استعاره‌های تأویلی در غزل بیدل دهلوی

دکتر محمدرضا اکرمی*

پیش از آنکه به استعاره‌های تأویلی در غزل بیدل بپردازیم، ناگزیر باید دو مقولهٔ «نگاهِ استعاری» و «استعاره‌های سیّال در غزل بیدل» را اجمالاً مورد بررسی قرار دهیم.

نگاهِ استعاری بیدل

شاعران سبک هندی از ابتذال تصویرهای تکراری گریزانند و در پی نوآوری در صور خیال و اشیاء و جهان اطراف را دوباره و با نگاهی موشکاف می‌نگرند. اغلب این شاعران، نگرشی عمیق به هستی و جهان‌بینیِ منسجمی ندارند؛ به همین دلیل در شعر این شاعران با کثرت‌های ناهمخوان تصویر سروکار داریم. آنها هر لحظه نگاهشان را همچون دوربینی از جایی به جایی می‌اندازند و چیزی را به چیزی پیوند می‌زنند تا تصویری تازه‌تر ارائه دهند. اما تصاویر شعریِ بیدل، برخلاف هندی‌سرایانِ دیگر، کثرت‌هایی همخوانند که درتعامل با یکدیگر به وحدت می‌رسند.

شعر سبک خراسانی و سبک هندی با تفاوت‌هایی در شیوهٔ نگرش «طبیعت‌گرا» است. اما بیدل طبیعت‌گرا نیست، «ذهنیت‌گرا» است. تصاویر انتزاعی وی از طبیعت گرفته نشده بلکه بر طبیعت تحمیل شده است. وی ذهنیتی خاص و نگاهی ویژه دارد که به تغییر در ماهیت اشیاء می‌پردازد تا جهان را به رنگ ذهن خود در آورد. این نگرش چنان بر ذهن بیدل سایه افکنده که هستی را به گونه‌ای دیگر می‌بیند و برای هر چیز نامی متناسب با نگرش فلسفی و عرفانی خود می‌گذارد، و جهانی انتزاعی و استعاری می‌آفریند.

بیدل! نفسم کارگه حشر معانی است
چون غلغلهٔ صور، قیامتْ کلماتم
(۲/۴۷۲/۹)[۱و۲]

استعاره‌های سیّال

با توجه به نگاهِ استعاری بیدل که هر چیزی را به شکل ذهنیت خود درمی‌آورد، تصاویر و استعاره‌های مختلف روی در جهتی خاص می‌گذارند. در واقع نگاه بیدل، اشیاء و مفاهیم را به همسویی و همسانی فرا می‌خواند. می‌توان چند نمونهٔ اصلی از این همسویی و همسانی‌ها را در گزاره‌های زیر بیان کرد:

گزارهٔ الف: جهان و پدیده‌هایش همگی شکوفا می‌شوند و گل می‌کنند.

گزارهٔ ب: جهان و پدیده‌هایش همگی در حرکت خود به عجز و یأس و در نتیجه به حیرت و بیکاری می‌رسند.

گزارهٔ ج: جهان و پدیده‌هایش همگی برای رهایی (رسیدن به آرامش) وحشتزده می‌رمند.

گزارهٔ «الف» «تولد»، گزارهٔ «ب» «زندگی»، و گزارهٔ «ج» «مرگِ» اشیاء را مورد نظر دارد.

بیدل با توجه به سه گزارهٔ بالا جهانی را رقم می‌زند که همهٔ پدیده‌ها در کنش خود به وحدتی سازمند می‌رسند؛ همگی می‌رویند، جلوه می‌کنند، به عجز و یأس می‌رسند، آینه می‌شوند، چشمِ نظّاره می‌گردند، حیرانند، وحشتزده می‌رمند و در جنونِ عریانی از کثرتِ رنگ به وحدت

آنچه بیدل را نسبت به سبک هندی بیش از پیش راغب نمود، بزرگ‌ترین خصیصه و وجه تمایز این سبک یعنی تازه‌گویی و دقت در مضمون‌یابی است. چنانکه در غزل‌هایش بارها به عنصر تازه‌گویی و مضمون‌یابی‌های دقیق اشاره نموده است.

بی‌رنگی پرواز می‌کنند. در نتیجه هر چیزی می‌تواند گل، آینه، چشم، حیرت، جنون زده، رمنده و... باشد. عکس این مطلب نیز صدق می‌کند، یعنی گل می‌تواند هر چیزی باشد، و یا آینه، چشم، حیرت، شکست، رم، جنون و... در هر چیزی یافت می‌شود. حال اگر در شعر بیدل نگاهمان به «آینه» افتاد، دیگر طبق قراردادهای معمول نمی‌توان استعارهٔ آن را دریافت، بلکه آینه می‌تواند استعاره از هر چیز یا مفهومی باشد. زیرا بیدل استعارهٔ آینه را به مدلولی خاص مقید نکرده است. این موضوع دربارهٔ گل و چشم و حیرت و... نیز می‌تواند صدق کند. به عبارت دیگر، استعاره‌ها در شعر بیدل مطلق نیستند و حتی محدود به چند مدلول خاص نیز نمی‌شوند، بلکه در سیّالیتی رویاگونه هر لحظه به مدلولی دیگر اشاره می‌کنند. این گونه استعاره‌ها را «استعارهٔ سیّال» نامیده‌ایم.

کمتر غزلی از بیدل می‌توان یافت که در آن آینه، چشم، حیرت، اشک، گل، شبنم، پر، پرواز، رنگ، شکست، جنون، وحشت و مترادف‌های آنها یا طیف‌های تصویریشان وجود نداشته باشد و در سیّالیتی لغزنده به یکدیگر تبدیل نشوند. مطلق نبودن استعاره‌ها و سیّالیت آنها علاوه بر اینکه شعر بیدل را چندمعنایی و تأویل‌پَردار می‌کند، گاه در تزاحم دیگر استعاره‌ها و صور خیال متعدد وی چنان ابهامی را بر شعر تحمیل می‌کند که خواننده مات و مبهوت می‌ماند و حتی گاه آشنایان شعر بیدل را دچار حیرت می‌سازد.[۳]

استعاره‌های تأویلی

با توجه به مبحث استعاره‌های سیّال، مشخص گشت که معانی استعاری واژه‌ها در دیوان بیدل متغیر است و تنها با درک فضای بیت یا غزل و فهم جنبه‌های گوناگون تصاویر آن می‌توان به معانی استعاری نزدیک شد. از طرف دیگر ابهام و دشواری‌های شعر بیدل امکان تفاهم بین خواننده و متن را مختل می‌سازد به گونه ای که گاه ارائهٔ یک معنی ثابت و خدشه‌ناپذیر از ابیات وی غیرممکن می‌نماید. گادامر (Gadamer)، فیلسوف آلمانی، در کتاب «حقیقت و روش» می‌گوید: «در موقعیت‌هایی که فهم مختل یا دشوار می‌شود، آشکارا شرایطی به وجود می‌آید که در آن هرگونه فهمی امکان‌پذیر می‌گردد.» (نیچه، هیدگر، گادامر و...، ۱۳۷۹، ۲۰۳). امکان «هر گونه فهم» که ناشی از اختلال تفاهم میان مؤلف و خواننده است، مبحث هرمنوتیک یا تأویل‌گرایی را پیش می‌کشد. متأسفانه برخی ذهن‌های منجمد، طبق سنّت دیرین تفسیر و تحلیل شعر که می‌گوید: «این است و جز این نیست»، طرفدار معانی لایتغیر از متون ادبی هستند، اما با توجه به مباحث جدید هرمنوتیک از قبیل نیّتِ مؤلف، نیّتِ خواننده، و نیّتِ متن (رک: همان، ۲۱۶-۳۱۸)، دست‌کم باید بپذیریم که هر متنی و به ویژه اشعار پیچیده و دشوار، مثل شعر بیدل، قابلیت پذیرش معانی مختلف را داراست و اگر نگوییم معنای شعر به تعداد خوانندگان آن است، لااقل باید پذیرای معانی متفاوت از متنی واحد باشیم. اینکه مؤلف خود معانی مختلفی در ذهن داشته یا نه، و یا اصلاً قصد آن را داشتـــه که ذهن مـا را به سوی معانی مختلف بکشاند یا نه، در درجهٔ دوم اهمیت قرار دارد. مهم تر این است که متن و به ویژه متن‌های پیچیده، ذهن خواننده را به سوی معانی متفاوتی سوق می‌دهد. گادامر در این باره می‌گوید: «معنای متن همواره فراتر از معنایی است که مؤلفِ آن در سر دارد.» (مقدادی، ۱۳۷۸، ۱۳۷). البته هر گونه تأویلی شایستگی مطرح شدن را ندارد، بلکه تأویلی شایسته است که با دیگر اجزای متن همخوانی داشته باشد (رک: نیچه، هیدگر، گادامر و...، ۱۳۷۹، ۳۱۴-۳۱۸). مسألهٔ انکارناپذیری که در شعر بیدل مشاهده می‌گردد، اجبارِ متن است که ما را به داشتن دیدگاهی تأویلی وادار می‌سازد، تا بتوانیم به معنی احتمالی یا معانی احتمالی ابیاتش دست یابیم. برای نشان دادن گستردگی دایرهٔ تأویل در اشعار بیدل، بیتی ساده از وی بررسی می‌گردد:

نـــه عبادت نـه ریاضت کردم
بادهها خوردم و عشرت کردم

(۲/۶۱۷/۴)

از بیت بالا، دست‌کم سه معنی مختلف می‌توان استنباط کرد:

الف: من هیچ گونه عبادتی نکردم و ریاضتی انجام ندادم، بلکه بادهنوشی‌های فراوان و عشرت‌های بسیار کردم.

با توجه به معنی بالا، شاعر اهل دین و عبادت و ریاضت نیست، و همهٔ عمرش را صرف عشرت، باده نوشی و لذات دنیوی کرده است. بدین ترتیب کلمات بیت در معنی حقیقی به کار رفته اند.

ب: آن همه اعمالی که در نظر دیگران عبادت و ریاضت بود ــ و در واقع سختی‌های آن اعمال را می‌دیدند ــ برای من در حکمِ عشرت کردن و باده نوشی (آسان و گوارا) بود.

با توجه به معنی بالا، شاعر، سالکی است
که لذاتش عوض شده و عبادات و ریاضت‌هایی
که در نظر دیگران طاقت‌فرسا است برای او در حکمِ لذت
و باده نوشی است. بدین‌ترتیب نگاه استعاری بیدل در مصرع دوم محقق می‌گردد و شاعر با تشبیهی مضمر عبادت و ریاضت را به بادەنوشی و عشرت تشبیه می‌کند.

ج: مـن در راه رسیـــدن به معشوق (معبود) عبـادت و ریـاضت نکردم، بلکه در این راه به بادەنوشی و عشرت (مستی و بی‌خودی) پرداختم.

با توجه به معنی بالا، شاعر، سالکی است که تصوف زاهدانه را کنار گذاشته و با سیر و سلوکی عاشقانه به مستی و بی خودی می‌پردازد. بدین ترتیب باز هم نگاه استعاری بیدل در مصرع دوم مشاهده می‌شود. با این تفاوت که در اینجا باده نوشی و عشرت، مفاهیمی عرفانی می‌یابند و مَجاز از مستی، و یـا استعاره از هر چیز مست کننده به غیر از شراب انگوری می‌شود.

اگر این بیت در دیوان شاعری مانند منوچهری مشاهده گردد، بی‌درنگ معنی اول پذیرفته می‌شود و اصلاً ذهن به جستوجوی معانی دیگر نمی‌پردازد. اما اندیشه‌های عرفانی بیدل و آن انسجام معنی که در دیوانش سراغ داریم، خواه ناخواه ذهن را به جستوجوی معانی دیگر هدایت می‌کند.

آنچه مورد نظر این مقال است، ارائهٔ این مطلب است که با توجه به تأویل‌های مختلف از بیت، نکات بیانی بیت نیز تغییر می‌یابد. در مثالی که ارائه شد، «باده نوشی و عشرت» در تعبیر اول در معنی حقیقی خود به کار رفته اند، در تعبیر دوم «مشبهٌ به» بودند، و در تعبیر سوم هم مَجاز و هم استعاره از آنها استنباط می‌شد. بنابراین تأویل‌ها و تعابیر مختلف از بیت، موارد بیانیِ بیت را دگرگون می‌سازد. بدین‌ترتیب با توجه به عامل تأویل، واژه‌ای می‌تواند استعاره از چیز یا چیزهایی باشد و یا اصلاً استعاره نباشد و در معنی حقیقی به کار رفته باشد. منظور از «استعارهٔ تأویلی» استعاره دانستن واژه‌ای با توجه به تأویل خاصی از بیت است. پس به آن دسته از استعاره‌هایی که بـــر پایهٔ تأویل بنا شده‌اند ــ و در تعبیری دیگر می‌توانند استعاره نباشند ــ «استعارهٔ تأویلی» گفته‌ایم.

در ادامهٔ مطلب تعدادی از ابیات بیدل که قابلیت تأویلی بیشتری دارند و نیز استعارهٔ تأویلی در آنها دیده می‌شود، ذکر می‌گردد:

به دوش نکهت گل می‌روم از خویش و می‌آیم
که می‌آرد پیام ناز آن آواز پـــا اینجا؟
بـــه گوشم از تب و تـــاب نفس آواز می‌آید
که گر صد سال نالی بر در دل نیست جا اینجا

(۱/۳۶۳/۱۹،۲۰)

شاهد در «نکهتِ گل» است و بیت دوم برای روشن تر شدن معنی آورده شده است. بیدل با شنیدن آواز پای او ــ بی قرار و مشتاق دیدار ــ بر دوش نکهتِ گل از خود می‌رود و باز می‌آید. برای دریافتِ معنیِ «نکهتِ گل» سه احتمال ارائه می‌گردد:

الف: «نکهتِ گل» می‌تواند در معنی حقیقی خود به کار رفته باشد. شاعر در اشتیاق دیدار چنان سبکبال می‌گردد که بر بوی گل سوار می‌شود و بی قرار از خود می‌رود و باز می‌گردد. می‌توان گفت: روحش از شادی به پرواز در آمده است.

ب: «گل» می‌تواند استعاره از «معشوق» باشد که با «آواز پای او» در مصراع دوم هماهنگی دارد. در این صورت در واژهٔ «نکهت» ایهام ظریفی به «آرزو» دیده می‌شود (نکهت گل ← بوی گل ← آرزوی گل) که احتمال استعارهٔ «گل» از «معشوق» را قوی تر می‌سازد.

ج: با توجه به «از خویش رفتن و باز آمدن» در بیت اول و «تب و تاب نَفَس» در بیت دوم، «نکهت گل» استعاره از «نَفَسِ» شاعر است. بیدل از

در این شیوهٔ جدید، بیدل بیش از هر شاعری به صائب نظر داشته است؛ آن استاد مضمون‌های غریب و دور از ذهن و آشنای «معنی بیگانه». معنی بیگانه اصطلاحی است که صائب بارها در اشعارش به آن اشاره نموده است و منظور وی از آن، تلاش بی‌وقفه در جهت یافتن مضامین نو و طرز بدیع است

آن رو نَفَسِ خود را نکهت گل می‌شمارد که نَفَس مدام به در دل می‌رود و باز می‌آید، و دل نیز به واسطهٔ آن که جایگاه معشوق است، عطرآگین گشته است. در نتیجه نَفَس می‌تواند بوی خوش گل باشد. بیدل در جایی دیگر بر مرکبِ آه خویش سوار می‌شود:

رنجِ مهمیزی نمی‌خواهد سبک جولانی‌ام
همچو بوی گل همان تحریک آهم مرکب است (۱/۵۸۵/۵)

با توجه به تعابیر بالا در ترکیب «نکهت گل» دو استعارهٔ تأویلی می‌تواند وجود داشته باشد که عبارتند از: «بوی خوش معشوق» و «نَفَس شاعر»، ضمن آنکه «دوش نکهت گل» اضافهٔ استعاری نیز هست.

چگونه تخم شرارم به ریشه دل بندد
همان به عالم پرواز کِشته انـــد مرا (۱/۳۸۱/۱۵)

الف: با توجه به واژهٔ «پرواز»، «شرار» در معنی حقیقی خود، یعنی «پارهٔ آتش» به کار رفته است. در این صورت شاعر وجود خود را به پاره ای آتش (نمادِ بی فرصتی و عمرِ بی درنگ) تشبیه کرده که تابِ ماندگاری ندارد. «تخم شرار» نیز اضافهٔ تشبیهی است، اما تشبیهی بی‌وجه می‌نماید.

ب: با توجه به مصرع اول همین غزل:

چو تخمِ اشک به کلفَت سرشته اند مرا (۱/۳۸۱/۱۱)

و همچنین بیت زیر که رابطهٔ «اشک» و «ریشه» را نشان می‌دهد:

چنین در حسرت صبحِ بناگوشِ که می‌گریم
که در مهتاب دارد ریشه اشکم از چکیدن‌ها (۱۵/۳۸۳/۱)

«شرار» استعاره از «اشک» است. مسعود سعد نیز اشک را به شرار تشبیه کرده است:

اندر دلم آتش که برفروزد
از آب دو دیده شرار دارد

(لغتنامه دهخدا به نقل از دیوان مسعود سعد، ۱۴۲۰۳)

قابل ذکر است که در برخی فرهنگ‌های لغت شرر و شرار، «سرشکِ آتش» معنی شده است (همان، ۱۴۲۰۳). اشک، گرم است و با شرار مناسبتی دارد اما جالب است که منوچهری قطرهٔ باران را نیز ــ البته به صورت مشروط ــ به شرار تشبیه کرده است:

و آن قطرهٔ باران ز بر لالهٔ احمر
همچون شرر مرده فراز علم نار (همان، ۱۴۲۱۳)

ابیات زیر، تأکیدی بر این مطلب است که بیدل بارها اشک خویش را شرر نامیده است:

شررخیز است چشم از اشک گرمم
بـه رنـگِ داغ، جامم شعله بالاست
(۱/۶۱۴/۲)

تا بـر سر خاکستر هستی ننشینـــم
چون شمع نیم ایمن از این اشکِ شرر موج
(۱/۷۶۶/۹)

مپـرس از شوخیِ نشو و نمای تخم حرمانـم
شراری داشتم پیش از دمیدن سوخت حاصل را
(۱/۳۳۲/۶)

هر چند تعبیر مورد «ب» را درست می‌دانم، اما تعبیر مورد «الف» نیز پذیرفتنی است. در نتیجه «شرار» در بیت شاهد، استعارهٔ تأویلی از «اشک» می‌باشد.

سحر بیدل! شکایت نامه‌ها باید رقم کردن
بیا تا دوده گیرم از چراغِ انتظـــار امشب
(۱/۵۱۲/۴)

شاهد در «چراغِ انتظار» است. برای دریافت معنیِ «چراغ انتظار» سه احتمال ارائه می‌گردد:

الف: «چراغِ انتظار» می‌تواند اضافهٔ تشبیهی باشد. شاعر «انتظار» را به «چراغ» تشبیه کرده است.

ب: «چراغِ انتظار» می‌تواند اضافهٔ بیانی باشد، یعنی چراغی که در انتظار دیدار می‌سوزد.

ج: «چراغِ انتظار» می‌تواند استعاره از «چشم» باشد. بیدل بارها «چشم» را به «چراغ» تشبیه کرده و یا «چراغ» را استعاره از «چشم» آورده است:

به حمدالله دمید آخر خط مشکین ز رخسارت
چراغِ دیده تا روشن شود می‌خواستم شامی
(۲/۸۲۱/۶)

چراغِ حسرتِ دیدار خاموشی نمی‌داند
تحیّر ناله بود اما منِ بی‌هوش نشنیدم
(۲/۵۵۲/۲۳)

آغاز نگاهم به قیامت نظـــری داشت
وا کردن مژگانِ چراغم سَحَری داشت
(۱/۵۱۹/۱)

با توجه به چرخش معنی در «چراغ انتظار»، «دوده» نیز معانی مختلفی

می‌یابد. مورد «ب» در «چراغ انتظار»، «دوده» را معنایی حقیقی می‌بخشد، و مورد «الف» و «ج» موجب می‌گردد تا «دوده گرفتن» از «چراغِ انتظار»، تصویری سوررئالیستی باشد. وقتی که در شعر بیدل، نگاه نَفَس می‌زند، چراغی به نام انتظار و چراغِ چشم نیز می‌تواند دوده داشته باشد:

حیرت گداخت، شبنم اشکی بهار کرد
بـاری در این چمن نَفَسی زد نگاه ما

(۱/۴۵۷/۳)

همچنین با توجه به مورد «الف» و «ج»، «دوده» می‌تواند استعاره از «آه» نیز باشد، که یادآور ترکیبِ «دود آه» است:

ســرشکم، دودِ آهــم، شعله ام، داغ دلم بیدل!
چو شمع از حاصلِ هستی سرا پایم همین دارد

(۲/۱۵۲/۴)

از طرفی «دوده گرفتن از چشم» با توجه به واژهٔ «انتظار» استعاره از «سپید شدن چشم» (نابینائی) است. گویی بیدل می‌خواهد سیاهی مردمک چشمش را بردارد و به عنوان دوده (مرکّب) از آن استفاده کند، که یادآور بیتِ زیر از حافظ است:

نقطهٔ خال تو بر لوح بصر نتوان زد
مگــر از مردمک دیده مدادی طلبیم

(حافظ، ۷۳۸/۱)

با توجه به این تعبیر، نابینا شدن در اثر انتظار، معنایی ایهامی به مصرع دوم می‌دهد. «سَحَر» نیز ضمن آنکه در معنی حقیقی به کار رفته، استعاره از «قیامت» و «وصال» است، چنانکه «امشب» هم می‌تواند استعاره از «مدت و مکان زندگی» و «مدت هجران» به شمار آید. با توجه به مطالبی که ارائه شد، در بیتِ شاهد هفت استعارهٔ تأویلی می‌تواند وجود داشته باشد که عبارتند از:

۱. چراغِ انتظار استعارهٔ تأویلی از چشم.
۲. دوده استعارهٔ تأویلی از آه.
۳. دوده گرفتن از چراغِ انتظار استعارهٔ تأویلی از نابینایی.
۴. سَحَر استعارهٔ تأویلی از قیامت.
۵. سحر استعارهٔ تأویلی از وصال و هنگام دیدار.
۶. امشب استعارهٔ تأویلی از مدت و مکانِ زندگی، دنیا.
۷. امشب استعارهٔ تأویلی از مدت هجر.

نــازک دلانِ باغ تو چون شبنمِ سَحَر
بر روی برگ گل شکنند آبگینه‌ها

(۱/۳۴۳/۹)

«نازک‌دل» کنایه از «عاشق» یا «عندلیب» است. تعبیر اول (عاشق) «باغ» را استعاره از «دنیا» (دنیا به واسطهٔ رنگ‌های مختلفش به باغ تشبیه می‌شود) می‌سازد، و تعبیر دوم (عندلیب) «باغ» و «برگ گل» را در معنی حقیقی آشکار می‌کند. اما «برگ گل» با توجه به تعبیر اولِ نازک‌دل (عاشق) تبدیل به استعاره می‌شود که می‌تواند «چهرهٔ معشوق» را ــ که در خیال یا دل عاشق است ــ منظور داشته باشد، و می‌تواند «چشم عاشق» نیز باشد. در دو بیت زیر «چشم» به صورت اضافه تشبیهی به «برگ» و «گل» تشبیه شده است:

شوخیِ برگِ نگه در دیدهٔ آیینه نیست
همچو گوهر، موج ما را گشت چشم تر محیط

(۲/۳۵۹/۷)

محــو تو ز آغوشِ تمنّا چه گشاید
رنگی است تحیر، گلِ تصویرنظر را

(۱/۳۲۴/۲۳)

«آبگینه» می‌تواند استعاره از «اشک» باشد، که از طرفی حکایت از تصویر خیالیِ گریستن عندلیب بر برگ گل می‌کند و از طرفی حکایت از شکسته شدن اشک در چشم عاشق دارد. «آبگینه» همچنین می‌تواند استعاره از «دل» باشد که با «نازکیِ دل» تناسب دارد. سرخیِ دل که لبریز از خون است با جام شراب و شبنمِ سَحَری که بر روی برگِ گل، قرمز دیده می‌شود، نیز هــماهنگ است. در ایــن صورت دل شکستن بــر روی برگ گل، تصویری سوررئالیستی می‌سازد، ضمن آنکه یادآورِ «دلِ شکسته» عاشقان نیز می‌باشد. «آبگینه شکستن» می‌تواند کنایه از

کمتر غزلی از بیدل می‌توان یافت که در آن آینه، چشم، حیرت، اشک، گل، شبنم، پر، پرواز، رنگ، شکست، جنون، وحشت و مترادف‌های آنها یا طیف‌های تصویریشان وجود نداشته باشد و در سیّالیتی لغزنده به یکدیگر تبدیل نشوند. مطلق نبودن استعاره‌ها و سیّالیت آنها علاوه براینکه شعر بیدل را چندمعنایی و تأویل‌بَردار می‌کند، گاه در تزاحم دیگر استعاره‌ها و صور خیال متعدد وی چنان ابهامی را بر شعر تحمیل می‌کند که خواننده مات و مبهوت می‌ماند و حتی گاه آشنایان شعر بیدل را دچار حیرت می‌سازد.

«مستی» نیز باشد؛ مستیِ عندلیب در دیدن برگ گل و مستیِ عاشق در خیالِ دیدار معشوق. با توجه به آنچه بیان شد، در این بیت پنج استعارهٔ تأویلی مشاهده می‌شود که عبارتند از:

۱. باغ استعارهٔ تأویلی از دنیا.
۲. برگ گل استعارهٔ تأویلی از چهرهٔ معشوق.
۳. برگ استعارهٔ تأویلی از چشم عاشق.
۴. آبگینه استعارهٔ تأویلی از اشک.
۵. آبگینه استعارهٔ تأویلی از دل.

در قلزم خیال تو نتوان کنار جُست
خلقی در آبِ آینــه دارد سفینه‌ها
(۱/۳۴۳/۱۰)

بیدل با توجه به این نکته که آینه، آب (صفا و درخشندگی) دارد اما ساحل ندارد، تصویری سوررئالیستی ایجاد کرده و «آینه» را به دریایی بی‌ساحل تشبیه نموده که نمی‌توان از آن رهایی یافت. علاوه بر این تصویر سوررئالیستی، «آینه» با توجه به «قلزم خیال» می‌تواند استعاره نیز باشد، که دو تعبیر زیر حاصل آن است:

الف: «قلزمِ خیال» را می‌توان اضافهٔ تشبیهی دانست، در نتیجه در مصراع دوم «آینه» می‌تواند استعاره از «عالمِ خیال» یا «چهرهٔ معشوق» باشد.

ب: «قلزم خیال» را می‌توان استعاره از «دل» دانست که هم جایگاه خیال معشوق و هم دریایی خروشان است. «قلزم دل» را به صورت اضافهٔ تشبیهی در بیت زیر می‌توان مشاهده کرد:

قلــزم دل را کنــاری در نظر پیدا نبود
گَردِ حیرت جلوه‌گر شد، ساحلی آراستند
(۲/۱۸۳/۲)

در نتیجه، «آینه» نیز استعاره از «دل» است.

با توجه به تعابیر بالا چهار استعارهٔ تأویلی در بیت مشاهده می‌شود:

۱. قلزم خیال استعارهٔ تأویلی از دل.
۲. آینه استعارهٔ تأویلی از عالم خیال.
۳. آینه استعارهٔ تأویلی از چهرهٔ معشوق.
۴. آینه استعارهٔ تأویلی از دل.

با توجه به ابیات همجوار این بیت، استعارگیِ آینه از دل درست تر می‌نماید:

نــازک دلانِ باغ تــو چون شبنم سَحَر
بر روی بــرگ گــل شکنند آبگینه‌ها
در قلــزم خیال تو نتوان کنــار جُست
خلقــی در آبِ آینــه دارد سفینــه‌ها
دل را محبت تو همان خــاکسار داشت
ویــرانه را غنــا نــرسد از دفینه‌ها
چون بیدل آنکه مِهر رخت دلنشین اوست
نقش نگین نمی‌شودش حرف کینه‌ها
(۱۱-۱/۳۴۳/۸)

یک سر مو خالی از پروازِ شوخی نیست حسن
صد نگه خوابیده در تحریکِ مژگان شما
(۱/۳۳۷/۳)

پیش از بررسی بیت، به معنی «شوخی» پرداخته می‌شود. در دیوان بیدل شوخی بیش از آنکه به معانی گستاخی، ناز، و دلبری باشد، به معنی آشکاری، پیدایی، خودنمایی، جلوه گری، و بی پرده شدن _ که همگی در یک طیف معنایی هستند _ آمده، که در فرهنگ‌ها به این معانی اشاره ای نشده است. چند بیت از بیدل که ناظر به این معانی است، ارائه می‌گردد:

شوخیِ آثار معنی بی عبارت مشکل است
فــاش تر گوییم: او هم اوست تا ماییم ما
(۱/۳۴۸/۵)

دل ز نیرنگ تو خون شد، خرد آشفت و جنون شد
ای جهان شوخیِ رنگ تو، تو بی‌رنگ چرایی؟
(۲/۷۸۲/۱)

عــدمِ سایــه ز خــورشید معیّن گردید
گر تو شوخی نکنی، هستی ما مبهم نیست
(۱/۵۸۷/۵)

عالمِ کثرت طلسمِ اعتبار وحــدت است
خوشه‌ها آیینه دارِ شوخیِ یک دانه اند
(۱/۸۶۴/۵)

رسوای جهان کرد مرا شوخیِ حسنت
جز پرده‌دری جوشِ گلی نیست سَحَر را
(۱/۳۳۴/۷)

با توجه به معانی مختلف «شوخی» دو تعبیر از «پروازِ شوخی» در ذهن می‌آید:

توجه بیدل به معنی‌یابی‌های دقیق و عمیق، آنچنان است که شعرش را اندکی دیریاب می‌سازد. در واقع آنچه شعرش را دشوار و دیریاب جلوه می‌دهد، دیجوری الفاظ نیست بلکه زیرساخت عرفانی ـ فلسفی و حال و هوای اندیشمندانهٔ اشعار اوست که آنها را در قلّه‌های رفیع و صعب‌الوصول قرار می دهد.

الف: ترکیب «پرواز شوخی» که اضافهٔ استعاری (شوخی به پرنده‌ای تشبیه شده که پرواز می‌کند.) است، حکایت از خودنمایی و جلوه‌گری حسن دارد.

ب: ترکیب «پرواز شوخی» علاوه بر اینکه اضافهٔ استعاری است، استعارهٔ مصرحه از نگاه گستاخانهٔ عاشقان به حسن است. «پروازِ نگاه» و نظایر آن همچون «پروازِ حیرانی» و «بالیدن چشم» در شعر بیدل تصویری شایع است:

دیدار پرستیم مپرس از رم و آرام
پـروازِ نگاه است تحیر قفسان را
(۱/۳۹۶/۱۲)

خرامت بالِ شوقم داد در پروازِ حیرانی
که چون قمری قدح در چشم دارم سروِ مینا را
(۱/۳۵۷/۱۲)

ادب گاه محبت نـــازِ شوخی بر نمی‌دارد
چو شبنم سر به مُهرِ اشک می‌بالد نگاه آنجا
(۱/۳۱۹/۲)

با توجه به تعبیر بالا، برای مصراع اول دو معنی می‌توان در نظرگرفت:

الف: حُسن با تمامی وجود در حال جلوه‌گری است.

ب: نگاه گستاخ عاشقان سراسر وجود حُسن را فرا گرفته است.

در مصراع دوم انتساب «صد نگه» به عاشق یا معشوق، دو تعبیر می‌سازد:

الف: «صد نگه» می‌تواند در چشم معشوق باشد، یعنی: با هر تحریک مژگان صد گونه نگاه می‌کنی.

ب: «صد نگه» می‌تواند در چشم عاشق باشد، یعنی با هر تحریک مژگان تو (کنایه از کوچک ترین حرکت معشوق) صد نگاه عاشقانه به سویت می‌نگرد. یا در پاسخ هر نگاهت (تحریک مژگان کنایه از یکبار نگاه کردن)، صد نگاه عاشقانه به سویت می‌نگرد.

با جمع بندی و تلفیق موارد بالا، اگر بخواهیم یک معنی تقریباً کامل و پذیرفتنی از بیت ارائه دهیم، می‌توان چنین گفت: «حُسنت با تمام وجود جلوه‌گری می‌کند (مورد «الف» در مصراع اول) و در عین حـــال لبریز از نگاه عاشقان است (مورد «ب» در مصراع اول). با هر عشوه ای که می‌کنی و با هر نگاهت، صد گونه می‌نگری (مورد «الف» در مصراع دوم) و صد نگاه عاشقانه به سویت می‌نگرد (مورد «ب» در مصراع دوم)». این بیت و معنی ارائه شدهٔ آن، یادآور بیت زیر از حافظ است:

کمال دلبری و حُسن در نظر بازی است
به شیوهٔ نظـــر از نـــادران دوران باش
(حافظ، ۵۵۲/۱)

علاوه بر موارد بیانیِ چندی که بیتِ شاهد داراست، استعارهٔ تأویلیِ «پروازِ شوخی» به جای «نگاه عاشقان» در خور تأمل است.

کلـه چه فتنه شکسته ای که ز حرف تیغِ تبسّمت
به سَحَر رسانده دماغِ گل، لبِ زخمِ خنده فروش ما
(۱/۴۱۸/۷)

شاهد در عبارتِ «به سحر رسانده دماغِ گل» است که دستکم دو تأویل زیر را برمی‌تابد:

الف: این عبارت می‌تواند کنایه از «رسوا شدن گل» باشد. زیرا زخم ما چنان شکوفا شده و می‌خندد که پردهٔ غنچه دریده می‌شود و گل در شکوفایی‌اش در مقابل شکوفایی زخم ما نصیبی جز رسوایی ندارد. صورت طبیعیِ این تصویر را پیش از این در شعر حافظ نیز دیده ایم:

پردهٔ غنچه می‌درد خندهٔ دلگشای تو
(حافظ، ۸۲۲/۱)

بیدل خود در بیتی دیگر از برتری خندهٔ زخمش نسبت به گل می‌گوید:

شهید حسرت آن گل عذارم
ز زخمم خنده بر گل می‌توان کرد
(۱/۸۰۶/۵)

ب: این عبارت می‌تواند استعارهٔ مرکب از «باز شدن زخم» باشد. یعنی با تیغِ لبخند تو گلِ زخمِ ما شکوفا شده است.

پس در عبارتِ «به سحر رسانده دماغِ گل» با یک استعارهٔ مرکب تأویلی روبه‌روییم که عبارت است از: «باز شدن زخم.»

آغـاز نگاهـم به قیامت نظری داشت
وا کردن مژگان چراغم سَحَری داشت
(۱/۵۱۹/۱)

شاهد در چگونگی تأویلِ «چراغ» است. اما ابتدا مصراع اول معنی می‌گردد:

«تولدم آغاز راه قیامت بود.» زیرا در نگاه بیدل، تولد به سوی مرگ رفتن است. وی در جایی دیگر می‌گوید:

استعاره‌ها در شعر بیدل مطلق نیستند و حتی محدود به چند مدلول خاص نیز نمی‌شوند، بلکه در سیّالیتی رؤیاگونه هر لحظه به مدلولی دیگر اشاره می‌کنند. این گونه استعاره‌ها را «استعارهٔ سیّال» نامیده‌ایم.

مانند شرر توأم از این غمکده گل کرد
آغاز نگاه من و انجام تماشا (۱/۴۵۸/۲)

در «چراغ» دو تأویل مشاهده می‌گردد:

الف: «مژگان چراغ» می‌تواند اضافهٔ استعاری باشد. یعنی «چراغ» به «چشم» تشبیه شده که روشن شدنش، مژگان گشودن است. «سَحَر» نیز مَجاز از «خاموشی و مرگ چراغ» است. در این صورت مصراع دوم تمثیلی است برای مصراع اول.

ب: «چراغ» می‌تواند استعاره از «چشم» باشد. در این صورت مصراع دوم، تکرارِ تصویریِ مصراع اول است.

با توجه به تعبیر بالا، دو تأویل در استعاره مشاهده می‌گردد:

۱. مژگانِ چراغ اضافه استعاری (استعارهٔ مکنیه) تأویلی است. چراغ به چشم تشبیه شده که با روشن شدن گویی چشم می‌گشاید.

۲. چراغ استعارهٔ تأویلی از چشم است.

بـــه گلشنی که حیـا شبنمِ بهار تو بود
گداخت آینه چندان که شد چمن مهتاب
(۱/۴۹۳/۴)

در بیت بالا تزاحم استعاره‌ها و استعارهٔ سیّالِ «آینه» موجب شده تا فضای تأویلی بیت دو چندان گردد. در مصراع اول با توجه به واژهٔ «حیا» که مجاز از «عرق» است، «گلشن» استعاره از «چهره» می‌باشد. بیدل در جایی دیگر می‌گوید:

شد عرق شبنمْ طرازِ گلستانِ شرم یار
این گهر بود انتخابِ نسخهٔ موزون آب
(۱/۴۹۲/۳)

معنی مصراع اول چنین است: در گلشن چهرهٔ تو که عرق شرم، شبنم بهار وجود تو بود.

مصراع دوم به دلیل عدم لوازم استعاره‌ها، شعری دشوار و مبهم و تأویل بردار است که معانیِ چندی را بر می‌تابد:

۱. چشم من (آینه) آب گشت (گریست) تا جایی که چمن، مهتاب‌گون (سفید) شد.

آینه استعاره از چشم، و مهتاب کنایه از سفیدی است.

۲. آینه از حیرت گداخت و آب گشت، چندان که چمن، مهتاب گون شد

گداختن آینه در این تعبیر، تصویری سوررئالیستی است.

۳. ماه (آینه) گداخت، چندان که چمن سفید و مهتابی شد.

آینه استعاره از ماه است.

۴. چهرهٔ تو (آینه) از شرم گداخت و چنان عرق ریخت که چمن، مهتابی شد.

از آنجا که چهرهٔ معشوق، گلشن است، چمن هم می‌تواند استعاره از موها و خط صورت و یا چهرهٔ معشوق باشد و هم می‌تواند در معنی حقیقی خود به کار رفته باشد. آینه هم استعاره از چهرهٔ معشوق است.

۱. آینه استعارهٔ تأویلی از چشم شاعر.

۲. آینه استعارهٔ تأویلی از ماه.

۳. آینه استعارهٔ تأویلی از چهرهٔ معشوق.

۴. چمن استعارهٔ تأویلی از چهره یا موی چهرهٔ معشوق.

بیگانگی ز وضع جهان موج می‌زند
آیینه جـــز مقابـل آن آشنا مبند
(۱/۸۱۱/۱)

با توجه به مفهوم کلیِ بیت، بیدل در مصرع دوم می‌گوید: «فقط آشنای او باش، یا فقط او را نگاه کن.» این مصرع یادآور آیه‌ای از قرآن است که می‌فرماید: «انّی وجّهتُ وجهی للّذی فطر السّموات و الارض» (قرآن کریم، انعام، ۷۹).

آیینه با سیّالیتی که در شعر بیدل دارد، در بیت شاهد به استعاره‌ای تأویلی بدل شده که می‌تواند دل، چشم و یا چهره باشد.

به گلزاری که حُسنت بی نقاب است
خزان در برگ ریزِ آفتاب است
(۱/۵۶۲/۱)

در تعبیر نخست، تصویر سوررئالیستی شگفت و زیبایی در بیت مشاهده می‌گردد و در این صورت مجموع مصراع دوم استعارهٔ مرکّبی از «عرق‌ریزیِ پاییز از شرم» خواهد بود که در این مجموعه «آفتاب» استعاره از «عرق» شده است. امّا با نگاهی تأویلی می‌توان «خزان» را استعاره از «وجود شاعر»، و «آفتاب» را استعاره از «اشک» دانست. در این صورت «گلزار» استعاره از «موعد وصال» است. در نتیجه سه استعارهٔ تأویلی در بیت مشاهده می‌شود:

۱. گلزار استعارهٔ تأویلی از موعد وصال.

۲. خزان استعارهٔ تأویلی از وجود شاعر.

۳. آفتاب استعارهٔ تأویلی از عرق یا اشک.

سامان شبنم چمنت آرمیدگی ست
ایــن محمل وفاق به دوش هوا مبند

(۱/۸۱۱/۴)

با توجه به قرینه‌سازی‌هایی که بیدل در مصراع‌های بیت انجام می‌دهد، مدلول «شبنم» و «محمل» یک چیز است. «هوا» قرینهٔ خوبی برای یافتن این مدلول است، اما این واژهٔ همواره ایهامی بـــاعث می‌شود که «شبنم» و «محمل» دو تعبیر یابند. اگر «هوا» در معنیِ جوّ و اتمسفر بـــه کار رفته باشد، معنیِ مصرع دوم چنین خواهد بود: «اشک‌هایت را آشکار و پریشان مساز.» و اگر «هوا» در معنیِ هوس و هوای نَفْس به کار رفته باشد، معنیِ مصرع دوم چنین خواهد بود: «دلت را گرفتار هوس مکن و پریشانش مساز.» بدین ترتیب «محمل» و همچنین «شبنم» استعاره‌هایی تأویلی از «اشک» یا «دل» می‌شوند.

هر چند در شعر بیدل، شبنم و محمل معمولاً معادل‌هایی برای اشک به شمار می‌آیند:

به غیر شبنم اشک از بهار عمر نماند

(۱/۷۷۴/۲۰)

نـــذر بینایی دل هر مـــژه اشکـی دارد
بهر یک لیلیِ شوق این همه محمل بستند

(۱/۷۷۹/۸)

اما فضای یکپارچهٔ غزل در توصیف «دل» است که مطلع آن با «دل نبستن به جهان» آغاز می‌شود:

ای سازِ قدس! دل به جهان نـوا مبند
یکتاست رشته ات به هر آواز پا مبند

(۱/۸۱۰/۲۲)

و مقطع آن با «امیدی که دل نقش زده» پایان می‌پذیرد:

این عقدهٔ امید که دل نقش بسته است
بیدل! به رشته ای که توان کرد وا، مبند

(۱/۸۱۱/۷)

در نتیجه هر دو تعبیر یاد شده، پذیرفتنی است، یعنی:

۱. شنبم استعارهٔ تأویلی از اشک یا دل.

۲. محمل استعارهٔ تأویلی از اشک یا دل.

پی‌نوشت

* استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا.
mrakrami@yahoo.com

۱. در این مقاله، اشعار بیدل از کلیات بیدل دهلوی به تصحیح اکبر بهداروند و پرویز عباسی داکانی نقل شده که شماره‌ها به ترتیب از سمت راست، شماره جلد، صفحه و بیت را مشخص می‌کند.

۲. برای اطلاع بیشتر دربارهٔ «نگاهِ استعاری بیدل» رجوع کنید به: اکرمی، محمدرضا (۱۳۸۷). نگاه استعاری بیدل، ماهنامه کیهان فرهنگی، تهران، شماره ۲۶۰، صص ۳۶-۴۲.

۳. برای اطلاع بیشتر دربارهٔ «استعاره‌های سیّال در غزل بیدل» رجوع کنید به: اکرمی، محمدرضا (۱۳۸۶). استعاره‌های سیّال در غزل بیدل، ماهنامه شعر، تهران، شماره ۵۲، صص ۱۷-۲۱.

منابع و مآخذ

۱. قرآن کریم.

۲. بیدل دهلوی، عبدالقادر (۱۳۷۶). کلیات بیدل، به تصحیح اکبر بهداروند و پرویز عباسی داکانی، چاپ اول، تهران: الهام، ج ۱، ۲، ۳.

۳. حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۶۲). دیوان حافظ، به تصحیح پرویز ناتل خانلری، چاپ دوم، تهران: خوارزمی، ج:۱.

۴. دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷). لغتنامه، چاپ دوم از دورهٔ جدید، تهران: مؤسسهٔ لغتنامهٔ دهخدا.

۵. مقدادی، بهرام (۱۳۷۸). فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی، چاپ اول، تهران: انتشارات فکر روز.

۶. نیچه، فریدریش، و مارتین هیدگر، و هانس گئورک گادامر، و... (۱۳۷۹). هرمنوتیک مدرن، ترجمهٔ بابک احمدی، و مهران مهاجر، و محمد نبوی، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.