پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقاله

حیرت و حیرانی و وهم در برابر آینه

(فراواقعیت در شعر بیدل دهلوی)

گفته‌اند: «هنرمندی که می‌خواهد حقیقت بنیادین هستی را منتقل کند، نه به برش ناتورآلیستی زندگی، بلکه به تخیل تداعی‌گر شاعرانه روی می‌آورد.»[1] اما «تخیل تداعی‌گر شاعرانه» در چه لحظه‌ای از زندگی، برای هنرمند، قابل دسترسی و تجربه است؟ تجربه آن ارادی است یا نتیجه قرار گرفتن در یک «وضعیت»؟ و دیگر اینکه، بستر تولد و رشد این «وضعیت»، فضای واقعی است یا فراواقعی یا آمیزه‌ای از هر دو؟

پاسخ قطعی و نهایی به این پرسشها، بسیار مشکل و یا غیرممکن است، زیرا در چگونگی به وجود آمدن «وضعیت خاص» برای هنرمند در لحظه آفرینش، روایتهای متعددی وجود دارد، که شاید یکی از مهم‌ترین آنها، روایت «سوررآلیسم» باشد. «سوررآلیسم» در تعریفی که «بروتون» از آن می‌داد، «متعهد به تصحیح تعریف ما از واقعیت بود. وسایلی که به کار می‌بست، نگارش خودکار، شرح خواب، روایت در حال خلسه، شعرها و نقاشیهای مولود تأثیرات اتفاقی، تصویرهای متناقص نما و رویایی، همه در خدمت یک مقصود واحد بودند: تغییر دادن درک ما از دنیا و به این وسیله، تغییر دادن خوددنیا.»[2]

دو اصل بنیادین هنر، آن هم هنر سوررآلیستی به نحوی شگفت‌انگیز، بر تغییر دو محور اساسی و سرنوشت ساز تکیه دارند. چرا که تغییر «درک ما از دنیا و تغییر خود دنیا» را نتیجهٔ

تجربه‌ای فراواقعی و عادت شکن می‌دانند. شاید برای پی بردن به چند و چون شکل گیری این دو تغییر اساسی در پی تجربه‌های فراواقعی، بهترین راه، تأمل ساختارشکنانه در آثار هنرمندان سوررآل باشد. به ویژه هنرمندانی که درک هنر آنها به دلایلی، با معیارهای جهان واقعی دشوار است. یکی از هنرمندانی که آثارش از این دیدگاه قابل تأمل است، عبدالقادر بیدل دهلوی است که قسمت اعظم تجربه‌های زندگی خود را در فضای تخیلی و «تداعی گر شاعرانه» یا فضای «فراواقعی» طی کرده است و حاصل آن، اشعاری است که بیانگر تجربه‌های «ناب» ولی «ناآشنا»یی است که از بسیاری «نابی و ناآشنایی» پیوسته در معرض اتهام «ابهام و تعقید» قرار گرفته‌اند. زیرا جست‌وجوگران معانی «ساده و روان» برای شعر، از معنی کردن و به تفسیر درآوردن آنها درمانده‌اند. باتوجه به آنچه که از ویژگی این نوع هنر، یعنی هنری که در نتیجهٔ «تخیل تداعی گر شاعرانه» پدید می‌آید، گفته شد، آیا لزوم هیچ تغییری در چگونگی «خوانش» این گونه آثار «فراواقعی» با معیارهای «زبان و جهان واقعی» احساس نمی‌شود؟ شاید تأملی در شعر این شاعر، بتواند تا حدودی، به بخشی از این پرسشها، پاسخ دهد.

در نگاه اول به فضای اشعار بیدل[۳]، بسامد حیرت آور واژگان «حیرت، حیرانی و وهم» و ترکیبات متعدد ساخته شده به وسیله

آنها، مخاطب را بر جا میخکوب می کند. گویا که این سه واژه، محور تعامل شاعرانهٔ این شاعر، با جهان‌اند که با واژگان دیگری از همین دست؛ نظیر: خاموشی، پریشانی، بیخودی، آشفتگی، به خود پیچیدن و... تقویت می‌شوند و سپس در برابر «آینه»های شعر او می‌نشینند و جهان شاعرانه و خلسه‌وار وی را به تصویر می کشند و به «بی‌نهایت» متصل می کنند. به بیان دیگر، در یک تقسیم‌بندی دقیق، واژگان فضاساز در شعر بیدل به دو محور اصلی تقسیم می‌شوند:

الف) واژگان دال بر معانی عرفانی.

ب) واژگان دال بر وجود فضای فراواقعی یا سوررآلیسم.

همنشینی این دو دسته از واژگان، در شعر بیدل، فضایی خاص و دوسویه ایجاد کرده است که بار اصلی دلالتهای شاعرانه را به دوش می کشد. به جرأت می توان گفت کمتر شاعری است که مانند «بیدل» در قطع پیوندهای شعر خود از دنیای واقعی و قراردادی، کوشیده باشد. گسستگی جهان شعر او از عالم واقع، به حدی است که امکان ورود مخاطب واقعیت‌اندیش را به این فضای «فراواقعی» یکسره از بین می‌برد. به عبارت دیگر، شعر «بیدل» از بالاترین قلمرو «زبان» یعنی قلمرو دلالتهای محض شاعرانه آغاز می شود و محدودهٔ سفر آن نیز در همان محور است. به گونه‌ای که به نظر می رسد از همان آغاز، مرزهای قراردادی زبان را در نوردیده و فقط در حباب شفاف دلالتهای مجازی تنفس می‌کند. دلالت مجاز در شعر «بیدل»، دلالتی از نوع مجازهای مرسل (metanymy)نیست که با دخل و تصرف در زبان قراردادی، آن را به سمت زبانی نسبتاً ادبی سوق دهند و سپس به آسانی قابل تفسیر باشند. این دلالت، حتی دلالت صرف مجاز برتر، استعاره (metaphor)نیز، نیست که با علاقهٔ مشابهت، تصویرهای شعر وی را در ژرف ساخت خویش به جهان واقع پیوند می دهند. بیشترین بخش، دلالت مجاز در شعر بیدل، دلالتی از نوع «مجازهای برترین» است. یعنی مجازهایی با دلالتهای فراوان، جادویی و لغزنده که در نتیجهٔ لغزش و حرکت مداوم آنها فضای شعر او در هاله‌ای از سیالیت و ابهام هنری شاعرانه فرورفته است و برای آن، جهانی جداگانه (individual) و ممتاز ساخته است. به همین دلیل تنها راه مخاطب برای نزدیک شدن به آستانهٔ شعر بیدل این است، که ابزارهای قراردادی درک خود را کنار نهد و به بالهای مجازی و استعاری جهان شعر مجهز شود، احساس خود را به سیالیت تصویرهای شعر او بسپارد و بی هیچ تلاشی برای پایین کشاندن این تصاویر به سطح جهان قراردادی، سعی کند در همان هوایی نفس بکشد که شعر او نفس می کشد، یعنی جهانی اثیری و ساخته شده از ترکیب دو عنصر «بی خودی» (متعلق به تجربه‌های ناب عارفانه) و عنصر «وهم» (که مولود جهان فراواقع است). چرا که عناصر شعر بیدل، عناصری نیستند که بتوان برای آنها دامنه‌ای محدود، بسته و تک معنایی (آن هم معنایی صریح)، در نظر گرفت و با یک نقل و انتقال ساده در روابط همنشینی (syntagmatic) و جانشینی (paradigmatic) کلام به معنای قطعی و ابدی آنها دست یافت. شعر بیدل، شعر معناهای معنانشدنی است. عناصر شعر بیدل و روند تبدیل شدن به شعر محض، از مرحلهٔ نقش مایه (motif) به در آمده و به نماد (symbol) رسیده‌اند و در بسیاری از موارد با خوانشی از نوع تجربه ژرف «یدُرک و لا یوصف» به خوانش در می آیند. اگر به دنبال چگونگی ایجاد این فضای سوررآل باشیم، تنها راه، نزدیک شدن به لایه های تو در توی «حیرت و حیرانی و وهم» در هذیانهای شعرگونهٔ وی است. خلاصه اینکه، عناصر شعر بیدل، پیوسته، در حال لغزش، جهش و رهایی‌اند و به هیچ وجه، با معانی قطعی و صریح، سرسازش ندارند. با توجه به عرفان خالص و بی ادعایی که پیوسته از فضای این اشعار به مشام می رسد، وفور «حیرت و حیرانی» را در شعر وی، می توان نهایت نگرش عارفانه‌اش به حساب آورد؛ نگرشی که به طور کامل شاعر را به مرز «بیخودی» رسانده و در نتیجه، به «حیرانی و حیرتی» بنیادین پیوند داده است و این همه، نشانگر سیر و سلوکی عارفانه و ژرف در نفس شاعر است. از طرفی، اندیشه و تأمل در شعر «بیدل» یکسره در فضای فردی (individul) و ساحت هنری است؛ کلام از مَنش استعاری ناب تبعیت می کند و این منش استعاری یکدست، در پی جدایی زبان و ذهن شاعر از زبان و ذهن دنیای قراردادی است. شاید بتوان گفت، یکی از بهترین راههای نزدیک شدن به فضای شعر بیدل، کشف «مکانهای زیستی او» در لحظهٔ آفرینش هنر است که

به طور کلی، این مکانها در شعر او، در هیئت مکانهای نمادین (symbolic)جلوه گر شده‌اند و در محورهای زیر، قابل بررسی‌اند:

الف) مکانهای نمادین وهمی که مربوط به فراواقعیت‌اند (مانند: «تردد کدهٔ وهم» و «توهمکده») که شاعر خود را به اقامت در آنها مجبور می بیند:

مجبور تردد کدهٔ وهم چه سازد
روزی دو نفس بال فشان است به گوشم
(ص ۹۳۶)

یا:

زین توهمکده سامان دگر نتوان یافت
جز دمی چند که ایثار تعب باید کرد
(ص ۴۵۵)

«جهان پریوار» یا «پریخانه» که سرزمین جادویی «پریان» و یکی از مکانهای مورد علاقهٔ شاعر است و گریزگاه امن او در لحظه های رؤیا، کشف و شهود و خلسه. مکانی که با وجود همهٔ افسردگیهای شاعر، برای او مکانی دلپسند است:

با همه افسردگی جوش شرار دلیم
خفته پریخانه ای در بغل سنگ ما
(ص ۸۸)

و:

مینای دل به ذوق خیالی شکسته‌ام
آرایش جهان پریزاد می کنم
(ص ۹۱۵)

آمیزش این مکانها با مقامات عارفانه، تأکیدی بر «عرفان خاص شاعر» است که حلاوت این جهان را به او می چشاند:

ز دل شش جهت شیشه ها چیده اند
جهان طلب خوش پریخانه ای است
(ص ۳۴۷)

همچنین، این مکان افسانه ای وابسته به دنیای خیال و جادو، در ساخت ایماژهای بسیار قوی و شاعرانه، که کشف معانی متعدد آنها نیاز به سفری درونی و روحانی دارد، مؤثر است و کلام را، یکسره به سمت استعاره‌های خالص سوق می دهد. به طور مثال، «محمل» معشوق که جایگاه اوست، رسم «ناز» را از او آموخته است و در «رَم» ناز آلود خود، «صحرا» را چنان شیفتهٔ خود کرده که به رقص واداشته شده است و اندیشهٔ شاعر از رقص غبار او (صحرا)، به «پریخانه» (جایگاه خیال)، تبدیل شده است (و البته، مکان خیال معشوق). این گونه است که در بیشتر موارد، شعر بیدل، فرودی ژرف در محور عمودی و معنایی سخن می یابد؛ به نحوی که نقل و انتقال استعاره های آن، در محور همنشینی و جانشینی کلام، در نظر اول، بی ربط به نظر می رسد و شعر او را به تعقید معنوی متهم می کند:

صحرا به رم ناز چه محمل نظر افکند
کاندیشه پریخانه شد از رقص غبارش
(ص ۷۶۵)

لایه های معنایی در شعر مورد نظر، گاه به چنان پیچیدگیهایی دست می یابد که برخورد ساختارگرایانه با آن، به رفتاری تازه یا «فرازبانی» خاص، نیاز دارد:

ناتوانی است پریخانهٔ صد رنگ امید
مفت نقاش خیال تو که موگردیدم
(ص ۹۴۵)

«پریخانه» و «وهم» در مجاورت هم فضای عجیب و حیرت انگیزی می سازند که بیان آن با معیارهای جهان و زبان واقعی، بسیار دشوار است ولی برای مخاطب آشنا با فضای شعر بیدل، غیرقابل فهم نیست. چرا که «وهمی» که شاعر به آن خو کرده جایگاه «دلی» است که در طاق پریخانه (جایگاه خیال) یافت می شود:

تهمت قفس الفت وهمی است دل ما
این شیشه هم از طاق پریخانه طلب کن
(ص ۱۰۱۲)

و خلاصه اینکه، دلبستگی شاعر به این مکان نمادین، به اندازه‌ای است که شاعر «نقش خط پیشانی» یا «سرنوشت ابدی» خویش را بدون هیچ تردیدی، به آن واگذار می کند:

بگذار که نقش خط پیشانی ما را
بر طاق پریخانهٔ اسرار نویسند
(ص ۵۹۶)

مکان دیگر، «فضای لامکان» و «دشت بی نشان» اند که یکسره از «بی نشانی و لامکانی» و عروج روح به فضاهای غیرواقعی خبر می دهند و به سر بردن در عالم «خلسه و رؤیا» (که مشخصهٔ فضا در آثار سوررآلیستی است) و به نظر می رسد «فضای بی نشان» جایگاه ابدی شاعر است:

عمرها شد در فضای بی نشان پر می زنم
آشیان در عالم عنقاست اوهام مرا
(ص ۸۰)

همچنین، «عدم» یکی از مکانهایی است که بر «نیستی» دلالت دارد و از مکانهای فراواقعی است که شاعر، «بی نفس» در «ظلمت آباد» آن خوابیده است و به نظر می رسد که «شب» این عدم از چنان «روشنایی»ای برخوردار است که وی از «یار» می خواهد که با «شانه زدن گیسوی سیاه» خود از شبهای «عدم» او، «سحر» را طلب کند:

بی نفس در ظلمت آباد عدم خوابیده ایم
شانه زن گیسو سحر انشاء کن از شبهای ما
(ص ۱۰۵)

«عدم هستی وار» شاعر، اگرچه «عبرت سرا»ست ولی از چنان «هستی ذاتی»ای برخوردار است که شاعر در آن «نقش پاگل کرده است» و به استقبال جویندگان «عدم» گریبان می گشاید:

نقش پا گل کرده ایم اما درین عبرت سرا
هر که در فکر عدم افتد گریبانیم ما
(ص ۸۳)

«هستی» شاعر چنان «وهم آلود» است که به شکلی موقتی در هیئتی حباب وار «بر آستانهٔ عدم» قرار گرفته است:

صورت وهمی به هستی متهم داریم ما
چون حباب آیینه بر طاق عدم داریم ما
(ص ۹۳)

«عدم» از دیدگاه «بیدل» مساوی با آنچنان «نیستی و بیخودی» عارفانه ای است که از وجود شاعر در «گرد آن»، تنها «ناله ای» یا «کمین ناله ای» به جا مانده است:

کمین ناله ای داریم در گرد عدم بیدل
ز خاکستر صدای رفته می جوید سپند ما
(ص ۸۱)

شاید بتوان گفت که «عدم» یکی از مکانهایی است که در شعر بیدل، هم جایگاه «وهم» فراواقعی و هم جایگاه تجربه و کشف و شهود عارفانه است. به گونه‌ای که شاعر، «او» یا «معشوق بی نشان» خود یا «نقش دهان» او را از «عدم» می جوید. به تعبیر دیگر «عدم» در این معانی مساوی با «بیخودی و بیخبری» عارفانه یا وصل کامل است:

بر امید آنکه یابیم از دهان او نشان
موی خود را جانب ملک عدم داریم ما
(ص ۱۲۱)

عدمی که به سراغ «دهان بی‌نشان یار»، شاعر را تا قیامت، به جست‌وجوی خویش سرگشتهٔ سفری «ناتمام و کاوشگرانه» دارد:

زان دهان بی‌نشان بوی سراغی برده‌ام
تا قیامت بایدم راه عدم پرسید و رفت
(ص ۲۶۸)

به نظر می‌رسد، «او» در محور تفسیری شعر بیدل، به مرجعی نظر دارد که معادل با «معشوق حقیقی» در تصور عارفانه است و تجلی او در هیئت «دو جهان» نیز، از «عدم» است که در نظر شاعر از هر مکانی، معنی دارتر یا «هست‌تر» است:

به یک نظر دو جهان از عدم برآوردی
گشاد آن مژهٔ ناز این چه کاوش است
(ص ۲۷۶)

در محور عرفانی شعر بیدل، که سویهٔ دیگر جهان «وهمی» اوست، تعامل او با مکانهای نمادین عارفانه، نظیر: خمخانه، صنمخانه و خرابات، قابل تأمل است. به نظر می‌رسد که این مکانها به منزلهٔ «رباط» یا توقفگاه موقتی یا «پل گذر» او هستند برای رسیدن به «پریخانه و جهان وهم».

بیدل، جهان کثرت یا مظاهر آفرینش را «خمخانه» می‌بیند و از آنجا که، خمخانه محل نوشیدن «انواع شراب» است (و در نتیجه جهان کثرت هم)، پس توقف کوتاه در آن، او را برای سفری نشئه‌وار که گویا سفری «محققانه» نیز، هست، آماده می‌کند:

سیر خمخانهٔ کثرت به دماغم زده است
شایدم نشئهٔ تحقیق دو بالا بخشند
(ص ۵۸۷)

ضمیر مخاطب «تو» که گاهی با شناسهٔ «ت» در شعر شاعران دوره‌های متفاوت به معانی چندگانه راه می‌برد، در شعر بیدل، در نزدیک‌ترین لایه‌های تفسیری خود، به «معشوق» یا شاهدی نظر دارد که در مرتبه‌ای بالاتر از معشوق مجازی یا زمینی است، چرا که زیبایی این معشوق، اغلب در پی برتری یافتن بر «فرنگ»، (نماد زیبایی صوری) در شعر بیدل است:

خمخانه‌ها به گردش چشمت نمی‌رسد
امشب محرقی به دماغ فرنگ زن
(ص ۱۰۲۲)

علاوه بر «خمخانه» و مترادفات آن در شعر بیدل، به نشانه‌هایی برمی‌خوریم که همگی، تأکیدی بر عرفان خالصانهٔ او دارند. نشانه‌هایی که در محور مجازی، قابل تفسیر و تأویل‌اند و با کاربرد ویژهٔ خود، نوعی انحراف از نرم (norm) را در محور کاربرد کلیشه‌ای خود، نسبت به شعر شاعران دیگر، به وجود آورده‌اند. به طور مثال، کاربرد «مجاز مرسل» به علاقهٔ جزء و کل در واژه «برگ تاک» به جای تاک (انگور) به گونه‌ای است که گویی کاربرد این مجاز، از نظر بار معنایی خاص، نشانه‌ای بر سرسپردگی تام و تمام شاعر به تمامی پیکرهٔ «تاک» است و استنباط معنای عرفانی «شراب» از آن:

پیش از آن کایدخم اسرار مخموران به جوش
طاق میناخانهٔ تحقیق برگ تاک بود
(ص ۳۸۵)

بدون تردید، می‌توان گفت که نشانه‌های فراوانی در شعر بیدل، مخاطب را به عرفان اصیل و ژرف او رهنمون می‌شوند و به همین دلیل است که گاهی در ادعاهای شاعرانه، به نفی کلیهٔ نشانه‌های زمینی تعلق می‌پردازد:

نی دیر پرستیم و نه مسجد نه خرابات
گرم است همین صحبت ما با نفسی چند
(ص ۵۱۰)

زیرا در نگرش او:

خروش کن فیکون در خُم ازل ازلیست
نوای کس به خرابات های و هوی تو نیست
(ص ۳۱۹)

و درست به دلیل همین عرفان ژرف است که نمادهای مکانی دیگری که دال بر نشانه‌های عرفان است، در شعر او پدیدار می‌شوند و فضای «موهوم» اشعار را در «حیرتی» حیرت‌انگیز، فرومی‌برند. نمادهای مکانی ساخته شده با واژهٔ «حیرت» در شعر بیدل که مکان خلوت ویژهٔ اوست از جهات فراوانی قابل تأمل‌اند. به طور مثال، «حیرتخانه» مکانی است که در خلوت اندیشهٔ شاعر ساخته شده و خلوتگاه عارفانهٔ اوست و تنها، کسی به آن راه دارد که کلید آن را دارد یا حضور او، به مثابهٔ کلید است برای آن:

خلوت اندیشه حیرتخانهٔ دیدار توست
ای کلید دل در امید ما بگشا بیا
(بیدل ص ۱۵)

و یا:

داغیم از این فسون که درین حیرت انجمن
با ما رسیده‌ای تو و تنها رسیده‌ای
(ص ۱۱۲۹)

اگرچه، گاهی «حیرتسرا» یا مکانهای حیرت در شعر بیدل، به منزلهٔ استعاره‌ای برای دنیا به شمار می‌آیند. ولی نشانه‌های قوی‌تری، آنها را به جهان اختصاصی شاعر تبدیل کرده است:

درین حیرتسرا عمری است افسون جرس دارم
ز فیض دل تپیدن‌ها خروشی بی‌نفس دارم
(ص ۹۱۱)

و یا:

همچو بیدل ذره تا خورشید این حیرتسرا
چشم شوقی در سراغ جلوه‌ای سر داده‌اند
(ص ۳۸۹)

«محو گشتگی» شاعر در برابر حیرتخانهٔ هستی یا حیرتخانه عارفانهٔ خویش به حدی است که گاهی یکی دیگر از مکانهای زندگی خود، یعنی «عدم» را در برابر آن به «هستی» فرا می‌خواند:

نقد حیرتخانهٔ هستی صدایی بیش نیست
ای عدم نامی به دست آورده‌ای موجود باش
(ص ۷۷۲)

چرا که جلوه‌های جمال «معشوق» که، شاعر در «عدم» به دنبال نقش «بی‌نشان» اوست، در «حیرت‌آباد خیال» او تجلی می‌کند:

سیر حسنی داشتم در حیرت‌آباد خیال
تا شکست آیینه‌ام دلبر نمی‌دانم چه شد
(ص ۴۹۸)

آمیزش «حیرتکده» بیدل با مکان نمادین و اسطوره‌ای «عالم عنقا» در تفاسیر عرفانی، قابل تأمل است و دلیل دیگری بر دوسویگی فضای وهمی ـ عارفانه در اشعار اوست و خود باختگی کامل او در برابر این جهان شگرف و حیرت انگیز. شاید بیت زیر یکی از نمونه‌های مناسب آن باشد که با «تجرید النفس» هنری در محور تأکید معنایی موردنظر، قابل تأمل است:

از تحیرکدهٔ عالم عنقاست حباب
هیچ بودن همه از بیدل ما سرزده است
(ص ۳۴۷)

و خلاصه اینکه، دیدن «نگارخانه حیرت» در نظر شاعر برای این ارزش دارد که «نگارگر آن» خیال «موی میان معشوق» است:

نگارخانه حیرت به دیدن ارزانی
خیال موی میان تو کلک نقاش است
(ص ۲۷۷)

حضور مکانهای نمادین دیگر، نظیر: زمین بی یقینی، صحرای امکان، خمارآباد، خیال آباد، جنون آباد، طوفانخانه، وحشتکده، قیامتکده، نشانه‌های بارزی بر تسلط «فراواقعیت یا سوررآلیسم» خلسه‌وار و هذیان گونه در شعر بیدل‌اند که گاهگاهی، اشاره به نشانه‌های دیگری از قبیل: «بنگ» یا «عالم بنگ» در کنار آنها مسئله را از جهات زیادی قابل اهمیت می‌سازد:

شرارم در زمین بی یقینی ریشه‌ها دارد
اگر گویی گلم هستم و گر گویی جزان دارم
(ص ۹۰۷)

به راستی این چگونه فضایی است که شعر بیدل در آن سیر می‌کند و چه جایگاه ثابتی در معبر «عدم، جنونکده، توهمکده، حیرتکده، زمین بی یقینی، صحرای لامکان و عالم بنگ»، می‌توان برای اندیشهٔ او تصور کرد؟

گه از امید دلتنگم، گهی بایاس در جنگم
خیال عالم بنگم، نه این دارم نه آن دارم
(ص ۹۰۷)

و آیا در این میان، جهان بنگ که در جایی بین «دنیا و اوهام عقبی» قرار دارد، چگونه جایی است که عبور از آن، تمامی ندارد؟

گر ز دنیا بگذریم اوهام عقبی رهزن است
تا کجاها از جهان بنگ می باید گذشت
(ص ۱۹۰)

«بنگ» و مکانهای مرتبط با آن در شعر بیدل، در موارد فراوان و لایه‌های تفسیری متعدد، قابل بررسی‌اند و در موارد متعددی، مخاطب را به انتخاب وادی بنگ، ترغیب می‌نمایند:

گلچینی باغ یقین گر نیست تسکین آفرین
اوهام را هم کم مبین خود روی دشت بنگ شو
(ص ۱۰۸۷)

و یا:

به گمرهی زن و از منت خیال برآ
که خضر نیز ز صحرای بنگ می آید
(ص ۵۱۳)

در جهان‌بینی بیدل، جهان «آیینهٔ وهم» است و یا به نوعی، «وهم» بر جهان تسلط دارد:

جهان آئینهٔ وهم است و این طوطی سرشتانش
نفس پرداز تقلیدند و می گویند اللهی
(ص ۱۱۳۲)

و در نتیجه، آنچه که نشانهٔ «حیات و بقای مداوم» است نیز، از دایرهٔ «وهم» بیرون نیست:

از سراغ چشمهٔ حیوان که وهمی بیش نیست
می دهد آبی نشان آئینهٔ اسکندری
(ص ۱۱۱۸)

و یا:

غرقهٔ وهمیم ورنه این محیط
از تنگ آبی کناری بیش نیست
(ص ۱۹۱)

و همچنین است در بیت هنری و برجستهٔ زیر که کاربرد مجاز مرسل «کشتی» به جای «دریا» به چنان برجستگی شگرفی دست پیدا کرده است که به تنهایی قادر است بحث «مجاز مرسل» را در جایگاهی برتر از آنچه که تاکنون برای آن قائل بوده‌اند، مطرح کند. یعنی در جایگاه یک استعاره برتر که به برجستگی کلامی (foregrounding) می انجامد:

جهانی رفته است از خویش در اندیشهٔ وهمی
سرابی هم نمی‌بینیم و کشتی‌هاست طوفانی
(ص ۱۱۱۷۳)

و در این میان، حکایت خود بیدل نیز در پیوند با «وهم» سرتمامی ندارد و شاید چند بیت زیر در نمایش تعامل او با «وهم»، نمونهٔ مشتی از خروارها بیت او در این زمینه باشد:

دارم به دل از هستی موهوم غباری
ای سیل بیا خانهٔ آباد من این است
(ص ۲۴۶)

به داغی آشنا گشتیم مفت عیشی موهومی
در این گلشن گلی چیدیم ما هم از بهار او
(ص ۱۰۹۷)

قانع به جام وهمیم از بزم نیستی کاش
قسمت کنند بر ما از یک حباب نیمی
(ص ۱۱۷۱)

بر در ناز کبریا چند غبار ماسوی
در کف وهم فهم ماست بدر تو و هلال تو
(ص ۱۰۸۸)

و سرانجام:

فسون و وهم چه مقدار رهزن افتاده است
که بر در تو مرا کار با من افتاده است
(ص ۳۲۱)

و همچنین حکایت «انسان» که محدود به محدودهٔ جهان است، از دایرهٔ اوهام بیرون نیست:

همه عالم اسیر اوهام است
قلزم بیکرانه ایم همه
(ص ۱۱۱۶)

با این همه، «عالم بنگ» گاهی در شعر بیدل، وجودی «موقتی» (temporary) دارد که شاید با توجه به بحث آغازین این مقاله، بتوان

آن را، معادل لحظه‌های خای‌ص شاعر در نظر گرفت و چه بسا، لحظهٔ آفرینش شعر: ی

شادم که فطرتم نیست تریاکی تعیّن
وهمی که می‌فروشم بنگ است و گاه گاه است
(ص ۲۳۹)

و حال در برابر این همه مکان بی نشان و بی تعین و سیال و لامکان، صحرای امکان دیگر چگونه مکانی است در شعر بیدل؟ آیا در برابر این همه «بی مکانی» که جایگاه زیستن و تنفس شاعر در لحظه های بیخودی اند، می توان «صحرای امکان» را در شعر او، نماد «خودآگاه» وی به حساب آورد؟ به طور کلی، دربارهٔ «صحرای امکان» در شعر بیدل باید گفت، اگرچه دریافت «چندی و چونی» این مکان نیز، مانند مکانهای ذکر شده دیگر، چندان روشن نیست ولی با توجه به معنی واژهٔ «امکان»، استنباط نوعی «وجود و هستی» در آن، میسر است. اگرچه «صحرای امکان» و فضاهایی که با واژهٔ «امکان» در شعر بیدل ساخته شده اند، از نظر ساختار، در هیئت اضافه های تشبیهی نمودار شده اند (یعنی پایهٔ آنها بر ایماژ و تخیل است و وجود آنها را نیز باید در فراواقعیت، سوررآلیسم، جست وجو کرد). ولی با اندکی تسامح، می توان نوعی معنی مادی و حسی برای آن در نظر گرفت. یعنی: «عالم وجود». و حال با این تفاسیر، «وحشت» شاعر از کدام یک از این مکانها حاصل می شود: وهم، عدم، لامکانی، حیرتخانه، جنونکده یا صحرای امکان؟

عالمی را وحشت ما چون سحر آواره کرد
چین فروش دامن صحرای امکانیم ما
(ص ۸۲)

ولی با اندکی تأمل در ابیات دیگر، به نظر می رسد که «وحشت» شاعر از «بی مکانی» نیست بلکه از «مکانمند بودن» یا «سرزمین امکان و وجود» یا فرود از فراواقعیت و بیخودی به واقعیت و خودآگاهی و «امکان» است:

غیر وحشت باغ امکان را تمنی باشد کلی
چرخ هم اینجا زجیب صبح دامن چیده است
(ص ۲۱۴)

در نگرش بیدل، «زراعتگاه امکان» جایگاه نوعی الفت و دلبستگی است و در نتیجه «هستی»ای که شاعر، چندان التفتی به آن ندارد:

هرچه هست از دامن صحرای امکان جسته است
پیدل اینجا گردی از نخجیر نتوان یافتن
(ص ۱۰۶۶)

و جالب اینکه در این اندیشه و نگرش «عادت شکن» و «آشنایی زدا»، همین «صحرای امکان» یا وجود است که زراعتگاه «سراب» است؛ در آن بیم آفت می رود؛ به ابتذال متهم می شود و شاعر «سواد» آن را شراب «تشنه لبی» می داند؛ مخاطب را از آن نهی می کند و از سرنوشت نابسامان خویش در مدت اقامت در آن، سخن می دارد:

در زراعتگاه امکان بس که بیم آفت است
خلق را چون دانهٔ گندم دلی در سینه نیست
(ص ۳۰۵)

سواد وادی امکان شراب تشنه لبی است
ز چشمه سار گداز دل آب بردارید
(ص ۵۷۲)

چرا که:

غبار صیدم از صحرای امکان رفته ام اما
هنوز از خون من دارد روانی آب شمشیرش
(ص ۷۵۸)

اگرچه بسیاری از واژگان، تعبیرها و مضمونهای دال بر حالات عرفانی، نظیر: خانه به دوشی، رقصیدن با سرخوشی، زنار بستن، طواف کردن، به خود پیچیدن، بی طاقتی، پریشانی، بی قراری، بی تابی، خاموشی، سرگشتگی، شوق، حیرت، حیرانی، عریانی و... در شعر عارفانه متداول است ولی کیفیت کاربرد این واژگان در دیوان بیدل در همجواری «وهم» و واژهٔ شگرف «رنگ» و ترکیبات آن، به افقهای تازه‌ای دست یافته است که باورنکردنی است و درنهایت به همان «سوررآلیسم» یا فراواقعیتی می پیوندد که مختصهٔ فضا در شعر بیدل است.

خانه به دوشی: شاعر «خانه به دوش» است چرا که در جایگاهی لرزان و سیال؛ بین عدم، وهم، حیرت و لامکانی قرار دارد:

به هر جا می روم از دام حیرت برنمی آیم
به رنگ شبنم از چشمی که دارم خانه بر دوشم
(ص ۸۸۷)

گویا، «خانه به دوشی» سرنوشتی است که در همهٔ زمانها، گریبانگیر شاعر است نه در لحظه‌ای خاص:

گاه بر چشم تر و گه بر مژه گاهی به خاک
همچو اشک ناامیدی خانه بر دوشیم ما
(ص ۶۳)

به خود پیچیدن، یکی از کیفیتهای عشق است و واکنشی در برابر هجوم جاذبه های آن که شاعر در بالاترین حد تصور دچار این کیفیت است:

به خود پیچیدن ما نیست بی انداز پروازی
کمند موج ما را یک نفس گرداب چین باشد
(ص ۵۱۴)

و یا:

زدیده تا رسدم زیر پا پیام نگاهی
چو شمع تا سحر از خود به پیچ و تاب گذشتم
(ص ۹۲۹)

و از همین دست است «سرگردانی شاعر» و تشبیه زیبای مضمر و تفضیل آن به «گردباد» و «گرداب» که دو نماد سرگردانی و شیدایی در طبیعت اند که به کیفیت سرگردانی شاعر را از دیگر انواع خود ممتاز می کند و او را در جایگاهی یگانه می نشاند:

هر جا نشان دهند ز سرگشتگان عشق
پیچد به من ز غیرت هم پیشه گردباد
(ص ۶۲۱)

می برد چون گردباد از خویش سرگردانیم
سرخوش دشت جنون را ساغری در کار نیست
(ص ۲۵۳)

دل آواره‌ام هر جا کند انداز بیتابی
فلک را خجلت سرگشتگی گرداب می‌سازد
(ص ۶۵۶)

«از خود رفتن و بیتابی» نیز، از احوالی هستند که عاشقان از آن نصیب می‌یابند که نصیب بیدل از این احوال، غیرقابل تصور است:

رفته‌ایم از خود به دوش آرمیدن چون غبار
آه از آن روزی که بیتابی طواف ما کند
(ص ۴۲۲)

و یا:

در آن وادی که طاقت‌ها به عرض امتحان آید
نگاه ما ز خود رفتن، سرشک ما دویدن‌ها
(ص ۵۳)

کیفیت «از خود رفتن» در همنشینی با «حیرت» که یکی از عجیب‌ترین احوال عارض بر شاعر است، در برابر نماد ابزاری «آینه» انعکاسی بی‌کرانه و ژرف دارد:

بی‌طواف دل مدان ما را که از خود رفتگان
همچو حیرت بر در آیینه‌ها افتاده‌اند
(ص ۳۸۹)

این «بیخودی» یا «از خود رفتن» شاعر را از نشانه‌های تعلق صوری «دیر و حرم» بی‌نیاز می‌سازد و به گردش جاودانه‌ای بر گرد خویش وامی‌دارد که کیفیت آن از نوع مادی نیست و در ابهام شاعرانه ناشی از لامکانی و عدم تعین، به گردشی عجیب، یعنی «گردش رنگ» می‌انجامد:

مستغنیم ز دیر و حرم کرد بیخودی
بر گرد خویش گردش رنگم طواف شد
(ص ۳۸۷)

«بی‌طاقتی» یکی دیگر از حالات و عوارض عشق «عقل پریش» و عادت پریش» است که شاعر، «روز و شب» گرفتار آن است:

روز و شب خون می‌خورم در پردهٔ بی‌طاقتی
گفت‌وگوی لالم و راه دهن گم کرده‌ام
(ص ۹۵۲)

یا:

نفس را الفت دل نیست جز تکلیف بی‌تابی
که رود از صحبت آتش به پیچ و تاب می‌سازد
(ص ۴۸۵)

و:

بی‌طاقت شوقیم و جبین داغ سجودی است
بتخانه درین راه چه و کعبه کدام است
(ص ۳۱۷)

«پریشانی» احوالی دیگر از احوال عشق است که گریبانگیر شاعر است. به نظر بیدل، «پریشانی» حالتی است که در همه چیز وجود دارد. چرا که در «چمن زندگی» کسب «جمعیت خاطر» فریبی بیش نیست. به گونه‌ای که حتی در دل «غنچه» که نماد کوچک‌ترین عنصر از عناصر چمن (دنیا) است، طوفان پریشانی موج می‌زند تا چه برسد به عناصر دیگر:

به جمعیت فریب این چمن خوردم ندانستم
که در هر غنچه طوفان پریشانی کمین دارد
(ص ۶۰۹)

«پریشانی» در همنشینی با «جنون» شاعر را در وضعیتی تازه قرار می‌دهد که هماهنگ با حال و هوای تجربه‌های «سورآل» یا فراواقعی در شعر اوست. چرا که در دیوانگی و جنون، ناب‌ترین تجربه‌های دنیای فراواقعیت تجربه می‌شود:

در دبستان جنون از بس پریشان دفتریم
صفحه ما را چو دریا موج مسطر می‌شود
(ص ۶۳۰)

«پریشانی» در دفتر جنون شاعر کار را به جایی می‌رساند که به خلق یکی از زیباترین تصاویر ذهنی و شاعرانه (که در **دیوان بیدل** در شمار خروارها است) می‌انجامد. پریشان کردن «مژگان» به جای «مو» که تعبیری ناب، زیبا و بدیع است:

ماتم فرصت زحسرت روشن است
جای مو مژگان پریشان کرده‌ایم
(ص ۹۰۸)

و سرانجام، آوارگی شاعر به حدی می‌رسد که در تصویری خلاف عادت و طنزی شاعرانه، «پریشانی» را به خنده وا می‌دارد:

من آن آوارهٔ شوقم که بر جمعیت حالم
به قدر حلقه آن زلف می‌خندد پریشانی
(ص ۱۱۹۵)

هر چند، گاهی این «پریشانی» در دفتر جنون شاعر، کار را به جایی می‌رساند که او در برابر «غارت و هجوم» آن زبان به اعتراض می‌گشاید:

دو عالم گشت یک زخم نمک سود از غبار من
زمستی خاک من دیگر چه می‌خواهد پریشانی
(ص ۱۱۳۳)

«رقص و سرخوشی» که به طور معمول، در نتیجهٔ حال عرفانی «بسط»، نصیب عاشقان و عارفان می‌شود، در **دیوان بیدل** به ساخت تصاویر زیبا و هنجارشکن می‌انجامد و عالمی دیگر از عوالم خاص او را نمایش می‌دهد:

اگر زبزم جنون ساغرت به چنگ افتد
چو گردباد توان کرد در بیابان رقص
(ص ۷۷۶)

و یا در ترکیب خوش ساخت و بدیع «پریشان رقصی» که قلمرو معنایی آن را صدچندان گسترش داده است:

شرار خرمن جمعیت است خود سریت
غبار را چو نفس می‌کند پریشان رقص
(ص ۷۷۶)

کنشهای رفتاری دیگر که دال بر حالات عارفانهٔ قوی و ژرفند در شعر بیدل، در بالاترین کارکرد معنایی و هنری خود به کار گرفته شده‌اند که به دلیل پرهیز از طولانی شدن بحث فقط، به ذکر نمونه‌هایی از آن بسنده می‌شود:

خلوت گزینی:

در این گلشن چه لازم محو چندین رنگ و بو بودن
زمانی جلوهٔ آیینه کن خلوت گزینی را
(ص ۱۲۲)

لازم به ذکر است که در شعر بیدل، در بسیاری از موارد، «گلشن» به جای «دنیا یا جهان» به کار رفته است که جایگاه جلوه آفرینی مظاهر صنع است و در همهٔ موارد نیز، «رنگ و بوی» آن،

شاعر را در بالاترین حد ممکن، بیهوش و حیران می‌سازد و به «حیرت» وا می‌دارد:

در این گلشن نه بویی دیدم ونی رنگ فهمیدم
چو شبنم حیرتی گل کردم و آیینه خندیدم
(ص ۹۱۲)

خاموشی:

بیهوده همچو موج زبان برنمی‌کشیم
لبریز خامشی است چو گوهر سبوی ما
(ص ۵۶)

زمینگیری:

سنگ این کهسار آسایش خیالی بیش نیست
از زمینگیری همان آتش به دامانیم ما
(ص ۸۲)

علت «زمینگیری» شاعر، ریشه در «حیرت» شگفت‌انگیزی دارد که تمامی هستی او را در تسلط خویش گرفته است. به عبارت دیگر، این «زمینگیری» کیفیتی ابدی است که بعد از مرگ شاعر نیز، «غبار زمینگیر وجود او» در جست‌وجوی آویزش به دامن بادی است که او را از جا بلند کند:

زمینگیر سجود حیرتم ای چرخ نپسندی
که گیرد بعد مردن هم غبارم دامن بادی
(ص ۱۱۸۵)

و یا:

کس به تیغ سرکشی با ما نمی‌گردد طرف
از زمینگیری چو نقش پا سپر داریم ما
(ص ۴۶)

خودداری:

عنان گیر غبار کس مباد افسون خودداری
وگرنه ساحل ما نیز دارد جوش دریایی
(ص ۱۹۶)

«لب گزیدن» که گویا در مبارزهٔ عارف با نفس، کارساز است:

زبس که قطع تعلق زخویش دشوار است
چو گاز مدت عمرم به لب گزیدن رفت
(ص ۱۷۲)

«عریانی» در **دیوان بیدل** از بسامد بالایی، برخوردار است و به معانی گسترده و ژرف روحانی نظر دارد. بیدل از «عریانی» معانی خاصی را در نظر دارد که در درجهٔ اول، در دیدهٔ او یک «رسم» است و گویا، رسمی پسندیده. و مسلماً، این عریانی «کیفیتی ناآشنا» دارد و تجربه‌ای صرفاً، روحی و معنوی است و رسیدن به آن دشوار:

چو ناله سخت نهان است صورت عالم
برون زخویش روم تا رسم به عریانی
(ص ۱۱۶۱)

این «عریانی» در تصویری متناقض‌نما (Paradoxical) و معنی‌دار با «بهترین پوششها» برابری می‌کند و دست یافتن به کیفیت آن، لازمهٔ تحمل «دشواری و انتظار» است ولی تجربه‌ای است ارزشمند:

زتشریف جهان بیدل به عریانی قناعت کن
که گل اینجا همین یک جامه می‌یابد پس از سالی
(ص ۱۱۶۵)

و سرانجام، کلیدی‌ترین واژگان یا کنشهای رفتاری دال بر حالات عارفانه در **دیوان بیدل**، «حیرت و حیرانی»اند که بسامد عجیب آنها، مخاطب را دچار تحیر و سرگردانی می‌کند. بدون تردید می‌توان گفت این دو نقش مایه (Motif) که همانند بسیاری از نقش‌مایه‌های شعر بیدل، به مرحلهٔ نمادینگی رسیده‌اند، از جهات زیادی، قابل تأمل‌اند که در این مقوله، فقط به بعضی از این موارد می‌توان اشاره کرد:

«حیرانی» ناشی از ضعف در قدرت «دید» عارف است و محدودیت آن. زیرا، وقتی که «یار» را در آغوش‌داری ولی از شدت «پیدایی»، او را نمی‌بینی، نتیجهٔ طبیعی آن، دچار شدن به «حیرانی» است:

یار در آغوش و ما را از جدایی چاره نیست
جلوه در کار و ندیدن، جای حیرانی است این
(ص ۱۰۸۳)

و یا اینکه، شاعر با وجود اینکه «محبوب» را در آغوش دارد، در خیال «خود» در انتظار «تجلی جمال او» می‌نشیند و سرانجام، نتیجهٔ این انتظار بی‌مورد، در هیئت بیتی زیبا، به ساخت تصویری بی‌بدیل و مافوق هنری می‌انجامد. تصویر یا ایماژی (image) که تنها در شعر شاعران قدرتمند و قوی، می‌تواند در ابعاد زیبایی شناختی خویش، قیامت به پا کند و «تحیر» را به «آغوش گشودن»، آن هم «آغوش گشودنی از هر سو» وادارد:

در انتظار جمالی نشسته‌ام به خیالی
تحیر از مژه آغوش‌ها گشاده به هر سو
(ص ۱۰۹۱)

همچنین، وقتی که «جهان» در برابر «او» (محبوب)، «آیینه‌دار» است و زیباییهای جمال «او» را منعکس می‌کند، باز هم، نتیجه‌اش، به «حیرانی» شاعر می‌انجامد و «حجاب وصل او» می‌گردد:

جهان آیینه‌دار او و حیرانی حجاب من
چمن صد جلوه و نظاره نایابست شبنم را
(ص ۱۰۴)

و باز هم، حیرت است که از شدت بسیاری خویش، قادر به انجام، کنشی «خرق عادت» می‌شود و در بیانی استعاری و شاعرانه، در هیئتی تازه جلوه می‌کند. این «حیرت» از شدت وفور خویش، به مژگانهای بیشتری نیازمند است، زیرا «مژگان»های طبیعی شاعر، آن را برنمی‌تابد. پس «مژگانهای» تازه، خلق می‌شود و جالب اینکه این همه غوغا به خاطر «یادآوری جلوهٔ معشوق» است:

به یاد جلوه‌ات مرهون حسرت دارم آغوشی
که هر جا حیرتی گل کرد، مژگان آفرید از من
(ص ۱۰۷۶)

به نظر می‌رسد، «تحیری» که گریبانگیر شاعر است و او را در حیرتی ابدی فرو برده، فقط به دلیل مشاهدهٔ جمال «محبوب» است. که تکرار «حیرت» و تقریر چگونگی آن را در ابیات متعدد، یادآور می‌شود:

تحیر تو زفکر دو عالمم پرداخت
به جلوه‌ات که نه دین دارم و نه دنیایی
(ص ۱۱۶۷)

و یا:

طلسم حیرتم و یک نفس قرارم نیست
به آب آینهٔ دل سرشته اند مرا
(ص ۵۲)

حالا که سخن از «آینه» به میان آمد، می توان گفت بیشترین کاربرد این نقش مایهٔ (motif) ابزاری (که بسامد بالای آن در **دیوان** شاعر او را زبانزد خاص و عام کرده است) و در شعر بیدل، به نماد (symbol) چند معنایی تبدیل شده است، در پیوند با همین «حیرت» و «حیرانی» بنیادین در شعر و اندیشهٔ او است و همچنین، گردش و رقص بی نظیر «رنگ» و مترادفات آن. در «حیرت و حیرانی» شگرف «بیدل» است که «آینه» رنگ می بازد. از پوستهٔ تک معنایی خویش درمی آید و در حالی که ویژگیهای ابزاری خویش را حفظ می کند (این یکی از ویژگیهای نماد است)، به محور معانی متعدد و بی پایان می پیوندد به تعبیری دیگر می توان گفت در جهان خاصی که بیدل به کمک «حیرت، حیرانی، وهم و رنگ» آفریده است، «آینه» نقشی هزار پیشه به خودمی گیرد و به خدمت حالات روحی شاعر و تصویرسازیهای بی نظیر او درمی آید. به گونه ای که می توان تصور کرد که «آینه» در نزدیک ترین تفسیر معنایی خود، «وجود شاعر» است که در برابر زیبایی جمال معشوق، به حیرت دچار آمده است:

حرفی که دارد آینه مرهون حیرت است
سیلی خور زبان نشود گفتگوی ما
(ص ۵۶)

از جهاتی دیگر، می توان گفت که بخش عظیمی از پیچیدگی شعر بیدل، در ارتباط با حیرت و حیرانی عجیب اوست چرا که این «حیرت و حیرانی» در هستهٔ تصویرهای شاعرانه قرار گرفته و راه ورود به تفسیرهای قابل بیان معنایی را مسدود کرده است و نتیجه این می شود که، تقریباً در همهٔ موارد، مخاطب با حس درونی خود، معانی شاعرانهٔ این تصویرها را درمی یابد ولی در شرح و بیان آن عاجز است، همچنین، «حیرت» شاعر، فقط در مواجهه با آثار «صنع» (جلوه معشوق) در این گلشن (دنیا) نیست بلکه «رمز و راز» آفرینش دو جهان، او را به حیرت واداشته است:

رمز دو جهان از ورق آینه خواندیم
جز گرد تحیر رقمی نیست در اینجا
(ص ۷۳)

«آینه» در بسیاری از موارد، مددرسان شاعر است. چون حیرت او را در خود منعکس می کند و در این مواقع، معنایی معادل «دل» دارد:

شوق دیدارم و یک جلوه ندارم طاقت
مگر آیینه کند بر من حیران مددی
(ص ۱۱۹۶)

لازم به ذکر است که یکی دیگر از نقش مایه های مورد علاقهٔ بیدل، که به مرتبهٔ نمادینگی رسیده است، «شبنم» است که در برخورد با جهان و زیبایی، کارکردی همانند «آینه» و «وجود یا دل شاعر» دارد و در چمن «صنع» به «حیرت» دچار است:

مگر از خود روم تا اشکی و آهی به موج آید
که چون شبنم نیم سر تا قدم جز چشم حیرانی
(ص ۱۱۶۸)

و یا:

در این گلشن نه بویی دیدم و نی رنگ فهمیدم
چو شبنم حیرتی گل کردم و آیینه خندیدم
(ص ۹۱۲)

علاوه بر حیرت شاعر، «حیرت آینه» نیز، یکی دیگر از نقش مایه های مکرر در **دیوان بیدل** است که به محور نماد چند معنایی راه پیدا کرده است اما دستیابی به معانی ملموس آن، با کمک زبان قراردادی، میسر نیست. ولی تقریباً، می توان گفت که «حیرت» در **دیوان بیدل** سه شخصیت (character) را در خود گرفتار دارد: شاعر، شبنم، آینه، که هر سه، به مقام خلوص، آینگی و انعکاس رسیده اند (اگر چه گاهی عناصر دیگری مانند حباب و... نیز به این ویژگی نزدیک می شوند ولی هرگز به پای این سه عنصر نمی رسند):

تحیر جوهری گل کرده ام نومید پیدایی
مگر آیینه از تمثال خود گیرد عیار من
(ص ۱۰۸۳)

یا:

به رنگ حیرت آیینه داغ حیرتم بیدل
نمی دانم چسان آسود چندین پیچ و تاب از من
(ص ۱۰۶۷)

ولی آنچه مسلم است، این است که «حیرت» از «شعور و وجود شاعر» چیزی به جا نگذاشته است تا خود اظهار تعینی کند:

گمگشتگان وادی حیرت نگاهی ایم
در گرد رنگ باخته کن جستجوی ما
(ص ۵۸)

همان طور که درجایی دیگر از این مقاله اشاره شد، واژهٔ دیگری که در **دیوان بیدل**، موجودیتی عجیب و در بسیاری از موارد، غیر قابل بیان و تصور، پیدا کرده است واژهٔ «رنگ» و ترکیبهای آن است. این واژه در اشعار بیدل از بسامد بالایی برخوردار است و به طور کلی، در خدمت ساخت فضای فراواقعی (سورآل) قرار گرفته است. گاهی به نظر می رسد که اشاره به «قلمرو رنگ» در شعر بیدل، نوعی نماد مکانی را به ذهن متبادر می کند که از نوع نمادهای «بی تعین و لامکان» است که در آغاز همین مقاله معرفی شدند. مکانهایی از نوع: وهمکده، حیرتخانه، فضای لامکان، دشت بی نشان جنون آباد و... همچنین به نظر می رسد که «قلمرو رنگ» جایگاه معشوق است و جلوه های او. چرا که در جایی، شاعر برای ورود به آن «علاج کوری دل» را پیشنهاد می کند:

علاج کوری دل کن که در قلمرو رنگ
به هر کجا نظری هست جلوهٔ توام اوست
(ص ۳۱۸)

به طور کلی، ترکیباتی که با واژهٔ «رنگ» در شعر بیدل ساخته و پرداخته شده اند، از جهات زیادی قابل بررسی اند و همچنین، دامنهٔ این ترکیبات بسیار گسترده است و در بیشتر موارد، معانی کلام را از جهان قراردادی فراتر می برند و به فراواقعیت پیوند می دهند.

به تعبیری دیگر می توان گفت یکی از لغزنده ترین واژه های شعر بیدل، واژهٔ «رنگ» است. چرا که به هیچ وجه، با معانی و تفسیرهای ملموس و قراردادی، سرسازگاری ندارد. این واژه در

هر لحظه در هیئتی تازه نمودار می‌شود و به محض اینکه ذهن مخاطب تا حدودی به گوشه‌ای از تصویرهای خیالی آن نزدیک می‌شود، چهره عوض می‌کند. شاید اشاره به بعضی از نمونه‌های آن در این مقوله خالی از لطف نباشد:

طایر رنگ:

گر مرا اسباب پروازی نباشد گو مباش
طایر رنگم شکست خاطرم بال و پر است
(ص ۲۳۹)

قافله رنگ:

گردی زخویش رفتن ما هیچ برنخاست
چون گل درای قافلهٔ رنگ بیصداست
(ص ۳۳۰)

شکست رنگ:

فیض‌ها می‌جوشد از خاک بهار بیخودی
صبح فرش است از شکست رنگ در بستان ما
(ص ۱۰۵)

یا:

عمری است ناز آینهٔ عجز می‌کشیم
رنگ شکسته هم به مزاج دل آشناست
(ص ۳۳۱)

و:

حشر آرامی اگر دارد غبار بیخودی
یک قیامت از شکست رنگ برپا کردنی است
(ص ۱۸۹)

بیرنگی و رنگ:

خیال مایل بیرنگی و جهان همه رنگ
چو غنچه محو دلم بوی آشنا اینجاست
(ص ۳۲۳)

و:

جلوه بیرنگی و نظاره تماشایی رنگ
چمن آراست قدیمی که جدید است اینجا
(ص ۹۲)

یا:

سخت بیرنگ است شوق از ساز وحشت‌ها مپرس
عمر پروازم به جستجوی بال و پر گذشت
(ص ۳۲۱)

رنگ و نیرنگ:

نیست جوش لاله و گل غیر افسون بهار
هر قدر ما رنگ گرداندیم او نیرنگ داشت
(ص ۲۱۳)

و:

نی خزان دارم در این گلشن نه نیرنگ بهار
اینقدر دانم که اینجا رنگ‌ها گردیده است
(ص ۲۱۴)

یا:

یاد آن عیشی که از نیرنگ جولان کسی
گرد من در پرده چون صبح بهاران رنگ داشت
(ص ۲۶۵)

پرفشانی رنگ:

موج تا در جنبش آید می‌رود از خود حباب
گرد بال افشانی رنگم همین دل بوده است
(ص ۳۰۲)

بی‌نشانی رنگ:

چون نفس بیدل نسیم بی‌نشان رنگیم ما
رنگ‌ها پرواز دارد تا پرافشانیم ما
(ص ۸۳)

بسمل رنگ:

تا پری افشانده‌ایم از آسمان برتر پریم
بسمل رنگیم نتوان خون ما پامال ریخت
(ص ۲۹۸)

به طور کلی، بحث پیگیری چگونگی عملکرد «نقش مایه‌ها» در شعر بیدل و تکرار معنی‌دار آنها در محور افقی و عمودی زبان، بحثی قابل اهمیت است. ولی می‌توان گفت که چهار نقش مایه یا موتیف اساسی نمادین شده در شعر بیدل، نقش اصلی فضاسازی را به عهده دارند که به سه مورد نخست: حیرت، حیرانی و وهم، در طی این مقاله اشاره شد و نقش مایهٔ چهارم، «آینه» است که در همهٔ موارد به نماد چند معنایی تبدیل شده و یکی از اساسی‌ترین نقشها را در محور معنایی و ساختاری شعر بیدل به عهده گرفته است. علاوه بر این، شاعر با استفادهٔ نمادین از ویژگی طبیعی «آینه» و انعکاس شاعرانه و هنری فضای شعر خود در آن، حیرت و حیرانی و وهم خویش را به بیکرانگی و ابدیت پیوند داده است. «آینه» در شعر بیدل، در بیشتر موارد به هستهٔ اصلی خلق تصاویر تازه، آشنایی زداو ناب بدل شده است که می‌توان گفت زیباترین آنها زمانی است که شاعر آینه را به مثابهٔ «ابزار تماشا» و «چشم تماشا» در برابر زیبایی جادوانه و بی‌کرانه صُنع، که معشوق جلوه‌ای از آن است، به «حیرت» می‌نشاند و در فضایی وهم‌آلود، فردیت یافته، یگانه و سرشار از ابهام هنری به بازیهای زبانی و معنایی با نمادهای «حیرت، آینه» یا «حیرت آینه» می‌پردازد که تقریباً در همهٔ موارد، مخاطب را صمُ بکم در حیطهٔ اقتدار هنری خویش می‌گیرد و «حیرت» او را نیز به حیرت آینه و حیرت خود، می‌پیوندد:

در خلوتی که حسن تو دارد غرور و ناز
حیرت زچشم آینه بیرون نشسته است
(ص ۱۸۹)

و:

حیرتی گل کن که از تمثال او خواهی نشان
یعنی از آیینه ممکن نیست بیرون دیدنم
(ص ۹۰۷)

و یا:

شاید گلی زعالم دیدار بشکفد
تا چشم دارم آینه خواهم گریستن
(ص ۱۰۸۴)

آنچه در آغاز بحث، از آن به عنوان «تخیل تداعی‌گر شاعرانه» نام برده شد، طبق آرای بسیاری از نظریه‌پردازان شعر، مهم‌ترین عنصر از عناصر پدیدآورندهٔ شعر در محور دلالتهای شاعرانهٔ زبان است. به تعبیر دیگر، «تخیل» یا «تخیل تداعی‌گر شاعرانه» هستهٔ

بسیاری از تعریفهایی است که تاکنون دربارهٔ «شعر» ارائه شده است. و بدون شک در روند تبدیل زبان عادی به بیان شاعرانه، مهم‌ترین نقش را به عهده دارد. ولی آنچه که در این میان، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، بحث بر سر تعیین درجه، مقدار و چگونگی آن در بیان شاعرانه است. چرا که دامنهٔ «تخیل» از ابتدایی‌ترین ایماژهای کلامی که در مرحلهٔ تشبیه یا همانندپنداریهای صرفاً حسی که هر دو سوی آنها در جهان واقع شکل گرفته است، آغاز می‌شود و به بالاترین حد خود، یعنی: ساخت ایماژهای خلق شده از ترکیب مجاز و تخیل قوی و گاه مجرد و انتزاعی (abstract) که درجات گوناگون بیان استعاری را دربرمی‌گیرد، منتهی می‌شود. یا به عبارت دیگر، ایماژهایی که پیوند سویه‌های آنها با جهان حسی، قطع یا ضعیف شده و در جهانی کاملاً متفاوت، تنفس می‌کنند. می‌توان گفت، که جهان ساخته شده به وسیلهٔ این ایماژها، فقط با الفبای زبان صرف شاعرانه، قابل دریافت، حس و ادراک است. در این جهان، دامنهٔ تخیل، گاه به چنان حدی می‌رسد که وضعیتی کاملاً ویژه و خاص برای شاعر و شعر او پدید می‌آورد. چنانکه به قول بیدل:

در وصل همکنار خیالیم چاره نیست
آیینه‌ایم و عکس به بر می‌کشیم ما
(ص ۹۳)

به طور معمول، آنچه خوانش سنتی و کلاسیک شعر حکم می‌کند، این است که تخیل شاعر هر چقدر هم که در فضای خاص یا لحظهٔ خاص شکل گرفته باشد، باید برای مخاطب، ملموس و قابل درک باشد و او را دچار سردرگمی و ابهام نکند. به عبارتی دیگر در خوانش «مخاطب محور» قرار است اثر هنری، به تمامی، جهان خویش و تصویرهای خویش را برای درک مخاطب ساده و آسان سازد و در غیر این صورت، اثر مبهم و دشواریاب قلمداد می‌شود. ولی آیا قوانین حاکم بر جهان هنر و خلق آن، قادر است تمامی قراردادهای حکم شده در جهت تسهیل درک مخاطب را برتابد و آیا تمامی منش ناب استعاری بیان شاعرانه را می‌توان با واژگان قابل فهم برای مخاطب جانشین‌سازی کرد؟ و در این میان برای ساده‌سازی فضای شاعرانه چه باید کرد؟ این پرسشها و هزاران پرسش دیگر از این دست بر سر راه آثاری است که فهم ودرک مخاطب آسان‌طلب را ملاک و میزان قبول و عدم قبول بسیاری از آثار هنری، قرار داده‌اند و به جای بررسی و تحلیل چگونگی شکل گیری این آثار و تشریح ساختاری پیکرهٔ آنها، به یکسویشان نهاده‌اند، تا زمان (اگر بتواند)، فراموششان کند. به نحوی که به قول بیدل:

بس دیده که شد خاک و نشد محرم اسرار
آیینهٔ ما نیز غباری است از آنها
(ص ۱۷)

و بدین گونه است که با شعر شاعری به نام بیدل روبه‌رو می‌شویم که به اعتبار وزن و قافیه و قالب، سنتی به نظر می‌رسد ولی به لحاظ ساختار هنری، کاربرد هنجارشکن و آشنازدای زبان و شیوهٔ خلق تصاویر هنری و بخشی از درونمایه، تازه‌تر از هر بیان تازه‌ای است. شعری که شعر معناهای هزارتو و درونی است و طبق اصول نقد هرمنوتیک باور، در هر لحظه از زمان، هزاران معنی تازه از آن زاده می‌شود و شعری که قادر است با معیارهای علوم و نظریه‌های مدرن ادبی مبتنی بر نشانه‌شناسی و نشانه‌خوانی، چهرهٔ تازه‌ای از خود نشان دهد و ندا در دهد:

درون آینه بیرون نشسته است اینجا
به جلوه‌گر نرسیدی نقاب را دریاب
(ص ۱۴۱)

پانوشتها:

۱. بنگرید، سی. و. ای، **دادا و سوررآلیسم**، ترجمهٔ حسن افشار، نشر مرکز. ص ۵۶.

۲. همان، ص ۵۵.

۳. دهلوی، میرزا عبدالقادر بیدل، **کلیات**، (ج اول غزلیات)، تصحیح خلیل‌الله خلیلی، دیوهنی وزارت و دارالتألیف، ۱۳۴۱.