بررسی چهار نظریه دربارهٔ بیتی از عبدالقادر بیدل

سیّدمهدی طباطبایی[1]
استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهیدبهشتی
(از ص ۹۵ تا ۱۱۲)
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۲/۲۶، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۵/۹/۳۰

چکیده

اظهارنظر شفیعی‌کدکنی دربارهٔ مشخص‌نبودن مفهوم یک بیت بیدل، توجه ویژهٔ پژوهشگران را به آن موجب شد تا جایی که سیدحسن حسینی فصلی از کتاب *بیدل، سپهری و سبک هندی* را به توضیح و شرح آن اختصاص داد و محمدرضا اکرمی در ۲۵ صفحه از کتاب *استعاره در غزل بیدل* دربارهٔ این بیت سخن گفت. علی معلّم دامغانی هم در ۷ شماره از ماهنامهٔ *شعر*، مباحثی درخصوص این بیت مطرح کرد. هرکدام از این صاحب‌نظران از زاویه‌ای ویژه به بیت نگریسته‌اند، امّا به‌نظرمی‌رسد مشکل مفهومی آن هنوز برطرف نشده است. این پژوهش در پی آن است که با واکاوی دیدگاه‌های پژوهشگران دیگر و با استناد به سایر ابیات بیدل، مفهوم صحیح بیت را به‌دست‌دهد. روش تحقیق به‌صورت تحلیلی ـ توصیفی و با استفاده از امکانات کتابخانه‌ای است. اهمیت و ضرورت تحقیق در آن است که این بیت، نمایندهٔ بیت‌های دیریاب و مبهم بیدل است و اظهار نظرهای پیرامون آن هم می‌تواند نشانگرِ داوری‌های پژوهشگران دربارهٔ این‌گونه ابیات او باشد. مهم‌ترین نتیجهٔ پژوهش، افزون بر رفع ابهام بیت، اثبات این نکته است که بی‌معنی و غیرمنسجم به‌نظررسیدنِ یک یا چند بیت در دیوان شاعری، نشان از ناتوانی مخاطب در کشف تناسب‌های درونی اجزای شعر دارد.

کلیدواژه‌ها: سبک هندی، عبدالقادر بیدل، بیت‌های مبهم، سبک هندی، بیدل‌پژوهی معاصر.

---

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: m_tabatabaei@sbu.ac.ir

۱. مقدمه

میرزاعبدالقادر بیدل هماره موردتوجه پژوهشگران فارسی‌زبان بوده است؛ چه آنها که به چشم شاعری با اندیشه و ذهن والا به او نگریسته‌اند و چه افرادی که او را به تزاحم خیال و بی‌اعتنایی به موازین طبیعی شعر فارسی متّهم کرده‌اند. دراین‌میان، ابیاتی از او به‌عنوان نماد ابهام، دشواری و حتی نامفهومی برجسته شده‌اند که بیت موردبحثِ این پژوهش از شاخص‌ترین آنهاست. اینکه دربارهٔ یک بیت از شاعری، چهار پژوهشگر در بیش از صد صفحه دادِ سخن داده باشند و هنوز هم گره بیت ناگشوده نماید، مسئله‌ای است که می‌تواند دست‌مایهٔ پژوهشی علمی قرارگیرد.

حیـرت دمیده‌ام، گل داغم بهانه‌ای است　　طـــاووس جلـــوه‌زار تـو آیینه‌خانـه‌ای است

(بیدل، ۱۳۸۶: ۵۰۷)

این بیت مطلع غزلی از بیدل است که اغلب آن را شعری عرفانی درنظرگرفته و از همین دیدگاه هم به آن پرداخته‌اند، امّا وجود بیتی در این غزل نشان می‌دهد که نمی‌توان آن را کاملاً در محدودهٔ عرفانی گنجانید:

درد ســـر تکلّف مشّاطـــه بـــرطـــرف　　مـــوی میان تُـــرک مرا بهله شانه‌ای است

(همان)

این بیت را می‌توان نماد ابهام هنری نامید؛ ابهامی که ریشه در ذات شعر دارد و شاعر گستره‌ای از احتمالات معنایی را فراروی مخاطب می‌گشاید تا او را در نوشتهٔ خویش سهیم کند یا ذهن و اندیشه‌اش را به تکاپوی بیشتر وادارد. از طرف دیگر، با تارهایی نامرئی کلام را به هم پیوند داده است که هرگاه یک رشته از آن نادیده انگاشته شود، کل مفهوم بیت را از هم گسیخته خواهد کرد. این همان نکته‌ای است که چهار پژوهشگر پیشین در دریافت آن به اشتباه دچار شده و با نادیده‌گرفتن برخی از تناسب‌ها، مفهومی روشن از بیت ارائه نداده‌اند.

در این پژوهش سعی بر آن است که براساس هندسهٔ ذهنی بیدل و با کشف زوایای پنهان آن و همچنین برجسته‌کردنِ تناسب‌ها و قرینه‌های اجزای درونی بیت، مفهومی قابل‌دفاع از آن ارائه شود.

تغییر ساختار و محتوای پژوهش‌های ادبی معاصر، رویکرد گستردهٔ پژوهشگران ایرانی را به شعر بیدل موجب شد.[1] نخستین‌بار محمدرضا شفیعی‌کدکنی در مقالهٔ «بیدل دهلوی» به این بیت بیدل و دشواربودن معنای آن اشاره‌ای کرد (۱۳۴۷) و همین مطلب را در بخشی از *شاعر آینه‌ها* گنجانید (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۷: ۲۰). طرحِ این پرسش از سوی شفیعی‌کدکنی که «راز برقراری ارتباط میان دو مصرع براساس چه اصل معنوی و ذهنی است؟» و پاسخ آن،

مبنی بر اینکه «به‌طور قطع و یقین چیزی نمی‌توان گفت»، (همان) سیدحسن حسینی را بر آن داشت تا در مقام دفاع از بیدل برآید و در یک فصل از کتاب *بیدل، سپهری و سبک هندی* بیت مذکور را شرح دهد تا اتّهام بی‌ارتباطی دو مصرع را از این بیت دور سازد[۲] (۱۳۷۶: ۱۲۹ ـ ۱۱۶). پس از آن، علی معلّم دامغانی راه پیموده‌شدهٔ حسینی را از منظری عرفانی‌تر و با ادبیّاتی ویژه طی کرد که حاصل آن در هفت شماره از *مجلهٔ شعر* آمده است (معلم، ۱۳۷۲). معلم دامغانی بعدها با درج شرح این بیت در ۵۵ صفحه از گزیدهٔ جستارها و گفتارهای خود، آن را به‌صورت کتابی با عنوان *حیرت دمیده‌ام* منتشر ساخت (۱۳۸۸: ۷۶ ـ ۲۱). این همه پژوهش، محمدرضا اکرمی و اکبر نحوی را قانع نکرد و لذا آنها نیز در مقالهٔ «حیرت دمیده‌ام؛ شرح بیتی از بیدل» به این بیت پرداختند (۱۳۸۴) که بعدها این مقاله هم بخشی از کتاب *استعاره در غزل بیدل* را شکل بخشید (اکرمی، ۱۳۹۰)

با وجود این پژوهش‌ها، به‌نظرمی‌رسد گره مفهومی بیت هنوز هم ناگشوده مانده است که در این پژوهش به آن پرداخته خواهد شد.

۲. بیت از منظر شفیعی‌کدکنی

شفیعی‌کدکنی در *شاعر آینه‌ها* این بیت را شاهدمثال برای ابیاتی می‌آورد که برای خواننده از نوعی روشنی برخوردار است و حتی لذّت هنری و زیبایی شعری در آن می‌توان جُست، بی‌آنکه بتوان ماهیّت اصلی مقصود گوینده را دریافت:

> «از یک‌یک اجزای این شعر، می‌توان لذت شعری و هنری برد و می‌توان عناصر تشکیل‌دهندهٔ معنی را جداجدا دریافت، امّا بر روی هم، مجموع قصد گوینده، معلوم نیست و راز برقرارکردن این تناسب میان این دو مصراع، گذشته از وحدت قافیه و ردیف آیا چه اصل معنوی ذهنی است؟ به‌طور یقین چیزی نمی‌توان گفت. بااین‌همه «طاووس جلوه‌زار تو» خود تصویری است دل‌انگیز و شاعرانه که به‌تنهایی می‌تواند تأثیر القایی خاص داشته باشد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۷: ۲۰ و ۱۳۴۷: ۴۵- ۴۶).

داوریِ شفیعی‌کدکنی دربارهٔ این بیت مربوط به سال‌ها پیش است و ممکن است امروز نظر ایشان هم تغییر کرده باشد. باوجوداین، راز برقراری ارتباط بین دو مصرع در دیدگاه‌های سه منتقد دیگر و همچنین نتیجهٔ نهایی این پژوهش روشن خواهد شد.

۳. بیت از منظر سیدحسن حسینی

سیدحسن حسینی یک فصل از کتاب *بیدل، سپهری و سبک هندی* را با عنوان «معنیِ یک بیت بی‌معنی» به این بیت و نقد نظر شفیعی‌کدکنی اختصاص داده است. او با بیان نظر شفیعی‌کدکنی، دو پرسش را از آن استخراج می‌کند و به آنها پاسخ می‌دهد: «راز برقراری تناسب میان دو مصراع چیست؟ گوینده از این بیت چه قصدی دارد؟» (حسینی، ۱۳۷۶: ۱۱۸).

حسینی با بیان اینکه در این بیت، چهار واژهٔ «حیرت»، «داغ»، «طاووس» و «آیینه»، شیپور احضار معانی واقع شده‌اند، به ارتباط ترکیبی آنها در قالب «آیینه و حیرت»، «آیینه و داغ»، «داغ و طاووس» و «آیینه و طاووس» و نیز «چشم و آیینه و طاووس» (همان: ۱۱۹- ۱۲۲) می‌پردازد و شواهدی از بیدل برای آنها ذکر می‌کند. او برای ورود به معنای بیت، به اعتقاد برگرفته از اندیشهٔ وحدت وجودی بیدل، مبنی بر آیینهٔ خلوت و مرآت محرمکدهٔ خدا و مجلای ظهور بودنِ انسانِ فلسفی اشاره می‌کند و می‌نویسد:

> «وقتی بیدل می‌گوید: «حیرت دمیده‌ام» منشأ وجودی خودش (انسان) را مشخّص می‌کند و تبار خود را به آینه که محرم خلوت حق بوده و در تحیّر هم اختیاری ندارد، می‌رساند. این آینه بعد از به‌خاک‌خوردن، زنگ تعیّن می‌گیرد و داغ مهجوری و محرومی از دیدن می‌شود» (همان: ۱۲۲).

حسینی مشکل خواننده را در مصرع اوّل این‌گونه بیان می‌کند:

> «آنچه در مصراع «حیرت دمیده‌ام گل داغم بهانه‌ای است» کار را برای خواننده مشکل می‌کند، این است که از «گل داغم بهانه‌ای است» معنیِ «گل داغ برای من بهانه‌ای است» هم به ذهن متبادر می‌شود. حال آنکه این معنی، موردنظر بیدل نبوده، بل مراد او از «گل داغم بهانه‌ای است» این است: گل داغِ من، داغ محرومی و جداشدن من از تو و هبوط من به خاک، بهانه و صنعت توست» (همان: ۱۲۴).

وی مثال‌هایی برای این مضمون از مشهورات عالم عرفان می‌آورد و داغ را داغ مهجوری و تبعید به غریبستان خاک و به یک معنی داغ آفرینش، و بهانه را معادل «اَحبَبتُ اَن اُعرَف» قرارمی‌دهد (همان: ۱۲۶) و می‌نویسد: «با عنایت به تفاصیل فوق، معنی مصراع نخست چنین می‌شود: من از تبار آینه، خدانُمای هستم؛ امّا به خاک آغشته‌گردیدن من و دورشدنم از محرمکدهٔ یار و نشستن داغ تعیّن بر پیشانی‌ام، بهانه و صنعت و افسونِ عشق، آینه‌ساز است» (همان).

حسینی با این توضیح، به زعم خود قصد گوینده را از این بیت بیان کرده است و تناسب بین دو مصراع را با این‌گونه نوشتن مصرع دوم برقرار می‌کند:

حیرت دمیده‌ام، گل داغم بهانه‌ای است ـ طاووس جلوه‌زار تو آیینه‌خانه‌ای است ـ

و می‌نویسد: «یعنی مصراع دوم، توضیح مصراع اوّل، منتها به شکل محسوس و مجسم آن است. رمز وحدت معنوی این دو مصراع در این است که بیدل خودش (انسان) را هم به آینه تشبیه کرده است و هم به طاووس که سراپا آینه‌خانه است» (همان). او معنی خود را از بیت با این توضیحات تکمیل می‌کند:

> «پس این انسان آینه‌تبار و این داغ هجران‌خورده و این تازیانهٔ تعیّن‌چشیده، همچون طاووسی که سراپایش نشان‌دهندهٔ این داغ و کبودی‌های ضرب این تازیانه است، در جلوه‌زار خدا، یعنی در عالم خاک و اعتبار می‌خرامد و همچون بیدل آه حسرت و اندوه می‌کشد. در این تشبیه مضاعفِ انسان به آینه و طاووس، نقش کلیدی و محوری کلمهٔ «داغ» را نباید نادیده گرفت؛ کلمه‌ای که بین آینه و طاووس پل ارتباط معنوی کشیده است. پس حیرت دمیده‌ام؛ یعنی سراپای وجود من غرق آینه و آغشته به خاصیت آینه (حیرانی) است» (همان: ۱۲۷).

حسینی معتقد است دلیل شفیعی‌کدکنی در بی‌ارتباط‌دانستن دو مصرع این است که وی ترکیب «طاووس جلوه‌زار» را اضافهٔ تشبیهی گرفته است، درحالی‌که بیدل به دلایل مختلف، چون داغ و نقش و نگار اندام و آینه‌بندان جسم و غرور و بی‌خبری، طاووس را استعاره از انسان قرارداده و آن را جلوه‌زار حق (بلدهٔ کبیر تعیّن) دانسته است؛ بنابراین، ترکیب «طاووس جلوه‌زار» اضافهٔ تخصیصی است (همان: ۱۲۷ ـ ۱۲۸). درنهایت مفهومی که حسینی از این بیت ارائه می‌دهد بدین‌گونه است:

> «من از تبار آینه هستم و اصل فطرتم مبتنی بر تماشانظری و حیرت‌پیشگی است، امّا دورشدن من از محرمستان یار و داغ‌گردیدنِ من به خاک و عالم اعتبار، بهانهٔ ذات حق و اقتضای شوخی آفرینش او بوده است. و مصراع دوم، همان‌گونه که گفته آمد، توضیح تصویری‌تر این معنی و به عبارتی، شکل تمثیلی و آینه‌دار مصرع نخست است» (همان: ۱۲۸).

حُسن کار حسینی، یافتنِ تناسب واژگان در این بیت و ذکر شواهد مثال برای آنهاست، امّا او از دو نکته غافل مانده است: ۱. «بهانه‌ای است» در معنی «عذر نابه‌جا و دفع‌دادن ناپسندی است»، نه در مفهومِ «بهانه و صنعت توست»؛ ۲. مصرع دوم، شکل تمثیلی یا توضیح مصرع نخست نیست، بلکه استدلالی است برای «حیرت‌دمیده‌بودن» و «بهانه‌بودنِ گل داغ» که در مصرع نخست از آن سخن می‌رود.

به‌طورکلی باید گفت حسینی در پژوهش خود، بیشتر به دنبال پاسخ‌گویی به پرسش شفیعی‌کدکنی دربارهٔ راز برقرارکردن تناسب میان دو مصراع بیت است و از همین‌روست که در جملهٔ پایانی خود چنین آورده است: «ما این بخش از کتاب را به شرح این بیت از

بیدل اختصاص دادیم تا بگوییم که نمی‌توان به‌طور یقین گفت که «به‌طور یقین چیزی نمی‌توان گفت.»» (۱۳۷۶: ۱۲۹).

۴. بیت از منظر علی معلّم

علی معلّم نیز چونان سیدحسن حسینی از مدافعان بیدل است و به اظهارنظر شفیعی‌کدکنی چنین ایراد می‌گیرد: «آن قول مدعیان که سخن وی را خالی از معنی پنداشته‌اند، «چو ژاژ مطیّن که طیّان نماید»، از درجهٔ اعتبار ساقط است» (معلم، ۱۳۸۸: ۲۲). او ابتدا حیرت را با استناد به *منطق‌الطیر* و نجم دایه در معنای عرفانی توضیح می‌دهد (همان: ۲۴)، سپس برای بیان مفهوم «دمیده‌ام»، فهرستی از دمیدنی‌ها را نام می‌برد[۳] و درنهایت، ترکیب «حیرت دمیده‌ام» را به‌حسب معنی و مفهوم، اعلام سلطنت الوهیّت و رفع انانیّت می‌داند که آیینگی را در تقدیر دارد (همان: ۳۲). او در ادامه آورده است:

> «دمیده‌ام» با حسب دستوری و صرفی، یا اوّل‌شخص ماضی نقلی است و فاعلیّت دارد و یا مخفّف «دمیده شده‌ام» می‌باشد و حاکی از مفعولیّت است؛ پس به حسب لفظ موهم دو معنی است و این البته دلالت لفظ است، وگرنه در معنی روشن است که شقّ دوم را اختیار کرده است» (همان: ۴۱ ـ ۴۰)

و در چند صفحهٔ بعد نیز به همین مسأله تأکید می کند:

> «پس «حیرت دمیده‌ام» از زبان انسان کامل، یعنی منم که به حقیقت، مظهر اسم جامع الله و خلیفهٔ او در جهانم، همهٔ حقایق عالم، مظهر حقیقت من‌اند و من، شامل جمیع مراتب عالم؛ و نیز منم که در مقام سالک واصل، دریاصفت مستغرق مستسقی‌ام و چون آینهٔ صافی، عدم هستی نمایم و آن هستی اوست. من در میانه نی‌ام، پس من نه منم که اویم و این اعلان سلطنت الوهیّت است؛ اناالله و اناالحق ...» (همان: ۴۷).

او لفظ «گل» را مانند ترکیب «یک گلِ جا»، رابط و مقداری می‌داند که «داغ» معدود آن است (همان: ۵۲) و «بهانه» را حیلت‌کردن و دستاویزساختن معنا می‌کند که عرفا از آن به «مکرالله» تعبیر می‌کنند (همان: ۵۷) و دربارهٔ مصرع دوم آورده است:

> «در مصرع «طاووس جلوه‌زار تو آیینه‌خانه‌ای است»، طاووس تجلی خاص حضرت است که از آن به «تجلی رحیمی» تعبیر کرده‌اند و آن عبارت از انسان کامل است. «جلوه‌زار» تجلیّ عام است و تجلی رحمانی است و مراد از آن، جملهٔ موجودات و مخلوقات است. آیینه‌خانه تمثیل «نمود بی‌بود» است.» (همان: ۷۲)

درنهایت، او کلام خود را این‌گونه خلاصه می‌کند:

> «۱. «حیرت دمیده‌ام»، کنایت از آینگی است که شأن انسان کامل است و اعلان سلطنت الوهیّت است از لسان وی که جامع «الله» و شامل جمیع مراتب عالم می‌باشد و

همهٔ حقایق عالم مظهر حقیقت وی‌اند.

۲. «گل داغم»، کنایت از نقطهٔ وهمی تعیّن و امکانیّت است که امر اعتباری است و وجود حقیقی ندارد و عارضِ عین حقیقت شده و آن را غین گردانیده است.

۳. «بهانه‌ای است»، عبارت از «مکرالله» است که توهم اثنینیّت و پندار غیریّت است:

در رخ لیلـی نمـــودم خویش را　　سوختم مجنـون دوراندیـــش را

۴. «طاووس»، انسان کامل است که تجلی رحیمی و تجلی خاص حضرت است و نسخهٔ جامعهٔ عالم و انموذج عالم کبیر است.

۵. «جلوه‌زار تو»، کنایت از عالم غیب و شهادت و دنیا و عقباست که فضل و فیض رحمت امتنانی و تجلی عام و رحمانی حضرت حق است.

۶. آیینه‌خانه‌ای‌ست؛ تمثیل از نمودِ بی‌بود است که حقیقت آینگی عبارت از آن است و بر نفی اسباب امکان و وهم اثنینیّت و غیریّت دلالت دارد:

آنچه از اسباب امکان دیده‌ای، وهم است و بس　　نیســت جـز تمثـال، چیـزی دیـگر اندر آینه»

(همان: ۷۴ ـ ۷۵)

مشکل عمدهٔ علی معلّم در آن است که ایشان از منظر عرفان عملی به بیت نگریسته‌اند و استناد به *منطق‌الطیر* و نجم دایه، این نکته را اثبات می‌کند، درحالی‌که عرفان بیدل بیشتر رنگ‌وبوی نظری دارد؛ همین باعث شده است که ایشان «طاووس» را تعبیری از انسان کامل، «جلوه‌زار» را کنایه از عالم غیب و شهادت و «آیینه‌خانه» را تمثیلِ نمودِ بی‌بود قلمداد کند، حال آنکه «طاووس» در این بیت خودِ بیدل است و «جلوه‌زار» عالم جسمانی[۴] و «آیینه‌خانه» هم مکانی سرشار از حیرت و سرگشتگی است.

۵. بیت از منظر محمدرضا اکرمی

اکرمی ابتدا خلاصه‌ای از شرح سه بیدل‌پژوه قبل را می‌آورد و خلاصهٔ شرح خود را بدین شکل توضیح می‌دهد:

«شرح حاضر، بیت را یک تصویر می‌بیند؛ تصویری از بیدل با چشمانی حیرت‌زده و اشک‌بار، و شاعری که می‌گوید گریهٔ من از غصه نیست، از حیرت است و شوق دیدار.

معنی مصرع اوّل: با چشمانِ باز آینه‌گون، حیرت را به‌سان گلی آشکار کرده‌ام، اشک‌هایم بهانه است (تنها دلیل جاری شدن اشک‌هایم حیرت است).

معنی مصرع دوم: چشمان من که آینهٔ جهان جلوه‌های تو است، به همراه اشک‌هایم تبدیل به آیینه‌خانه (تالار آیینه) شده است. یا جهانِ پرجلوهٔ تو همچون طاووس لبریز از چشم‌های آینه‌گون و حیران است (تنها من حیران نیستم، جهانی حیران است) و یا وجود من که کامل‌ترین جلوه‌گاه تو است، با چشم‌های باز و اشک‌هایی که مرا فراگرفته، تبدیل به آیینه‌خانه‌ای (تالار آیینه) شده است.

با توجه به معنی ارائه‌شده و از نظر علم معانی، قصد بیدل می‌تواند چنین باشد: گریستن من از سر اندوهِ فراق نیست بلکه آیینه‌خانه‌ای از اشک‌ها و چشمانم ساخته‌ام تا تو را با هزار دیدهٔ آیینه‌گون بنگرم و تو در این آیینه‌خانه فرودآیی و نه تنها من، که جهانی حیران تو است» (اکرمی، ۱۳۹۰: ۱۹۲).

او در ادامه پس از بررسی واژگان «حیرت»، «دمیدن»، «داغ»، «بهانه»، «طاووس»، «جلوه‌زار»، «آیینه‌خانه»، ساختار دستوری بیت و زیبایی‌شناسی آن را برجسته می‌سازد. نتیجه‌ای که اکرمی از بیت به‌دست‌می‌دهد بدین‌گونه است: «حاصل بیت، تصویر انسانی حیرت‌زده با چشمانی باز و اشکبار است که در جهانِ آینه‌های حیران به آینه‌سازی اشک‌هایش مشغول است» (همان: ۲۱۱).

دربارهٔ شرح اکرمی باید گفت در بیت بیدل، از «آشکارکردن حیرت به‌صورت داغ» و «حیرانِ معشوق‌بودن جهانی» حرفی به میان نیامده است.

۶. شرح بیت براساس هندسهٔ ذهنی بیدل

این بیت در مقایسه با برخی ابیات بیدل، نه معانی تودرتوی عرفانی دشوار دارد و نه واژگان و تعبیرات درک‌ناشدنی. به‌نظرمی‌رسد نزدیکی به هندسهٔ ذهنی بیدل می‌تواند مفهوم این بیت را به‌خوبی نمایان سازد. به‌جز شفیعی‌کدکنی که با نامعلوم‌خواندن قصدِ گوینده، بیت را شرح نداده است؛ حسینی، معلم و اکرمی، به‌درستی «حیرت» را محور بیت نامیده‌اند و مفهوم آن را در عرفان و شعر فارسی بررسی کرده‌اند.

۶-۱. حیرت از منظر بیدل

حسینی در بررسی این بیت یادآور می‌شود که «حیرت را در شعر بیدل باید با تمام ظرفیت معنوی آن درنظرگرفت. اگر حیرتِ بیدلی را به تعجّب و شگفتیِ صرف منحصر و محدود کنیم، به دندانه‌های این شاه‌کلید اشعار بیدل، لطمهٔ جبران‌ناپذیری وارد کرده‌ایم» (۱۳۷۶: ۱۲۰). باوجوداین، او دربارهٔ حیرت در شعر بیدل بیشتر توضیح نمی‌دهد و فقط به این جمله بسنده می‌کند که «حیرت در شعر بیدل، نگرانی خالص و تماشانظری محض است» (همان). اکرمی هم دربارهٔ حیرت بیدل چنین آورده است:

«حیرت بیدل، آینهٔ خدانمای و خداگونگی نیست. جایگاه سالکی در راه مانده است که علی‌رغم ترک دنیا به خواسته‌اش نرسیده است و این نکته را با تمام وجود دریافته که نمی‌تواند برسد ... نه پای رفتن دارد و نه تاب ماندگاری. به عجز خویش دوچندان واقف می‌شود؛ عجز حاصل از دانستن، اما ندیدن و نیافتن. لاجرم بر جای می‌ماند و با چشمان بازِ حیران نظاره

می‌کند؛ نظاره‌ای از سرِ بی‌نگاهی. کارش بی‌کاری می‌شود: «بیدل! من و بیکاری معشوق‌تراشی» و در این بی‌کاری منتظر می‌ماند تا او بیاید» (اکرمی،۱۳۹۰: ۱۹۱).

باید توجه داشت حیرتی که در این بیت از آن سخن می‌رود، حیرت ناشی از جلوهٔ محبوب است که با مفهوم عام آن تفاوت دارد. حیرت‌زدگی در حالت تجلیّ محبوب در ادب فارسی سابقه دارد:

و آن‌دم کـه تـو را تجلـیّ احسـان است　　جان در حیـرت چـو موسی عمران است
(مولوی، ۲۵۳۶: ۱۳۴۶)

و این بیت:

خیـز و شـراب حیـرتـم زان قـدِ جلـوه‌سـاز ده　　روی به روی عشوه کن، دست به دست ناز ده
(عرفی شیرازی، ۱۳۷۸: ۸۲۴)

بیدل بر این باور است که در جلوهٔ محبوب چاره‌ای جز روی‌آوردن به حیرت نیست[۵] و چون حیرت‌زدگان به دلیل بی‌خودی از تحقیق به‌دورند،[۶] نمی‌توان از آنها دربارهٔ چگونگیِ جلوهٔ محبوب سؤال کرد.[۷] حیرت در حالت جلوه، همه را از نشئهٔ حضور[۸] و لذّت دیدار محبوب بی‌خبر می‌دارد[۹] و مانع مشاهده می‌شود.[۱۰] نکتهٔ دیگر آنکه مردمکِ چشم فرد حیرت‌زده رنگ می‌بازد و چشم او سپیدرنگ می‌شود.[۱۱] شاید در مصرع دوم بیت زیر بهتر بتوان به اندیشهٔ بیدل دربارهٔ جلوهٔ یار و پناه‌بردن به دامان حیرت پی برد:

خیالش برنمی‌تابد شعور، ای بیخـودی جـوشی　　نمـی‌گنجد به دیدن جلوه‌اش، ای حیرت آغوشی
(بیدل، ۱۳۸۶: ۲۲۳۶)

۶-۲. دمیدن

برای دمیدن معانی متعددی ذکر شده است که «روییدن، رُستن، شکفتن گل، پدیدآمدن و آشکارکردن» (اکرمی،۱۳۹۰: ۱۹۵) از آن جمله‌اند:

پوشیده است موی سفیدم به رنگ صبح　　چیـزی دمیـده‌ام کـه مپـرس از دمیدنم
(بیدل، ۱۳۸۶: ۱۷۲۷)

این واژه در هندسهٔ ذهنی بیدل، بیشتر ظاهرشدنی است که با رویش و سر از خاک برزدن همراه است:

به جهان جلوه رسیده‌ام، ز هزار پرده دمیـده‌ام　　ثمـر نهـال حقیقتـم، چمـن بهـار خـدایی‌ام
(همان: ۱۹۲۵)

و این بیت:

منِ بیدل از چمـن وفـا به هزار جلوه دمیده‌ام　　ثمـر نهـال نـدامتـی، بـه هزار ناله رسیده‌ای
(همان: ۲۲۶۴)

۶-۳. حیرت دمیده‌ام

اکرمی در شرح بیت، دو گزارهٔ «گل حیرت دمیده‌ام» و «نهال حیرت دمیده‌ام» را مطرح می‌کند و گل را بر نهال ترجیح می‌دهد (۱۳۹۰: ۱۹۵)، درحالی‌که «نهال حیرت» بهتر به نظرمی‌رسد؛ زیرا اگر «گل حیرت» را درست بدانیم، ترکیب «گل داغ» که در ادامه آمده است، حشو خواهد بود.

بیت بر محور جلوهٔ یار و حیرتِ ناشی از آن می‌چرخد؛ بنابراین، بیدل می‌گوید: سربرزدن نهال وجودیِ من به شکل حیرت است.

۶-۴. گل داغ

ترکیب «گل داغ» در ادب فارسی پیشینه دارد و به‌نظرمی‌رسد شکل‌گیری این ترکیب، به دلیل حالت و شکل داغ و همچنین ظهور و پیدایشِ ناگهانی آن است که ازاین‌حیث، به‌مانند گل است:

من خود از زخم غمت می‌شکفانم گل داغ　　به سرشک آب‌دِهِ خنجر مژگان تو کیست؟

(محتشم کاشانی، ۱۳۸۷: ۳۷۹)

و نیز:

ز پارهٔ جگر خلق، خاک آگنده است　　ز چاکِ سینه گلِ داغ گلعذاران بین

(نظیری نیشابوری، ۱۳۸۹: ۲۶۸)

البته در این تشبیه نباید از ارزش این داغ که از طرف معشوق بر عاشق نهاده می‌شود، غافل بود:

کسی که از گل داغ تو گلستان دارد　　از او مرنج چو بلبل اگر فغان دارد

(کلیم کاشانی، ۱۳۸۷: ۱۰۹)

در شعر بیدل هم می‌توان ابیاتی یافت که «گل داغ» در آنها اضافهٔ تشبیهی است:

جوش چمن از خجلت در غنچه نفس دزدد　　آنجا که گل داغم از آه سحر خندد

(بیدل، ۱۳۸۶: ۱۲۶۱)

امّا «گل داغ» در بیت موردبحث ما اضافهٔ تشبیهی نیست؛ اکرمی با اضافهٔ تخصیصی شمردن این ترکیب، آن را کنایه از پنبه‌ای می‌داند که روی داغ می‌گذارند و پنبه را نیز به شکل پنهان، استعارهٔ مصرّحه از اشک و با نگاهی دیگر، گل را استعارهٔ مصرّحه از اشک و داغ را استعارهٔ مصرّحه از چشم گرفته است (۱۳۹۰: ۲۰۴). اغلبِ نکاتی که ایشان مطرح کرده‌اند درست به‌نظرمی‌رسد، غیر از استعاره از «چشم» بودنِ «داغ»؛ چون وجه شبه روشنی برای تشبیه بنیادین این دو وجود ندارد.

داغ در معنی مردمک

تشبیه مردمک به داغی در چشم، در شعر شاعران پیش از بیدل هم مشاهده می‌شود:

زلفی دلم ربوده که در دیدهٔ خرد　　شد مردمک سیاهیِ داغ جنون ما

(فصیحی هروی، ۱۳۸۳: ۱۰۹)

و به‌نظرمی‌رسد منظور بیدل هم از داغ، مردمک چشم است که از حیث سیاهی شبیه هم هستند:

از مردمک دیده به گلزار نگاهش　　داغِ کهنی بر دل خود تازه کند چشم

(بیدل، ۱۳۸۶: ۱۷۲۵)

و در این بیت:

ز مردمک نگهم داغ شد چو شمع خموش　　در انتظار تو سامان انتظارم سوخت

(همان: ۴۹۲)

با این توصیف، اگر مردمک را داغی درنظربگیریم، گل این داغ، می‌تواند اشک باشد.

کلید گشودن ابهام مصرع

برای یافتن مفهوم مصرع نخست، باید به ارتباط «حیرت» و «گل داغ» (اشک) پی برد. اگرچه ادب فارسی حاکی از آن است که در حالت حیرت‌زدگی هم اشک از چشم جاری می‌شود،[۱۲] از برخی ابیات بیدل برمی‌آید که اشک و حیرت با هم سازگاری ندارند و در حالت حیرت، اشکی از چشم جاری نمی‌شود:

عمری است هرزه‌تازی اشکِ روان ما　　کو گَرد حیرتی که بگیرد عنان ما؟

(بیدل، ۱۳۸۶: ۱۸۰)

و در این بیت:

پهلوی ناز حیرتی خورده‌ام از نگاه تو　　اشک نغلتدم به چشم، گر همه‌تن گهر شود[۱۳]

(همان: ۱۱۸۹)

البته این باور را در شعر شاعران دیگر هم می‌توان مشاهده کرد:

اشکش چو آب آینه بر جای خشک ماند　　چشمی که دید در رخ حیرت‌فزای تو

(صائب، ۱۳۸۳: ۳۰۷۷)

براساس این ذهنیّت، بیدل در مصرع نخست می‌گوید: در حالت تجلیّ تو بر من، وجود مرا حیرت فراگرفته و اگر اشکی از چشمان من جاری است، بهانه‌ای بیش نیست و نمی‌تواند حیرت‌زدگی‌ام را ازبین‌ببرد. بر تمام اینها باید ساختار مصرع را نیز افزود که از ناسازگاری «حیرت» با «گل داغ» حکایت دارد.

۶-۵. طاووس

طاووس برای بیدل نماد رنگ و رنگارنگی است:

سیـر گلـزار تمنـای تـو طاووسم کرد　　غـوطـه در رنـگ زدم تا به پریدن رفتم

(بیدل، ۱۳۸۶: ۱۷۱۹)

تا جایی که بیدل او را «ارباب رنگ» می‌نامد:

اربـاب رنـگ یکســر زندانـیِ لبـاس‌انـد　　بـی‌دام نیسـت طـاووس در عالم پریدن

(همان: ۲۰۹۴)

از طرف دیگر، بیدل اشک را به دلیل رنگین‌بودن، طاووس می‌خواند:

چه سِحر است اینکه افسون‌کاری مشّاطهٔ حیرت　　بـه دستـت مـی‌دهـد آیینه و طاووس می‌سازد؟[۱۴]

(همان: ۱۰۰۰)

تعبیر «مژگان در پر طاووس داشتن» هم به سرخ و رنگین‌بودن چشم اشاره دارد:

از این صحـرای حیرت گَرد نیرنگ که می‌بالد؟　　که مـژگان در پـر طاووس دارد چشم نخجیرش

(همان: ۱۵۰۶)

۶-۶. طاووس جلوه‌زار

حسینی این ترکیب را اضافهٔ تخصیصی می‌داند و معتقد است چون شفیعی‌کدکنی آن را اضافهٔ تشبیهی گرفته، در درکِ ارتباط دو مصرع دچار مشکل شده است. او طاووس را جانشین «منِ» شاعر در مصرع نخست بیان می‌کند (۱۳۷۶: ۱۲۸ ـ ۱۲۷). اکرمی این نظر حسینی را پروبال بخشیده و آورده است:

> «منظور شاعر از «طاووس جلوه‌زار» می‌تواند جهان، انسان و چشم باشد. اگر قصد بیدل از این ترکیب «جهان» باشد، «اضافهٔ تشبیهی» و اگر انسان یا چشم باشد، «اضافهٔ تخصیصی» در آن به‌کاررفته است. در هر سه مورد «جلوه‌زار» می‌تواند صفت «طاووس» باشد که ترکیب وصفی نیز خواهیم داشت» (۱۳۹۰: ۲۱۰).

از میان جهان، انسان و چشم که به‌عنوان «طاووس جلوه‌زار» مطرح شده است، تنها چشم می‌تواند موردنظر بیدل باشد؛ زیرا به دلیل اشکی که از آن جاری است، طاووس‌بودن و آیینه‌خانه بودن را صفت خود دارد.

نکتهٔ دیگری که باید به آن توجه داشت این است که جلوهٔ محبوب همیشه در رنگ‌ها و انواع مختلف روی می‌دهد:

در یـاد جلـوهٔ تـو کـه دارد هزار رنگ　　چـون گل گرفته است مرا در کنار رنگ

(بیدل، ۱۳۸۶: ۱۵۵۸)

و بیدل نیز به همین دلیل، نظاره‌گرِ جلوه را «طاووس» نامیده است.

۶-۷. آیینه‌خانه

از منظر بیدل، آیینه در پذیرش حیرت اختیاری ندارد؛[۱۵] به بیان دیگر، قسمت آیینه حیرت است و او به این قسمت راضی است؛[۱۶] از همین‌روست که حیرت و آیینه از هم جدا نمی‌شوند[۱۷] و آیینه به‌جز حیرت، کسی را در خانهٔ خود نمی‌پذیرد.[۱۸] با این توصیف، آیینه‌خانه مکانی است که سرشار از حیرت و حیرت‌زدگی است:

طاووس ما بهار چراغان حیرت است　　آیینه‌خانه‌ای به تماشا رسانده‌ایم

(همان: ۱۸۷۰)

تعبیرِ بیت بیدل «آیینه‌خانه‌بودن» در مفهوم «حیرت‌زده و متحیربودن» است.

با این توضیحات، مفهوم مصرع دوم نیز مشخص می‌شود: چشم اشکبار من که به دلیل رنگ‌رنگ جلوه‌کردن تو چونان طاووسی در محل تجلی حاضر است، مانند آیینه‌خانه متحیر و حیران است و قادر به تشخیص چیزی نیست.

پرسش مقدّر این است که چرا اشک و روانیِ آن، حیرت را بر هم نمی‌زند؟ پاسخ این پرسش را باید با استناد به بیتی دیگر از بیدل یافت:

از بس گرفته است تحیّر عنان ما　　دارد هجوم آینه اشک روان ما

(همان: ۹۷)

بیدل در این بیت می‌گوید: حیرت به‌گونه‌ای بر او غلبه دارد که اشکی که از چشمانش جاری است و باید حیرت را برهم‌بزند، به شکل جوشش و هجوم آیینه است که از توالیِ جوشش، افزون بر اینکه حیرت آیینه را برهم‌نمی‌زند، خود به نمادی از حیرت تبدیل می‌شود.[۱۹]

۷. بررسی بیت از منظر زبان‌شناسی

زبان‌شناسان دو نگرشِ درزمانی و هم‌زبانی را در پژوهش‌های خود به‌کارمی‌برند. باید پذیرفت برخی ابیات بیدل را به دلیل نظام خاص و ابهام ویژه‌ای که دارد، نمی‌توان با نگرشِ درزمانی بررسی کرد؛ چراکه

> «ابهام هنری شعر بیدل، حاصل نظام ادبیّات ویژهٔ اوست که شامل عناصری چون بن‌مایه‌های عرفانی؛ شرایطِ اقلیمی؛ شبکه‌های خیال دورازذهن؛ یافتن تناسب‌های بعید؛ ترکیب‌سازی و لفظ‌تراشی‌های خاص؛ آمیختن تصاویر با پارادوکس و حس‌آمیزی؛ کاربرد تعابیر کنایی و مجازی؛ و بیان مفاهیم فلسفی، ادبی، ذوقی و باطنی در زبان شعر است؛ بنابراین، برقراری ارتباط با ابهام هنری بیدل، تنها از مسیر کشف نظام ادبیّات ویژهٔ او میسر است» (طباطبایی، ۱۳۹۳: ۱۶۴).

نکتهٔ دیگر، باورِ زبان‌شناسان دربارهٔ تراز در انتخاب و ترکیب است؛ بدین معنی که

«توجه بیشتر به انتخاب، توجه به ترکیب را کاهش می‌دهد و توجه به ترکیب، از عملکرد انتخاب می‌کاهد؛ و این دقیقاً همان ترازی است که حاصل می‌آید؛ بنابراین، اگر این تراز را به یک ترازو تشبیه کنیم و کفه‌های آن را محورهای هم‌نشینی و جانشینی درنظرگیریم، هر کفه که پایین رود، کفهٔ دیگر بالا خواهد آمد؛ یعنی هرچه توجه به عملکرد محور هم‌نشینی بیشتر شود، توجه به عملکرد محور جانشینی کمتر می‌شود و برعکس» (صفوی، ۱۳۹۰، ج ۲: ۱۰۹).

مشکل آنجاست که نمی‌توان این تراز را در برخی بیت‌های بیدل به‌دست‌آورد؛ برای نمونه در بیت موردبحث، کفهٔ انتخاب واژگان پایین رفته است یا کفهٔ ترکیب آنها؟ اگر یکی از این کفه‌ها پایین بود، می‌شد از طریق آن به ماهیّت کفهٔ دیگر هم دست یافت. در این موارد است که نمی‌توان با این نظر مؤلفِ *از زبان‌شناسی به ادبیّات* موافق بود که می‌گوید:

«دستیابی به نظم ازطریق ترکیب و برحسب مجاورت تحقق می‌یابد و رسیدن به شعر از راه انتخاب و برحسب تشابه صورت می‌پذیرد؛ زیرا نظم ازطریق دستیابی به توازن، یعنی براساس انواع تکرار بر روی محور هم‌نشینی تحقق می‌یابد، درحالی‌که شعر به انتخاب وابسته است و جانشین‌سازی نشانه‌ها را بر روی محور جانشینی می‌طلبد» (همان: ۱۱۰ ـ ۱۰۹).

بیدل گزینش واژگان در محور جانشینی را طوری انجام می‌دهد که بتواند با استفاده از آنها بیشترین تناسب لفظی و معنایی را در محور هم‌نشینی برقرار کند. او گاه برای یک جزء کلام، دو یا سه رابطه درنظرمی‌گیرد که بیتِ موردبحث هم از این شمار است. در ادامه سه مورد از تناسب‌های موجود در بیت برجسته می‌شود:

الف. چشم و طاووس

تناسب بین این دو در رنگینی است؛ رنگارنگ‌بودن طاووس به دلیل پرهای اوست و این موضوع به‌قدری روشن است که شاید نیاز به شاهد مثال نداشته باشد، امّا رنگینیِ چشم در اشکی است که از آن جاری می‌شود:

ای دیده! لوح چهره را با اشک رنگین نقش کن　　نقشِ رخی داری هوس، بنویس پند ما به زر

(کمال خجندی، ۱۳۸۹: ۲۴۳)

و این بیت:

کو صبا؟ تا ره به سرو خوش‌خرام من برد　　گه سلام او رساند، گه پیام من برد

در بیان شوق او هر لحظه چون اوراق گل　　دفتر رنگین ز اشک لاله‌فام من برد

(جامی، ۱۳۶۲: ۲۳۸)

ب. طاووس و آینه

در فرهنگ‌های لغت یکی از معانی‌ای که برای آیینه آمده، «نقش هلال‌وار بر دُم طاووس» است:

زاغ اگر بر اوج تو بالـی زنـد روزی، شود　　بـر جناحش چـون دم طاووس هر پر آینه

(سیف فرغانی، ۱۳۶۴: ۴۷)

و همچنین بیت زیر:

حسـن تـو بـی‌نیـاز ز نـظّارگـی بـود　　طـاووس را بـس اسـت ز بـال و پر آینه

(صائب، ۱۳۸۳: ۳۴۷۶)

از همین‌روست که بیدل، طاووس را «صاحب هزار آیینه» می‌داند:

هزار آیینه چون طاووس مـی‌خـواهد تماشایت　　به‌قـدر شـوخی رنگی که داری، چشمِ حیران شو

(بیدل، ۱۳۸۶: ۲۱۳۴)

ج. طاووس و داغ

نقش‌های هلال‌وار روی دُم طاووس را به دلیل سیاه‌رنگ‌بودن، «داغ طاووس» هم نامیده‌اند:

دارم تنـی بـه صـورت طـاووس داغ‌داغ　　طـوطـی‌زبـان نـادره‌گفتار من کجاست؟

(وحشی بافقی، ۱۳۴۷: ۳۲۷)

و در این بیت:

عالم از رنگینـیِ پـرواز مـا داغ است داغ　　از پـرِ طـاووس تا بال هما داغ است داغ

(اسیر شهرستانی، ۱۳۸۴: ۴۸۷)

۸. نتیجه

طرح مسئله‌ای، شاید ناخواسته، ازجانب شفیعی‌کدکنی، انگیزهٔ پژوهش‌های دیگری دربارهٔ یک بیت از مبهم‌ترین ابیات بیدل شد و بیدل‌پژوهان معاصر را واداشت تا با رفع ابهام این بیت، دامان این شاعر را از اتهام سرودنِ اشعار بی‌معنی پاک سازند. دراین‌میان، حسینی بیشتر به گرایش وحدت وجودی بیدل پرداخت و کوشید داغ محرومی انسان از جوار قرب الهی را در قالب این بیت بررسی کند؛ علی معلم دامغانی با نگرشی از منظر عرفان عملی، در واکاوی واژه‌به‌واژه، به‌قدری در کلیات غور کرد که گاه احساس می‌شود از مفهوم بیت فاصله گرفته است؛ اکرمی هم بیشترین توجه خود را معطوفِ یافتن و ارائه‌کردن آرایه‌های شعری آن کرد.

به‌نظرمی‌رسد بیدل در این بیت چنین می‌گوید: ای معشوق! در حالت تجلیّ تو بر من، سراپای وجودم را حیرت فراگرفته است؛ تا جایی که اشکِ جاری از چشمان من بهانه‌ای بیش نیست و نمی‌تواند حیرت‌زدگی‌ام را ازبین‌ببرد. چشم اشکبار من که چونان

طاووسی در جلوه‌گاه تو حاضر است، اگرچه به دلیل اشکباربودن، باید از حیرت فاصله داشته باشد؛ مانند آیینه‌خانه‌ای متحیر و حیران است و قادر به تشخیص چیزی نیست.

باید توجه داشت بدون راه‌یافتن به هندسهٔ ذهنی هر شاعر، نمی‌توان در بررسی اشعار او توفیقی حاصل کرد؛ چه رسد به بیدل که در محور هم‌نشینی کلمات، تمام زوایا را درنظرمی‌گیرد و واژگان و ترکیبات برای او معنای سیّال دارند؛ برای نمونه واژهٔ «حیرت» برای بیدل تداعی‌کنندهٔ «آینه»، «چشم»، «سفیدی چشم»، «بی‌خودی»، «اشک»، «جلوهٔ محبوب» و ... است؛ بنابراین، هریک از اجزای یک مصراع با بیتِ بیدل را باید در تقابل با سایر اجزای آن درنظرگرفت و ممکن است بی‌انسجامی ظاهری در شعر او، نتیجهٔ ناتوانی مخاطب در کشف تناسب‌های درونی اجزای شعری او باشد.

پی‌نوشت

۱. پژوهش‌های انجام‌گرفته در حوزهٔ بیدل‌پژوهی، درخورِ جایگاه او در شعر فارسی نیست؛ پس از اینکه وزارت معارف افغانستان کلیّات بیدل را بین سال‌های ۱۳۴۱ـ ۱۳۴۴ خورشیدی تصحیح کرد، انتشارات الهام تصحیح دیگری از کلیّات او (البته بدون رباعی‌ها) را با مقابله و تصحیح اکبر بهداروند و پرویز عباسی داکانی در سال ۱۳۷۶ و در سه جلد منتشر کرد که آن هم بدون ذکر نسخه‌بدل‌ها بوده است.

۲. نام‌گذاری این بخش از کتاب با عنوان «معنیِ یک بیت بی‌معنی» هم محل اعتناست.

۳. نوریان، ناریان، اصحاب دم، سلسلهٔ نباتات، اشیای مصقول (معلم، ۱۳۸۸: ۲۵ـ ۳۱).

۴. در اشعار بیدل به ترکیب «جلوه‌زار هستی» برمی‌خوریم:

صد عدم از جلوه‌زار هستی آن‌سو می‌پرم گر پری از شیشه‌بیرون است، من بیرون‌ترم

(بیدل، ۱۳۸۶: ۱۶۸۹)

۵. از هجوم جلوهٔ آخر بر درِ حیرت زدیم (همان: ۴۵۸).

۶. حیرت‌اظهاریم بیدل لذّت تحقیق کو؟ (همان: ۱۰۶۱).

۷. امتیاز جلوه از ما حیرت‌آغوشان مخواه (همان: ۱۷۰).

۸. آگاه نیست هیچ‌کس از نشئهٔ حضور حیرت هزار ساغر سرشار داشته است
(همان: ۴۷۲)

۹. حیرت از لذّت دیدار توأم غافل کرد (همان: ۱۸۷۱).

۱۰. اگر اندیشه کند طرز نگاه او را جوش حیرت مژه سازد نگه آهو را
(همان: ۱۰۲)

۱۱. هنوز از چشم حیرانم سفیدی می‌کند طوفان (همان: ۲۲۵۲).

۱۲. گر تو هم در سینه دریاغیرتی، رشکی ببر ور تو هم در دیده داری حیرتی، اشکم ببار
(اوحدی مراغه‌ای، ۱۳۹۱: ۲۲۵)

جمله ذرّات وجودم غرق بحر حیرت است زان میان این اشک خونین برکنار افتاده است
(سلمان ساوجی، ۱۳۸۸: ۲۶۵)

۱۳. این باور به‌قدری در اندیشهٔ بیدل قوی است که وقتی می‌خواهد از قدرت جلوهٔ محبوب سخن بگوید، می‌گوید جلوهٔ تو حتی آینه را که نماد حیرت است، مانند جرس به فریاد وامی‌دارد:

چیست حیرت تا نگردد پردهٔ ساز فغان؟ جلوه‌ای داری که می‌سازد جرس آیینه را
(بیدل، ۱۳۸۶: ۱۲۲)

۱۴. مفهوم بیت: حیرت مانند مشاطه‌ای است که با افسونکاری خود، آیینهٔ اشک را به دست آدمی می‌دهد و آن را مانند طاووس، رنگارنگ می‌کند.

۱۵. آینه در حیرت اختیار ندارد (همان: ۱۱۱۴).

۱۶. آیینه را به قسمت حیرت قناعتی است (همان: ۹۰۴).

۱۷. حیرت و آینه را نیست ز هم رنگ جدایی (همان: ۲۱۷۴).

۱۸. به جز حیرت کسی در خانهٔ آیینه کی باشد؟ (همان: ۱۳۲۰).

۱۹. بیدل در بیت‌های دیگر هم به «بی‌خبربودن آینه از جوش خویش»، «محوبودن جوشِ چشمهٔ آیینه» و نیز «حیرانی‌بودن جوشِ آینه» اشاره کرده است: «چشمهٔ آینه‌ام، بی‌خبر از جوش خودم» (همان: ۱۸۷۱)، «چشمهٔ آیینه را محو است جوش» (همان: ۱۴۹۹) و «به‌رنگ چشمهٔ آیینه حیرانی است جوش او» (همان: ۲۱۲۰).

منابع

اکرمی، محمدرضا (۱۳۹۰)، *استعاره در غزل بیدل*، تهران، مرکز.

ـــــــــ و اکبر نحوی (۱۳۸۴)، «*حیرت دمیده‌ام؛ شرح بیتی از بیدل*»، *مجلهٔ علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز*، دورهٔ ۲۲، ش ۳، ۱ـ ۱۹.

اسیر شهرستانی، جلال‌الدین (۱۳۸۴)، *دیوان غزلیّات*، تصحیح غلامحسین شریفی ولدانی، تهران، میراث مکتوب.

اوحدی مراغه‌ای، رکن‌الدین (۱۳۹۱) *دیوان*، تصحیح سعید نفیسی، تهران، سنایی.
بیدل، میرزاعبدالقادر (۱۳۸۶)، *دیوان غزلیّات*، ویرایش محمدسرور مولایی، تهران، علم.
جامی، نورالدین‌عبدالرحمن (۱۳۶۲)، *کلیّات*، تصحیح شمس بریلوی، تهران، هدایت.
حسینی، سیدحسن (۱۳۷۶)، *بیدل، سپهری و سبک هندی*، تهران، سروش.
سلمان ساوجی، جمال‌الدین (۱۳۸۸)، *کلیّات*، تصحیح عباسعلی وفایی، تهران، سخن.
سیف فرغانی، ابوالمحامدمحمد (۱۳۶۴)، *دیوان*، تصحیح ذبیح‌الله صفا، تهران، فردوسی.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۴۷)، *«بیدل دهلوی»*، *هنر و مردم*، ش ۷۴، ۴۲ـ ۵۱.
ـــــــــــ (۱۳۸۷)، *شاعر آینه‌ها*، تهران، آگه.
صائب، میرزامحمدعلی (۱۳۸۳)، *دیوان*، تهران، علم.
صفوی، کوروش (۱۳۹۰)، *از زبان‌شناسی به ادبیّات*، تهران، سورهٔ مهر.
طباطبایی، سیدمهدی (۱۳۹۳)، *«واکاوی و مقایسهٔ ابهام در شعر خاقانی و بیدل»*، *تاریخ ادبیّات*، بهار و تابستان، ش ۷۴/۳، ۱۵۱ـ ۱۷۶.
عرفی شیرازی، زین‌الدین‌علی (۱۳۷۸)، *کلیّات*، تصحیح محمدولی‌الحق انصاری، تهران، دانشگاه تهران.
فصیحی هروی، (۱۳۸۳)، *دیوان*، تصحیح ابراهیم قیصری، تهران، امیرکبیر.
کلیم کاشانی، میرزا ابوطالب (۱۳۸۷)، *دیوان*، تصحیح حسن پرتو بیضایی، تهران، سنایی.
کمال خجندی، کمال‌الدین بن مسعود (۱۳۸۹)، *دیوان*، تصحیح مجید شفق، تهران، سنایی.
محتشم کاشانی، کمال‌الدین‌علی (۱۳۸۷)، *دیوان*، به‌کوشش محمد گرگانی، تهران، سنایی.
معلم دامغانی، علی (۱۳۸۸)، *حیرت دمیده‌ام*، تهران، سورهٔ مهر.
ـــــــــــ (۱۳۷۲)، *«حیرت دمیده‌ام، گل داغم بهانه‌ای است»*، شعر، شماره‌های یک تا هفت.
مولوی، جلال‌الدین‌محمد (۲۵۳۶)، *کلیّات دیوان شمس تبریزی*، مقدمهٔ محمد محمدلوی عباسی، تهران، طلوع.
نظیری نیشابوری، محمدحسین (۱۳۸۹)، *دیوان*، تصحیح محمدرضا طاهری، تهران، نگاه.
وحشی بافقی، کمال‌الدین (۱۳۴۷)، *دیوان*، ویراستهٔ حسین نخعی، تهران، امیرکبیر.