زاویه تشبیه در استعاره‌های بیدل

دکتر محمدرضا اکرمی

زبان «بیدل» از دیریاب ترین زبان‌ها در میان شاعران فارسی زبان است. پیچیدگی تصاویر، چند لایه بودن تشبیه‌ها و تخیل تودرتو و استعاره‌های مرکز گریز و گاهی توهم‌های تشبیه ساز، فرهنگ خاص در زبان شاعرانه بیدل به وجود آورده است که وی را از دیگر شاعران سبک هندی و به عقیده عده‌ای سبک اصفهانی ممتاز کرده است.
بیدل شناسی گرچه در ایران سابقه‌ای کمتر از چهاردهه دارد، اما تأثیر خاص بر آثار تعدادی از شاعران بعد از بهمن ۱۳۵۷ (شاعران دوره انقلاب اسلامی) گذاشته است.
به هر حال هنوز بیدل شناسی در ایران، دوران کودکی خود را طی می کند و راه درازی را برای شناخت وجوه مختلف آثار بیدل باید طی کرد.
اما نوشتار ذیل به نمونه‌هایی از تشبیه‌ها و استعاره‌های لایه در لایه بیدل دهلوی می پردازد و نویسنده با دریافت‌های خویش آنها را رمزگشایی می کند.

میزان دوری و نزدیکی شباهت در مشبه و مشبه به یا مستعارله و مستعار منه را زاویه تشبیه گویند. هر قدر این شباهت و ارتباط نزدیکتر باشد، زاویه تشبیه بسته تر است و هر قدر دورتر باشد، زاویه تشبیه بازتر است. به صورت مطلب نمی توان گفت که بازبودن زاویه تشبیه بهتر و هنری تر است یا بسته بودن آن. زیرا موارد گوناگونی هم چون شرایط فرهنگی، محیط اجتماعی، جو زمانه، سبک های ادبی و... در چگونگی سلیقه و پسند جامعه ادبی هر دوره تاثیر گذار است. به بیان دیگر، معیارهای نقد ادبی در جوامع و در زمان های مختلف متغیر است. از همین رو محققان ادبی در مورد چگونگی زاویه تشبیه، نظریه های مختلفی ارائه کرده اند. برخی معتقدند که زاویه تشبیه باید بسته باشد تا درک تشبیه و استعاره به سهولت صورت گیرد. عبدالقاهر جرجانی که موافق این نظریه است، می گوید:

«بدان که من بر آن نیستم که هرگاه تو چیزی را با چیزی، که بر روی هم، از آن دور است و از یک جنس نیست، تألیف و پیوندی دادی، بر راه درست رفته ای و من این سخن را با در نظر گرفتن شرایطی می گویم و آن این است که تو در کار برقراری این پیوند باید رعایت شباهت ظاهری را بکنی و راهی برای برقرار کردن این ملایمات پیدا کنی، چندان که اختلاف آن دو چیز- از نظر چشم و حس- به همان اندازه روشن و آشکار باشد که ارتباط و ائتلاف آن ها از نظر عقل و حدس.»

(شفیعی کدکنی، صور خیال در شعر فارسی، ۱۲۱)

قدامه بن جعفر نیز در کتاب «نقدالشعر» چنین می گوید: «بهترین تشبیه میان دو چیز تشبیهی است که در صفات بیشتری اشتراک داشته باشند. به طوری که به یکدیگر نزدیک و متحد باشند.» (علوی مقدم، در قلمرو بلاغت، ۳۳۲)

عده ای دیگر از محققان باز بودن زاویه تشبیه را هنری تر می دانند: «هر قدر زاویه تشبیه بازتر باشد، یعنی ربط بین مشبه و مشبه به دورتر باشد، تشبیه هنری تر است.» (شمیسا، بیان و معانی، ۴۵) کزازی نیز دیریابی استعاره های بعید را مایه هنری تر شدن استعاره می داند و می گوید: «استعاره دور و شگفت (خاصیه غریبه): آن است که جامع دور و دیریاب باشد، دو سوی آن پیوندی چندان با هم نداشته باشد و ذهن بی رنج و تلاش، نتواند بدان راه برد. این گونه از استعاره آشکار هنری ترین گونه استعاره می تواند بود؛ زیرا پندارینه ترین گونه استعاره نیز همان است...»

(کزازی، زیباشناسی سخن پارسی، ۱۱۱-۱۱۳)

گروهی دیگر بین تشبیه و استعاره در زاویه تشبیه تفاوت قائلند و معتقدند که در تشبیه باید زاویه بازتر و در استعاره بسته تر باشد:

«بدوی طبانه نکته ای در باب تفاوت تشبیه و استعاره از این نظر یادآور شده که قابل توجه است؛ او می گوید: «تشبیه در جایی که وجه آن آشکارا باشد و جایی که پنهان و دور باشد، در همه جا می آید و هرچه ادراک وجه شبه بیشتر نیازمند جستجو و

دقت باشد، زیباتر و شگفت انگیزتر می شود ولی استعاره برعکس آن است و باید وجه شبه و همانندی آن سخت روشن و آشکار باشد تا به گونه لغز و معما در نیاید و هر استعاره ای صلاحیت آن را دارد که به صورت تشبیه بیان شود ولی هر تشبیهی نمی تواند به گونه استعاره بیان شود.»

(شفیعی کدکنی، صور خیال در شعر فارسی، ۱۲۴)

با بررسی ادوار مختلف شعر فارسی می توان چنین نتیجه گرفت که در سبک خراسانی زاویه تشبیه بسته است، شاعران به دنبال شباهت های طبیعی و ملموس اشیاء هستند. در سبک آذربایجانی به ویژه در شعر خاقانی که نماینده تمام عیار این سبک است، زاویه تشبیه بازتر می شود. شباهت های طبیعی و ملموس سبک خراسانی به شباهت های ذهنی و قراردادی تبدیل می گردد. شاعران سبک عراقی اصولاً بیش از سازندگی و نوآوری، گزینشگرند. هنر آنها در به گزینی تصاویر ماندگار ادوار قبل او ترکیب و تلفیق آنهاست. زاویه تشبیه در سبک عراقی حالتیست میان سبک خراسانی و آذربایجانی. سبک عراقی سبک تعادل و هماهنگی است. در سبک هندی انقلابی در صور خیال به وقوع پیوست. شعار پنهان شعرای سبک هندی، مبارزه با سنت و ابتذال تکرار بود. هرچند توان تخریب بنای محکم شعر فارسی را نداشتند، اما به بازسازی نماهای این بنا پرداختند. افراط در تصویرسازی بدان جا کشید که کارشان از یافتن شباهت ها به ساختن شباهت ها انجامید. نمونه های بسیاری از شباهت سازی های غیرطبیعی در سبک هندی دیده می شود که برای نمونه، بیت زیر از بیدل ارائه می گردد:

رقم زدم بر تبسم گل ز ساعد چین در آستینت
قلم کشیدم به موج گوهر از آن خط مشک فام بر لب

(۱۱/۵۰۵/۱)

بیدل در مصراع نخست، زیبایی ساعد و چین های آستین یار خود را به صورت مضمر به لبخند گل تشبیه کرده است. چند تداعی ذهنی دست به دست هم داده تا چنین تشبیهی صورت گیرد:

۱- لطافت ساعد یار، و لطافت برگ گل.

۲- رویهم قرار گرفتن چین آستین، و روی هم قرار گرفتن برگ های گل.

۳- وجود «لب» در تبسم، و «لبه» در چین آستین (تداعی بر پایهٔ لفظ).

وی «چین دامن» را نیز «تبسم» نامیده است:

چو گل در این چمن از بحر عبرتت کافی ست
تبسمی که همان چین دامن انگاری

(۱۸/۸۲۱/۲)

□ در سبک خراسانی زاویه تشبیه بسته است.
در سبک آذربایجانی زاویه تشبیه بازتر می شود.
شاعران سبک عراقی بیش از سازندگی و نوآوری، گزینش گرند و زاویه تشبیه در این سبک، میان سبک خراسانی و آذربایجانی قرار دارد.
در سبک هندی انقلابی در صور خیال به وقوع پیوست.

در مصراع دوم (قلم کشیدم به...) موهای پشت لب یار را با موج گوهر مقایسه می کند. موج گوهر در شعر بیدل، ترکیبی پارادوکسی است. زیرا مروارید که نماد سکون و آرامش در درون دریای پرتلاتم است، از آن جا که اصالتاً قطره ای آب است پس مانند دریا موجی در درون دارد:

سراپای گهر موج است اگر آغوش بگشاید
گره، تاری ست کز پیچیدگی کردند کوتاهش

(۱۷/۳۵۱/۲)

شفیعی کدکنی در کتاب «شاعر آیینه ها» موج گوهر را از وجهی دیگر توضیح می دهد:

«گویا تصور آغازین موج در گوهر به اعتبار داشتن آب (رونق و جلا) در گوهر بوده است و هر جا که آب وجود داشته باشد، پس موج هم می تواند باشد (تداعی مفهوم مطلق آب، از آب به معنی رونق و درخشندگی.)» (شفیعی کدکنی، شاعر آینه ها، ۳۳۶).

علیرغم توضیح ارائه شده، باز هم شباهتی میان موهای پشت لب یار با موج درون گوهر دیده نمی شود. اگر از زاویه ای دیگر به موج گهر بنگریم به مقصود بیدل نزدیکتر خواهیم شد. موج گهر و خط لب هرکدام از دو جزء ساخته شده اند که در تجزیهٔ اجزای آنها شباهتی می توان یافت. موج، خطوطی است که بر دریا و نیز لب دریا ایجاد می شود پس با خط لب بی شباهت نیست، هم چنین خط لب از خانوادهٔ زلف است و یکی از صفات زلف، مواجی است. لب یار نیز در ارزشمندی و درخشانی هم چون گوهر است.

در این تشبیه مضمر تفضیلی، بیدل خط لب یار را از موج درون گوهر برتر و زیباتر می داند، چنان که زیبایی ساعد به همراه چین های آستینش را از تبسم گل برتر دانسته است. هر دو تشبیه کاملا ساختگی و قراردادی است و بنیاد آن بر تداعی های لفظی و ذهن تشبیه ساز بیدل استوار شده است، وگرنه به صورت طبیعی نه ساعد و چین آستین، لبخند است و نه خط لب، موج گهر. شاعر سبک هندی به افراط در شباهت سازی میان اجزای ناهمگون دچار گشته که عامل اصلی آن گریز از ابتذال تکرار است و این مسأله آنها را مجبور می سازد که اغلب، اجزای ناهمگون اطراف خود را به زور تعقل به یکدیگر پیوند دهند. در واقع اجبار سبک هندی در نوآوری، باعث می شود که اشیاء و مفاهیم با یکدیگر روابط متقابل و داد ستدهای طبیعی نداشته باشند. شاعر شباهت هایی می سازد و با تکه دوزی های خاص خود آنها را به هم پیوند می دهد. این ارتباط ها حاصل اشراق و شهود شاعرانه یا حتی کشف طبیعی و از روی نیاز نیست، حاصل تصنع است. اغلب شباهت ها ذاتی نیست، قراردادی و ساختگی است. قمری نشسته بر سرو می شود پنبه ای بر شیشهٔ شراب:

شعله ی ادراک، خاکستر کلاه افتاده است
نیست غیر از بال قمری پنبه ی مینای سرو

(۱۵/۷۳۹/۲)

و گاهی سرو، مینای شراب است و کوکوی قمری، قلقل آن:

حسن خاموش از زبان عشق دارد ترجمان
سرو مینا جلوه را کوکوی قمری قلقل است

(۷/۵۵۸/۱)

و از همین دست تصویرسازی هاست که چشم قمری می شود شرابی که در مینای سرو جا گرفته است:

خرامت بال شوقم داد در پرواز حیرانی
که چون قمری قدح در چشم دارم سرو مینا را

(۱۲/۳۵۷/۱)

اینها نگاه طبیعی شعر نیست. آسمان به ریسمان بافتن است. ناگفته نماند که تصاویر و تشبیهات و استعاره های ناب و بکر و تحسین برانگیز در اشعار این شاعران و بویژه بیدل کم نیست، اما متأسفانه در لگدکوب امثال تصنعی شان له می شوند.

سخن شلی[۱]، شاعر رومانتیک انگلیسی، دراین جا بی مناسبت نیست. وی می گوید: «خرد به تفاوت های چیزها و تخیل به شباهت های آنها می نگرد.» (هاوکس، استعاره، ۶۰).

کار عقل تمیزدادن اشیاء و بیان تفاوت در آنهاست، اما تخیل به بیان شباهت‌ها و هماهنگی‌ها می‌پردازد. این شعر- چنان که شلی نیز تاکید دارد- «صدای تخیل» است. حال اگر عقل، کار تخیل را انجام دهد و به یافتن شباهت‌ها بپردازد، کاری دقیق‌تر اما ساختگی و تصنعی را تحویل می‌دهد، کاری که شاعر سبک هندی به آن رو آورده است.

این شباهت سازی‌ها که در نهایت به استعاره‌سازی‌های بیدل ختم شد، زاویه تشبیه را روز به روز بازتر و بازتر کرد. استعاره‌های بعید و دور از ذهن بیدل نتیجه طبیعی روند شباهت‌سازی سبک هندی است. درنهایت می‌توان گفت که استعاره‌های ذاتی و طبیعی دوره خراسانی در نتیجه تکرار و نیزگزینش شاعران دوره عراقی به استعاره‌هایی مانا، فرامتنی و فرازمانی بدل شد، اما استعاره‌های ذهنی و قراردادی و اغلب تصنعی سبک هندی در نتیجه عدم تکرار در حافظه تاریخی شعر فارسی جا نیفتاد و به استعاره‌هایی میرا، درمتنی و درزمانی مبدل گشت. همین امر استعاره را به ابهامی معماگونه در شعر بیدل بدل کرده است. تا آنجا که خود، استعاره بعید «آبله» از چشم» یا «اشک» را در بیت زیر، معما خوانده است:

اشک زبیداد عشق پرده گشا می‌شود
فهم معما کنید، آبله وا می‌شود
(۱/۷۹۹/۱)

بیت زیر از بیدل یکی از این معماهای استعاره‌ای است که پس از صرف چندین ساعت تفکر شاید بتوان دانست که «ماهیان کباب» استعاره از چیست:

ز برق حیرت حسنت چو موج در گوهر
در آب آینه محوند ماهیان کباب
(۱۰/۴۸۹/۱)

برای دریافت استعاره دور از ذهن «ماهیان کباب» ناچار اجزای بیت را بررسی می‌کنیم. برق حیرت حسن: برق حیرت آفرین حسن، حسن در درخشش به برقی تشبیه شده که چشم را حیران می‌کند.

موج گوهر: این ترکیب پارادوکسی قبلا توضیح داده شد. در اینجا به ناپیدایی موج گوهر نظر دارد.

محو شدن کباب در آب: درتصویرسازی سبک هندی، کباب گریان است:

اظهار عجز پیش ستمگر ز ابلهی است
اشک کباب باعث طغیان آتش است
صائب(۲)

□شاعران سبک هندی نه تنها به استفاده از استعاره‌های سنتی شعر فارسی رغبتی نشان نمی‌دهند بلکه در اغلب موارد از تکرار استعاره‌های خویش نیز روی گردانند. به همین دلیل استعاره‌های شعر بیدل، استعاره‌هایی فرار و رمنده‌اند و پیش از آن که در ذهن مخاطب جای‌گیر شود از یاد می‌رود.

آب آینه: آب آینه گون، آب صاف چون آینه، کنایه از اشک، و یا آبی که در درون آینه است در این صورت «آینه» استعاره از «چشم» است و «آب آینه» کنایه از اشک.

با توجه به برق، حیرت حسن، آب آینه، و گریه کباب «ماهیان» استعاره از «چشم‌های حیران است» که در آب آینه گون (اشک) محو گشته است.

از طرفی «آب آینه» درخشش و جلای آینه است و آینه اصولا آب و رطوبت ندارد، چنان که گوهر نیز در واقع موج و آب ندارد. پس ترکیب «آب آینه» می‌تواند به معنی «بی‌آبی» و در این جا «بی اشکی» نیز باشد. زیرا در شعر بیدل، چشم حیران گاه اشک بار است:

زحیرت، آینه‌ی ما به‌هم نزد مژه‌ای
به خانه‌ای که پرآب است خواب دشوار است
(۵/۶۵۳/۱)

و گاه بی اشک:

زچشم اهل تحیر نشان اشک مخواه
که کس گلاب نمی گیرد از گل تصویر
(۶/۲۷۱/۲)

معنی بیت (ز برق حسرت حسنت...): «به واسطه درخشش حیرت آفرین حسنت، چشمان حیرتزده- هم چون موج پنهان در مروارید- در اشک و یا بی اشک غرقه و محو گشته‌اند.»

این مضمون در بیت آخر همین غزل بیدل تکرار شده است:

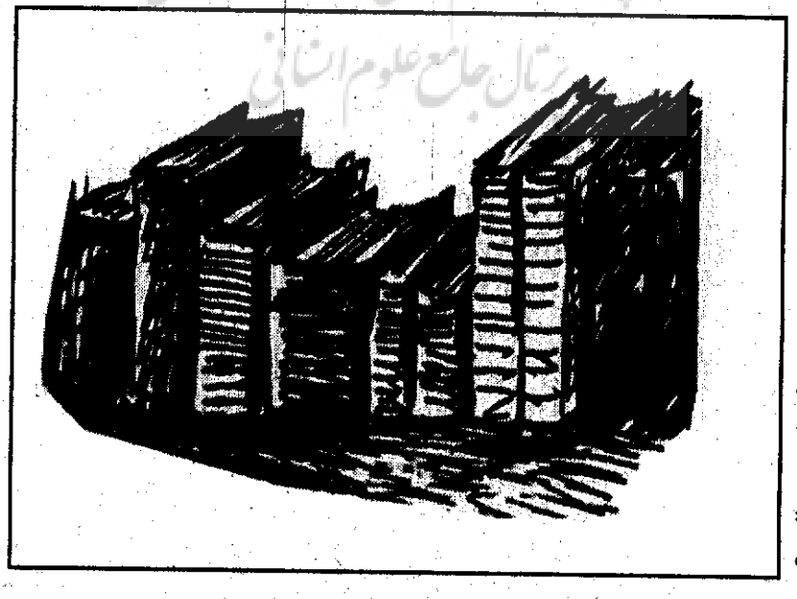
ز بس که محو تماشای او شدم بیدل!
هزار آینه از حیرتم رسید به آب
(۱۷/۴۸۹/۱)

در بیت بالا «آینه» استعاره از «اشک» است.

درپایان این مبحث و پیش از ارائه نمونه‌ها توضیح این نکته ضروری می‌نماید که شاعران سبک هندی نه تنها به استفاده از استعاره‌های سنتی شعر فارسی رغبتی نشان نمی‌دهند بلکه در اغلب موارد از تکرار استعاره‌های خویش نیز روی گردانند. به همین دلیل استعاره‌های شعر بیدل، استعاره‌هایی فرار و رمنده‌اند و پیش از آن که در ذهن مخاطب جای گیر شود از یاد می‌رود. این امر یعنی به کارگیری استعاره‌های ابتکاری دور از ذهن و نیز عدم تکرار اغلب آنها موجب ابهام و دشواری شعر وی می‌گردد.

نمونه‌هایی از استعاره‌های بعید و دور از ذهن در غزل بیدل:

با توجه به آن چه در مبحث «زاویه تشبیه» بیان شد، استعاره‌های بیدل گاه چنان دور از ذهن و مبهم می‌شوند که تبدیل به معماهایی از استعاره می‌گردند و به این ترتیب برای یافتن مدلول‌های هر کدام باید ساعت‌ها وقت صرف کرد و در توضیح هر یک صفحاتی سیاه نمود. در این قسمت تعدادی از استعاره‌های بعید، دشوار و مبهم شعر وی را که دور از ذهن می‌نماید، همراه با توضیح و تفسیر در بازگشایی آنها می‌آوریم تا هم نمونه‌های بیشتری از این گونه استعاره‌ها ارائه شده باشد و هم خواننده با مفاهیم و مدلول‌های استعاره‌های دشوار بیدل آشنا گردد:



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در دبستان ادب مشق کمالم این است
که الف می کشم و حلقه ی نون می ریزد
(۱۲/۸۱۹/۱)

با توجه به فعل های «کشیدن» «ریختن»، «الف» استعاره از «آه» و «حلقه نون» استعاره از «اشک» است. بیدل می گوید: «کمال من در ادبستان عشق این است که آه بکشم و اشک بریزم و ناله و فریادی نکنم.»

وجه شبه در هر دو مورد شکل ظاهری است. شباهت اشک و دایره نون واضح است، آه نیز در شعر بیدل افراشته قامت است هم چون الف و سرو:

سرو چمن دل، الف شعله ی آهی ست
سرسبزی این مزرعه را برق گیاهی ست
(۱۷/۶۷۲/۱)

و یا:

چه قدر بهار دارد سوی دل نگاه کردن
به خیال قامت یار دو سه سرو آه کردن
(۱/۶۷۰/۲)

چه جلوه پرتو حیرت در این بساط فکند
کز آب چشمه ی آیینه ها چکیدن رفت؟
(۲۵/۷۰۶/۱)

با توجه به واژه های «حیرت»، «آب»، «چشمه» و «چکیدن»، «آیینه» استعاره از «چشم» است. شاعر می گوید: «چنان حیران آن جلوه شده ایم که چشمه چشم ها خشکیده است» البته با در نظر گرفتن سوررئالیسم پیشرفته شعر بیدل می توان «آیینه» را در معنی حقیقی نیز پذیرفت، یعنی: «آن جلوه حیرت برانگیز چنان آشکار شده که چشمه آیینه ها در حیرت دیدار خشک شده است.»

در وادی شوق یقین، صد طور موسی آفرین
خاکستر پروانه ای [۳] محو چراغ ایمنت
(۲/۵۳۴/۱)

«چراغ ایمن» استعاره از «درخت تجلی» است. اما برای آن که استعاره بعید «خاکستر پروانه» را دریابیم ناچار بیت را معنی می کنیم: «در وادی شوق انگیز یقین که محل دیدار است و جلوه های بی نهایت تو عاشقان دیدار (موسی ها) را آفریده، خاکستر پروانه ای محو و حیران تجلی تو (درخت تجلی) شده است.»

مستعارله «خاکستر پروانه» در وهله اول به نظر می رسد، وجود سوخته عاشق یا دل عاشق باشد، اما با توجه به واژه های «یقین» (که تداعی گر عین الیقین است)، محو (حیران)، چراغ (که تداعی گر چراغ دیده است) و حاصل معنی بیت که «دیدن تجلی» است، «پروانه» استعاره از «چشم» و «خاکستر پروانه» بر روی هم «چشم از حیرت

□ استعاره های ذهنی و قراردادی و اغلب تصنعی سبک هندی در نتیجه عدم تکرار در حافظه تاریخی شعر فارسی جاگیر نشد و به استعاره هایی میرا، در متنی و در زمانی مبدل شد و استعاره را به ابهامی معماگونه در شعر بیدل بدل کرده است.

سوخته» یا «چشم حیران» است. در میان پروانه و چشم وجه شبه های چندی وجود دارد که تعبیر بالا را محکم تر می کند:

۱- پروانه و چشم هر دو عاشق نور و دیدارند.

۲- هر دو پرواز می کنند. در دو بیت زیر بیدل به «پریدن چشم» و «پرواز نگاه» اشاره دارد:

طاووس من و داغ فسردن چه خیال است
بر بال و پرم دوخته صد چشم پریدن
(۲۱/۶۳۴/۲)

چون شرارم چه قدر محمل ناز آراید
یک تپش گرد دل و یک مژه پرواز نگاه؟
(۱۷/۷۶۲/۲)

۳- پروانه در دیدار چراغ می سوزد و چشم از حیرت و حسرت دیدار:

شوخی نظاره ام در حسرت دیدار سوخت
کاش یک آیینه حیرت، جوهری می داشتم
(۱۰/۵۸۶/۲)

نگه سوخت در دیده ی انتظارم
خرامت مگر آبی آرد به جویش
(۴۱/۳۴۱/۲)

بیدل در دو بیت زیر نیز «پروانه» را به عنوان استعاره ای از «چشم» به کار برده است:

اشک امشب بسمل حسن عرق طوفان کیست؟
زین پر پروانه پیغام چراغان می رسد
(۱۴/۱۵۴/۲)

در بیت بالا «چراغان» استعاره از «عرق های چهره معشوق» است. «پروانه» استعاره از «چشم» و «پر پروانه» استعاره از «اشک چشم» است. اشک فرو افتاده از چشم هم چون پری است که از پروانه چشم جدا شده.

چشم منت جز به نور عشق نتوان آب داد
صیقل آیینه ای، خاکستر پروانه باش
(۱۴/۳۲۸/۲)

بیت بالا در سلسله تداعی های درهم تنیده مبهم می نماید. بیدل در مصراع اول می گوید: «فقط با نور عشق چشم خود را سیراب و روشن ساز و منت دیگران را نکش.» «صیقل آیینه ای» نمونه ای از وابسته های عددی (رک: شفیعی کدکنی، شاعر آینه ها، ۴۵-۵۴) در سبک هندی است، یعنی: به اندازه یک صیقل زدن بر آیینه. برای صیقلی کردن آینه از خاکستر استفاده می شده:

روزگار آیینه را محتاج خاکستر کند
(صائب)

بیدل چشم را هم آینه دانسته و هم پروانه، و در عبارت «خاکستر پروانه باش» سوختن «پروانه چشم» و صیقلی کردن «آینه چشم» را با هم در نظر دارد. معنی بیت چنین است: «با نگاه کردن به نور عشق، چشمت را روشن ساز و در عین حال بسوزان (خاکستر شدن)، تا از منت دیدن چیزهای دیگر رها شوی. پس به اندازه یک بار صیقل زدن بر آینه چشم، چشمان پروانه وار خود را در نور عشق بسوزان و خاکستر کن.»

حسن از غبار شوخ نگاهان رمیده است
این جا هجوم آینه پشت پلنگ بود
(۱/۸۰۸/۱)

شاهد «آینه» است. بیدل در مصراع اول، حسن را به غزالی تشبیه کرده (استعاره مکنیه) که از ازدحام چشم های نگرنده گستاخ رمیده است. و در مصراع دوم همان چشم ها را در شکل مانند لکه های پوست پلنگ دانسته، و چون غزال از پلنگ می گریزد، از چشمان هم چون پشت پلنگ نیز می گریزد. در نتیجه «آینه» استعاره از «چشم» است.

شوخ چشمی رنج استسقاء ارباب حیاست
هر قدر نظاره می بالد ورم داریم ما
(۲۱/۴۳۳/۱)

شاهد در واژه «ورم» است. بیدل می گوید: «ارباب حیا چیزی را که می خواهند به زبان نمی آورند چون شرمشان می شود. فقط می نگرند، و این نگاه سیری ناپذیر مایه رنج آنهاست. هر چه می نگرند چیزی عایدشان نمی شود جز ورم.»

از آن جا که چشم، عالم خیال و رنگ را می بیند، پرواز نظاره (استعاره مکنیه از پرنده) موجب می گردد که درون انسان پر از خیالات و توهمات

حاصل از جهان رنگ شود. پس «ورم» استعاره از «خیالات و توهمات پوچ» است که در عین آن که بسیار است اما هیچ است، مانند روم. از طرفی مستسقی هرچه بیشتر آب می خورد، تشنه تر می شود، و چشم نیز در نظاره سیری ناپذیر است و هم چون مستسقی که در بیماری خود ورم می کند، ارباب حیا نیز در شوخ چشمی خود ورمی از خیالات و توهمات خواهند داشت.

ژرف ساخت بیت را می توان چنین بیان کرد: «عالم، عالم نظاره است و بس (ما هیچ، ما نگاه). با نگاه کردن درون خود را از توهمات و خیالات پوچ پر می کنیم. پس اگر چشم از عالم ببندیم، رنجی نداریم.»

مبادا خجلت واماندگی آبت کند فردا
به رنگ شمع اگر خاری به پا داری برآر امشب
(۱۹/۵۱۱/۱)

شاهد در استعاره مرکب «خار از پا برون آوردن» است. هر چند این ترکیب کنایه نیز است اما با توجه به معنایی که ارائه می گردد، استعاره بودن آن مسلم خواهد شد. ابتدا رابطه شمع و خار را باید دریافت. در جاشمعی زائده‌ای خار مانند قرار می دهند تا شمع بر آن قرار گیرد. شمع تنها با سوختن و فانی شدن می تواند این خار را از پای خود بیرون آورد.

پس «خار از پا برآوردن» استعاره مرکب از «فانی شدن» است که کامل ترین شکل ترک تعلقات است. بیدل می گوید: «مثل شمع که با سوختن خار از پای خود درمی آورد، تو نیز پیش از مرگ با فانی شدن خار وجود را از پایت درآر.»

این استعاره مرکب بعید را در بیت زیر نیز می توان مشاهده نمود:

رنج ها در عالم تسلیم راحت می شود
شمع از خار قدم سامان مژگان کرد و رفت
(۱/۵۴۳/۱)

در ضمن «امشب» و «فردا» اسعاره های تکراری و مستعمل از «این دنیا» و «آن دنیا» است.

ز صد شمع و چراغم غیر این معنی نشد روشن
که ظلمت های دوش است آن چه گردید آشکار امشب
(۱/۵۱۲/۱)

ابهام بیت در مصارع دوم است که اگر «دوش» و «امشب» را در معنی حقیقی فرض کنیم، بیت معنی نخواهد داد. اما اگر با تعبیری عرفانی «دوش» را استعاره از «عدم» و «امشب» را استعاره از «دنیا» بدانیم، به تعبیری بیدلانه خواهیم رسید، یعنی: «دنیا همان عدم است که آشکار شده است.» اگر عبارت بالا را گسترش دهیم، به چنین مفهومی از بیت دست می یابیم: «شمع و چراغ، اشیاء پنهان در شب را آشکار می سازد، چنان که مظاهر دنیا اشیاء پنهان در ظلمت عدم را آشکار ساخته است. پس چیزی ساخته نشده و دنیا همان عدم است که رنگ گرفته است.»

با توجه به توضیحی که ارائه شد، «صدشمع و چراغ» استعاره از «مظاهر و پدیده های دنیا»، «دوش» استعاره از «عدم» و «امشب» استعاره از «دنیا» است.

جهانی در تغافل خانه‌ی نازت جنون دارد
چه سحر است این که در خوابی و بیداری ست تعبیرت؟
(۷/۶۶۱/۱)

شاهد در «تغافل خانه ناز» است که یک جهان جنون در آن دیده می شود.(۴) تغافل یعنی خود را به غفلت زدن و بی التفاتی که کنایه از «چشم بی التفات معشوق» است. تغافل در بیت زیر نیز نگاه نکردن و بی التفاتی معشوق است:

ز بس قهر و لطفش همه خوش اداست
نگه می کند گر تغافل کند
(۲۲/۸۰۵/۱)

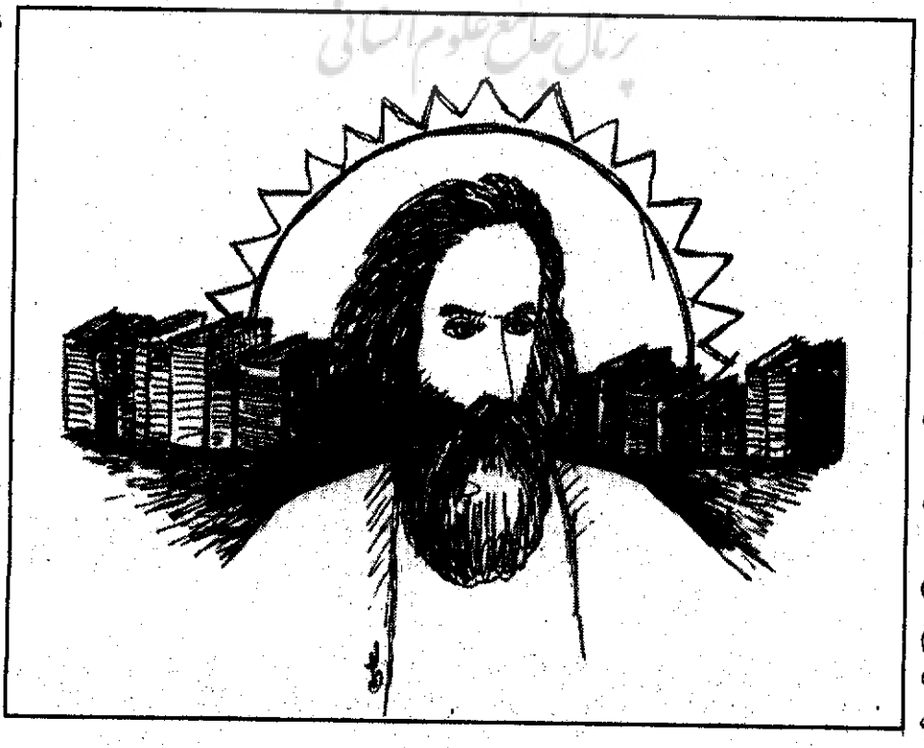
علاوه بر این واژه های «ناز»، «سحر»، «خواب»، و «بیدار» ذهن را به سوی «چشم» هدایت می کند. پس «تغافل خانه ناز» (خانه ای که تغافل همراه با ناز در آن جا گرفته)، استعاره از «چشم معشوق» است. در بیت زیر نیز «تغافل خانه» استعاره از «چشم» است.

ای خم مژگان، شکوه نرگس مستانه ات
چین ابرو، چینی طاق تغافل خانه ات
(۹/۵۳۴/۱)

در بر این انجمن رنگی نگردانید شمع
تا قیامت هم پر پروانه نشکست و نریخت
(۵/۵۲۸/۱)

برای یافتن برخی استعاره های شعر بیدل فقط قرینه معنایی راهگشاست. در بیت بالا اگر واژه های «انجمن»، «شمع»، و «پروانه» در معنی حقیقی به کار رفته باشند، با تصویری نابسامان روبرو خواهیم بود. زیرا در هر محفلی، شمع رنگی می گرداند (روشن می شود) و موجب سوختن (شکستن و ریختن) پر پروانه می شود. پس برای یافتن تصویری بسامان باید به دنبال شمعی

در بر این انجمن رنگی نگردانید شمع تا قیامت هم پر پروانه نشکست و نریخت در بیت بالا اگر واژه های «انجمن»، «شمع»، و «پروانه» در معنی حقیقی به کار رفته باشند، با تصویری نابسامان روبرو خواهیم بود. زیرا در هر محفلی، شمع رنگی می گرداند و موجب سوختن پر پروانه می شود. پس برای یافتن تصویری بسامان باید به دنبال شمعی گشت که رنگ نگرداند، و پروانه‌ای که تا قیامت هم نسوزد.



گشت که رنگ نگرداند، و پروانه‌ای که تا قیامت هم نسوزد. در نتیجه یافتن معانی استعاری واژه‌ها راهگشای معنی بیت خواهد بود. بیدل در این بیت می‌خواهد بگوید: «در هر انجمن، شمع با گردش رنگ خود موجب سوختن پروانه می‌شود، اما در این انجمن (دنیا)، شمع ازلی (خدا) رنگی نگرداند (آشکارا جلوه نکرد)، در نتیجه پر پروانه (وجود عاشق) تا قیامت هم- که شاید منظور شاعر موعد دیدار باشد- نخواهد سوخت.» اگر ساده‌تر و خلاصه‌تر بگوییم، می‌شود: «پروانه در گردش رنگ شمع می‌سوزد اما معشوق من چهره نمی‌نماید پس تا قیامت هم نمی‌توانم بسوزم.»

پیش از این «پر پروانه» را استعاره از «اشک» دانستیم:

اشک امشب بسمل حسن عرق طوفان کیست؟
زین پر پروانه پیغام چراغان می‌رسد

در بیت شاهد باتوجه به واژه‌های «نشکست» و «نریخت»، «پر پروانه» می‌تواند استعاره از «اشک» نیز باشد. در بیت شاهد، استعاره‌های زیر دیده می‌شود:

۱- انجمن استعاره از دنیا.

۲- شمع استعاره از خدا.

۳- پر پروانه استعاره از وجود عاشق، یا اشک چشم.

ز بزم وصل دور افکند فکر جنت و حورت
کجا خوابیدی ای غافل!؟ در آغوش است یار امشب
پر طاووس تا کی بالش راحت به گل گیرد؟
خیال افسانه‌ی خوابت نمی‌آید به کار امشب
(۱۷-۱۶/۵/۱۱/۱)

با توجه به «فکر جنت و حور» در مصرع اول و این که طاووس پرنده‌ای رنگارنگ و بهشتی است، «پر طاووس» افسانه خیالی یا افسانه رنگین بهشت است که بالش راحت (اضافه اقترانی) را غرق گل کرده است تا انسان غافل را در این دنیا به خواب خوش بسپارد. پس «پر طاووس» استعاره‌ای دور از ذهن اما دقیق و متفکرانه برای «خیالات رنگین بهشت» است. بیت را می‌توان چنین معرفی کرد: «تا کی با خیالات رنگین بهشت (پر طاووس) به خواب خوش غفلت فرو می‌روی؟ امشب (در این دنیا) شب خیالات رنگین و خواب خوش نیست.» زیرا یار در همین دنیا در آغوش تو است و کسی در شب وصال نمی‌خوابد.

توضیح این مطلب خالی از لطف نیست که هندوان در شب عروسی و وصال، رختخواب را از گل -و مورد سبز- می‌پوشانند.

بیدل در جایی دیگر نیز پر طاووس و خیال شاعری رنگین خود را با تشبیهی مضمر به یکدیگر پیوند زده است:

به فکر تازه گویان گر خیالم پر تو اندازد
پر طاووس گردد جدول اوراق دیوان‌ها
(۱۵/۴۱۹/۱)

وی هم چنین بارها رنگارنگی پر طاووس را به «بهار خیال» و «خیال معشوق» و «اوهام خود» پیوند زده است:

چه رنگ‌ها که نبستیم در بهار خیال
طبیعت پر طاووس عالمی دارد
(۱۹/۱۴۳/۲)

گر شود از خواب من خیال تو محبوس
حسرت بالین من برد پر طاووس
(۲۱/۳۰۱/۲)

سیر بال و پر اوهام، بهشت است این جا
همه طاووس خیالیم ز نیرنگ حدوث
(۲/۷۶۴/۱)

ای دل دیوانه! صبری کز سویدا چاره نیست
دیده‌ی آهو فرو برده ست هامون تو را
(۱۰/۴۵۱/۱)

«دیده آهو» نماد سیاهی، و «هامون» جایگاه «دل دیوانه» است. «سویدا» ایهام دارد از طرفی به «نقطه سیاه درون دل» و از طرفی به «سیاهی گسترده‌ای که هامون را فراگرفته است.» و از طرف دیگر به «سودا» که مایه جنون و دیوانگی است. دل دیوانه در این هامون سیاه رنگ -که تصویری سوررئالیستی ایجاد کرده- چاره‌ای جز صبر ندارد. حال باید دید که این هامون سیاه، استعاره از چیست. بیت زیر نمونه‌ای مناسب برای دریافت مدلول این استعاره است:

داغ هم در سینه‌ام بی حسرت دیدار نیست
چشم مجنون نقش پا بوده ست هامون مرا
(۹/۳۶۰/۱)

بیدل در سیالیتی سوررئالیستی، داغ، چشم مجنون و نقش پا را یکی دانسته و هر سه را در فضای سینه و هامون، که به یکدیگر گره خورده و یکی شده‌اند، در حسرت دیدار نشانده است.

در هر دو بیت بالا، «هامون» استعاره از «سینه داغدار» بیدل است. معنی بیت شاهد (ای دل دیوانه...) می‌تواند چنین باشد: «ای دل دیوانه من شکیبا باش که از سودا و جنون گریزی نیست (دیوانگی درمانی ندارد)، دشت اطراف تو (سینه) را سیاهی (سودا و جنون) فرا گرفته است.»

پی‌نوشت:

۱- Shelley

۲- این بیت را در کلیات دیوان صائب نیافتم. برای مشاهده آن ر. ک: صائب تبریزی، میرزا محمدعلی (۱۳۷۱). گزیده اشعار صائب تبریزی، به انتخاب و شرح جعفر شعار و زین العابدین مؤتمن، چاپ سوم، تهران: نشر بنیاد، ۲۶۸.

۳- هر چند در کلیات بیدل به تصحیح اکبر بهداروند - پرویز عباسی داکانی، و تصحیح خان‌محمد خسته - خلیل الله خلیلی، «خاکستری پروانه» ذکر شده اما با توجه به ذهن و زبان بیدل «خاکستر پروانه» را درست‌تر می‌دانم. زیرا در این صورت هم صنعت تشخیص و هم نگاه سوررئالیستی بیدل نمایان‌تر است. از طرفی «خاکستر» بارها در شعر بیدل تکرار شده و آشنای ذهن بیدل است اما «خاکستری» را اصلاً ندیده‌ام.

۴- در بیت زیر نیز از «جنون چشم مست یار» سخن می‌گوید:

یاد چشم او خرابات جنون دیگر است
شیشه بشکن تا توانی نقش آن بدمست بست
(۷/۵۵۱/۱)

منابع

- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۶). شاعر آینه‌ها، چاپ اول، تهران: انتشارات آگاه.

- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۶). صور خیال در شعر فارسی، چاپ سوم، تهران: انتشارات آگاه.

- شمیسا، سیروس (۱۳۸۱). بیان و معانی، چاپ هفتم، تهران: انتشارات فردوس.

- علوی مقدم، محمد (۱۳۷۲). در قلمرو بلاغت، چاپ اول، مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی، ج: ۱.

- کزازی، میرجلال الدین (۱۳۶۸). زیباشناسی سخن پارسی، چاپ چهارم، تهران: نشر مرکز.

- هاوکس، ترنس (۱۳۸۰). استعاره، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.