إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثامنة ـ العدد الثانی والثلاثون ـ شتاء ۱۳۹۷ش/ کانون الأول ۲۰۱۸م
ص ۱۵۲ ـ ۱۳۱

الصور الشعرية ومصادرها فی غزليات بيدل دهلوی

منصورة بصيرپور*
إيرج مهركی (الكاتب المسؤول)**

الملخص

تميّزت الصور الشعرية بألوان ومظاهر شتى فی ظلّ العصور الأدبية المختلفة. وتلك الصور الشعرية التی تتجلى فی الأشعار ما هی إلا وليدة سببين رئيسين: ۱- المجتمع والظروف السياسية والاجتماعية والثقافية السائدة آنذاک. ۲- أفكار الشاعر ومخيّلته. أما الصور الشعرية فی أشعار بيدل فإنها ذات أفق خيالی واسع. وعلى ما يبدو إن الشاعر كان يمزج بين التجربتين الحسية والخيالية معاً حيث يعجز القارئ عن الحصول على المعنى المقصود والدلالة الموحية والصريحة لتلك الصورة، ما يمكن القول إن الجانب المعرفی والثقافی لدى القارئ هو ما يعينه فی إدراک المفاهيم الشعرية. تناول البحث دراسة منشأ الصور الشعرية ونوعيتها فی شعر بيدل دهلوی، معتمداً على مصادر المكتبات، متوصلاً إلى أن الصورة الشعرية التی تكوّنت لدى الشاعر تختلف عن صور الشعر الكلاسيكی الفارسی من حيث المبدأ والمنشأ، ذلک لأن مبدأ الصور الشعرية فی الأشعار الكلاسيكية مستوحى من عناصر وأشياء محسوسة قريبة من الفهم والإدراک، بينما الصور الشعرية التی تجلّت فی شعر بيدل نشأت من خلال الأفكار الفلسفية والصوفية التی تتجسد فی لغة خاصة بها. وهذه اللغة تعرف بـ"لغة الرؤيا" وهی لغة تتسم بالتعقيد والغموض وفی النهاية تسبب تضييقا فی تحديد الصورة المعينة للمعنى المقصود.

الكلمات الدليلية: الأسلوب الهندی، الصورة الشعرية، بيدل دهلوی، منشأ الصور الشعرية.

---

*. طالبة دكتوراه فی اللغة الفارسية وآدابها، فرع كرج، جامعة آزاد الإسلامية، كرج، إيران
mbasirpour@yahoo.com
**. أستاذ مشارک فی قسم اللغة الفارسية وآدابها، فرع كرج، جامعة آزاد الإسلامية، كرج، إيران
Mehraki@kiau.ac.ir
تاريخ الوصول: ۱۳۹٦/۲/۱۱ش تاريخ القبول: ۱۳۹٦/۷/۲۵ش

المقدمة

الصورة التى يجسّـدها الشاعر من عالمه فى الشـعر، تعكس فى الواقع رؤية الشاعر للبيئة التى يعيشـها والأحـداث التى عاصرها، لهذا تتجلى الصـور متباينة ومختلفة من شاعرٍ لآخر. وهذا التباين أكثر ما يلاحظ فى أعمال شعراء اتبعوا أساليب خاصة تعرف بالـ "سـبک" آى الآسلوب. من خلال تطور المسيرة الأدبية فى الصور الشعرية لم يظهر تباين الصور فى الأشـعار المختلفة فحسـب وإنما ظهر التباين فى تلک الصور جلياً فى الفترات الزمنية المختلفة والأسـاليب المتعددة. ففى المراحل الأولى من الشعر الفارسى كان نطاق الصور ضيقاً وآفاقها محدودة، وكثافتها ضئيلة جداً حتى إن «الشعراء الفرس لم تتكوّن لديهم حتى نهاية القرن الخامس أى فكرة عن الصور الخيالية سـوى تجسـيد الصورة نفسـها ما عدا نماذج قليلة لا تتعدّى عدد أصابع اليد، ونطاق المفاهيم الشعرية محدودة فى هذا المجال.» (شفيعى كدكنى، ٢٠٠٨م: ٥٠٢) بينما فى القرن السادس وحتى الثامن الهجرى، أصبحت الصورة الشـعرية تمثل الحالات الروحية والنفسـية للشـاعر، منشـأها الأفكار والأحاسيس المعمّقة لدى الشاعر النابعة عن مفاهيم الحب والعرفان، «الصورة هنا عبارة عن أداة تلقى على عاتقها شرح الأفكار والتعاليم الأخلاقية للتوعية وإثبات الإدعـاءات.» (فتوحى، ٢٠٠٧م: ٦٠) ولكن فى العصر الصفوى أخذت الصور الشـعرية تتجه نحو صور تمتاز بطبقات متعددة فى سبيل الحصول على المعانى والمضامين الإبداعيـة والغريبة نوعاً ما. وهو مجال تتسـع فيه الصور وتمتـزج مع بعضها «فتتحول العلاقات الحقيقية فى مخيّلة الشـاعر وتصبح أكثر تعقيـداً لتأخذ معانى ثانوية.» (شمس لنگرودى، ١٩٨٨م: ٦٦) وفى هذا العصر يتم المزج بين التجارب الحسية والخيالية، حيث يمكن القول إن منشأ الصور الشعرية فى هذا العصر مزيج هاتين التجربتين، وهى تجارب انقلبت موازينها لدى الشعراء كل على حده حتى يمكن الحصول من خلالها على تعابير جديدة. وفى هذه الفترة لاسيما فى أشعار أصحاب الأساليب المحددة كـ"بيدل" يبلغ المزج بين الصور ذروته حتى أن فهم اللغة الشعرية يكون أمراً مستعصياً ومعقداً نوعا ما:

حيرت آهنگم كه مى‌فهمد زبان راز من گـوش برآئينه نه، تا بشـنوى آواز من

إننى مذهول النغمات لأنها تدرک لغة أسرارى، فاصغ إلى المرايا کى تسمع طربى.
(بيدل، ١٩٩٧م: ب١/ ج٢: ٦٧٦)

يمكن القول إن الشاعر فى هذه الفترة يحدث فوضى فى الصور الشعرية للتضارب وعدم التوازن بينها، حيث تتجه رؤيته نحو العناصر والأحداث من زوايا غير مألوفة وغير متعارف عليها. «بما أن المضامين الشعرية التى حدّدها الشاعر بيدل تخصّ عالم الحب والتصوف، فعلينا أن نتوقع ما هو غير مألوف وغير جارٍ، فالعبادة عندنا إجرام وخطيئة والصمت عندنا غطرسة وصلافة.» (كاظمى، ٢٠١٤م: ٧١)

غبار دشت عدم را كدام فعل وچه طاعت زما اگر همه آهنگ سجده است، گناه است

ليس على غبار سهول العدم من حرج إن لم تؤدّ الطاعات، وهذا هو شأننا، حيث إن أقبلنا على العبادة فإنه يعد نوعا من الذنوب.

(بيدل، ١٩٩٧م، ب٣/ ج١: ٦٩٦)

يقوم الشاعر أحيانا بخلق مضامين جديدة، عبر إعادة الصور الشعرية الماضوية بالتغيير الذى يطرأ على بناء الصورة الشعرية كالفقاعة والأمواج وهى من جملة عناصر تكوين الصورة لدى الشعراء المتقدمين، ولكن فى هذه الفترة يرسم الشاعر صورة جديدة لهما، لم تكن واردة من قبل فى الفترات السابقة، فيستعمل بيدل "يک لب گشودن" بمعنى "التفوّه لمرة واحدة" للتعبير عن صورة يرسم من خلالها فناء العمر العابر. وفى أشعاره تدل لفظة "الأمواج" على أشخاص متهجمين فهى ترمز إلى التهجّم، فى حين أنه بالخشوع يمكن الوصول إلى بحر الحقيقة. هذه نماذج لمضامين شعرية استعملها شعراء الأسلوب الهندى، لم تكن تتشكل مثل هذه الرؤية فى الصورة الشعرية من قبل:

هستى موهوم ما يک لب گشودن بيش نيست
چون حباب از خجلت اظهار خاموشيم ما

وجودنا الموهوم كالتفوّه لمرة واحدة، فنحن كالفقاعة نصمت خجلا من الظهور.

(بيدل، ١٩٩٧م: ب٢/ ج١/ ٣٩٥)

اين موجها كه گردن دعوى كشيده‌اند بحر حقيقتند اگر سر فروكنند

– هذه الأمواج التى تطاولت تهجما وطغت، إنها هى بحر للحقيقة إن خشعت وقرّت.

(م.ن: ب ٨/ ج٢/ ٨٩)

وأحيانا يلجأ الشـعراء إلى الإبداع فى الصـور تحقيقا لمآربهم وللتعبير عن أفكارهم يجسّدون تلك الصور خير تجسيد لم تتشكل من قبل:

ساز هستى غير آهنگ عدم چيزى نداشت هر نوايى را كه وا ديدم خموشى مى‌سرود

– لم يعزف الكون سوى لحن العدم، أيما صوت سمعته ينشد الصّمت.

(م.ن: ب١٢/ ج٢/ ٨٩)

چون سحر از قمريان باغ سودای كه‌ام؟ كز بهارم گر تبسم مى‌دمد خاكسترى است

– حين السحر سأكون قمرى أىّ حديقة؟ مادامت ابتسامة ربيع حياتى رمادية. (لقد وصلت موقف العجز والفقر وهذا واضح من ابتسامة باهتة فى ربيع حياتى).

(م.ن: ب١١/ ج١/ ٧٠٧)

لا يركز شـاعر الأسـلوب الهندى على ظواهر العناصر الحسية والطبيعية فحسب، ولكـن بما أن الحصول على المضامين الجديـدة والمعانى الغريبة تعدّ من أبرز سمات هذا الأسلوب، فإن ذلک يتطلب الإمعان فى عمق العناصر والوقائع والأحداث طبيعية كانت أم شـيئية أم حيوانية أو فيما يتعلّق بالأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية ليجعلها فى عمـق مخيّلته تركيزا لخلق الصور الإبداعية، حتى يعرض التداعيات القريبة والبعيدة بأحسن صورة.

أسئلة البحث

لتسمية الأسلوب الهندى فى شعر العقد الحادى عشر حتى العقد الثالث عشر أسباب سياسـية واجتماعية وثقافية وأدبية لتلک الفترة. كان لشـعراء هذه الحقبة ـ كل حسب مرتبته ـ مكانة خاصة فى أسـلوب الشـعر الهندى، ففاق بيدل دهلوى الشعراء فى هذا الأسلوب بسبب لغته المتميزة ووثراء خياله، ما جعله يمثّل الأسلوب الهندى فى الهند، إن نمط اسـتخدامه اللغة فى الشعر لإنشاء الصورة الشعرية ميّزه عن سائر الشعراء فاشتهر به، ذلک لأن «اللغة أداة الصورة الشـعرية والصورة خاصـة إذا كانت فنية أمر يحدث فى اللغـة.» (فتوحـى، ٢٠٠٧م: ٤٦) وبما أن اللغة تأتى من التفكـير والفكرة، فلابد من البحث فى أفكار بيدل للإجابة عن أسـئلة البحث وهى كما يلى: ١– أين تنشـأ الصور

والإبداعات الشعرية لدى بيدل؟ ٢- ما هى العناصر التى تشكل المحور الرئيس للصور وترابط الأفكار لدى الشـاعر؟ ٣- كيف اسـتخدم بيدل هذه الصور لإنشـاء مضامين جديدة فى شعره ما ميّزه عن سائر الشعراء؟

أهداف البحث العلمى

يسـعى هذا البحث إلى أن يتعرف القارئ على منشأ الصور الشعرية ودوافعها لدى بيدل دهلوى، ويحدد النمط الشـعرى والعناصر المؤثرة فى فكر الشاعر وأسلوب تفكيره لتقريب الصورة الشعرية ولغة الشاعر إلى ذهن القارئ.

منهج البحث

اعتمـد البحث على منهج مصـادر المكتبات، فمن خلال دراسـة المصادر المتعلقة بالشاعر بيدل يحاول البحث استخراج العناصر المؤثرة فى فكره وأسلوب تفكيره، بما فى ذلك حياته الشـخصية والظروف الاجتماعية والسياسية والأدبية فى تلك الحقبة فضلا عن الدين والثقافة السائدة آنذاك، مبيّناً كيفية انعكاس كل واحد من تلك الظروف فى شعر بيدل ولغته الفنية.

خلفية البحث

ظهرت تأليفات عديدة حول المضامين الشعرية للأسلوب الهندى فى الساحة الأدبية يمكن الإشارة إليها فى السطور التالية:

كتاب "شـاعر المرايا" للدكتور محمد رضا شـفيعى كدكنى. يحتوى هذا الكتاب على مقالات متعددة تتناول قضية الاسـتمتاع والتلذذ بنصوص شـعراء الأسـلوب الهندى لاسيما بيدل دهلوى. فى هذا الكتاب يعرض الكاتب مكانة بيدل فى الهند وماوراء النهر من خلال عدد من المقالات متناولا مواضيع قيمة وشـيقة حول أسلوب بيدل الشعرى. والكتاب بمثابة بوابة للتعرّف على الشاعر بيدل دهلوى. كتاب "بيدل، سپهرى الأسلوب الهندى" بقلم سيد حسن حسينى. قدّم الكاتب مقارنة بين أشعار بيدل وسهراب شارحاً أهمية أشعارهما ومكانتهما الشعرية من منظور المدرسة السريالية (فوق الواقعية). كتاب

"مفتاح البـاب المفتوح" لمحمد كاظم كاظمى الذى عالج بدوره الصور الشـعرية المبهمة والمعقّدة، هذا الكتاب يعرض إلى حدٍّ ما أسباب التعقيد والإبهام أو الغموض الذى يلفّ شعر بيدل ثم يضع حلولا لها ما يمكّن القارئ من التوصل إليها، لكن حول منشأ الصور الشعرية التى تراكمت عند مخيلة الشاعر لم يتم دراستها ومناقشتها بشكل جدى. من بين المقالات التى تستحق الإشارة إليها فى هذا المجال: «دراسة منشأ الصور التجريدية فى شعر بيدل دهلوى» (آسبان، صبرينة، أميرى، محمد صالح، مجلة أورمزد للأبحاث العلمية، السـنة ٩، ١٣٩٥ش، العـدد ٣٤)، وإن تحدث المقال عن أسـباب اللجـوء إلى الصور التجريديـة ولكنه لا يخرج عن نطاق دينامية الصـور التجريدية كالحب والنوم والفناء، متناولا الأساس الأسطورى والأنموذج القديم للعناصر التجريدية. وهناك دراسة أخرى بعنوان «دراسة ميزات بيدل الأسلوبية» (وفايى، عباسعلى، طباطبايى، سيد مهدى، بهار أدب، شـتاء٨٩، العدد٤) وقد تطرقت هذه الدراسـة إلى النسـيج الخيالى ونزع الألفة والانزياح فى مجال اللغة النحوية دون الإشـارة إلى أسـباب الانزياح. و«تحليل الرؤية الجمالية (مقاربة نفسـية)» (پناهى، مهين، دراسـات فى علـم النفس، خريف١٣٨٩ش، العدد ٣)، تعتبر هذه الدراسـة أن سر الرؤية الجمالية عند بيدل دهلوى يكمن فى نظرته الرومنسية للكون كلّه.

الصور الشعرية فى أشعار بيدل دهلوى

كان بيدل ممثّل الأسـلوب الهندى فى الهند وهو فنان أبدع فى خلق الصور الشـعرية مـن خلال التخييل والجمع بين الصور المختلفة، بالرغم من ذلك «فإن الصورة الخيالية هى عبارة عن الأفكار والخواطر التى يعبّر عنها الشـاعر لما يمتلكه من قدرة فى التعبير عن المفاهيم الأيديولوجية والعاطفية وإدراكه لمشـاهد الحياة اليومية، مسـتنداً إلى لغة انفعالية بمجازاتها واسـتعاراتها وتشبيهاتها لنقل تجربته الشعرية ومشاهد الحياة اليومية للمتلقـى بلغته الخاصـة.» (ميرصادقى، ١٩٩٣م: لفظ الصـورة الخيالية) ولكن الصورة الخيالية فى شعر بيدل لم تتبع تلك القاعدة فبيدل يقلب موازين الصور الخيالية متجاوزاً نطاق الشـعراء الآخريـن فيما يخص الخيال. يمكن القول إن الخيال فى شـعر بيدل هو

خيال منفصل يفتقد للتماسك الطبيعى بين العناصر، وهناك طرق عديدة لكسر قواعد الصور فى شعر بيدل، منها أسباب شخصية متنوعة بين فكرية وفلسفية وصوفية، وأسباب اجتماعية وثقافية متمثلة بالظروف السائدة، نوع الأسلوب المتداول فى عصر الشاعر، المؤثرات الثقافية والأديان والتقاليد الهندية الأونيشاد وغيرها) التى يمكن ملاحظتها فى شعر بيدل.

«إن اللغة أداة لنقل الأفكار وهى وسيلة للتواصل الإنسانى، فهما مرتبطان ارتباطاً وثيقا وأى تحول وتطور فى الفكر يؤدى لا محالة إلى التطور فى اللغة، ذلك لأن أى نمو فى التعبير عن الأفكار الجديدة يتطلب نمواً فى اللغة وبالتالى يخلق ألفاظا وتعابير جديدة، فباستعانة اللغة الجديدة يمكن إيصال الفكرة فى ظل المعانى الجديدة.» (صبور، ١٩٩١م: ٢٩٢) لغة بيدل لغة تجريدية، ليس لها ما يماثلها فى العالم الخارجى والمحسوس. على سبيل المثال هل يمكن رسم صورة للبيتين التاليين فى عالم الخيال: «م يكن مثلى فى لباس التجريد أى عارٍ" و"توقف عن السياحة فى العالم ما لم تتقدم خطوة عن نفسك.» وهناك العديد من هذه الصور المتناقضة والتجريدية فى شعر بيدل لها أسباب وجذور متعددة، والنطاق الرئيس الذى اختاره بيدل لصوره الشعرية هو نطاق الفكر الممزوج بتصوفه ومتصوفى عصره والقدماء منهم مع اختلاف فى نوع التعبير وكيفية استخدامه. فبلغ فيه التصوف ذروته مما جعله يقتبس مضامينه الشعرية من مفاهيم الحيرة والرعب والجنون. عرض من خلال تصوفه لغة وفكرة جديدتين متأثرا بالتصوف والثقافة الهندية والإيرانية. خرج عن العالم الحقيقى ليتحدّث عن عالم الصورة التجريدية وعمق الذات. ربطت ذاكرة الشاعر العناصر الجديدة من خلال صور خيالية نادرة (المفارقة، التجريد، التصاحب الحسى Synesthesia) وقدّم فى نهاية المطاف صوراً يصعب على الجمهور فهمها. فمن أين تأتى مثل هذه الصور الغريبة والبعيدة عن التصور وكيف نشأت أساساً؟ هذا هو السؤال الذى نرمى الإجابة عنه خلال هذا البحث المتواضع.

مصدر الصورة الشعرية لدى بيدل دهلوى

يستدعى بيدل عناصر الصورة الشعرية من خلال فكره الفلسفى الصوفى، لأنه فنان

مبدع يرمى نقل بنية الكون الأساسية إلى المتلقى. (بيگزبى، ٢٠١٣م: ٥٦) بهذه الطريقة فهـو «لا يعيش فى لحظات النزعة الطبيعية فحسـب وإنما يتجه نحو العلاقة الترابطية فى النص الأدبى.» (م.ن) والسـؤال المطروح هنا كيف حصلـت تلك العلاقة الترابطية فى خيال الشـاعر بيدل؟ والجواب يكمن فى شخصية وكنه الشـاعر نفسه حيث إن حيانه تثبت أنه كان صوفىّ المسـلك متأثراً بتعليمات والده وعمه حتى سـلك التصوف على الطريقة القادرية. كان على دراية بعلم التصوف. تشير العديد من كتابات سيرته الذاتية إلى هذه الميزة فى حياته الشـخصية «خلال فترة حياته لم يتمسـك إلا بجمال المعنى .. فى بداية شبابه عمل خادما فى حضور الأمير سلطان محمد أعظم شاه حتى عيّن بمنصب عـال فى بلاط الملك، وفى يوم مـن الأيام، دار الحديث حول الشـعراء المعاصرين فى تلك الحقبة، فقال أحد المقربين للملك إن فى شاه جهان آباد بل فى معظم الهند لا أحد يضاهى بيدل فى قريحته الشـعرية فطلب الملك أن يمدحـه فى قصيدة حتى تظهر قريحته ويرفع من شـأنه عند الملك ما إن وصل هذا الخبر إلى بيدل الذى كان يعمل فى بلاط الملك حتى قدّم اسـتقالته وترك منصبه ..» (لودى، ١٩٩٨م: ٢٥٠) منذ البداية انطوى بيـدل على ذاته تاركاً السـير فى الآفاق والعالم الخارجى ليقبـل على النفس والذات، فتكونت صوره الشـعرية فى سـاحة الفكر والخيال. على الرغم من أنه عاش فى عصر ظهرت فيه الصور الشعرية فى أروع أشكالها وأصبحت اللغة أكثر غرابة فى المعنى، لكن أسـلوب بيدل فى رسـم الصور كان يختلف عن سائر الشعراء، وكما أشار بيدل نفسه فى أماكن متعددة أنه لم يكن لديه خيار فى عرض أفكاره ويعكس ما كان يصوره فى خياله شعراً. ينشأ كلامه من العدم دون مواصفات تُذكَر ولا أعداد تعدّ وتحصى، حتى أن تشتت أفكاره وجرت على لسانه شعراً. وهو يسير فى العالم الخيالى إلى طريق لا نهاية له دون إرادة منه ولا عزيمة، لهذا السـبب أصبح خياله لا يتجاوز حدوده وصوره الخيالية غير متنوعة مرسومة بطريقة خاصة ومنهجية معينة.

يعدّ التشـتت إلى جانب الحيرة من السمات الرئيسـة فى صور بيدل الشعرية وهى ميزة قد تعطل الانسـجام العقلانى والاتسـاق بين طرفى الصورة وهذه هى السـمة التى ميزت بيدل عن عدد كبير من شـعراء الأسـلوب الهندى بحيث يمكن ملاحظ ذلك من

خلال الصور المستخدمة فى شعره وهنا نشير إلى عدد منها فى قصيدة "صوت العندليب":

يرمز صوت العندليب فى الأمثلة التالية إلى الشمعة، الندى، ورق الزهر وعطر الورد وجاءت كل منها لنقل مضامين معينة وهى:

گر به این گرمی است آه شعله زای عندلیب شمع روشن می‌توان کرد از صدای عندلیب

– لـو أن حرارة تنهّـد العندليب بلغت هذا المبلغ من الحرارة، ليمكن إشـعال شمعة بصوت العندليب.

(بيدل؛ ١٩٩٧م: ب١/ ج١/ ٥٠٧)

شب که شد جوش فغانم همنوای عندلیب درعرق گم گشت چون شبنم صدای عندلیب

– فى الليل تدفقت صرخة لأتعاطف مع العندليب، كالندى اختفى فى الرشـح صوتُ العندليب.

(م.ن: ب١/ ٥٠٤)

عشق رابی‌دستگاه حسن شهرت مشکل است از زبان برگ گل بشـنو نـوای عندلیب

– يصعب الاشتهار بالحب دون التمتع بالجمال، فعلى لسان أوراق الزهر يجرى لحن العندليب.

(ن.م: ب٤/ ٥٠٧)

گوش کس قابل نـوای درد نتوان یافتن عندلیـب ما کنون در بوی گل گیرد فغان

– لا تطيق الآذان أنين الألم، فعبر عطر الزهر يئن العندليب.

(ن.م: ب٧/ ج٢/ ٧٠٦)

فخيال بيدل الواسع وأفكاره الممزوجة بالتصوف والفسفة تعد من أهم المصادر التى استلهم بيدل صوره الشعرية منها.

الصور الشعرية المستوحاة من فكر بيدل الصوفى الفلسفى (والعقيدة الهندية)

سـاهم ظهور المعتقدات الذى حظى باهتمام البشـر، بشـكل كبير فى نشأة الفلسفة والثقافة والفكر البشـرى بصورة عامة. إن العقيدة فى النصوص الدينية الهندية المقدسة (البرهمائية) شـهدت مراحل متعـددة فى طريقها إلى التطور كما جاء فى الأوبانيشـاد حتى اسـتقرت كما هى عليها الآن. بدأ الإسلام بالظهور والانتشار فى الهند فى فترة ما

بين القرنين الثالث والرابع الهجريين وأخذت الهند تسير نحو الاتساع والازدهار مع نشوء سلالة جوركان فى الهند. ويعتبر الإيرانيون من أهم دواعى تطور الإسلام وتنمية الثقافة الإسلامية فى شبه الجزيرة الهندية. فالثقافة الإسلامية تعد ثانى أكبر ثقافة فى شبه الجزيرة الهندية التى امتدت جذورها إلى يومنا هذا. على الرغم من أن العقائد الأخرى قد ساهمت فى دمج المعتقدات مع بعضها، إلا أن الثقافة الإسلامية والهندية أكثر تأثيرا من تلك العقائد والثقافات ولا يمكن المقارنة بينهما. (داراشكوه، ١٩٧٧م: ٣٣) ثم إن الديانتين الهندوسية والإسلامية لم تمنع أتباعهما من العيش جنبا إلى جنب بسلام. والهندوس بعد اجتيازهم عدّة مراحل وتجربتهم لديانات وعقائد مختلفة جاوزوا مرحلة «تعدد الآلهة والشرك ليميلوا إلى فلسفة وحدة الوجود ويصبح هذا الوجه من وجوه الاشتراك مع العقيدة الإسلامية وفى المرحلة الخامسة من مسار تطور العقيدة فى الهند، يعطى تعدد الآلهة مكانه إلى وحدة الوجود.» (م.ن: ٢٨) وهى فكرة تمثل أحد أسس التفكير الصوفى. وقد فتح العالم الصوفى الشهير ابن عربى باباً جديداً فى الرؤية العرفانية الصوفية، وقد سار على خطاه أتباع كثر من الصوفيين والمفكرين. من بينهم بيدل دهلوى الذى امتزجت حقيقة وحدة الوجود لديه مع الفلسفة والعقيدة الهندوسية وهى فلسفة مبنية على أساس الذات المطلقة والوجود المطلق من الأزل حتى الأبد. إن العلماء والمفكرين الهندوس يعتقدون بأن هذا العالم بجميع مكوّناته يبدو أمراً حقيقياً ولكنه فى الباطن والمعنى ليس إلا وهماً وخيالاً، وتلك الصور الوهمية سرعان ما تمحى وتنعدم ولا تبقى سوى الروح المطلقة الثابتة. (رضايى، ٢٠١٠م: ٢١١) قد تأثر بيدل بنصوص الهندوسية المقدسة والتعاليم البوذية «والنصوص الهندوسية دُوّنت لمن تخلّص من عالم المادة سالكاً طريقاً إلى الحق بعيداً عن المادة ساعياً إلى تهذيب النفس وصولا إلى الحرية والنجاة .» (م.ن: ٢٣٤) وبيدل خلافا لمعاصريه سواء فى إيران أو الهند، ممن ساروا من الداخل إلى الخارج، فهو بدأ سلوكه من الخارج إلى الداخل (وهو النوع الأفقى للسلوك)، ذلك لأن سير الإنسان يبدأ من التعيّنات وظواهر الوجود إلى أعماق النفس وبواطن الكون. فمزج بين مشاعره والعناصر المحيطة به فى الخارج، واجتاز نواميس الحياة الخارجية نحو الباطن وباللغة الصوفية وجد طريقه للوصول إلى باطنه.

هذا الباطن المفعم بالرموز والأسرار التى كانت خافية وراء حجاب ضمير بيدل المستتر عــن الأنظار والذى أصبح ســببا لتحول أفــكاره فيما بعد، فهو وفقا لرؤية أوبانيشــاد الفلسفية التى تقول «إن سالک طريق الحقيقة يحجب عينيه عن عالم الظواهر باحثاً عن أســباب الكون الأساسى لوجود العالم فى نفسه ليجد حلا لأسرار العالم فى نفسه» (م.ن: ٢٣٧)، لجأ إلى نفســه ليحلّ ســرّ الكون ودخل عالم ماوراء الطبيعة ليبحث عن حقيقة ذاته. فدخوله هذه الساحة جعلته ينفصل فى شعره وأدبه عن البلاغة القديمة الكلاسيكية، وفتحــت له بلاغة أقرب إلى لون التصوف منه إلى الأدب، حتى تفوّه بكلام دون حكمة واتزان لا خيار له بها فى التعبير عنها.

كلامم اختیاری نیست در عرض اثر بیدل دل ازبس آب شد، ساز نفس را ترصداکردم

ليس لى خيار فى التعبير عن آثار بيدل، لكثرة ما خرّ قلبى رطّبت قيثارة نفســى عند مناداتها.

(بيدل، ١٩٩٧م: ب٨/ ج٢/ ٥٦٢)

نظــرة عابرة إلى حياة بيدل تظهر بوضوح أنــه خاض عالم التصوف ومعاناته، و«لما فطم عن الرضاعة وبلغ الخامســة من ربيع عمره حسّــن خطابــه بختم القرآن الكريم.» (خوشــگو، ٢٠٠٦م: ٩٩) فبعد وفاة أمه ترعرع عند عمــه ميرزا قلندر الذى كان أحد مشــايخ عصره، «كان الشيخ ميرزا قلندر رجلا صالحا زاهدا عابدا حتى أن فترة زهد تجاوزت الأربعينيات وأصبح يكتفى بكأس من الماء فى الأســبوع الواحد.» (م.ن:١٠١) كان من الأولياء الصالحين صاحب كرامة وقد لازم بيدل ما يقارب عشرين سنة مشايخ التصوف وامتدت إليه تلک المسحة الروحية عند اصطحابه لهم. (پاک‌فر، ١٩٨٦م: ٣٢) وقد ذكر فى العنصر الأول من كتابه "العناصر الأربعة" أسماء بعض المشــايخ الذين أخذ عنهم وجلس معهم فى مجالس الحكم ومدارس العلم شــارحاً ما رأى عنهم من كرامات وفضائل. «حضر مجلس الشــاه قاســم لمدة ثلاث سنوات حيث أقدم على تفسير آيات من الذكر الحكيم فى هذه الفترة.» (خليلى، ٢٠٠٧م: ٦٨) «كان شاه قاسم صوفيًا شهيرًا فى ذلک الوقت وعلمه المباحث الأدبية والفلســفية.» أصبح بيدل معجباً بجماله الروحى وعمقه المعرفى حتى قال مفتوناً فيه:

قبلــه خوانم يا پيمبر يــا خدا يا كعبهات اصطلاح عشق بسيار است و من ديوانه‌ام
– أ قبلةً أدعوک أم نبيّاً أم كعبةً؟ فدلالات الحب عديدة وأنا مجنون.
(بيدل، ١٩٩٧م: ب٩/ ج٢/ ٤٢٢)

«كما أنه كان فی خدمة صوفيين شهيرين وهما شاه كمال وشاه ملوک وقد تأثر بهما على الرغم من أنهما اختلفا فی العقيدة والأفكار الصوفية، كان شاه كمال خاضعاً للشريعة فی حين أن شاه ملوک كان متأثراً بحالة الجذب.» (انظر: أنصاری، ١٩٨٤م: ٩–١٠) بهذا نجد أعمال بيدل (الشــعرية والنثرية) تعكس أســرار حياته من جهة ومكنونات أفكاره الصوفية من جهة أخرى. وللتصوف الإســلامی والهندی قواســم مشتركة، قد ضمّ بيدل تلــک الجوانب فی أعماله بما فی ذلک وحدة الوجود، الإنســان الكامل، معرفة الكون، العدم، التهذيب، تزكية النفس، تجدد الأمثال و... .

به‌غيراز نفی خود اثبات وحدت مشكل است اينجا كتــانم پنبه گــردد تا ببالــد ماهتاب من
– بغض النظر عن إنكار الذات من الصعب إثبات الوحدة ليتحوّل الكتان قطناً حتى يتباهی قمری.
(بيدل، ١٩٩٧م: ب٨/ ج١/ ٧٢٤)

با كمــال اتحــاد از وصل مهجــوريم ما همچو ساغر می به لب داريم و مخموريم ما
– اتحادنا لم يحقق لنا الوصل، فكأس المدامة تروق لنا ونحن سكارى.
(م.ن: ب ١/ج١/ ٣٤٧)

يأتی الجزء الأكبر من الصور فی شــعر بيدل من الــ"لا مكان"، وهو كون ليس لديه زمــن ولا مكان. يبدو الأمر كما لو أنه لم يفتح العين للعالم الحقيقی، وكان دائماً مغموراً فی مزاجــه اللاواعی. يمكن القول إن عناصر رســم الصور لدى بيــدل غير مألوفة ولا تتجســد إلا لفيلسوف متصوف أدرک حقيقة نفســه خلافاً لمعاصريه فقد كانت صورهم مألوفة لدى الجميع. إن عناصر الصور الشــعرية مثل الدهشة والفناء والرعب والمعرفة والجنــون وما إلى ذلک والتی هی أبعد من عالم الكون هذا، تطغى على ديوانه بشــكل وافــر. قضى حياته مع الملهوفين والمولعين بالحب الإلهی. فهو لازم شــاه ملوک «الذی كان يخاطب نفسه دائما وكان الناس يسمعون أسرارهم عبر همسات يتمتمها مع نفسه.»

(خليلی،٢٠٠٧م :٨٢) أو شـاه كابلی الذی كان له الأثر فيه جعله يشـعر بحالة الوجد والحال حتی كاد يقترب إلی عـالم الجنون ويهجر الدنيا ويلتجئ إلی الصحراء متخبطاً وكمـا يقول جلال الدين الرومی: «فقد عقله المتبصر وارتمی فی أحضان الجنون.» (م.ن: ٧٥) وأصبح بالفعل كذلک فقد حلمه وعقله إزاء الحيرة والاضطراب بغية الوصول إلی عالم المعنی. وقد تحدّث بيدل بصورة متفرقة عن تلک الحالة فی نبرة تشوبها حالة الجنون والإهمال:

رمـز دو جهـان از ورق آينـه خوانديم جز گـرد تحيّر رقمـی نيسـت در اينجا

– تراءی لنا سر العالمين من المرآة والحيرة جنيناها دون اليقين.

(بيدل، ١٩٩٧م: ب٢ / ج١/ ٤٠٨)

باز مخمور است دل تا بيخودی انشا كند جـام در حـيرت زند آيينـه را مينا كند

– القلب أصبح ثملا حتی يحيی حالة السكر ويحير الكأس ويجعل المرآة زجاجة.

(ن.م: ب ١/ ج ١/ ٨٢٠)

جنون انديشه‌ای بگذار تا دل بر هنر پيچد به‌دانش‌نازكن‌چندان‌كه‌سودايی‌به‌سرپيچد

– اتـرک جنون التفكير رهواً حتی يغمرک الإبداع فناً، تباهی بالعلم حتی يصيبک الجنون والوهم.

(ن.م: ب١/ ج٢/١٠)

جهان آيينه وهم است و اين طوطی سرشتانش

نفـس پـرداز تقليدنـد و می‌گوينـد اللهـی

– العالم مرآة التوهم وهذه الببغاوات من طبيعتها المحاكاة، تدل نفوسها علی أن الإله واحد.

(ن.م: ب٣/ ج٢/ ٧٩٣)

قماش كسوت هسـتی نمی‌توان دريافت حريـر وهم به مـوج سـراب می‌بافند

– لا يمكنک الحصول علی قماش الكون، وبموجة السراب يتم نسج حرير التوهم.

(ن.م: ب٢/ ج٢/ ٢٣)

نشأت مثل هذه الصور فی شعر بيدل عندما نقل تجاربه التی شهدها لسنوات عديدة فی

عالم الطبيعة والواقع، إلى عالم الخيال ودمجها مع الفكر الفلسفى الصوفى. فما جرى على لسانه كان لغة خاصة بشخص ببدل. إلى جانب التصوف الإسلامى والهندى، اللذين لعبا دورا رئيسا فى تشكيل لغة الشاعر، من المستحيل تجاهل تأثير ثقافة الهند ومعتقداتها، وفى بعض الحالات، الأسباب الشخصية (تعاطى المواد المسكرة أو المخدرة)، التى وسعت خيال الشاعر وأعطت الشعر مجالا أكثر ليجول فى عالم الخيال. بهذه الطريقة فإن شعر بيدل ممزوج بالتصوف الإسلامى والهندى والثقافة والتقاليد الهندية وأثر تعاطيه للمواد المنشطة واللغة التى امتاز بها، ولكل منها دور فى جعل شعره من النوع الخاص.

إن النزعة الصوفية وإيديولوجية وحدة الوجود والاندماج مع الثقافة والمعتقدات الهندية التى تجاوزت عدة مراحل فى مسيرتها التطورية كمرحلة الثنوية وتعدد الآلهة بعد خوضها ديانات متعددة حتى وصلت إلى فلسفة وحدة الوجود (انظر: داراشكوه، ١٩٩٧م: ٢٨)، شكّلت بدورها مكتب بيدل الفكرى وجعلته فى نفس الوقت صوفيا وشاعرا جمع بين الحسية والعلم والفلسفة. (سلجوقى، ٢٠٠٩م: ١٤٠) بما أن الغرض الأساسى لأى كاتب صوفى «هو الكشف عن لغة علم الوجود التى تعبر عن التوافق الحاصل بين الصورة والمعنى وهى لغة تتحدث دون وساطة العقل. وتجذب القارئ وتذهب به إلى ما لا نهاية له، وبما أن الصوفى يسكر فإن اللغة أيضا تصل إلى حالة السكر» (سعيد، ٢٠٠١م: ١٧٤)، يخرج الشاعر الصوفى من نفسه ويتفوه بكلمات لم تكن بناؤها النحوية صحيحة. فى الواقع، التناقض والاغتراب فى كلمات الشاعر ما هو إلا نتيجة حالة سكره، لهذا ترى «البون الشاسع والتقارب من أكبر التناقضات وأهم المضامين وفى الأغلب أحد أبرز الإبداعات الفنية» للشاعر. (ثروت، ٢٠١١م: ٢٧٤)

غير عريانى لباسى نيست تا پوشد كسى از خجالت چون صدا در خويش پنهانيم ما

– ليس ثمة من ملابس يلبسها أحد إلا العرى، ونتخبأ كالأصوات فى أنفسنا.

(بيدل، ١٩٩٧م: ب٦/ ج١/ ٤٢١)

به عيش خاصيت شيشه‌هاى مى داريم كه خنده بر لب ما قاه قاه مى‌گريد

– بالهناء نأخذ الكؤوس الفاخرة والضحكة على شفاهنا تبكى.

(م.ن: ب٣/ ج٢/ ١٦)

ساز هستى غير آهنگ عدم چيزى نداشت هر نوايى را كه واديدم خموشى مى‌سرود

– لم يعزف الكون سوى لحن العدم أيما صوت سمعته ينشد الصمت.

(م.ن: ب١٢/ ج٢/ ٨٩)

ومن منطلق هذه التناقضـات، أصبح القلق والحيرة والوحدة والوهم وما إلى ذلك ... من أسمى وأبرز تعابير بيدل الشعرية:

وحشت آن است كه ناآمده از خود برويم ورنه تا عزم شتاب است درنگ است اينجا

– الدهشة فى أننا سنرحل من أنفسنا قبل المجىء، وإلا مادامت الإرادة فى استعجال فلا بد من التريّث.

(م.ن: ب١٣/ ج١/ ٤٠٥)

زاين جستجوى باطل بر هر چه وارسيديم ديدم به دوش انفاس بار عدم سراغى است

– أيـاً كان وصولنا فهذا البحـث لم يكن إلا عبثاً رأيت البارحـة رائحة تفوح من أنفاس عبء العدم.

(ن.م: ب٨/ ج١/ ٥٣١)

از عدم مى‌جوشد اين افسانه‌هاى ما ومن گربه‌معنى‌وارسى‌جز خامشى حرّاف‌نيست

– من العدم تتدفق أسـاطيرنا وأسـاطيرى فى عالم المعنى ليس هو بالثرثار ما عدا الصمت.

(م.ن: ب٢/ ج١/ ٧٤٤)

ما جنون آوارگان آشـفتگى سـر منزليم در خم دامان زلفى گرد ما خواهد شكست

– إننا مشـرّدو الجنون ومنزلنا الحيرة، والغبار الذى انبعث من جنونا سيسـتقر فى تجاعيد شعرة المعشوق.

(م.ن: ب٦/ ج١/ ٦١٩)

مـا عدا هذا العنصر الذى جاء ذكره آنفاً وأدخل بيدل إلى سـاحة الاتحاد ووحدة الوجـود، فعناك عنصر آخر ألا وهو عنصر الثقافـة والعقيدة الهندية. «والهنود معروف عنهم أنهم أصحاب رأى ويعيرون موضوع الفكر أهمية كبيرة اكتراثاً له . . فهم يسـعون جاهديـن بالرياضة والامتناع والزهد بأن يعزلوا التصور والفكر عن المدركات وما هو

مملموس فعندما ينفصل الفكر عن هذا العالم، يتجلى العالم بأسره للإنسان.» (فتوحى، ٢٠٠م: ٤٥٥) يعدّ العالم الماورائى والغيب عنصراً حقيقياً فى الفكر الهندى، وفى الفكر الرومانى-الإيرانى يظهر الواقع والطبيعة كعنصر حقيقى، بهذا فإن الفكر الهندى مبنى على أساس حقيقة الجوهر. (م.ن: ٤٥٦) فى مسار تطور الديانة الهندية منذ نشأتها وحتى الوقت الراهن، كان للديانات الأخرى مثل الجاينية والبوذية وبهاكتى تأثير عميق فى تلك الديانة. (أنظر: داراشكوه، ١٩٧٧م: ٢٢-٢٧) وإلى جانب تلك الديانات كان للثقافة الإيرانية وخاصة الإسلام أكبر الأثر فى نفوس الشعب الهندى، بلغ هذا التأثير إلى حد اعتبرت فيه دراسة الثقافة الهندية ولغتها ضرورة ملحة للباحثين الإيرانيين وكذلك دراسة الثقافة الإيرانية ولغتها القديمة فهى لا تعود عليهم بالنفع فحسب، بل الجذور المشتركة بين الثقافتين تتطلب دراستهما سوياً ولا يمكن الاستغناء عن أحدهما دون الآخر. (انظر: مقدمة ن.م) وأخيرا إلى جانب التصوف والديانة الهندية، هناك عامل ثالث ساعد بيدل فى تصويره المفاجئ والمذهل للشعر وهو حالة النشوة الناتجة عن حشيشة الكيف "القنّب". وهذه الحالة الحاصلة من استعمال المواد المخدّرة كانت سائدة بين السرياليين فى الغرب أيضا، فهم نقلوا حواسهم وعقولهم من خلال الأفيون والمواد المخدّرة إلى عوالم أخرى تتجاوز نطاق الواقع. ولم يكن بيدل فى معزل عن هذا التيار. كان يستعمل فى البداية القنّب ثم وضعه جانباً. يقول خوشگو وهو أحد أصدقائه وتلامذته: «أقبل بيدل فى أيام شبابه على القنّب وعندما انتقل إلى دار الخلافة فى جهان شاه آباد انطوى على نفسه تاركا الأفيونات والمنشطات واختار القنّب مطلقا عليه اسم الموج. وفى فصل الشتاء كان يصنع خليطا يسميه "الأوج" بمعنى الذروة والقمة.» (خوشگو، ٢٠٠٦م: ١٠٣) هناك بيت من الشعر يشير فيه بيدل إلى القنّب وحالة الوهم الناتجة عنه:

«شادم كه فطرتم نيست تريـاكى تعين

وهمى كه مى‌فروشم بنگ است وگاه گاه است»

- أننى سعيد فمزاجى ليس من الأفيون فى هذا العالم، إنما الوهم يحصل لى أحيانا من القنّب.

(المصدر نفسه: ١٠٤)

يشـير واله داغستانى إلى اسـتعمال الهنود لحشـيش القنّب والمواد المنشطّة قائلا: «معظم الناس فى الهند كانوا منتشـين بالقنّب وحالة النشـوة، والأبيات التى أنشدت فى حالة السكر ولا تحمل أى معنى، هى تناسب عقول هذه الجماعة وأذهانهم لما تتركه هذه المواد المنشـطة والمخدرة من تأثير فيهم.» (نقلا عن فتوحى، ٢٠٠٠م: ٢٦٥)، يعتبر واله هذه الطريقة تهتكا وفسـادا قد لاقى قبولا فى الهند. فى الواقع كان يسـاعد هذا النمط الذوق الهندى الذى يميل إلى الأوهام والخيالات البعيدة والاستعارات والمعانى الدقيقة البعيـدة عن الأذهان. مع ذلک كانت تحصل للشـاعر فى بعض الأحيان حالة النشـوة تسـوقه إلى عالم الأوهام وعالم يلائم الذوق الهنـدى وكان عراء القنّب ذا أهمية كبيرة لدى الشاعر بيدل لأنها تنبت العشب:

فضل اگر رهبر بود اوهام انوار هدى است ابر رحمت خضر مى‌روياند از صحراى بنگ

– لـو كانت الفضيلة قطبا فالأوهام أنوار الهدى سـحاب الرحمة ينبت ثمرة الأخضر فى عراء القنّب.

(بيدل، ١٩٩٧م: ب٤/ ج٢/ ٣٩١)

بـه گمرهـى زن و از منـت خيـال برآ كـه خضر نيـز ز صحراى بنـگ مى‌آيد

– دعک عن الهموم واترک غرور الخيال // فثمرة الأخضر تنمو فى عراء القنّب.

(م.ن: ب٦/ ج٢/ ٤٤)

يعتبر بيدل أن الكون نتيجة وهم الإنسـان فى هذا العالم والأوهام نتيجة ثمرة القنّب، كما أنه يعتبر التخيلات ناتجة عن "قوة القنّب" :

عـدم هسـتى شـد از وهـم تـو و من خيـال آنجا كـه زور آورد بنگ اسـت

– أصبح للعدم وجود نتيجة أوهامنا والخيال البعيد حاصل من قوة القنب.

(م.ن: ب١٣/ ج١/ ٧٣٨)

وبالتالى فإن للحياة صلة مباشرة بالوهم وكل منهما ينمو ويزدهر بالآخر:

زندگى از وهم و وهم از زندگى باليده است عالم آب است بنگ و عالم بنگ است آب

– الحيـاة مـن الوهم والوهم من الحياة يربو ويزدهر عـالم الماء القنب وعالم القنب الماء.

(م.ن: ب١١/ ج١/ ٥٠٠)

وكانــت هذه الحالة مقرونة بحالة جذب وســكر وعربدة تتمخض عنها حالة الجنون والاضطراب لتكون ســبباً لكى يعتكف الشــاعر الصوفى على الكتابة بشــكل تلقائى. باختصار، فإن الوهم والدهشة والحيرة والشطح هى حالات تحصل عند النشوة الصوفية وكانت أحيانا تأتى عن قصد من الشــاعر متصنعاً فيها. كما لا يمكن تجاهل الجو الحاكم أى الميــل إلى البيئــة وظواهر الحياة وتأثيرها فى نفس الشــاعر، لأن مثل هذه الخطوة تمكّن الشــاعر من الخوض فى مواضيع البيئة وظواهر الحياة المختلفة، وهذا الأمر سبب تداعى الأفكار وتوارد الخواطر لمجموعة من الصور حول منشــأ العناصر المقتبسة من بيئة حياة الشاعر إلى جانب تلك الصور الناتجة عن فكره الصوفى الفلسفى التى جعلته فى مقدمة شعراء الأسلوب الهندى.

الصور المقتبسة من بيئة حياة بيدل دهلوى

إلى جانب الصور التى نشــأت عن نوع رؤية الشــاعر بيدل وفكره، فهناك مجموعة من الصور الشــعرية مصدرها البيئة المحيطة بالشاعر واللافت للنظر هو أن بيدل شاعر تابع للمدرســة الهندية وهى مدرسة تشكل معرفة المعانى الجديدة والبعيدة عن الأذهان والإبــداع من أهم مخاوف الشــعراء فى هذا العصر، من بينهم الشــاعر بيدل. فى الواقع يعد تصوير المعانى وكشــف العلاقات الجديدة بين الناصر والظواهر من أهم سمات هذه الفترة. وشــخص كبيدل على الرغم من كونه صوفياً وفلسفى الرؤية، إلا أنه لم يغفل عن ظواهر حياته لاســيما فى فترة المدرســة الهندية التى شــهدت العديد من التغييرات فى ســاحة الشعر والأدب. لقد خرج الشعر عن الإطار الذى مكث فيه لمدة مائة عام حتى دخل بيئة حياة عامة الناس، فتضمن الشــعر أحداثــا وعناصر من بيئة الحياة والثقافة العامة والظروف الاجتماعية والسياســية وما إلى ذلک ... حتى أن حضور عناصر من بيئة الناس أصبحت سمة بارزة فى المدرسة الهندية واستخدم شعراء هذه المدرسة المعرفة والثقافة العامة فى شعرهم ولم يتضايقوا من كونها موضوعات لشعرهم. يمكن رؤية ذلک فى دواوين الشــعراء مثل صائب مع حجمه الكبير ومقطوعات كليم كاشــانى ونظيرى نيشــابورى و... فى قصائد بيدل أيضا يمكن ملاحظة صور مقتبســة من أحداث وظواهر

الحياة اليومية. فى هذا الجزء من الصور على الرغم من حضور المحسوسات والملموسات فى صوره الشعرية ولكن مازال طابع الماورائى يلقى بظلاله عليها.

سپندوار فتادست عمر نعل در آتش به هوش باش مبادا زند شلنگ وگريزد

– إن الهموم تتساقط كالحرمل على النار، كن حذرا من أن تجلدك بالخرطوم وتهرب.

(بيدل، ١٩٩٧م: ب٨/ ج٢/ ٤٠)

افشاندنى است گرد تجرد هم از خيال قطع ره فنا به لُكُ و پُک نمى‌شود

– والابتعاد عن التعلقات الدنيوية بمثابة غبار يمكن إزالتها من الخيال، ولا يمكن للصوفى أن يقطع طريق الفناء بالأسباب الدنيوية.

(م.ن: ب٤/ ج٢/ ١٣٩)

سوختم از برق نيرنگ برهمن زاده‌اى كز رميدن واكند آغوش و گويد رام رام

– تلهبت من صواعق احتيال البرهمن يحتضنک خوفا وامتناعا ويقول أهلا وسهلا.

(م.ن: ب١٢/ج٢/٤٤٩)

از معنى دعاى بت و برهمن مپرس اين رام رام نيست همان الله است

– لا تسأل عن معنى دعاء الآلهة والبرهمن // هذا ليس بالترحيب وإنما هو الله.

(م.ن: ب٩/ ج١/ ٦٦٥)

خيال چشم او دارى؟ طمع بگسل زهشيارى كه اينجا صد جنون از روغن بادام مى‌خيزد

– هل تطمع فى رؤيته؟ فحطّم جشع الوعى سُكراً فهنا مائة جنون يصبّ من زيت اللوز (لقد استخدم زيت اللوز لعلاج الجنون، وهنا يقول إنه خلافا للتوقعات، فمن لوزى العينين ترى الجنون بدل الوعى.)

(م.ن: ب٢/ ج٢/ ٢٥)

دم صبح مگر افسون تباشير دمد شمع ما را همه شب خدمت تب بايد كرد

– وهل يهبّ السحر فى تباشير الصباح لحظة الفجر فعلى الشمعة أن تسهر خدمةً للحمى طوال الليل.

(م.ن: ب٧/ ج١/ ٧٩٢)

چه امكان است خاک ما نظرگاه بتان گردد فريب سرمه نتوان داد اين مژگان سياهان را

– أی قـدرة هـذه تحوّل ترابنا معبـداً للأحباء هیهات أن تُخدَعَ الرموش السـوداء بالکحل.

(م.ن: ب٣/ ج١/ ٣٦٨)

داغیـم چون سـپند مپـرس از بیان ما در سـرمه بـال می‌زند امشـب فغان ما

– لا تسـأل عن تعبیرنا فنحن ملتهبون کالحرمـل ترفرف صیحاتنا فی الکحل هذه اللیلة.

(م.ن: ب١/ ج١/ ٤٠٢)

بـه راه فرصـت از گرد خیال افکنـده‌ای دامی

پری خوانی است کز غفلت کنی در شیشه ساعت را

– لقد أبقیت علی شـرک بسـیط من غبار الخیال فی اتجاهک نحو الکمال، وها أنت ترید من هذا العمل أن تقوم بتسخیر الزمن لنفسک غفلة منک.

(م.ن: ب٣/ ج١/ ٣٦٨)

ز حریر و اطلس کرّ و فر به قبا رجوع هوس مبر

که به خویش تا فکنی نظر ز دو سوست زخم حمایلت

ولا تقع فی الغرور والتمنیات النفسیة جراء الأناقة الظاهریة (لا تلبس ثوب الغرور والریاء)، فبمجرد النظر إلی نفسـک تجد هـذه الأناقة الظاهریة أنها أحاطتک کحمائل السیف وتؤدی إلی إصابتک بالقروح.

(همان: ب٨/ ج١/ ٧٢١)

مگذرید از حق که بر خوان مکافات عمل دعوی باطل قسم گر می‌خورد سَم می‌شود

– علیکـم بالصـدق وهو الحق فإن عقوبة العمل یصبح سمـاً فی فمه من تذوق دواء القسم.

(م.ن: ب١٣،ج٢،٢١)

زاین تهی دستی که بر سامان فقر افزوده‌ام صفـر اعـداد کمالم منصب صـادم دهید

– من هذه الفاقة التی أضفتها علی حدود الفقر أصبحت منتهی أعداد الکمال ویلیق

لى منصب الصاد (تصح فى هذه المقولة).

(م.ن: ب٥/ ج٢/ ٤٣)

نرگس يار به حالم چه نظرها كه نداشت معنى منتخبم بر سر من صاد كنيد

– وكم من نظرات ألقاها إلىّ الحبيب فيعنى هذا أننى منتخب فضعوا على علامة الصاد (يبدو أن كل ما كان ينتخب يضعون عليه علامة الصاد).

(م.ن: ب١١/ ج١/ ٨٥٩)

النتيجة

إن مصدر الصور الشعرية لدى الشاعر بيدل كما جاء ذكره نابع من فكره الشخصى وإن كانت بنية بعض صوره الشعرية قد تشكلت من عناصر محددة وهى تعدّ بمثابة قدرات الشعراء فى فترة الأسلوب الهندى وكانت تنشأ عن عناصر وأحداث تحيط بالشاعر، ولكن بيدل رغم أنه ترعرع فى هذا النمط إلا أن لغته تختلف عن نظرائه من الشعراء فى تلك الفترة ما يمكن اعتبارها غرابة فى نوع تفكيره الصوفى وعقيدته ولغته الخاصة، ذلک لأن أفكاره كانت متأثرة من كبار الشيوخ كميرزا قلندر، شاه قاسم هواللهى، شاه ملوک و... نتيجة التهذيب والعلم اللذين تلقاهما على أيديهم، فبناء على ذلک كل ما جرى على لسانه دليل على تصوفه وعرفانه. يمكن القول بجرأة إن جميع مقطوعاته الشعرية عبارة عن تفسير وتكرار لمبادئ العرفان وأصوله، وفروعه كالفقر والفناء والعجز والعدم والحيرة أمام الخالق سبحانه وتعالى... فإلى جانب التصوف والعرفان الذى ترک أثره فى أن يتجاهل الشاعر عالم الإمكان لإدراک أسراره، لا يمكن إنكار تأثير النشوة الوهمية فى الشاعر، ذلک لأن القنّب وهو أحد أسباب النشوات الوهمية «يزيل عن الشخص استيعابه للزمان والمكان. والشخص الذى يستعمل القنّب لا يدرک فى أى زمان ومكان هو ماكث.» (سلجوقى، ٢٠٠٩م: ٢١٩) وبما أن بيدل قد جرّب هذه الأجوا، فقد تشكلت بعض صوره الشعرية فى مثل هذه الحالات.

المراجع والمصادر

أنصارى، نورالحسن. (١٩٨٤م). دراسة فى أحوال وآثار بيدل. ترجمة پوهاند ميرحسين شاه.

كابل: پوهنتون.
بيگزبی، ســی.و.ای.بيگزبی. (۲۰۱۳م). دادا والســوريالية. ترجمة حسن أفشار. ط۷. طهران: مركز.
پاک‌فر، محمد سرور. (۱۹۸٦م). ثلاثون مقالة حول بيدل. ط۱. كابل: مجلة مليت‌های برادر.
ثروت، منصور. (۲۰۱۱م). التعرف على المدارس الأدبية. ط۳.طهران: سخن.
خليلــی، خليل الله. (۲۰۰۷م). فيض قــدس (أحوال وآثار ميرزا عبدالقــادر بيدل). باهتمام الدكتورة عفت مستشارنيا. ط ۱. طهران: دار عرفان للنشر.
خوشــگو، بندابن داس. (۲۰۰٦م). سفينة خوشگو. تصحيح ســيد كليم أصغر. ط۱. طهران: مكتبة متحف و مركز الوثائق فی مجلس الشورای الإسلامی.
داراشكوه، شاهزاده محمد. (۱۹۷۷م). الأوبانيشاد. مقدمة الدكتورة تارا چند وسيد محمد جلال نائينی. ط۲. طهران: طهوری.
دهلــوی، عبدالقادر بيــدل. (۱۹۹۷م). كليات بيــدل. تصحيح أكبر بهداروند، پرويز عباســی داكانی. ط۱، طهران: الهام.
رضايی، عبدالعظيم. (۲۰۱۰م). تاريخ الأديان فی العالم. ط٤. طهران: علمی.
سدارنگانی، هرومل. (۲٤۳٥ شاهنشاهی). الشعراء الفرس فی الهند والسند. ط۱. طهران: بنياد فرهنگ ايران.
سعيد، علی أحمد (آدونيس). (۲۰۰۱م). التصوف والسوريالية. ترجمة الدكتور حبيب‌الله عباسی. ط۱. طهران: روزگار.
شفيعی كدكنی، محمد رضا. (۲۰۰۸م). الصور الخيالية فی الشعر الفارسی. ط۱۲. طهران: آگه.
سلجوقی، صلاح الدين. (۲۰۰۹م). نقد بيدل. ط۲. طهران: عرفان.
شمس لنگرودی، محمد. (۱۹۸۸م). زوبعة شغف الجنون. (الأسلوب الهندی، كليم كاشانی). ط۲. طهران: مركز.
صفا، ذبيح الله. (۱۹۹۳م). تاريخ الأدب الإيرانی. ط۹. طهران: فردوس.
صبور، داريوش. (۱۹۹۱م). آفاق الغزل الفارسی. ط۲. طهران: نشرگفتار.
فتوحی، محمود. (۲۰۰۰م). نقد الخيال. ط۱. طهران: روزگار.
ـــــــ . (۲۰۰۷م). بلاغة التصوير. ط۱. طهران: سخن.
كاظمی، محمد كاظم. (۲۰۱٤م). مفتاح الباب المفتوح. ط۲. طهران: سوره مهر.
لودی، شيرعلی خان. (۱۹۹۸م). مرآة الخيال. باهتمام حميد حسنی. ط۱. طهران: روزنه.
ميرصادقی(ذوالقدر)، ميمنت. (۱۹۹۳م). قاموس فن الشعر. ط۱. طهران: كتاب مهناز.