرده‌اند؟ آیا می‌توان نام سبکی خاص به این‌گونه شکل‌ها داد؟ (حسینی، ۱۳۶۸: ۱۱۶)

در ادامه‌ی غزل مورد نظر می‌خوانیم:

آرزوهای دو عالم دستگاه　　از کف خاکم غباری بیش نیست

(بیدل، همان: ۱۳۹)

آرزو در نظر بیدل یک خواست نابه‌جا و متعلق به هوا و هوس است؛ لذا برداشت‌های شاعر از آرزو بیشتر جنبه‌ی منفی دارد:

گل است خاک بیابان آرزو بیدل　　چو گردباد مگر ناقه بر هوا رانی

(همان: ۲۸۳)

تا وصل جلوه‌گر شد دل قطع آرزو کرد　　آن سوی رنگ و بو برد این میوه را رسیدن

(همان: ۲۷۱)

با خزان آرزو حشر بهارم کرده‌اند　　از شکست رنگ چون صبح آشکارم کرده‌اند

(همان: ۱۵۹)

آغوش آرزوها از خود تهی‌است این‌جا　　در قالب تمنا خوش‌تر ز جان بیائید

(همان: ۱۵۵)

اگر واژه‌ی دستگاه پیش از آرزوها به کار رود، ابهام معنوی بیت برطرف می‌شود؛ یعنی اصل ترکیب بوده است: دستگاه آرزوهای دو عالم .... این جابه‌جایی، با تمام کاربردهای بیدل از واژه‌ی دستگاه نزدیک و مطابق است. منظور بیدل از دستگاه، سرمایه، کرّ و فرّ، شکوه و جلال است. همان تعبیری که امروزه در زبان ما، به صورت «دم و دستگاه»، به کار می‌رود. دستگاه در شعر بیدل عموماً به معنی سرمایه، دارایی و پایگاه است:

عشق را بی‌دستگاه حسن، شهرت مشکل است　　از زبان برگ گل بشنو نوای عندلیب

(همان: ۱۳۶)

دستگاه زخم محرومی است سرتاپای من　　بس که چون مژگان به چشم خویش خارم کرده‌اند

(همان: ۱۵۹)

دستگاه جهد فهمیدم دلیل امن نیست　　بال و پر در هم شکستم آشیانی یافتم

(همان: ۲۱۹)

ز پیراهن برون آ تا ببینی دستگاه خود　　حباب آیینه‌ی دریاست از تشریف عریانی

(همان: ۲۹۲)

منظور از کف خاک: مشتِ خاک و هر چیز مختصر و ناچیز است: مولانا و فردوسی نیز مشت خاک را به‌کار برده‌اند:

من نور پاکم ای پسر، نه مشت خاکم مختصر　　آخر صدف من نیستم، من درّ شه‌وار آمدم

(مولوی، ۱۳۶۶: ۱۲)

چرا دارم از خشمِ کاووس باک　　چه کاووس پیشم، چه یک مشت خاک

(فردوسی، ۱۳۸۲، ج دوم: ۲۰۰)

و بیدل در جای دیگر می‌گوید:

به قدر بی‌سر و پایی است اوج همت‌ها　　به باد ده کف خاک خود و سلیمان باش

(بیدل، همان: ۲۱۵)

کف خاکی که بر بادش توان داد　　به خون، گِل کرده آدم آفریدند

(همان: ۱۶۰)

منظور از کاربرد غبار با یای نکره (یا وحدت) اراده‌ی کوچک‌شماری و تحقیر است، یعنی یک غبار ناچیز:

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

(همان: ۱۴۴)

بیدل معتقد است سرمایه‌ی آرزوهای دو عالم، نزد من بی‌ارزش‌ترین چیزها است (منظور از دو عالم مجازاً نعمت‌های بهشت و دنیا است). نکته‌ی قابل ذکر اینکه «م» در خاکم، کاربردی نیست که به فصاحت زبان بینجامد. شاعر می‌خواسته بگوید: آرزوهای دستگاه دو عالم «از خاکی که در کف دست من است» الخ؛ اما گفته است: کفِ خاکم، که همین سیاقِ عبارت، امکان برداشت‌های دیگر را به دست داده است. بیان این امکان، مخاطب را در استغراق این پرسش خواهد برد که مگر عیب است شاعری با بازی با زبان،

امکان چند معنایی ایجاد کند؟ پاسخ این تردید این است که برای شعری که قصد گفتن یک اندیشه و یک معنا را دارد؛ البته این عیب است؛ چون همین امکان منجر بـه ایجـاد معنایی می‌شود که بر اثر تصادف با معانی مشابه، تردید دیگـری را در شـعر و اندیشـه‌ی شاعر ایجاد می‌کند و سبب ایجاد اغتشاش و پراکندگی معنـایی و موضـوعی و مفهـومی می‌گردد. پراکندگی در این‌گونه سروده‌ها نمـی‌توانـد حسـن باشـد؛ چـون زیبـایی شـعر شاعرانی چون بیدل یا سایر شاعران کلاسیک ما، به اندام‌وارگی معنوی آن‌هاست. هرجـا این اندام‌وارگی لطمه ببیند، از آن‌جا که معنا لطمه دیده است، یکی از ستون‌های استوار شعر که شاعر و طیف جاری زمان، آن را محکم می‌خواسته، لطمه دیده اسـت. لـذا ایـن سستی‌های بیانی به حوزه‌ی معنا مربوط نمی‌شود؛ بلکه مربوط به حوزه‌ی زبان است کـه به اقتضای روزگار شاعر تا اندازه‌ای مغشوش و سرگردان بوده است. دربـاره‌ی سـرگردانی زبان در دوره‌ی این شاعر و بسیاری از شاعران سبک هندی، هنوز پژوهش دقیقی انجـام نشده است. اگر این کار با در نظر گرفتن تمامی جنبه‌های زبانی به سرانجام برسد، بهتـر می‌توان درخصوص خطاها، قضاوت کرد. در همین‌جا باید متذکر شد کـه گـره‌خـوردگی اندیشه و زبان نه به این معناست که معنا انسجام خود را از دست بدهد و سبک و سیاق شاعر چیزی شبیه زبان سورئالیست‌های غربی شود. زبان سورئالیست‌ها هـم اگـر ظـاهراً دچار پراکندگی و نسبت رؤیاگونگی است، به سبب اغتشاش معنا نیست. نوعی سـبک و لجام‌گسیختگی زبانی است که شاعر زبان را به دست خـاطره‌هـا و خلجـان‌هـای فکـری می‌سپارد؛ یعنی تواتر و تلاطم اندیشه و معنا است که زبان را دچـار گیجـی و پریشـانی می‌سازد؛ در حالی که زبان شاعر سبک هندی چنین خاصیتی ندارد. شاعر سبک هندی کاملاً هوشیار عمل می‌کند. می‌گردد و معنا و مضمون می‌تراشد و همه‌ی کـار او حاصـل تأمل است نه رهاشدگی در خطورات ذهنی؛ لذا نمی‌توان گفت که برخی اغتشـاش‌هـای زبانی موجود در زبان شاعران سبک هندی، به سبب پراکندگی اندیشه است. اندیشه‌های موجود در شعر همین شاعر، گاه چنان پیچیده و غریب و مترقی و بازسازی شـده اسـت که خواننده را به حیرت وامی‌دارد. تنها عیبی که هست، این است که سیاق دستور زبـان در دوره‌ی سبک هندی، (به دلایلی که ورود به آن در حیطه‌ی این مقاله نیست)، دچـار خلل‌هایی شده است که این خلل‌ها به شعر این شاعر نیز سرایت کرده است. این خلل‌ها

چیزی نیست جز این که شاعر نخواسته در قید و بند نظام طراحی‌شده‌ی دستور زبان، چنان‌که مثلاً سعدی و حافظ و فردوسی به آن مقید بودند، پای‌بند باشد.

صائب در یک غزل زیبا که با ردیف حباب ختم می‌شود، گفته است:

هزار بار اگر بشکند درست شود　　سبوی هر که ز آب بقاست هم‌چو حباب

(صائب، ۱۳۶۹: ۶۷)

ظاهراً مشکلی در انتقال معنای بیت بالا نیست؛ اما در فصاحت بیت باید تردید کرد؛ زیرا عبارت: «سبو از آب»، اتفاقاً نقض غرض است. شاعر می‌خواسته بگوید: سبوی هر کس از آب بقا پر باشد، اگر بشکند باز آن سبو درست می‌شود؛ اما گفته: «سبو از آب». سبو از آب با سبوی پر از آب؛ البته فرق دارد.

اغتنام فرصت در اندیشه‌ی بیدل

لاله و گل زخمی خمیازه‌اند　　عیش این گلشن خماری بیش نیست

(بیدل، همان: ۱۳۹)

اندیشه‌ای که در این بیت حضور دارد، سرمایه‌اش از آن فکری است که می‌توان آن را در مقابل اندیشه‌ی اغتنام فرصت خیامی، دانست. در اندیشه‌ی اغتنام فرصت که سویه‌های آن در شعر شاعرانی چون حافظ نیز دیده می‌شود، عیش گلشن و سرخی لاله و گل، چیزهایی است که در طیف یک جهان‌بینی اپیکوری، باید از آنها نهایت تمتع را برد؛ در حالی که در عمیق‌ترین اندیشه‌های بیدل، اینها زودگذرنده و فناشونده‌اند. منظور از لاله و گل، مجازاً همه‌ی جلوه‌های چمن و منظور از همه‌ی جلوه‌های چمن، همه‌ی جلوه‌های فریبنده‌ی هستی است؛ با این حال، واژه‌ی زخمی، رنگ سرخ لاله و گل سرخ را به یاد می‌آورد. بیدل برای بیان این اندیشه، از جلوه‌های چمن و برای تبیین این جلوه‌ها، از لاله و گل بسیار بهره گرفته است:

بیا که آتش کیفیت هوا تیز است　　چمن ز رنگ گل و لاله مستی انگیز است

(همان: ۱۴۱)

لاله و گل منتظر باشند و من هم‌چون چنار　　یک چراغان در بهار کهنه‌سالی می‌کنم

(همان: ۲۴۷)

زخمی: متضرر، زیان دیده، زخم نگاه و چشم زخم نیز می‌تواند باشد:

چشمی نگشودم که به زخمی نتپیدم عمری‌است چو عبرت به همین کوچه مقیمم
(همان: ۲۲۳)

خمیازه: دهن گشودن، کنایه است از آماده شدن برای بهره‌مند شدن از لذت؛ چنان‌که خمیازه‌ی خواب، طلایه‌ی لذت خواب است. در این‌جا خمیازه کشیدن می‌تواند به معنای گشودن(تمایل) چیزی باشد از روی طمع و آز:

ذوق دریا کشی از حوصله‌ی وهم برآر تا ز خمیازه‌ی امواج گریبان نکنی
(همان: ۲۹۲)

مثال‌های زیر از آن رو می‌تواند اهمیت داشته باشد که بسیاری از تفسیرکنندگان همین بیت، منظورهای دیگری را اختیار کرده‌اند که البته با حجم کاربردهای خمیازه‌کشیدن در دیوان بیدل، متفاوت بوده است:

ذوق شهرت‌ها دلیل فطرت خام است و بس صورت نقش نگین خمیازه‌ی نام است و بس
(همان: ۲۰۹)

خمیازه سنج تهمت عیش رمیده‌ایم می آن‌قدر نبود که رنج خمار ماند
(همان: ۱۷۴)

شخص هوا مثالیم، خمیازه‌ی خیالیم گر صد فلک ببالیم، صغر عدم فزاییم
(همان: ۲۴۵)

منظور از عیش، لذت و بهره‌وری است. چنانکه می‌گوید:

عیش و غم روزگار، مرکز خود را شناخت نغمه به احباب ساخت، نوحه به دشمن رسید
(همان: ۱۹۸)

به وحشت قناعت کن از عیش امکان گل این چمن، دامنِ چیده باشد
(همان: ۱۹۴)

ثبات عیش که دارد که چون پر طاووس جهان به شوخی رنگ پریده می‌ماند
(همان: ۱۸۰)

گلشن نیز کنایه از جهان است:

گرفتم سیر این گلشن ندارد حاصل عیشی چو گل از خون شدن رنگی به دامان می‌توان کردن

(همان: ۲۶۷)

در این گلشن نه بویی دیدم و نی رنگ فهمیدم　　چو شبنم حیرتی گل کردم و آیینه خندیدم

(همان: ۲۴۳)

نیست در گلشن اسباب جهان رنگ ثبات　　وهم از دیده‌ی ما هم‌چو نظر می‌گذرد

(همان: ۱۹۰)

بیدل معتقد است شادی، نشاط و عشرت این جهان، به درد سرش نمی‌ارزد؛ چنان‌که گل و لاله تا آمدند خودی بنمایند، فسردند و پرپر شدند. می‌بینیم که بیدل اندیشه‌ی مقابل غنیمت شمردن وقت را این گونه به چالش می‌کشد که باید از گل و لاله، درس آموخت. می‌توان مفهوم سخن بیدل را در این مصراع خلاصه کرد که: «شب شراب نیرزد به بامداد خمار».

انسان‌گرایی در اندیشه‌ی بیدل

تا به کی نازی به حسن عاریت　　ما و من آیینه‌داری بیش نیست

(همان: ۱۳۹)

در این بیت نیز همچون بیت پیشین، این اندیشه مسلط است که حقیقت نباید فدای واقعیت شود. عاریت نباید جای اصل را بگیرد. حسن عاریت: حسن عاریتی است، زیبایی قرضی است. او این بیان را با نقل قول مشهور «من و ما» یا «ما و من» روشن‌تر می‌نمایاند. «ما و من گفتن و ما و من کردن»، اظهار هستی نمودن و اظهار وجود کردن است. این فکر که لاف و گزاف، سبب دورشدن از حقیقت هستی است، تنها نزد بیدل دیده نمی‌شود؛ اما بیدل با تکرار بیان این موضوع، نوعی اصالت سبکی بدان می‌بخشد و به‌عنوان یک ژرف‌ساخت اندیشگانی به آن می‌پردازد:

مایه‌دار هستی را لاف ما و من ننگ است　　بی‌بضاعتان دارند، عرض خود فروشی‌ها

(همان: ۱۲۶)

ز ما و من چه‌قَدَر بوی ناز می‌آید　　نفس به هرچه دمیدند، های و هوی تو داشت

(همان: ۱۳۸)

از نسخه‌ی ما و من تحقیق چه خواند کس　　تا نام و نفس باقی است آیینه و بی‌نوری

(همان: ۲۸۵)

لذا اندیشه‌ی پرهیز از ما و من، یا به تعبیر دیگر لاف از هستی خویش زدن، مانند اندیشه‌ی پرهیز از اغتنام فرصت، نزد بیدل اصیل و آشناست. اما این انسان، در تفکر بیدل چه جایگاهی دارد؟ باید به کار و بار آیینه‌داران توجه داشت. آیینه‌دار: گرّا، سلمانی و آرایش‌گر است. نیز کسی که آیینه را جلو عروس نگه می‌دارد. صائب می‌گوید:

دربانی بهشت به رضوان حلال باد　　آیینه داری رخ جانانم آرزوست

(صائب، ۱۳۶۰: ۸۹)

در گلستان سعدی، منظور از آیینه‌داری در محله‌ی کوران، همان گرّایی است. می‌گوید: «دریغ آمدم تربیت ستوران و آینه‌داری در محلت کوران» (سعدی، ۱۳۶۳: ۷۶)؛ اما در شعر بیدل علاوه بر معنایی که در شعر صائب آمد، آیینه‌داری، کار فرعی، موقتی و عاریتی کردن است؛ یعنی اندیشه‌ی اعتباری و عاریتی بودن و لغزانی امور دنیایی، بیدل را واداشته است که فکر خویش را در بلور پیرایش و آرایش‌های ظاهری نمایان سازد. همان‌گونه که آرایش ظاهری و پیرایش عاریتی و زودگذر، انسان را از بازآرایی، بی‌نیاز نمی‌کند، اندیشه‌های زندگی عاریتی نیز چنین حالی دارد:

جلوه‌ها بی‌رنگی و آیینه‌ها بی‌امتیاز　　حیرتی دارم چرا آیینه‌دارم کرده‌اند؟

(بیدل، ۱۳۷۶: ۱۵۹)

در دیر محبت که ادب آینه دار است　　خاموش به، آن شعله که خاموش نباشد

(همان: ۲۰۴)

در بیت آخر این فکر پوینده است که وقتی آداب و رسوم، آیینه‌دار عالم عشق است؛ شعله‌ی عاشقی بی‌کار است، پس این شعله بهتر است، نباشد:

در آن محفل که حسن از جلوه‌ی خود داشت استغنا　　من بی هوش در آیینه داری ناز می‌کردم

(همان: ۲۴۰)

پیغام بوی گل به دماغم نمی‌رسد　　آیینه‌دار عالم رنگ از کجا شدم؟

(همان: ۲۵۳)

تا نیستی به صیقل اجزا نمی‌رسد　　آیینه‌دار انجمن کل نمی‌شوی

(همان: ۲۷۸)

سرمایه‌ی آگاهی گر آینه‌داری‌هاست　　در ما و تو چیزی نیست نزدیک‌تر از دوری

(همان: ۲۸۵)

به خود نازیدن، متضمن من و ما گفتن است. وقتی زیبایی من و ما عاریتی و ناپایدار است، چه جای نازش است؟ نقش ما و من بیشتر از این نیست که وسیله و واسطه‌ای دربازتاب چهره‌ی جانان باشد، چنان‌که آیینه‌دار عروس، نقشی جز این ندارد. می‌بینیم که در تفکر بیدل، انسان تا آن حد بزرگ و پرعظمت است که نقش آیینه‌داری را خوب به سرانجام برساند. انسان‌گرایی یا آنچه اومانیسم خوانده می‌شود، در عمق اندیشه‌های بیدل، رنگی و جوهری ندارد.

اغتنام فرصت از نظر بیدل

می‌رود صبح و اشارت می‌کند　　کاین گلستان خنده واری بیش نیست

(همان: ۱۳۹)

اگر بگوییم در غزل یادشده، یک اندیشه‌ی اصلی و اصولی جریان دارد و زبان با پیچ و خم‌های خود در پی تبیین آن جریان است، چندان از حقیقت دور نیفتاده‌ایم. گفتیم اندیشه‌ی اصلی بیدل، در مقابل برخی اندیشه‌های اپیکوری و هوراسی قرار می‌گیرد. فکری که گذران جهان را قطعی می‌داند؛ اما تکرار لذت را ناشدنی. همان اندیشه‌ای که به صواب یا خطا به متفکری چون خیام نسبت داده شده است. بیدل برای بیان اندیشه‌ای در مقابل این فکر، از تمام ابزارهای عینی مدد می‌گیرد. درست بر خلاف شاعرانی که برای روشنگری در امری، از ابزارهای ذهنی و استدلال‌های اندیشگانی مدد می‌گیرند. شاید این امر به یک اصل در مکتب هندی وابسته باشد که در بلاغت سبک هندی، آن را اسلوب معادله یا تمثیل می‌نامند. گویی یکی از کاربردهای تمثیل در اسلوب هندی، این است که عینیت به کمک ذهنیت بیاید تا مطلب ذهنی پرورده شود. شاعر سبک هندی اگر در مضامین عینی خودش را غرق می‌کند، شاید هدفی فراتر از آنچه گفته‌اند، داشته است و آن، همین تبیین ذهنیت و به کرسی نشاندن اصول اندیشگانی باشد. البته تمثیل می‌تواند رابطه‌ای دوسویه داشته باشد؛ اما وقتی تمام یک غزل با استفاده از ابزارهای عینی، در خدمت اندیشه‌ای واحد قرار می‌گیرد، ما با اطمینان بیشتری می‌توانیم در این خصوص قضاوت کنیم. درست برعکس برخی سروده‌های معاصر که صرفاً با بیان یک حادثه‌ی عینی، می‌خواهد مخاطب خویش را به یک اصل

ذهنی بکشاند؛ چنان که به عنوان مثال، نیما تنها از حادثه‌ی خواب زمستانی یک مرغ سخن می‌گوید (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۳۱۹) و ظاهراً می‌خواهد مخاطب را به تأویل حادثه و رویداد بکشاند؛ در حالی‌که شاعری چون بیدل، چراغ اندیشه را برای مخاطبش روشن می‌کند. در شعر شاعری چون نیما، به سبب تقدم عین، این امکان وجود دارد که میان ذهنگرایان، توافق تأویل صورت نبندد؛ در حالی‌که در برابر شعر بیدل، چنین اتفاقی نمی‌افتد. سبب هم روشن است، اندیشه مقدم بر شکل است و برای مخاطب، قویتر نمایانده می‌شود. در شیوه و اسلوب هندی، این نیرومندی اندیشه است که شاعر را برای اثبات آن، به دنیای عین رهنمون می‌سازد. لذا اگر بیدل از صبح، لاله، گل، بهار، شعله، برق و چیزهای ملموس دیگر سخن می‌گوید، هدفش تبیین اندیشه و فکرهای جاری در ذهنش است.

سفره‌ی صبح بیدل، از صبح دیگران، زودتر برچیده می‌شود. در غزلی با ردیف خنده‌ی صبح، این تعبیر به زیبایی تمام آمده است:

نداشت دیده‌ی من بی تو تاب خنده‌ی صبح ز اشک داد چو شبنم جواب خنده‌ی صبح
(بیدل، همان: ۱۵۳)

اندک پایی و عبور تند صبح، مکرر در شعر بیدل، آمده است:

چون صبح تا رسیدم غیر از عدم ندیدم کم فرصتی درین بزم با کس نبست طرفم
(همان: ۲۴۲)

از وحشت نفس‌ها، کو فرصت تأمل چون صبح باید از خویش دامن نچیده رفتن
(همان: ۲۶۶)

جیب دریده‌ی صبح، مکتوب این پیام است کای بی‌خبر چنین باش، دنیاست خنده جایی
(همان: ۲۸۲)

گلستان: استعاره است از عالم ماده، به ویژه اگر همراه «این» آمده باشد:

یک نخل از این گلستان از اصل با خبر نیست سر بر هواست خلقی از پیش پا ندیدن
(همان: ۲۷۱)

سخت دور افتاده‌ایم از آب و رنگ اعتبار زین گلستان هر که بیرون جست سیر ما کند
(همان: ۲۰۴)

خنده وار: به اندازه‌ی یک تبسم. کنایه از زمان اندک. وار اگر پس‌وند مشابهت هم باشد، باز به معنای زمان اندک است:

بخندید ای قدرْ دانان فرصت که یک خنده بر خویش نگریستم من
(همان: ۲۷۰)

بیدل می‌گوید از گذر برق‌گونه‌ی صبح این پیام دریافت می‌شود که نشاط و شکوفایی این جهانی، دیری نمی‌پاید. اغتنام فرصت در اندیشه‌ی بیدل بدان معنا است که انسان بتواند به شکوه حقیقت پی برد؛ اما این حقیقت یا در انسان نیست، یا اگر هست از نظر بیدل چنان طرح شده است که به سادگی نمی‌توان تعبیری دیگر برای آن ذکر کرد.

فرصت انسان در اندیشه‌ی بیدل

تا شوی آگاه فرصت رفته است وعده‌ی وصل انتظاری بیش نیست
(همان: ۱۳۹)

فرصت: زمان اندکی است که انسان باید در آن زمان، خویشکاری خود را نمایان سازد:

درنگ از فرصت هستی مجویید متاع برق در رهن شتاب است
(همان: ۱۵۲)

به این فرصت مشو شیرازه‌بند نسخه‌ی هستی سحر هم در عدم خواهد فراهم کرد اجزا را
(همان: ۱۲۱)

فرصت شررْنقاب است، هنگامه‌ی شتاب است گل پای در رکاب است، مطلق عنان بیایید
(همان: ۱۵۶)

وعده‌ی وصل: وعده‌ای که به وصال نرسد. در نظر بیدل، وعده‌ی وصل، وعده‌ای دروغین است؛ اما وصل به تنهایی چنین نیست:

تا وصل جلوه گر شد دل قطع آرزو کرد آن سوی رنگ و بو برد این میوه را رسیدن
(همان: ۲۷۱)

اما:

حسرت کمین وعده‌ی وصلی است حیرتم چشم به هم نیامده گوش فسانه‌ای‌است
(همان: ۱۴۲)

انتظار در نظر بیدل، دو چهره‌ی منفی و مثبت دارد. در این غزل، صورت منفی آن در نظر بوده است:

آخر در انتظار تو خاکم به باد رفت یعنی غبار خاطر ایام هم شدم
(همان: ۲۵۹)

دیده‌ی انتظار را دام امید کرده‌ایم ای قدمت به چشم ما، خانه سفید کرده‌ایم
(همان: ۲۴۹)

مفهوم بیت، بیانگر اصل اغتنام فرصت است؛ البته نه اغتنام فرصتی که ما از شعر برخی شاعران دریافت می‌کنیم. اعتنام فرصت به این معنا که برای به دست آوردن حقیقت محض، فرصت کوتاه است، به حدی که میان آگاهی از پرسش و چون و چرای آدمی تا پاسخ، هیچ فاصله‌ای وجود ندارد. این فاصله به حدی کوتاه و ناچیز است که وعده‌ی وصل و انتظار، قابل تفکیک نیست. گویی وعده‌ی وصل همان انتظار است.

اندیشه‌ی بیدل در شعر

صد جهان معنی به لفظ ما گم است این نهان‌ها آشکاری بیش نیست
(همان: ۱۳۹)

رشته‌ی معنا و فکر و اندیشه در شعر بیدل، به تار و پود لفظ متصل است. لفظ و معنا از جفت- واژه‌هایی هستند که پیوسته تداعی‌گر یکدیگرند:

جلوه‌گاه حسن معنی خلوت لفظ است و بس طالب لیلی نشیند غافل از محمل چرا
(همان: ۱۱۸)

غافل از معنی نیم لیک از عبارت چاره نیست هر چه لیلی گویدم باید ز محمل بشنوم
(همان: ۲۶۰)

نشد آیینه‌ی کیفیت ما ظاهرآرایی نهان ماندیم چون معنی به چندین لفظ پیدایی
(همان: ۲۹۷)

سخن خوش است به کیفیتی ادا کردن که معنی آب نگردد ز ننگ عریانی
(همان: ۲۸۹)

بیدل می‌گوید در لفظ ما(سخن و شعر) معانی بی‌شماری وجود دارد؛ این معانی نهانی، در همین الفاظ آشکار گنجانده شده‌اند. لذا اندیشه و فرم یا قالب و شکل، ترازویی

برابرند و تا چنین نباشد، ادبیت نزد بیدل معنا پیدا نمی‌کند.

وهم در اندیشه بیدل

غرقه‌ی وهمیم ور نه ایـن محیـط　　از تُنُک آبی کناری بیش نیست

(همان: ۱۳۹)

وهم، یکی از پرکاربردترین واژه‌های بیدل است. شیوه‌ی بـه کـارگیری ایـن واژه هـم یکسان نیست. گاهی به معنای توهم و خیال فاسد است؛ گاه یک جهـان راز و رمـز کـه هیچ کس نمی‌تواند پرده از حقیقت آن بردارد. در بیشترِ کاربردهای او، منظـور از وهـم، توهمِ عشرتِ عقبا است:

بیدل چه ازل؟ کو ابد؟ از وهم برون آی　　در کشور تحقیق نه صبح است و نه شامی

(همان: ۲۹۵)

بیدل از این سراب وهم جام فریب خورده‌ای　　تا به عدم نمی‌رسی دورنمـاست زنـدگی

(همان: ۲۹۳)

و منظور از محیط، گستردگی دریای هستی است. واژه‌ی محیط در اصل بـه معنـای اقیانوس و مکانی است که سراسر آن را آب فرا گرفته باشد. در شعر بیدل، محیط، گاهی همراه طوفان و جوش و خروش و تلاطم است؛ گاهی نیز در رکاب قطره سیر می‌کند:

طوفان‌کده‌ی جوش محیط است سرایت　　از لفظ خود آن معنی بیگانه طلب کن

(همان: ۲۶۵)

ما حسرتْ انتخاب صباییـم از محیط　　کنـج دلـی و یـک نفـسِ آرمیـده‌ای

(همان: ۲۸۶)

در تعبیرهای گوناگون محیط، نمی‌توان مستعارمنه آن را دریافت؛ مگر ایـن‌کـه ایـن گره را در تصاویر گوناگون وهم بگشاییم:

دریای خیالیم و نمی نیست در این‌جا　　جز وهم وجود و عدمی نیست در این‌جا

(همان: ۱۲۴)

گم گشته‌ی تحقیق خود آواره‌ی وهم است　　ما را بگذاریـد بـه درد طـلب ما

(همان: ۱۲۹)

هم در اول باید از وهم دو عالم بگذری　　ورنه امروز تو خواهد دی شد و فردا گذشت

(همان: ۱۵۱)

بیدل می‌گوید درتاریکی و گرداب توهمِ ظن و گمان خویش، غرق گشته‌ایم؛ اگر نه این وهم و گمانِ اقیانوس‌نما، جز ساحل خشک و بی‌آب، چیز دیگری نیست. بیدل تمام گرفتاری‌های انسان را گم‌گشتگی او در ورطه‌ی توهم می‌داند و معتقد است انسان می‌تواند با خیال آسوده این گمان‌های پوسیده و پیچیده را دور کند و حقیقت ساده را بپذیرد:

هیچ موجی از کنار این محیط آگاه نیست من ز خود بیرون روم تا ساحلی پیدا کنم

(همان: ۲۶۳)

غفلت آدمی از نظر بیدل

ای شرر از همرهان غافل مباش نوبت ما نیز باری بیش نیست

(همان: ۱۳۹)

منظور از شرر در این بیت، شرار عشق است. جرقه‌ای که ممکن است یک‌بار برای هر کسی زده شود. پس انسان باید مترصد همان یک‌بار باشد تا خرمن هستی خود را با آن شعله‌ور کند. اگر انسان از جذب جلوه‌ی حقیقت غافل ماند، گناه غفلت او نابخشودنی است. حقیقت یا جلوه‌ی آن یک بار به آدمی رو می‌کند. غفلت، زهری است که راه رشد و سعادت را به روی انسان می‌بندد. منظور از همرهان نیز، عاشقان و واصلان دیگر است.

نظر بیدل نسبت به مدعیان وصال به حقیقت

بیدل این کم‌همتان بر عز و جاه فخرها دارند و عاری بیش نیست

(همان: ۱۳۹)

انسان‌های کم همت، افتخارشان به عزت و جاه دنیوی است؛ چون چشم دورنگر، عافیت‌بین و عاقبت‌اندیش ندارند. حقیقت امر این است که مکانت دنیایی باعث ننگ است نه افتخار؛ زیرا این عزت، فربه کردن تعینات حیوانی و غفلت از مناسبت‌های انسانی و ایمانی است. بیدل نیز همچون اسلاف عارفان و آگاهان، افتخار به دارایی‌های دنیایی را نکوهش می‌کند. انسانهای کم‌همت، آنچه را باید به سبب بدنامی پنهان بماند، مایه‌ی مباهات خویش می‌دانند.

نتیجه‌گیری

کفه‌ی ترازوی اندیشه و فکر، در نظام شعری بیدل، با کفه‌ی ادبیت و شکل شعر او، همسنگ است. در بررسی اندیشه‌های بیدل در غزلی پرآوازه از او، با ارائه‌ی نمونه‌های متعددی از غزل‌های دیگر، به این نتیجه می‌رسیم که اندیشه‌ی اغتنام فرصت که در ادبیات ما به خیام منسوب است، نزد بیدل دیده نمی‌شود؛ بلکه اغتنام فرصت تعریف خاص بیدل را دارد. نیز به این نتیجه رسیدیم که بیدل برای بیان اندیشه‌هایش از ابزار بلاغی زبان، به طور مطلوب بهره برده است. او در ارائه‌ی اندیشه‌هایش به مسئله‌ی تضاد و تقابل، اهمیت ویژه‌ای داده و از آن به عنوان بهترین ابزار بیانی برای تبیین معانی شعری‌اش استفاده کرده است. در اهمیت بلاغت در اشعار او، می‌توان گفت او بر این باور بوده که قوت مضمون و بلاغت، سرمایه‌ی نیرومندی اندیشه و فکر است:

سخن خوش است به کیفیتی ادا کردن که معنی آب نگردد ز ننگ عریانی

همچنین در تجزیه‌ی زبان و بلاغت شعر بیدل، می‌توان متوجه اختلاف نظر او با شاعران و اندیشمندان بزرگ پیش از او شد. نظام ترکیب‌های بیدل، مخصوص او یا مخصوص گونه‌ای از سبک و سیاق شعر هندی است که نظیر آن را در ادبیات فارسی و زبان شاعران بزرگ پیش از او، نمی‌توان دید. و سرانجام این که انسان در نظام اندیشگانی بیدل، آیینه‌داری بیش نیست. باید آیینه را در برابر حقیقت درست نگه دارد و این بزرگترین خویشکاری انسان است.

منابع

امین‌پور، قیصر(۱۳۷۹) تنفس صبح، تهران، سروش.
بیدل دهلوی، عبدالقادر(۱۳۷۶) کلیات بیدل، تصحیح اکبر بهداروند، تهران، الهام.
بیدل دهلوی، عبدالقادر(۱۳۶۸) کلیات بیدل، تصحیح خلیل الله خلیلی، تهران، فروغی.
پورنامداریان، تقی(۱۳۷۷) خانه‌ام ابری است، تهران، سروش.
حسینی، حسن(۱۳۶۸) بیدل، سپهری و سبک هندی، چاپ دوم، تهران، سروش.
سعدی، مصلح‌الدین(۱۳۶۳) کلیات سعدی، محمدعلی فروغی، چاپ چهارم، تهران، امیرکبیر.
سلجوقی، صلاح الدین(بی‌تا)، نقد بیدل، کابل، پوهنی وزارت و دارالتألیف ریاست.
شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۷۶) شاعر آینه‌ها، چاپ سوم، تهران، آگاه.
شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۷۰) صور خیال در شعر فارسی، چاپ چهارم، تهران، آگاه.
شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۶۸) موسیقی شعر، چاپ دوم، تهران، آگاه.
صائب تبریزی(۱۳۶۶) کلیات صائب، تصحیح محمد عباسی، چاپ سوم، تهران، طلوع.
فردوسی، ابوالقاسم(۱۳۸۶) شاهنامه‌ی فردوسی، تصحیح جلال خالقی مطلق، تهران، سازمان.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۲) شاهنامه‌ی فردوسی، به کوشش سعید حمیدیان، جلد۲، تهران، قطره.
قاری عبدالله(۱۳۶۵) مزار بیدل، کابل، وزارت اقوام و قبایل.
کاظمی، محمدکاظم(۱۳۸۶) گزیده‌ی غزلیات بیدل، تهران، عرفان.
کریمی، امیربانو(۱۳۶۹) دویست و یک غزل صائب، چاپ دوم، تهران، زوار.
مولوی، جلال‌الدین(۱۳۶۶) دیوان شمس، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ هفتم، تهران، جاویدان.
نبی‌هادی(۱۳۷۶) عبدالقادر بیدل دهلوی، ترجمه‌ی توفیق سبحانی، تهران، نقره.