

تأملی در ساختار تمثیلی طلسم حیرت بیدل دهلوی

علیرضا نیکوئی (استادیار دانشگاه گیلان)

چکیده

طلسم حیرت یکی از مثنوی‌های بدیع عبدالقادر بیدل دهلوی (۱۱۳۳هـ.ق - ۱۰۵۴هـ.ق) است. بیدل در این اثر، در قالب مثنوی و فرم روایی خاص و با زبان تمثیلی- رمزی، به رمزگشایی «طلسم حیرت انسان» به منزله هستی جامع می‌پردازد، تا از رهگذر رمزگشایی این طلسم حیرت‌آفرین، به گنج مخفی حق راه یابد. بیدل به شیوه‌ای بدیع، به سبک سینمای فانتزی با نگاهی ماکروسکوپی، به بزرگ‌نمایی کیهانی پیکر انسان می‌پردازد و مخاطب را در این سفر روحانی - که سیری است در کالبد بشری به مثابه المثنای جهان کبیر - با خود همراه می‌کند تا با حرکت از جزئی به کلی و از کثرت به وحدت و فراروی از تقابل‌های دوگانه، وانماید که "به خودشناسی ما، ختم شد خدادانی". بیدل در این داستان تمثیلی، نشان می‌دهد که ساختار کل جهان با همه جزئیات پیچیده‌اش، به صورت مینیاتوری ظریف و به گونه‌ای تناظری و آئینه‌گون در انسان بازتاب یافته است. در این تحقیق با رهیافتی تطبیقی به قصد جست و جوی آبخورهای فلسفی- عرفانی بیدل در متون هندی و عرفان اسلامی، ضمن برجسته‌سازی مفاهیم بنیادین طلسم، نیرنگ، حیرت و مایا، به طرح روایی و ساخت تمثیلی این مثنوی پرداخته‌ایم.

واژگان کلیدی: طلسم حیرت، بیدل، انسان‌گونه‌انگاری، حکمت هندی، وحدت وجود

.....

Alireza_nikouei@yahoo.com

تأملی در ساختار تمثیلی طلسم حیرت بیدل دهلوی

علیرضا نیکوئی (استادیار دانشگاه گیلان)

مقدمه

هم در طلسم خویش، تماشای او کنند

عبدالقادر بیدل دهلوی (وفات ۱۱۳۳ هـ./ ۱۷۲۰ م) در زمره شاعرانی است که می‌توان با تأمل در اشعار غریب، سرکش و شورمندانه‌اش، به‌نوعی اندیشه پیکرمند در باب شناخت، هستی، خدا، مرگ، زبان و مسائل معطوف به انسان دست یافت. اطلاعات وسیع، دانش و قریحه سرشار و تسلط شگرفش بر اندیشه‌ها و جریان‌های بزرگ فکری - فلسفی (اوپانیشاد - مهابهارات، عرفان اسلامی، دنیای مولوی و وحدت وجود ابن‌عربی) شعر او را تماشاخانه‌ای از زیبایی پُر رمز و راز کرده است. بیدل فراتر از دارا شکوه نه به همسانی؛ که به یکسانی و این‌همانی حکمت و عرفان هندی و اسلامی، به‌ویژه در حوزه وحدت وجود قائل بود. [۱]

بیدل را شاعر فیلسوف توصیف کرده‌اند. کسانی چون پروفیسور بچکا (چک)، الساندری بوزانی و ریکاردو زیپولی (ایتالیایی) به بررسی شعر و اندیشه بیدل پرداخته و درخشش اندیشه او را ستوده‌اند. به نظر اقبال، بیدل پس از شنکره چاریا، شارح شهیر اوپانیشادها، دوّمین متفکر بزرگ شبه قاره است و به‌رغم نقدهایی که بر برخی آراء بیدل نوشته است؛ بسیار تحت تأثیر او بود و بارها ضمن اشاره به آراء بیدل، او را ستایش کرده است. اقبال در مقاله - ای ضمن بررسی اندیشه بیدل در پرتو آراء هانری برگسون، به مقایسه و شباهت آراء آن دو در باب مقولاتی چون «زمان، حرکت، شهود» پرداخته است. [۲]

امروزه بسیاری از متفکران و فیلسوفان (چون هامان، کی‌یر که‌گور، نیچه، دریدا، بنیامین و...) در زمره شخصیت‌های سیستم‌گریز به حساب می‌آیند. اما شکی نیست که این سیستم‌گریزی‌ها، نسبی و واکنشی‌اند؛ یعنی وقتی از حیث دغدغه‌های واسازانه و واکنشی (وجه سلبی) مفاهیم ایستا و ساختارهای سخت و لخت‌شده - در هر صورت و روایتی - منظور می‌شوند، واجد چنین صفتی هستند. اما اگر از زاویه‌ی «طرح افکندن» روایتی از آن خود (وجه ایجابی) بازبینی شوند؛ به‌ناگزیر شاکله‌ها و طرح‌واره‌های خود را دارند. گواه صدق این مدعا، نظام اصطلاح‌شناسی هریک از آن‌ها و شبکه مفهومی‌ای است که برمی‌سازند.

بیدل نیز در زمره شاعر- متفکرانی است که به‌رغم زبان و دنیای شاعرانه و تخیل شگفت‌آور و با تمام عوالم شور و مستی، به‌موجب تأثر از اندیشه‌های هندی و عرفان اسلامی، به‌ویژه ابن‌عربی که خود نظام‌مندند، دارای

اندیشه‌ای مدون است. گرچه شاید در بادی امر، این ادعا غیرقابل قبول به نظر رسد، اما مخاطب مانوس با شعر او، پس از تأمل در این اشعار، در خواهد یافت که وی دارای بینشی نظام‌مند است. مؤلفه‌ها و مبناهایی چون کل‌نگری^۲ شهودی، این‌همانی و هم‌هویتی اشیاء و تعینات در حقیقت وجودی، تشکیک وجود، تحویل کثرت‌ها به وحدت، نفی تقابل‌های دوگانه در ساحتی فراتر از عادت‌واره‌های ذهنی، ساختار تناظری و آینه‌وار نظام‌های متنوع و مختلف، قول به مبدأ و غایت واحد و تبیین رابطه بین حق و خلق برپایه نظریه تجلی، مؤلفه‌های این بینش سیستماتیک هستند. این نظام‌مند بودن، منافاتی با بینش هنری و زیبایی‌شناختی وی ندارد. اما بسیاری از پژوهش‌های بیدل‌شناسی در ایران و تاجیکستان و افغانستان، این دو مقوله را به‌مثابه دوقطب ناهمساز فرض نهاده‌اند. از این رو برخی بدون توجه به جهان‌اندیشه و معرفت وی، به جنبه‌های فرمی و روایی و بلاغی شعر او پرداخته‌اند.[۳]

آبشخورهای معرفتی بیدل

دگرگونی معنویت هندو از دوره «براهمانا» به دوره «اوپانیشادها» را از شگفتی‌های تاریخ فلسفه به‌شمار آورده‌اند. اوپانیشادها در واکنشی اصلاحی و انتقادی در مقابل دوره براهماناها که بر اجرای رسم‌ها و آیین‌های عبادی به‌شکل صوری و خشک تأکید می‌کرد، به‌شیوه تحقیق باطنی و درونی‌سازی قربانی و قربانگاه روی آورد. در پی این دگرگونی، انسان و عالم جسمانی و روانی او - که جهانی کامل و دربردارنده تمام مرتبه‌ها و پایه‌های هستی است - کانونی‌سازی شد. مسئله بنیادی اوپانیشادها، «معرفت» و فعلیت بخشیدن به واقعیت باطن و حقیقت درون (خود، نفس)^۳ است. به عالم خدایان فقط از راه معرفت می‌توان راه یافت (شایگان، ۱۳۷۵: ج ۱، ۹۰ به نقل از اوپانیشاد).

برای اوپانیشاد به‌اعتبار ریشه‌شناسی اجزاء این کلمه، معانی مختلفی ذکر کرده‌اند.[۴] اما معنی نهایی و غایی آن را دانایی و معرفت‌داندسته‌اند. با این معرفت، شخص می‌تواند خود را بشناسد و با نیروی دانایی، نادانی را از بین ببرد. شانکاره آن را علم یا معرفت برهما می‌داند. «ودا» نیز که مشتق از وید (vid) است، به‌معنای «شناختن و دیدن» است که با واژه لاتینی videre و یونانی oida ارتباط دارد. (نصر، ۱۳۸۰: ۳۳) اوپانیشادها در ردیف نوشته‌های خاص «تمثیلی» هستند که به شیوه رمزی، طریق «معرفت و راه نجات» را در مقابل راه کردار و انجام‌دادن مراسم عبادی، عرضه کردند. (شایگان، ۱۳۷۵: ۸۹ / نیز ر.ک: شمس، ۱۳۸۹: ۱۰۳) التفات به عمل و ریاضت هم از این روست که «عمل، زمینه‌ساز معرفت است». (موحد، ۱۳۸۵: ۴۴، ۴۹ و ۱۰۰). در گیتا، ناسازگاری بین راه عمل و راه معرفت وجود ندارد؛ بلکه این دو به هم وابسته و متکی به یکدیگرند. اما راه معرفت، مقام ممتازی دارد. انجام هر

^۲ Wholism

^۳ Atman

^۴ Wisdom, Vidya

کار و پایان هر راهی، معرفت است و عالی‌ترین درجه معرفت، خویش‌شناسی و تجسس باطن می‌باشد. کلید رستگاری انسان در تمیزدادن میان آتمن و مایا^۵ است. شناخت خداوند را به‌راستی باید خودشناسی^۶ نامید نه خداشناسی.^۷ (نصر، ۱۳۸۰: ۳۴)؛ به تعبیر رسای بیدل: «به خودشناسی ما ختم شد خدادانی».

انسان مرکزی و انسان‌گونه‌انگاری

در نظام معرفتی بیدل که از آبخورهای عرفان اسلامی و وحدت وجود و حکمت سرشار هندی سیراب می‌شود، انسان، دائرمدار هستی و عصاره آفرینش است؛ «غبار دو عالم را در خاک خلقت او سرشته‌اند». حضور انسان در شعر حکمت‌بنیاد بیدل، در دو شکل «انسان مرکزی»^۸ و «انسان‌گونه‌انگاری»^۹ چهره می‌نماید. دغدغه اصلی بیدل، براساس آموزه‌های هندی (اوپانیساد-گیتایی و...) و عرفان اسلامی، مسئله شناخت، حدود و ثغور آن و نسبتش با خدا، جهان، تجربه و زبان است. طبیعی است که وجه جامع همه این مؤلفه‌ها و رابطه‌ها، انسان است. انسان در نظر او در گره‌گاه دو قوس صعود و نزول قرار دارد؛ هستی جامعی است که تمامی مراتب و شئون وجودی را به شکل مینیاتوری در خویش به هم رسانده است.

با درنگ در ابیات بیدل، به دو دسته از گزاره‌های متناقض‌نما و شطح‌گون در باب انسان و جهان روبه‌رو می‌شویم. ریشه‌های این پارادکس را که مبتنی بر نظریه التباس و «آینه - حجاب» بودن انسان و کائنات است، باید در هستی‌شناسی، جهان‌شناسی و انسان‌شناسی خاص و ترکیبی او توضیح داد [۵]. طبعاً در این میان، نقش زبان و نسبت آن با تجربه و صورت‌بندی زبانی از تجربه‌ها و مواجید در قالب ترکیبی از زبان تشبیهی و تنزیهی (الهیات سلبی) نباید از نظر دور بماند. چون اساساً پارادکس‌ها و شطح‌ها در مرتبه تجربه و یافت، شکل نمی‌گیرند و خبر از عالم واقع و متناقض نمی‌دهند؛ بلکه در عالم مقال و توصیف و صورت‌بندی زبانی است که رقم می‌خورند. [۶]

بیدل به‌خوبی به یگانه‌بودن زبان و شأن وجودی - معرفتی آن التفات دارد و می‌داند که هر جا پای «سخن» باز می‌شود، کدورت تشبیه به صفای تنزیه راه می‌یابد و معرفت، حتی در قالب الهیات سلبی^{۱۰} به رنگ انسان‌گونه‌انگارانه^{۱۱} ادر می‌آید. فرقی نمی‌کند که شناخت، از چه سنخی باشد؛ زیرا اساس هر نوع معرفتی، مشروط و منوط به انسان است. از این‌رو قهراً معرفت انسانی به‌رغم دغدغه‌های تنزیهی همواره دستخوش نوعی انسان‌گونه-انگاری (تشبیه به معنی عرفانی و فلسفی، نه ادبی) است. زبان آدمی حتی آن‌گاه که می‌کوشد به زبان تنزیهی و سلبی،

^۵ Maya

^۶ Autology

^۷ Theology

^۸ Anthropocentrism

^۹ Anthropomorphism

^{۱۰} Negative Theology

^{۱۱} Anthropomorphic

امر قدسی و متعالی را از ساحت تشبیه و حلول دور کند و فراتر ببرد، باز در لایه‌ها و سطوحی در پیچ و تاب‌های زبان تشبیهی گرفتار است. بخشی از عبارات شطح‌گون و پارادکسیکال، ناشی از همین آمیختگی دو ساحت زبانی تشبیهی و تنزیهی است. این‌که ابن‌عربی، قول به تشبیه بدون تنزیه یا تنزیه بدون تشبیه را افتادن در ورطه تحدید و تقید می‌داند و قول به جمع این دو را «قول سدید» می‌خواند، ناشی از همین نکته است که در شکل گویاتر و رساترش در تمثیل «موسی و شبان» بیان شده است. [۷]

«در خداشناسی توحیدی، نوعی "تشبیه نازدودنی" وجود دارد؛ چرا که انسان‌ها ادراک خود از خداوند را در مقایسه و تطبیق با تجربه‌هایی که از انسان‌های کم یا بیش خوب، رحیم، قوی و امثالهم دارند، بازشناسی و توصیف می‌کنند ... تنزیه اوصاف باری از کدورت‌های [معرفتی و زبانی] بشری نمی‌تواند تا بدان‌جا برسد که اطلاق اوصاف بر خداوند و انسان، صرفاً مشترک لفظی باشد». (نراقی، ۱۳۷۸: ۸۰-۸۱) سخن بر سر «تشبیه انفکاک‌ناپذیر یا اجتناب‌ناپذیر» است که در ماهیت زبان و معرفت انسانی ریشه دارد؛ نه بر سر سنجی از تشبیهات که می‌توان از آن‌ها رهایی یافت. همه آن‌چه به شرح گفته شد، با فشردگی تمام در کوتاه‌گفته بیدل بیان شده است: «تمثال ماست آن‌چه به ما باز می‌دهند!»

این نوع انسان‌گونه‌انگاری، فراتر از آن است که با راه‌حل‌های فلسفی و کلامی از میان برداشته شود. راه‌حل‌هایی چون «راه‌حل تمثیلی آکوئیناس، قول به اشتراک معنوی یا لفظی، تفکیک میان "معرفت به کُنه (ناممکن)" و "معرفت به وجه (ممکن و مشروط)"، توسل به "تمثیل تصاعدی" یا "تمثیل تنازلی" و "تمثیل تناسبی"». حتی راه‌حل صدرایی یعنی قول به «حقیقت واحد تشکیکی با فرض اشتراک معنوی و تعدد مفهومی یا مصداقی» (برای تفصیل، رجوع شود به علی زمانی، ۱۳۷۵: ۱۹۷-۲۰۸) نیز کارساز نیستند؛ زیرا همه این‌ها همچنان شباهت‌هایی را که برخاسته از «تناهی» انسان مقید و مشروط است، پیشاپیش فرض گرفته‌اند و ناخودآگاه مبتنی بر نوعی «قیاس و مُماتلت» هستند.

رمز شکل‌گیری الهیات سلبی نیز همین وقوف به انسان‌گونه‌انگاری زبان و معرفت آدمی است. بیدل که به طرز عمیقی بر آموزه‌های فلسفه و عرفان هندی و عرفان مولوی و ابن‌عربی وقوف دارد، در بحبوحه کلام تنزیهی خود هشدار می‌دهد:

«سخن هرکجا گردد شوخی فشانند ز تنزیه، غیر کدورت نماند!

... ولی هرکس از طبع اوهام کیش به توصیف او می‌کند وصف خویش»

کُربن در تفسیر این بیت ابن‌عربی که می‌گوید: «با شناختش به وی هستی می‌دهم / فاعلمه، فاعل و جوده»، می‌نویسد: «منظور، خدای مخلوق اعتقادات (الاله المخلوق فی المعتقدات) یعنی خدایی که در هر نفسی به فالبی درمی‌آید که از طریق عقیده، شناخت و قابلیت آن نفس تعیین شده است که در هر موجودی به شکل اعتقاد او و به حسب ظرفیت شناخت وی در می‌آید» (کربن، ۱۳۸۴: ۲۰۴ و نیز همان: یادداشت ص ۴۴۸، شایگان، ۱۳۷۱: ۳۹۵) در جواب فعل آغازین تخیل الهی، تخیل مخلوق را داریم. (همان: ۳۹۶) بیدل نیز چنین می‌گوید:

هشدار که آن جان جهان «تنزیه» اویی است که «هر کسپش من می گوید»!

در اشعار بیدل، تقابل‌هایی چون تشبیه و تنزیه، اطلاق و تقيید، ظاهر و باطن، هستی و نیستی، وجوب و امکان و نظایر آن‌ها به‌وفور به چشم می‌خورند. این نکته درخور توجه است که در بینش عرفان وحدت‌محور (هندی - اسلامی) و برپایه اصول وحدت وجود و تشکیک وجود؛ این تقابل‌ها ایستا و پایدار نیستند؛ بلکه اعتباری و نسبی‌اند و احکام آن‌ها در سطوح و ساحت‌های مختلف، تغییر می‌کند، یا به حسب «سیرِ اِختصامی» نه فقط به‌عنوان عناصر متقابل، بلکه گاه به‌مثابه مکمل و متمم مطرح می‌شوند و در چشم‌اندازهایی اساساً متغی می‌شوند. زیرا این تقابل‌ها حیث معرفتی و زبانی دارند؛ نه حیث وجودشناختی. از همین روست که بیدل با نکته‌بینی شگفتی، همواره بحث تشبیه و تنزیه یا تقابل‌های مناسب آن‌ها (اطلاق و تقيید و...) را به محدودیت‌های شناختی و تاب‌خوردگی‌های زبانی، تحویل می‌کند:

تنزیه، موج می‌زد در عرصه حقیقت من از «خیال‌تازی»، گرد مجاز کردم

بحث تشبیه و تنزیه در حکمت بیدل به اطلاق و تقيید، راه می‌برد. مطلق تا وقتی در اطلاق خود باقی است، در گُمون و اختفاست و یک راز ابدی است و دست هیچ شناخت به او نمی‌رسد و برای این که شناخته شود (لکی اعرَف)، خود را در عالم متجلی می‌کند. اما او خود را فقط مطابق اقتضای هر چیز و «استعداد» آن ظهور می‌دهد. تنها راه شناختن حق یا مطلق، شناخت خودمان است. حق دارای دو جنبه است: جنبه مخفی (یک راز ابدی) و جنبه متجلی که خود به دو صورت است: الله؛ یعنی متجلی محض، و رب؛ یعنی متجلی به حسب توان و استعداد متجلی له» (ایزوتسو، ۱۳۷۸: ۴۵ و فصل هشتم؛ ۱۲۷-۱۳۲ و نیز ر.ک: کرین، ۱۳۸۴: ۲۹۴ و ۳۹۴-۳۹۵ این تفکیک بسیار شبیه چیزی است که در حکمت هندی درباره «براهمن و ایشورا» گفته شده است. براهمن، مقام اطلاق حق است که از هرگونه نسبتی مبراست و ایشورا، تعبیری است از مقام ربوبیت و خلاقیت او که عالم را می‌آفریند و نگاه می‌دارد و نابود می‌کند. احیاء، ابقاء و افناء، مظاهر سه‌گانه قدرت رب هستند که برهما، ویشنو و شیوا مظاهر آن‌ها به حساب می‌آیند. (موحد، ۱۳۸۵: ۳۰ / نیز شمس، ۱۳۸۹: ۱۲۳)

براهمن، حقیقت مطلق است و ایشورا خدای مشخص. براهمن نور است و در کثرت ضمیرهای انفرادی (جیوا) شکسته می‌شود. (شایگان، ۱۳۸۲: ۶۲) «براهمن در همه هستی هست. جلوه او در عالم تعین به دو وجه است که یکی را جان یا آتمن^۱ خوانند و دیگری را غیرجان یا پراکرتی^۲.^{۱۳} جان، جلوه راستین براهمن است و پراکرتی، مایه «فریب و اشتباه». (موحد، ۱۳۸۵: ۲۹) براهمن چون «لباس نام و شکل» به خود می‌پوشد، به صورت پراکرتی که

^۱Atman

^۲Prakriti

بازیچه و صحنه بازی است، جلوه‌گر می‌شود. براهمن به نام «ایشورا» بازیگر و صحنه‌گردان است. با این‌که وجود و جنبش عالم همه از براهمن است، وی از دگرگونی‌ها و تغییرات، پاک و مبرا است. از این رابطه یک‌طرفه به «مایا» تعبیر شده است. مایا به معنی شکل و قابلیت تولید شکل آمده است. در عین حال این کلمه به معنی «نیرنگ و حيله» است. (همان: ۳۶-۳۷ / نیز ر.ک: ص ۳۳).

داراشکوه در مقام تطبیق مایا با مصطلحات عرفای اسلام، آن را به «عشق» ترجمه کرده است (موحد: ۲۸ / و نیز شایگان، ۱۳۸۲: ۳۷، به نقل از داراشکوه). اما نظر استاد موحد دقیق‌تر می‌نماید که می‌گوید: «چنین به نظر می‌رسد که اصطلاح عرفانی «لبس» [برگرفته از آیه «بَلْ هُمْ فِي لَبْسٍ مِّنْ خَلْقٍ جَدِيدٍ» سوره ق: ۱۵؛ ن.ک: ایزوتسو، ۱۳۸۱: ۲۹-۲۶] در این مقام، درست‌تر و رساتر است؛ چه مایا مفید معنی فریب و رنگ و التباس است. (موحد، ۱۳۸۵: ۳۸). لبس به تعبیر عرفا عبارت از صورت عنصری است که موجب پوشش حقیقت می‌شود. مایا مفهومی است پیچیده که به افسون یا جادو اشاره دارد. در داستان آفرینش به عنوان «توهم جهانی» با پراکرتی، هیولای اولی، همسان است... در سطح فردی، اویدیا (آگاهی و نادانی)^{۱۴} است. مایا بین وجود و عدم قرار گرفته است؛ در عین حال مایا هم به‌عنوان نیروی خلاق (ویکشاشاکتی) است و هم نیروی استتار (شایگان، ۱۳۸۲: ۶۰-۶۴). ریشه این لبس / مایا را باید در سایه نظریه تجلی و ظهور حق / براهمن دریافت.

ابن عربی فلسفه‌سازی خود از هستی را با مرتبه ملموس حقیقت عادی آغاز نمی‌کند. در نزد او اشیاء مادی تنها یک «رؤیا» هستند و آغاز و انجام وجودشناسی او حق تعالی است». (ایزوتسو، ۱۳۷۸: ۴۰) در حکمت هندی نیز براهمن، در دو چهره آتمان/جان و پراکرتی/غیرجان یعنی جلوه «راستین» و جلوه «فریب‌کار»، تجلی می‌کند. برهمنان و متفکران هندو می‌گویند: «خدایان بی‌شمار دین‌شان همه مظاهر یک خدای بزرگ هستند و همه موجودات هم بخش‌هایی از کالبد بزرگ خدایند. آن‌ها دنیا و همه آن‌چه را که در آن است، خیالی می‌پندارند و این خیال را «مایا» به معنی «فریب»، «وهم» و «عشق» می‌نامند». (شایگان، ۱۳۸۲: ۶۰)

مایا (لبس)، نیرنگ

یکی از اصطلاحات پربسامد اشعار بیدل، چه در غزلیات و چه در مثنوی و رباعیات، «نیرنگ» است. این واژه دارای معانی متعدّد و گسترده‌ای است [۸] و به‌هیچ‌وجه به‌معنای متعارف و معهود، محدود نمی‌شود. برای درک معانی ضمنی و تلویحی این واژه باید آن را در شبکه مفاهیم و اصطلاحات کلیدی و پرکاربرد اشعار بیدل لحاظ کرد و از رهگذر نظام همنشینی و جانشینی کلمات به ابعاد و سایه‌های معنایی این کلمه یا به تعبیر دقیق‌تر، اصطلاح پی‌برد.

^{۱۴}Avidya

^{۱۵}Ajnana

واژه «نیرنگ» در شبکه مفهومی شعر بیدل، غالباً هم‌نشین واژه‌هایی چون «افسون، خیال، وهم، غفلت و تغافل، تجلی و جلوه، حیرت و آئینه و شوخی» است. با تأمل در ترکیباتی [۹] که با این کلمه ساخته می‌شود، می‌توان دریافت که این واژه جدای از کاربرد متعارفش، جایگاه مهمی در اندیشه و حکمت و معرفت بیدل دارد. فریب و فسونی که در کاربردهای رنگارنگ واژه «نیرنگ» خوابیده است، در همجواری کلماتی چون «کثرت، امکان، جلوه، حیرت، غفلت، آئینه، عدم، طلسم، خیال و وهم» با مفهوم بنیادی «مایا»^۱ مرتبط است:

«فسونی» خواند عشق از ساز «نیرنگ» که ای معدوم، چندی هستی آهنگ

نسیمی از گلستان «توهم» «عدم‌ها» در طلسم ذره‌ای گم

به «حیرت‌گاهِ وهم» پیچ در پیچ طلسم ناتوانی بست بر هیچ

روشن است که این مفهوم از «خیال/ وهم» با مفهوم متعارف آن (پوچ و عاری از حقیقت)، بسی متفاوت است و بیش از آن که به هستی یا وجود برگردد (حیث وجودشناختی)، به حیث انسانی و درجه معرفتی او معطوف است (حیث معرفت‌شناختی). کما این که کلمه «وجود» که با وجد و وجدان هم‌ریشه است، هم به معنای «بودن» است و هم به معنای «یافتن»؛ یعنی بودن و یافتن، منوط به هم هستند و به تعبیر دقیق‌تر به میزان یافتن، بودن ظهور می‌یابد. از همین روست که در عرفان هندی و اسلامی و به تبع آن در عرفان بیدل، مفاهیم «مایا، پراکرتی، لبس، وهم و خیال» با «غفلت و تغافل» و مفاهیم متقابل آن‌ها یعنی تأمل و تذکر همراه می‌شوند. بنابراین مایا (وهم و کبس) دال بر نفی حقیقت نیست؛ کما این که بیدل بارها به این نکته اشاره کرده است:

سوفسطایی که از خرد بی‌خبر است گوید عالم، «تخیلی» سربه‌سر است

آری عالم همین خیال است ولی جاوید در او «حقیقتی» جلوه‌گر است

اکنون دلیل این همه تأکید بر «معرفت و آگاهی» در حکمت هندی و شعر بیدل معلوم می‌شود؛ چون ثمره معرفت، پی‌بردن به رابطه‌های پیچیده و پوشیده براهمن با «آتمن، ایشورا، پراکرتی و آواتارا»^۲ و رهایی از فریب مایا (لبس) و دریافت این نکته است که «تمام عالم در آتمن کلی مندرج است و آتمن، براهمن است». اصل کلی و بنیادین کلیه تعالیم اوپانیشادها، همانندی محض و پیوستگی دو اصل یعنی آتمان و برهمن است و این دو، دو قطب

^۱Juxtaposition

^۲Maya

^۳Avatara جلوه‌ها و ظهور حق

بزرگ و حقیقت مطلق در دو عالم صغیر و کبیرند. (شایگان، ۱۳۷۵: ۱۰۲) متون عرفان اسلامی نیز سرشار از تمثیلاتی هستند که ناظر به نظریه تجلی، رابطه وحدت و کثرت، و نظام سلسله مراتبی وجود^۱ است [۱۰].

تأویل به مثابه سیر در درجات وجودی

با قرارگرفتن انسان در انتهای قوس نزولی (تنزل وجودی) و آغاز قوس صعودی (عروج معرفتی)، با دو حرکت معکوس، دور هستی کامل می‌شود و آغاز و انجام به هم می‌رسند. در این حرکت دوری و سیر معکوس، هرعالمی نماد عالم دیگر است و تنظیم مطابق سطوح جهان، بنابر رابطه پیونددهنده آنها تأویل را میسر می‌سازد. در این چشم‌انداز، تلقی‌ای دیگر از تأویل، تمثیل و رمز شکل می‌گیرد. «تأویل با نقش جهان به عنوان تجلی‌گاه ذات، پیوند دارد ... تأویل یعنی چیزی را به اصل خود رسانیدن. در این کار آن‌چیز از ساحتی از وجود به ساحتی دیگر می‌رود. (کرین، ۱۳۷۱: ۷۸) کرین بر مبنای تأویل سویدنبرگی قائل است که ادراک رمزها فقط از طریق نزول یا صعود به مراتب مختلف وجود، به اعماق مختلف آگاهی یا به ارتفاعات فوق آگاهی، دست می‌دهد. (کرین، ۱۳۹۱، ۲۷۴)

از این منظر، رمز، عنصری پیوستاری است که دو مرتبه وجودی و معرفتی را به هم پیوند می‌دهد. به دنبال عملیات تأویل متن، اتفاق دیگری می‌افتد که می‌توان گفت به عقیده کرین، تمام فعالیت فلسفی مبتنی بر تأویل، به خاطر آن است و آن، «تأویل نفس» است. تأویل حقیقی، تأویل نفس است؛ یعنی فراروی وجودی مؤول به سطحی دیگر که بر اثر تأویل متن و همزمان با آن صورت می‌گیرد. تأویل به این معنا بسی فراتر از تأویل الفاظ و حتی تأویل رمزها و یافتن لوازم معنایی آنهاست. تأویل نفس به معنای باز بردن نفس به اصل خویش است. رمز، ترجمان مرتبه‌ای از آگاهی است که از مرتبه شواهد عقلانی ممتاز است و تنها وسیله برای بیان چیزی است که به هیچ طریق دیگری قابل فهم نیست. تأویل نفس یعنی بالارفتن در مراتب آگاهی و وجودی. جرم مادی آئینه به هیچ وجه ماده صورتی که در آن منعکس می‌شود، نیست. آئینه، صورت را نشان می‌دهد و با این کار به واقع، حضورش در «جای دیگر» در ساحت دیگر را نمایان می‌کند». (کرین، ۱۳۹۱: ۲۶۹).

با این نگاه، هرمنوتیک به معنای بازگرداندن متن به مقولات و مفاهیم محسوس نیست؛ بلکه در حقیقت نوعی بالارفتن از مراتب هستی است، یا لاقلاً فراتر رفتن از مرتبه محسوس مادی به مراتب بالاتر است. کرین قائل است: «تأویل (به این معنی) وقتی شکل می‌گیرد که نظام‌های متوالی به نظام‌های متقارن تبدیل می‌شوند. چیزی که در نظام متوالی (از عالی تا دانی در شکل مخروط و قاعده آن) در رأس قرار دارد، در نظام متقارن (هم‌جواری امور باطنی و ظاهری)، در باطن و مرکز قرار می‌گیرد؛ طبعاً در چنین بینشی، رمز، حاصل نگاهی عمودی و سیر در نظام

^۱Intermediate of Levels of Existence

سلسله مراتبی وجود است. به عبارت دیگر بین ساحات وجودی انسان به‌عنوان عالم صغیر و ساحت وجود عالم به‌عنوان انسان یا عالم کبیر، ارتباط وثیق برقرار است. (کربن، ۱۳۹۱: ۲۵۳ و ۱۰۸)

تمثیل در حکمت هندی و عرفان اسلامی

در باب تمثیل^۲ و ریشه لغوی و معانی متنوع و گسترده آن و از تفاوت و اشتراکش با رمز و تشبیه، استعاره و قیاس بسیار نوشته‌اند. (ر.ک: دومان، ۱۳۷۳: ۱۰۰-۷۹، نیز ر.ک: یادداشت ۱۱) حضور تمثیل در حوزه‌های مختلفی چون اسطوره، فلسفه، منطق، دین، عرفان، هنر و ادبیات قدیم و جدید، سبب شکل‌گیری تلقی‌های مختلفی از این اصطلاح شده است که گاه موجب خلط مفهومی و مصداقی آن با اصطلاحات مشابه می‌شود. با این‌همه در ورای همه این تلقی‌ها می‌توان به چند مؤلفه مشترک و بنیادی رسید: «شیوه بیان متفاوت و غیرمستقیم، حضور لایه‌ها و سطوح روایی و معنایی، فرض نوعی قیاس^۱ و مشابهت؛ همجواری^۲ مفاهیم انتزاعی و انضمامی^۳». این مؤلفه‌ها کارکردهای متنوعی چون «عینی‌سازی، تجسیم، ایجاد میان‌بُرن شناختی، پیکربندی روایی^۴ و درک هم‌دلانه» را سامان می‌دهند.

مک کوئین، خاستگاه تمثیل را بیشتر فلسفه و کلام می‌داند تا ادبیات. او می‌نویسد: «تمثیل‌ها اغلب مذهبی‌اند، اما تمثیل از آغاز نسبت نزدیکی با «روایت» داشته است. همه ادیان ابراهیمی و بسیاری از ادیان شرقی، کامل‌ترین بیان خود را در قصه یافته‌اند». (مک کوئین، ۱۳۸۹: ۳) چه متون حکمی و عرفانی هند قدیم (مانند اوپانیشادها، گیتا، یوگ باشست) و چه متون عرفا و متصوفه اسلامی، سرشار از تمثیل، رمز و استعاره‌اند. این تمثیل‌ها و رمزها در دو سطح خُرد؛ تمثیل‌های موردی که در خُرده‌روایت‌ها شکل می‌گیرند (مانند تمثیل‌های «نفس و قوای نفس، واحد و اعداد، رنگین‌کمان، رودها و اقیانوس، نفس و کلمات [برای تفصیل ن.ک: کاشانی ۱۳۷۹: ۹۴ و شمس، ۱۳۸۹: ۱۸۳]) و سطح کلان؛ تمثیل‌های ساختاری که ناظر به کلیت روایت متن‌اند، نمایان می‌شوند. مانند قرائت و تأویل رنه گنون از تمثیل ساختاری «گیتا و ماجرای گفت‌وگوی کریشنا و ارجونا» [۱۲].

سفر تمثیلی

سفر از منظر استعاره‌شناسی شناختی^۵ از استعاره‌های بنیادی و جهان‌شمول در همه روایت‌های اسطوره‌ای، عرفانی، دینی و هنری است و از منظر یونگی، کهن‌الگوی فراگیر و پایدار همیشه حیات بشری است. از همین رو به

^۲ Allegory

^۱ Analogy

^۲ Juxtaposition

^۳ Abstractive & Concrete

^۴ Narrative Configuration

^۵ Cognitive

حسب رنگ آمیزی حوزه‌های اندیشه و اقوام و ملل؛ شکل‌های پیدا و پنهان و ساده و پیچیده‌ای دارد؛ از سفر به جهان زیرین (اورفئوس) و سفر به آسمان و عالم بالا (ارداویراف) و سفر به بهشت و دوزخ و برزخ (کمندی‌الاهی دانته) [ر.ک: مک کوئین، ۷ و ۹] و سیر العباد سنایی و منطق الطیر عطار گرفته تا سفر اودیسه‌ای و سفر قهرمان (به تعبیر فرای و کمبل و...) با گونه‌های شگفت‌آوری از سفرهای آفاقی و انفسی مواجهیم که در آن‌ها قهرمانان سفر در پی فقدان و نیازی به تعبیر فرای برمبنای «اسطوره‌ی جست‌وجو/ طلب»، سیر و سلوکی خطیر را پیش می‌گیرند.

با سیر اندیشه هندی از وداها به اوپانشادها و سیر از جهان برون و ظاهر به جهان درون و باطن، با نوعی درونی‌سازی^{۲۶} مواجه می‌شویم. (موحد، ۱۳۸۵: ۲۴ و ۱۰۸) در اوپانشاد، مرکز ثقل حقیقت، باطن انسان و اسرار درون اوست (شایگان، ۱۳۷۵: ۹۱). متون عرفانی اسلامی نیز مملو از چنین ایده‌ای است. با چنین روی‌آوردی با نوعی از سفر مواجه می‌شویم که جست‌وجوگر همچون آلیس از رهگذر «آئینه» به جهانی شگفت پا می‌گذارد؛ سفری را در اعماق جهان شگفت‌عالم انسانی به‌مثابه المثنای عالم کیهانی پیش می‌گیرد.

«ایده انسان کیهانی به‌دلیل قانون مناسبات و تطابقات، دربردارنده شباهت و همگونی میان عالم صغیر و کبیر است. عالم و آدم، دو آئینه‌اند که یکدیگر را منعکس می‌کنند. (شایگان، ۱۳۸۲: ۷۳) مبنای این بینش، جهان‌وارگی انسان و انسان‌وارگی جهان است: «جهان، انسان شد و انسان، جهانی!» کاسیر این تناظر و رابطه را به کارکرد اسطوره‌ای تقلیل^{۲۷} می‌دهد و قائل است که «اسطوره هر جا کلی بیابد که به‌طور ارگانیک، مفصل‌بندی شده باشد و بکوشد که این کل را با روش‌های خاص اندیشه اسطوره‌ای بفهمد، مایل است این کل را تصویری از کالبد انسان و اندام‌های او بداند: تبدیل جهان به المثنای انسان... همین المثنای بر شکل‌گیری جغرافیای اسطوره‌ای کیهان و جهان‌شناسی اسطوره‌ای حاکم بوده است. (کاسیر، ۱۳۷۸: ۱۶۱)

باید گفت اولاً قول به چنین تناظری، مختص به بینش و روش خاص اسطوره‌ای نیست. کما این‌که خود کاسیر در اثر دیگرش، این رابطه تناظر را در جهان رنسانس و بینش علمی آن روزگار در حوزه پزشکی و ربط آن با فلسفه و فیزیک و جهان کبیر، خاطر نشان کرده است! (کاسیر، ۱۳۹۱: ۱۸۱؛ قیاس شود با دیدگاه پاراسلسوس) ثانیاً کارکردهایش منحصر به کارکرد اسطوره‌ای نیست و جدای از جنبه‌های معرفت‌شناختی و انسان‌شناختی، پیامدهای اخلاقی نیز دارد. کاسیر معتقد است که اسطوره از تناظر فضایی- فیزیکی میان انسان و جهان، وحدت منشاء کائنات را استنتاج می‌کند. (همان) اما به چرایی و پیامدهای این «وحدت‌بینی» اشاره نمی‌کند. مک کوئین می‌نویسد: «موسیقی آسمان‌ها در عالم کبیر با توازن عقل در عالم صغیر (انسان) قرینه است و هماهنگی و تناسب و

^{۲۶}Internalization / استبطان

^{۲۷}Reduction

توازن عقل در قالب تمثیل چنگ اورفئوسی و آهنگی که می‌نوازد، بیان می‌شود. سفر در آسمان‌ها او را آماده می‌سازد تا بکوشد که بی‌تناسبی‌های جهان زیرین را جبران کند. (مک کوئین، ۱۳۸۹: ۸)

همچنان‌که تناظر انسان و عالم در اندیشه رواقیون، سرمنشأ پاره‌ای نظریه‌پردازی‌های اخلاقی نیز شد. به تعبیر نصر، «بین روان‌شناسی اهل طریقت و کیهان‌شناسی آن‌ها پیوستگی نزدیکی است. فرد به بُعد کیهانی وجود خود از جنبه کیفی و نمادین پی می‌برد. این کیهان‌شناسی نه بر جنبه‌های کمی که بر جنبه‌های کیفی و نمادین اشیاء می‌پردازد. (نصر، ۱۳۸۲: ۷۹)

از زاویه‌ای دیگر، جدای از جنبه‌های شناختی (وقوف به وحدت مبدا و غایت و ساختار وجودی و ماهیت و تمهید شناخت نفس و تأویل وجودی)، با این نظریه، نوعی احساس خویشاوندی و هم‌نوایی بین انسان و جهان برقرار می‌شود. پیشتر نیز اشاره شد که این تناظر، رمزی است از آئینه‌کاری خداوند که خود در مقام ربّ، در آئینه انسان ظهور می‌کند که «مَنْ عرف نفسه، عرف ربّه» و جهان و انسان نیز یکدیگر را باز می‌تابانند. از طرفی نسبت انسان و جهان از حیث رابطه با اسماء حق (مظاهر تجلّی) نسبت اجمال و تفصیل است. خداوند، عالم را از حیث تفصیل و تفرقه اسمائش آفرید و آدم را از حیث اجمال و جمع اسمائش. (جامی، ۱۳۷۰: ۹۳)

رابطه تناظری «عالم صغیر و کبیر» و نسبت متقارن آن دو، در همه فرهنگ‌های کهن یونانی، هندی، ایرانی، یهودی، دیده می‌شود. اما در قلمرو اندیشه اسلامی به نظر می‌رسد تقریر نظام‌مند این نظریه به اخوان‌الصفای بازمی‌گردد. (ر.ک: نصر، ۱۳۷۷، ۱۶۳-۱۵۷ / قدرت‌اللّهی و فرحناکی، ۱۳۹۰: ۲۹-۵۰ / نیز جمالزاده، ۱۳۸۳: ۹-۲۴) در این نظریه برخلاف قول مشهوری که بر ثنویّت و تباین تن و جان (جسم و روح) انگشت می‌نهد، بر اهمیت و ارزش این هردو در حکمت خلقت و جایگاه‌شان در جریان شناخت حقیقت انسان و حق، تأکید می‌رود تا آن‌جا که در رسائل اخوان‌الصفای برای خواندن «کتاب انسان» به مثابه میکروفیلم / نسخه‌ای از «کتاب جهان»، به کالبدشناسی پیکر او می‌پردازد. نکته بدیع آن است که در این اثر، پیکر آدمی به مدینه (شهر) و مملکت (قلمرو حکومتی) تشبیه می‌شود که بخش‌های مختلف آن مانند محله‌های شهر و بناها با خیابان‌هایی (مفاصل) به هم مربوط می‌شوند. (ر.ک: رسائل اخوان‌الصفای، ج: ۲، ۳۷۸-۴۷۳ و نیز نصر، ۱۳۵۵: ۱۱۰-۱۲۲ و ۳۸۹-۴۰۴).

در حوزه تفکر هندی، ریشه این تناظر را می‌توان در قربانی نخستین - پوروشا - یافت. (شمس، ۱۳۸۹: ۱۲۲) در ریگ ودا نیز جهان از کالبد پوروشا آفریده شده است. جهان، پوروشا است زیرا مخلوقات را از اجزاء بدن او (قربانی) آفریند. رنه گنون (۱۹۵۱-۱۸۸۶)، در تفسیری که بر داستان گیتا نوشته است، می‌گوید: «حقیقت نامتناهی براهمن هم در سطح عالم کبیر ظاهر می‌شود و هم در سطح عالم صغیر» (شایگان، ۱۳۷۵: ج ۱/ ۲۹۱)...

این ماجرا را می‌توان در متون حکمی - عرفانی از رسائل اخوان الصفا و حکمای اشراق گرفته تا نظریه ساحات و مراتب پنجگانه وجود نزد ابن عربی نیز دنبال کرد. ابن عربی در «فصل آدمی» در این باب بر دو نکته تأکید می‌کند: یکی این که وقتی حق، عالم را آفرید، عالم به منزله جسمی بی‌روح و آئینه‌ای تهی از انعکاس چهره بود. با خلقت انسان که هستی جامع و صورت «مختصر شریفی» از همه حقایق بود، کالبد عالم، جان گرفت و رخساری در آئینه تهی از جلوه عالم پدیدار شد. محیی‌الدین انسان کامل را که نسخه نهایی کمال هستی و هستی جامع است، آئینه می‌داند که حق، خود را در آن می‌بیند و چشمی (انسان العین) که خود را با آن می‌نگرد [۱۳]. بیدل در هزاران بیت، این معنا را سروده است. ما برای اختصار به چند بیتی اشاره می‌کنیم:

آن حُسن که «آئینه امکان» پرداخت هر ذره به صد هزار خورشید نواخت

با این همه جلوه بود در پرده غیب تا «انسان» گُل نکرد، خود را شناخت

بی وجود تو همین هستی عدم خواهدشدن تا تو پیدایی در این آئینه، عالم، عالم است.

فطرتم ریخت برون شورِ «وجوب و امکان» این دو تمثال در آئینه من بود مقیم

ای «طلسم حقیقت مطلق» تو بطون حقی، نه ظاهر حق

این که در فهم خود نمی‌آیی معنی مطلق، نه پیدایی (عرفان/۱۲۴)

با این مرور فشرده می‌توان تا حدی به مجمع‌البحرین اندیشه بیدل یعنی بینش عمیق حکمت هندی و عرفان غنی اسلامی خصوصاً در چهره وحدت وجود نزدیک شد و آبشخورهای مفاهیم بنیادین اندیشه و اصطلاحات شعر او را دریافت. اکنون با این کلید می‌توان به رمزگشایی منظومه «طلسم حیرت»، وجه تسمیه، دستگاه اندیشگانی، طرح روایی، بیان تمثیلی و پایان‌بندی غریبش دست یافت.

خلاصه و طرح روایی طلسم حیرت

بیدل چهار مثنوی بلند به نام‌های «محیط اعظم، طور معرفت، طلسم حیرت و عرفان» و چند مثنوی کوتاه دارد. برخی خواسته‌اند شکل‌گیری مثنوی‌های بیدل را در طرحی بزرگ‌تر به هم مربوط کنند. از این رو گفته‌اند: «بیدل در این چهار مثنوی، سفری را آغاز کرده است که از مثنوی «عرفان» که به منزله منزل اول این سفر از عالم مجرّدات است، آغاز می‌شود و در مثنوی «طور معرفت» به دنیای ناسوت می‌رسد. سپس در مثنوی «طلسم حیرت» در اندرون آدمی به سیر انفسی می‌پردازد. در مثنوی «محیط اعظم» حرکت این کاروان به سوی خانه روح و شعور ادامه پیدا می‌کند. پایان این سفر در کتاب «چهارعنصر» شکل می‌گیرد که شرح سوانح خود اوست.» (دبیران، ۱۳۸۷:

۲۷-۲۲) حتی اگر این نظر درست نباشد، نمی‌توان منکر رابطه‌های معنادار و هدفمند بین مثنوی‌هایش شد. اما این شاید نوعی سادگی باشد که ربط این مثنوی‌ها را براساس عناوین یا موضوعات یا ترتیب سرودنشان توضیح دهیم.

بیدل در مثنوی طلسم حیرت*، سیرِ جمال مطلق را از مقام اطلاق به تقیید و از اجمال به تفصیل، تصویر می‌کند. در آغاز هستی‌ها، عدم و حوادث در آغوشِ قِدَمِ آرمیده بودند؛ تمایزی بین واجب و ممکن و حسیض و اوج نبود.

جهت‌هایِ تعین، بی‌اشارت مضامینِ تنزه، بی‌عبارت

محیطی بود بی‌موج تعین بهاری فارغ از ساز تلون

جهان مطلق، تمکین‌نشان بود در آن خلوت که خلوت هم نهان بود! (کلیات، ۴۰۱).

درام هستی آغاز می‌شود؛ بیرنگی، به هزار رنگ، نقش نیرنگ و سحر می‌زند. به نفسِ رحمانی، موج کلمات/کائنات از عدم سر بر می‌آورد[۱۴]. کاروان هستی جاری می‌شود. «جمال مطلق» در آخرین مرحله تعین از قوس نزولی به انسان (جسم انسان) می‌رسد. روح (شاه تنزه‌طلب) به شهر پیکر انسانی پا می‌نهد. حواس و طبایع و مزاج، تپنده و پویا گرم کارند تا نظام جسم را سامان دهند. روح با بدن آشنا می‌شود:

که در مُلک تقدّس بود شاهی مُعلماً مَسندی، عزّت کلاهی

تنزل‌گونه شوقی داشت در دل که نور مهر برخاک است مایل

حاکمان سرزمین تن (اخلاط، مزاج، محبت) با هم در ستیز و آویز بودند ... شاه (روح) با دوشیزه مزاج، وصلت

می‌کند:

که شاهنشاه دارالملکِ تنزیه چو شد فرمانده اقلیم تشبیه

بدن را مقدمش تشریفِ جان داد زمین را اعتبارِ آسمان داد

شاه روح، با سیر در سه قلعه دماغ، جگر و دل با مقیمان و مباشران آنها (حواس ظاهر و باطن) آشنا می‌شود. سپس نوبت به سیر بدن در بیست و پنج منزل می‌رسد [۱۵]. بیدل هر عضوی از اعضاء بدن را از کف پا تا فرق سر و مو و سپس سیر کلی قامت به اعتبار شکل، کارکرد و موقعیت، با آمیزه‌ای از زبانی تغزلی و عارفانه و با شگردهای تصویری - فیلمیک (مانند درشت‌نمایی، زوم، پن و...) وصف می‌کند. نکته غافل‌گیرانه این است که در انتهای راه دراز و سفر غریب، شاه (روح) درمی‌یابد که او در خود سیر می‌کرده است و این جهان شگفت و زیبا از آن خود اوست. از این رو گلايه می‌کند که چرا او را از این نکته آگاه نکردند؟ در جواب می‌شنود که این راه با «عمل و ریاضت» به غایت می‌رسد:

«توهم» تا به کی «غفلت» سرآید مهت از تهمتِ نقصان برآید

طرب کن کز «فریب» منزل و راه نمودم از کمال خویش آگاه

دیار عاشقی، وهم و گمان بود بهار ملک معشوقی، خزان بود

مکن منسوب غیر احوال خود را مُفصل دیده‌ای اجمال خود را

اگر ره بود و گر منزل، تو بودی اگر دریا و گر ساحل، تو بودی (کلیات، ص ۵۱۶)

اما عشق، باز روح را به سیری دیگر فرا می‌خواند که سخت و جان‌کاه است. روح در این راه، بلاکش بی‌برگی‌ها و افسردگی‌ها می‌شود، تا مرز هلاک می‌رود، اما سرانجام لحظه «شهود» فرا می‌رسد و «طلسم» گشوده می‌شود:

غباری نیست آخر چشم بگشا تماشا واری ای غافل! تماشا

زهستی تا عدم شورت گرفته زمین تا آسمان نورت گرفته

به این برقِ عیان، مستوری‌ات چند به این نزدیکی از خود، دوری‌ات چند

تو خود آئینه گون و مکانی گناه کیست گر خود را ندانی؟! (کلیات، ص ۵۱۷)

برخلاف قول رایج که براین گمان است که متون عرفانی همواره در کارِ خوارداشت تن و جسم‌اند، بیدل در این مثنوی به تفصیل به کالبد انسانی و ترکیب وجودی او می‌پردازد؛ به گونه‌ای که تحسین «فتبارک» را تداعی می‌کند. نکته ظریف آن‌که بیدل در سیر توصیفی با آن‌که به توصیف سرتاسر پیکر انسانی می‌پردازد و کلیه اعضا او را از نوک پا تا فرق سر برمی‌شمرد، اما به دنبال الگوی «انسان نوعی» است و از بازگویی تفاوت‌های زن و مرد، خودداری می‌کند.

در این اثر بیدل، هوشمندانه از امکانات وسیع و غنی قالب مثنوی و پشتوانه‌های داستان‌سرایی قصه‌های رمزی- تمثیلی و درون‌مایه‌های حکمی- عرفانی، به شکل ترکیبی و به طرز درخشانی بهره می‌گیرد. او به شیوه سینمای فانتزی چنان‌که در فیلم علمی- تخیلی «سفر شگفت‌انگیز/ خارق‌العاده» (۱۹۶۶) گروهی از دانشمندان برای نجات جان شخصی به ابعاد میکروسکوپی در می‌آیند و با یک زیردریایی برای نجات یک شخص به درون رگ‌هایش تزریق می‌شوند، با نگاهی ماکروسکوپی^{۲۹} به سراغ پیکر آدمی می‌رود و با بزرگ‌نمایی جسم انسان؛ به سیر جهان درون او می‌پردازد و مانند یک سینماگر با انواع نمابندی و دوربین‌گذاری به تدریج ذهن و چشم مخاطب خود را از نمای باز «جهان/عالم» به نمای «انسان/آدم» معطوف می‌کند. سپس لحظه به لحظه با نماهای نزدیک و درشت^{۳۰} از درون انسان و زوم کردن روی اعضا و جوارح او، مخاطب را به دنیایی شگفت می‌کشاند.

جدای از آن‌چه پیشتر در باب تشبیه تن آدمی به شهر گفته شد، تشبیه پیکر آدمی به شهری (اقليمی) بزرگ را پیش از این در تصویرگری مولوی دیده بودیم: «شهر بزرگ است تنم غم طرفی، من طرفی». روایت دراماتیک درخشان نجم رازی از چگونگی خلقت قالب انسان نیز زمینه‌ساز آفرینش هنری بیدل است؛ آن‌جا که می‌گوید: «تا ابلیس پرتلیس یکباری گِرد او (قالب آدم) طواف می‌کرد ... دهان آدم گشاده دید. گفت باشید ... تا من بدین سوراخ فرو روم، ببینم چه جایی‌ست. چون فرو رفت و گِرد نهاد آدم برآمد، عالمی کوچک یافت از هرچه در عالم بزرگ دیده بود در آن‌جا «نموداری» دید ... پس چون ابلیس گرد جمله قالب آدم برآمد، هرچیزی را که بدید ازو اثری

^{۲۹}Fantastic Voyage

^{۳۰}Macroscopic

^{۳۱}Clouse up

^{۳۲}Zoom

بازدانست که چیست. اما چون به دل رسید، دل را بر مثال کوشکی یافت در پیش او از سینه میدانی ساخته چون سرای پادشاهان. هرچند کوشید که راهی یابد تا در اندرون دل رود، هیچ راه نیافت. ... (نجم رازی، ۱۳۷۱: ۷۵-۷۷)

رمزگشایی از طلسم حیرت (تویی من، ای طلسم حیرت من)

تمرکز بسیار بر بسامد بالای «آئینه» به عنوان نقش مایه/بن مایه^۲ اصلی شعر بیدل، موجب شده است که بسیاری از بن مایه‌ها و مفاهیم بنیادی دیگر شعر او که سنگ پایه‌های بینش فلسفی - عرفانی او هستند، چندان به چشم نیایند. در حالی که برخی از آن‌ها از نظر میزان کاربرد در ردیف آئینه هستند و حتی برخی از جهت نقش و جایگاه در نظام کلی وجودشناسی، معرفت‌شناسی و اصطلاح‌شناسی خاص بیدل بسی مهم‌تر از آئینه‌اند. خصوصاً زمانی که ترکیبات و همبسته‌های مفهومی آن‌ها در نظر گرفته شود.

یکی از کلمات کلیدی که هم جایگاه ویژه‌ای در بینش ابن عربی دارد و هم در فلسفه هندی به‌طور مبسوط به آن پرداخته شده، «نفس (دم)» است. از واژه‌های دیگر می‌توان به وهم (خیال)، حیرت، نیرنگ، شوخی اشاره کرد. طرفه آن‌که این واژه‌ها و ترکیبات آن‌ها شبکه مفهومی معرفت‌شناسی بیدل را شکل می‌دهند. طلسم از کلماتی است که همواره همنشین حیرت، نیرنگ، غفلت، خیال و وهم است.

«طلسم» غنچه، «نیرنگی» برون ریخت	چمن گل کرد و توفان‌های خون ریخت
ز «نیرنگ» تک و پوی وصالش	که «حیرت» می‌گدازد در «خیالش»
نسیمی از گلستان «توهم»	عدم‌ها در «طلسم» ذره‌ای گم
به «حیرت‌گاه وهم» پیچ در پیچ	«طلسم» ناتوانی بست بر هیچ!

منظومه طلسم حیرت در واقع استعاره‌ای است از وجود معمایی «انسان» که به شکل طلسمی غریب بر دفیینه و گنجی عظیم تعبیه شده است. رمزگشایی این طلسم جز با شناختش میسر نمی‌شود. از این رو بیدل در سرتاسر این سفر غریب، در پی گشودن طلسمی است که برگنجی نهان، نهاده شده است.

^۲Motif

برای طلسم^{۳۳} - معرَب واژه یونانی «τέλεσμα» - معانی، انواع، ابزارها و کارکردهای مختلفی برشمرده‌اند[۱۶] که تفصیل آن‌ها خارج از حوصله این نوشته است. اما اشاره به چند نکته در این‌جا ضروری است. طلسم‌ها چه از سنخ بازنمایی‌های وهم‌گون و روان‌شناختی باشند و چه از نوع کنش‌های نمادین و چه از جنس کدگذاری‌های شیمیایی یا فیزیکی، در هر صورت متضمن نوعی «کانونی‌سازی» نیرو و قدرت و تجمیع قوا همراه با پوشاندن و نهان کردن هستند. مهم نیست که مبادی و ریشه‌های این قدرت، وهمی است یا واقعی. مسئله، استفاده از سرمایه‌های واقعی یا ذهنی‌ای است که طلسم‌گذار از آن‌ها بهره می‌گیرد. پس در هر صورت در امر طلسم با وانمود یا بازنمایی «قدرت» فشرده و نهفته، سروکار داریم.

نکته دیگر در باب طلسمات، مقوله رمزگذاری^{۳۴} است که امر نهفته در طلسم را دست‌نیافتنی می‌کند. مگر آن‌که طلسم رمزگشایی^{۳۵} شود (در تعابیر «بستن و شکستن» طلسم دقت شود). از این‌رو «طلسم»، طیفی از معانی از ساده تا پیچیده، صوری تا نمادین، منفی تا مثبت (مانند جادوی سیاه و سپید یا سحر حلال و حرام) و عامیانه و هنرمندانه و عارفانه را در خود دارد. همنشین‌های این واژه، کلماتی چون «گنج، جادو، سحر، بستن و شکستن، ورد و دعا هستند.

مجموعه این معانی، دلالت‌ها، ویژگی‌ها و کاربردها، زمینه‌ساز بهره‌گیری تمثیلی و نمادین (هنری و عرفانی) را برای بیدل فراهم می‌کنند. چنان‌که در شرح احوال او نوشته‌اند که او عملاً هم بر دانش طلسمات وقوف داشته، اما در این منظومه، بیدل بیشتر از دلالت‌های ضمنی طلسم استفاده کرده است. بنابراین عنوان اثر، آئینه‌ای است که کلّ اثر را در خود باز می‌تاباند. ابیات پایانی مثنوی که به نوعی مرورِ سختی سفر و ره‌آورد آن نیز است، به‌روشنی تمام مباحثی را که در باب انسان و حق و براهمن و آتمن و تجلی و ربط کثرت و وحدت و مایا گفتیم، به تصویر می‌کشد:

از این سیر و سفر گر مدعا بود	همین کسب نگاه آشنا بود
در این آئینه، نقش غیر، وهم است	کسی گر جز تو دارد سیر، وهم است

^{۳۳}talisman

^{۳۴}Encoding

^{۳۵}Decoding

... بکن سیری «مقامات بدن» را	بین تبدیل حال خویشتن را
... دگر هرسو روی، وهم است مشتاب	«تویی مطلوب خود» دریاب دریاب
... جهان، یک «شوخی» است از جلوه ناز	به جز مژگان حجابی نیست پرداز
جهانی رنگ بر رویت شکسته‌ست	چه صورت‌ها که خود را بر تو بسته‌ست
... نباشی غافل از «کیش برهمن»	یقینی خفته در هر پرده ظنّ
هوا و آب و خاک اسماء اویند	عبارات «تنزل‌های» اویند

...

یادداشت‌ها:

* طلسم حیرت، منظومه ای است در قالب مثنوی؛ به وزن مفاعیلین مفاعیلین فعولن در بحر هزج مسدس محذوف به نظم کشیده شده است شامل سه هزار و پانصد بیت است که در سال ۱۰۸۰ هـ ق به نظم کشیده شده است. ابتدا به عاقل خان راضی و سپس به نواب شکرالله خان تقدیم شد.

(۱) برای آگاهی از نقش و اهمیت کار محمد دارا شکوه در تقریب حکمت هندی و عرفان اسلامی، ر.ک: اوپانشاد (سرّ اکبر)، ترجمه محمد داراشکوه، صص ۱۱۸-۲۵۶؛ و نیز داراشکوه، محمد (۱۳۶۶)، مجمع‌البحرین - شایگان، داریوش (۱۳۸۲)، عرفان اسلامی و آیین هندو - شایگان، داریوش (۱۳۷۶)، محمد داراشکوه بنیان‌گذار عرفان تطبیقی.

(۲) ن.ک: بوزانی، الساندرو (۱۳۷۲)، سبک شعر بیدل و غالب دهلوی، ترجمه ضیاءالدین ترابی، کیهان فرهنگی، شماره ۹۹: ۲۴ تا ۲۶ / بیدل دهلوی، عبدالقادر (۱۳۷۶)، کلیات بیدل؛ به تصحیح اکبر بهداروند و پرویز عباسی داکانی، تهران: انتشارات الهام، ج اول، مقدمه: ص ۳۷. درباره تحقیق ریکاردو زیپولی ن.ک:

Riccardo Zipoli (1994), *Bidel, Concordance and Lexical Repertories of 1000 lines, il Cardo, Venezia.*

البته این تحقیق چندان تحلیلی نیست؛ زیرا زیپولی در این کتاب، به شیوه‌ای بسیار دقیق به تجزیه آماری و بسامدی هزار بیت از بیدل پرداخته است که از جهتی برای تحقیق درباره بیدل بسیار مفید است. اما به‌طور علی‌حده به خود شعرها پرداخته است. اما در نوشته‌ای دیگر به سبک هندی و مقایسه‌اش با سبک باروک

پرداخته است: «زیپولی، ریکاردو (۱۳۶۳)، چرا سبک هندی در دنیای غرب، سبک باروک خوانده می‌شود؟»، تهران: انجمن فرهنگی ایتالیا، بخش باستان‌شناسی.

درباره مقاله اقبال باید گفته شود که این مقاله از دست‌نوشته‌های چاپ نشده اقبال لاهوری بود که دکتر تحسین فراقی با مقدمه‌ای آن را چاپ کرد. این مقدمه در مجله کیهان فرهنگی، سال ۱۳۸۶، شماره ۲۵۳، ۵۷-۶۱ چاپ شده است. برای دیدن متن اصلی مقاله اقبال ر.ک:

www.allamaiqbal.com/publications/journals

۳) از دیگر مثنوی‌های بیدل (مثنوی‌های کوتاه) می‌توان به «تنبيه المّهوسین» و مثنوی‌های سه گانه «در وصف شمشیر و اسب و فیلم»، اشاره کرد. غالب پژوهش‌های بیدل‌شناسی در ایران بر پایه سنت بیدل‌شناسی و به تأسی از استاد شفیع کدکنی اولاً به غزلیات بیدل توجه کرده‌اند و ثانیاً عمدتاً به جنبه‌های زبانی، بیانی (فرمی و زیبایی‌شناختی) یا حلّ مشکل ابیات غزل‌ها پرداخته‌اند (از علی معلّم گرفته تا محمد کاظم کاظمی. البته کاظمی به دلیل برخورداری از سنت قوی و غنی بیدل‌شناسی در افغانستان، به نکات ارزشمندی در شناخت شعر بیدل اشاره کرده است. با این‌همه سهم مثنوی‌های بیدل در عرصه بیدل‌شناسی پژوهشگران ایرانی، جداً ناچیز است و کارهای انجام‌شده نیز بیشتر معطوف به معرفی مثنوی‌ها هستند. مانند: «بیات، م، (۱۳۶۹)، بیدل و مثنوی‌هایش، مجله کیهان فرهنگی، ش ۷۳: ۲۰-۲۱. محققان افغانی، تاجیکی و هندی در زمینه مثنوی‌ها، کارهای بیشتری را سامان داده‌اند که در جایی دیگر به چند و چون آن‌ها خواهیم پرداخت.

۴) اوپانیشادها قسمت آخر وداها هستند و به همین علت آن‌ها را ودانتا (Vedanta) یا پایان ودا خوانده‌اند. چه اوپانیشادها در واقع مغز و هسته ودائی به‌شمار می‌آیند. ترکیب واژه از سه جزء (Upa) (نزدیک) و (Ni) (پایین) و (Sad) (نشستن) است. دو پیشوند (Upa) و (Ni) و واژه (Sad) به معنی پایین و نزدیک نشستن (Near-sitting) است. چون در آن روزگار، شاگردان دور استاد خود می‌نشستند تا (حقیقت) را از او فرا بگیرند و بدان‌وسیله جهل را از میان بردارند، بنابراین اوپانیشاد یعنی نشستن مرید نزد استاد برای فراگیری دانش‌های مرموز و سرّی. برخی اوپانیشاد را از ریشه Sad به معنی (از بین بردن) دانسته‌اند.

۵) کربن در بحث اغانه و حجاب و نیز بحث التباس (میانه تعطیل و تشبیه) یا نمود آئینه، نکات ظریفی را طرح می‌کند که برای فهم ریشه‌های زبان شطح‌گون و پارادکسیکال، بسیار ضروری است. ر.ک: شایگان، داریوش (۱۳۷۱)، هانری کربن؛ آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی، صص ۳۳۳ تا ۳۵۷.

۶) عبارات شطح‌آمیز و ترکیبات پارادکسیکال، مربوط به تجربه و شهود عارف نیستند. به تعبیر مولوی «آن سوی حس، عالم توحید دان» و در جای دیگر می‌گوید: «ما رمیت اذ رمیت خوانده‌ای - لیک جسمی در تجزی مانده‌ای!» وقتی حضور و شهود وحدت‌بنیاد به عرصه زبان و بیان می‌رسد، دچار ناسازگاری صوری و نارسایی زبان می‌شود. به تعبیر دقیق کُربن «شطوحیات، بیان لفظی وضعیتی است که از دیدگاه وجودشناختی به متشابهات حاصل از با هم بودن وجود و عدم برمی‌گردد. ر.ک: شایگان، داریوش، (۱۳۷۱)، هانری کربن؛ آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی، ص ۳۶۹.

۷) برخی در این داستان، شبان را دارای دیدگاه تشبیهی و موسی(ع) را واجد دیدگاه تنزیهی دانسته‌اند. اما پایان ماجرا افقی فراتر را نشان می‌دهد که می‌توان آن را معادل ساحتی فراتر از تقابل این دو دانست: جمع این دو؛ چنان‌که ابن عربی در باب جمع تشبیه و تنزیه گفته است.

۸) نیرنگ در اصطلاح پهلوی و فارسی زرتشتی بار معنایی منفی ندارد و منظور از آن، خواندن نیایش و دعاهایی است که به تناسب موقعیت و شرایط خاص، همراه با اجرای حرکات و انجام کارهایی معین و ضروری است که برگزار شود. (مزداپور، ۱۳۸۶: ۲۹۷) بعدها این واژه مانند دیگر واژه‌ها بار منفی به خود گرفت.

۹) برخی از ترکیبات با واژه نیرنگ در شعر بیدل عبارتند از: «نیرنگ امکان، نیرنگ [خدای] بی‌چون = لاکیف، نیرنگ حجاب، نیرنگ کثرت، نیرنگ حُسن، نیرنگ رنگ، سرمه نیرنگ، نیرنگ آگاهی، نیرنگ خیال و صداها ترکیب نو و بدیع، که هربار در بازی جدید تناسب‌ها و تقابل‌ها، نقش‌های جدید می‌زنند (در چینِ دامن، خفته‌ست صحرا - حیرت طرازیست نیرنگ‌سازی است / در تغافل هم نگه می‌پرورد بی‌شیوه نیست - سرمه نیرنگ باشد چشم غماز تو را / ز نیرنگ حجابش غافلیم لیک این‌قدر دانم - که برق جلوه خواهد ساخت فانوس خیالی را / همان نیرنگ بی‌چونی‌ست عرضِ چون و چند ما / جهل هم نیرنگِ آگاهی است اما فهم کو / گوشه‌گیران غافل از نیرنگ امکان نیستند! / چنین کز شوق نیرنگ خیالت می‌روم از خود / نیرنگ حُسن، عالمی از پا فکنده است / من و پیمانۀ نیرنگ کثرت - دماغِ وحدتم این‌جا دوبالاست / جهان، نیرنگ حسن بی‌نشانی‌ست - اگر آئینه‌گردی سادگی‌هاست / چو چشم آئینه، حیرت سراغِ نیرنگیم).

۱۰) این مراتب (حضرات خمس) به گونه‌های متعددی طبقه‌بندی شده‌اند. بر اساس یکی از این طبقه‌بندی‌ها همه جهان هستی مشتمل است بر ۱. حضرت حواس یا حضرت تجربه‌حسی، ۲. حضرت مثال، ۳. حضرت

ارواح، ۴. حضرت عقول، ۵. حضرت ذات. (برای تفصیل بیشتر ر.ک: شایگان، ۱۳۸۲: ۵۵-۵۷ و ۱۹۲). مقصود از وجود در وحدت وجود، وجود لا بشرط مقسمی است که اصطلاحاً ذات یا هویت غیبیه است که نسبت به هرگونه تعین، لا بشرط است. تعین یعنی پذیرفتن حد وجودی یعنی ظهور وجود لا بشرط در کسوت اسماء. وجود لا بشرط مقسمی، گاه در مقام «احدیت» و بشرط لا از تعینات، ظهور می‌کند و گاه در مقام «واحدیت» بشرط جمیع اسماء و صفات، ظهور می‌کند و گاه به صورت «نفس رحمانی» در عالم خلق ... و به صورت لا بشرط قسمی با همه موجودات همراه می‌شود. جُندی، وجود لا بشرط مقسمی را ذات تعبیر می‌کند و تشبیه و تنزیه را اطلاق و تقیید می‌نامد. (برای توضیح بیشتر ر.ک: کاکایی، ۱۳۸۱: ۵۷۰ / ایزوتسو، ۱۳۷۸: ۳۲ / شایگان، ۱۳۸۲: ۵۵-۵۷ و ۱۹۲ / سوزنجی، ۱۳۸۳: ۱۳۳-۱۶۶).

۱۱) پیش از ذکر آراء کربن در باب تفاوت رمز و تمثیل و استعاره باید گفته شود که مترجم کتاب کربن برای آلگوری، معادل مجاز و استعاره را اختیار کرده است. در حالی که در زبان فارسی برای الگوری، معادل تمثیل به کار می‌رود و استعاره در برابر متافور. از نظر کربن «*allegory*» (مجاز، استعاره) یک فعل عقلی است که مستلزم هیچ انتقالی به مرتبه نوینی از وجود یا ژرفای نوینی از آگاهی نیست. «*allegory*» نوعی تجوز و توسع در یک مرتبه واحد آگاهی در خصوص چیزی است که به درستی می‌تواند به طریق متفاوتی هم شناخته شود. «*allegory*» یک فعل عقلی است و بر انتزاع‌ها مبتنی است و تنها در ساحتی افقی عمل می‌کند؛ چنان که کسان بسیار می‌توانند برای بیان امری واحد به اعتبار عمل ذهنی خود، مجازهای متفاوت بیافرینند. (ن.ک: کربن، ۱۳۸۴: ۵۶-۵۷ و نیز کربن، ۱۳۸۷: مقدمه به قلم رحمتی).

۱۲) بهاگودگیتا، رساله‌ای است از حماسه بزرگ هند (مهابهاراتا). قهرمان گیتا ارجونا که از طبقه سلحشوران است، با دیدن خویشان و دوستان خود در سپاه دشمن، در درون خویش مردد می‌شود و کریشنا او را در انجام وظیفه اجتماعی او (نبرد) دلیر می‌گرداند. رنه گنون در ورای داستان، نکاتی معرفت‌شناختی را می‌بیند و می‌نویسد: در این رساله، حق در عالم صغیر (= مرتبه ویژه وجود) ظهور کرده است. کریشنا و ارجونا را می‌توان آتمان و جیواتمان (*Atman, Jivatman*) دانست. آموزشی که کریشنا به ارجونا می‌دهد، همان (علم حضوری و کشفی) است که به موجب آن، آتمان و (جیوا) یکی می‌گردند.

۱۳) والحقّ الَّذی یتجلّی فی جمیع صور الوجود، یتجلّی فی الانسان فی أعلى صور الوجود و أكملها ... فأما الانسان أكمل مجالی الحقّ، لأنه المختصر الشریف و الكون الجامع لجميع حقائق الوجود و مراتبه ... إن الله تعالی لما اوجد العالم كان شیباً لا روحَ فيه ... (الفصّ الآدمی) الانسان الكامل من الحقّ بمثابه انسان العین

كذلك الانسان هو المجلى الذى يبصر الحق به نفسه، اذ هو مرآته...! (ابن عربى، ۱۳۷۰: ۲۷-۲۸ و نیز ۱۱۲-۱۱۹ و ۱۴۳)

(۱۴) در فصّ یوسفی چنین آمده است: «و هو نفسُ الرَّحْمَنِ الَّذِي تَفْتَحَتْ فِيهِ صُورُ الْوُجُودِ مِنْ أَعْلَاهُ إِلَى أَسْفَلِهِ ... نفسُ الرَّحْمَنِ يَحْتَوِي صُورَ جَمِيعِ الْمَوْجُودَاتِ بِالْقُوَّةِ كَمَا يَحْتَوِي نَفْسُ الْإِنْسَانِ بِالْقُوَّةِ جَمِيعَ مَا يَصْدُرُ عَنْهُ مِنْ حُرُوفٍ وَ كَلِمَاتٍ وَلَكِنَّ الْخَلْقَ فِي تَغْيِيرٍ مُسْتَمِرٍّ وَ تَحْوِيلٍ دَائِمٍ أَوْ قُلْ هُوَ عَلَى الدَّوَامِ فِي خَلْقٍ جَدِيدٍ. (همان) لاهیجی می‌گوید: «نفس رحمانی عبارت است از ظهور حقّ به صورت ممکنات و افاضه وجود بر جمیع موجودات». نفس (نفس رحمانی) از مفاهیم کانونی منظومه فکری پیدل است و در صدها بیت به نفس در سه ساحت هستی، کیهانی و انسانی اشاره می‌کند:

نفس رحمانی: نفس زد خم بی نشانی طراز برون ریخت بویی ز صهبای راز

نفس صبح: نفس تا کند گل، سحر نام داشت سحر تا دمد، مهر در جام داشت

نفس انسان: ای داغ کمال تو، عیان‌ها و نهان‌ها معنی به نفس، محو و عبارت به زبان‌ها

(۱۵) مقامات بیست و پنج‌گانه عبارتند از: ۱- سیرکف پا ۲- سیر پشت پا ۳- سیر ساق ۴- سیر ران ۵- سیر سُرین ۶- سیر میان ۷- سیر شکم ۸- سیر ناف ۹- سیر سینه ۱۰- سیر ساعد ۱۱- سیر گردن ۱۲- سیر غبغب ۱۳- سیر خط و خال ۱۴- سیر زَنخدان ۱۵- سیر زلف ۱۶- سیر لب ۱۷- سیر دهان ۱۸- سیر رخسار ۱۹- سیر بینی ۲۰- سیر بناگوش ۲۱- سیر چشم ۲۲- سیر ابرو ۲۳- سیر جبین ۲۴- سیر کاکل ۲۵- سیر قامت.

(۱۶) طلسم‌ها در قالب کلمات، اشکال، اعداد و ارقام، جداول و با مواد و ماتریال‌های مختلف، زمان‌دار و نامقید به زمان، برای مقاصد مختلفی چون حفظ و نگهداری چیزی (مانند گنج و...)، آزار و اذیت یا دفع آن‌ها، ارباب یا قدرت‌نمایی به‌کار گرفته می‌شوند. بخش بزرگی از نیرو یا تأثیرگذاری واقعی یا وهمی طلسم در استفاده از علائم مرموز و زبان نشانه‌ای و مستور داشتن است (برای آگاهی بیشتر، ر.ک):

WILLIAM THOMAS & KATE PAVITT, (1922), THE BOOK OF TALISMANS, AMULETS AND ZODIACAL GEMS, LONDON, CATHEDRAL HOUSE, PATERNOSTER ROW, E.G.

و کتیرایی، محمود، (۱۳۴۵)، از خشت تا خشت و گوش روپاه، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات اجتماعی. و نیز تناولی، پرویز، (۱۳۸۵)، طلسم، گرافیک سنتی ایران، تهران: نشر بن‌گاه.

منابع:

ابن العربی، محیی‌الدین، (۱۳۷۰)، فصوص‌الحکم و التعلیقات علیه، ابوالعلاء عفیفی، تهران: انتشارات الزهراء.

ایزوتسو، توشیهیکو، (۱۳۸۱)، خلق مدام در عرفان ایرانی و آئین بودایی ذن، ترجمه شیوا کاویانی، مقوله

حرکت و تغییر لحظه‌ای در فلسفه یونان و ایران، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی. چاپ ۳.

----- (۱۳۷۸)، صوفیسم و تائوئیسم، ترجمه جواد گوهری، تهران: انتشار روزنه.

بیات، م، (۱۳۶۹)، «بیدل و مثنوی‌هایش»، کیهان فرهنگی، ش ۷۳: ۲۰ تا ۲۱

بیدل دهلوی، عبدالقادر، (۱۳۷۶)، کلیات بیدل، تصحیح اکبر بهداروند و پرویز عباسی داکانی، تهران، انتشارات

الهام، ج اول.

جمالزاده، عبدالرضا، (۱۳۸۳)، «عالم کبیر و عالم صغیر»، مجله انسان پژوهی دینی، ش ۲: ۹-۲۴

حبیب، اسدالله (بی‌تا)، از تصوّف قادری تا عرفان ویدانتا؛ پژوهش‌ها و تعادل‌ها و تقابل‌ها در عالم عاطفی بیدل،

www.habib-dr.com

خوشگوی دهلوی، بندر ابن‌داس، (۱۹۵۹)، سفینه خوشگو، به‌اهتمام سید شاه محمد عطاء‌الرحمن کاکوی،

سلسله انتشارات اداره تحقیقات عربی و فارسی، هند: پتنا.

داراشکوه، محمد، (۱۳۶۶)، مجمع‌البحرین، تحقیق و تصحیح سید محمدرضا جلالی نائینی، ۱۳۶۶، تهران: نقره.

دیبران، حکیمه (۱۳۸۷) عارفانه‌های بیدل، مجله کیهان فرهنگی، شماره ۲۶۰: ۲۲-۲۷

دومن، پل، (۱۳۷۳)، «تمثیل و نماد»، ترجمه میترا رکنی، مجله ارغنون، ش ۲: ۷۹-۱۰۰

سوزنچی، حسین، (۱۳۸۳)، وحدت وجود در حکمت متعالیه؛ بررسی تاریخی و معناشناختی، مجله نامه

حکمت، ش ۲: ۱۳۳-۱۶۶

شایگان، داریوش، (۱۳۷۵)، ادیان و مکتب‌های فلسفی هند، تهران: انتشارات امیرکبیر.

----- (۱۳۸۲)، عرفان اسلامی و آئین هندو، ترجمه جمشید ارجمند، تهران: انتشارات فرزانه.

----- (۱۳۷۶)، محمد دارا شکوه بنیان‌گذار عرفان تطبیقی، یادنامه شهیدی، طرح نو.

----- (۱۳۷۱)، هانری کرین؛ آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی، ترجمه باقر پرهام، تهران: انتشارات

آگاه.

شمس، محمد جواد، (۱۳۸۹)، تنزیه و تشبیه در مکتب ودانته و مکتب ابن عربی، قم: نشر ادیان.

شوکتلا، واگیس، (بی‌تا)، عرفان میرزا بیدل و کتاب یوگ و واششیت، ترجمه سیدمحمد یونس جعفری،

www.irafta.com

قدرت اللّهی، احسان و فرحناکی، مهدی، (۱۳۹۰)، «تناظر عالم صغیر و عالم کبیر از نگاه حکیم افضل‌الدین

کاشانی»، فصلنامه اندیشه دینی دانشگاه شیراز، ش ۴۰: ۲۹-۵۰

کاسیرر، ارنست، (۱۳۷۸)، فلسفه صورت‌های سمبلیک، ترجمه یدالله موقن، تهران: هرمس.

----- (۱۳۹۱)، فرد و کیهان در فلسفه رنسانس، ترجمه یدالله موقن، تهران: نشر ماهی.

کاکایی، قاسم، (۱۳۸۱)، وحدت وجود به روایت ابن عربی و مایستر اکهارت، تهران: هرمس.

کرین، هانری، (۱۳۷۸)، ابن‌سینا و تمثیل عرفانی، ترجمه ان‌شاءالله رحمتی، تهران: جامی.

----- (۱۳۸۴)، تخیل خلاق در عرفان ابن عربی، ترجمه ان‌شاءالله رحمتی، تهران: جامی.

----- (۱۳۹۱)، چشم‌اندازهای معنوی و فلسفی اسلام ایرانی؛ تشیع دوازده امامی، تحقیق و ترجمه

ان‌شاءالله رحمتی، تهران: جامی.

----- (۱۳۹۰)، واقع‌انگاری رنگ‌ها و علم میزان، ترجمه ان‌شاءالله رحمتی، تهران: سوفیا. چاپ دوم.

مزداپور، کتایون، (۱۳۸۶)، داغ گل سرخ و چهارده گفتار دیگر، تهران: اساطیر.

مک کوئین، جان، (۱۳۸۹)، تمثیل، ترجمه حسن افشار، تهران: مرکز.

نجم رازی، عبدالله بن محمد، (۱۳۷۱)، مرصاد العباد، به اهتمام محمد امین ریاحی، تهران: شرکت انتشارات

علمی و فرهنگی.

نراقی، احمد، (۱۳۷۸)، رساله دین شناخت، مدلی در تحلیل ایمان ابراهیمی، تهران: انتشارات طرح نو.

نصر، سیدحسین، (۱۲۸۲)، آموزه‌های صوفیان از دیروز تا امروز، ترجمه حسین حیدری و محمد هادی امینی، تهران: قصیده‌سرا.

----- (۱۳۸۰)، معرفت و معنویت، ترجمه ان‌شاء الله رحمتی، تهران: دفتر پژوهش و نشر سهروردی.

----- (۱۳۵۵)، نظر متفکران اسلامی درباره طبیعت، تهران: خوارزمی.

----- (۱۳۹۰)، اوپانیشاد (سر اکبر)، ترجمه محمد داراشکوه، با مقدمه، حواشی، تعلیقات، لغت‌نامه و اعلام از تاراچند و جلالی نائینی، تهران: انتشارات علمی، چاپ پنجم.

(بی تا)، رسائل اخوان الصفاء و خلان الوفا، بیروت: انتشارات دار صادر.

"Fantastic Voyage, Box Office Information". The Numbers. Retrieved April 16, 2012

Riccardo Zipoli (1994) Bidel, Concordance and Lexical Repertories of 1000 lines, il Cardo, Venezia.

WILLIAM THOMAS & KATE PAVITT(1922) THE BOOK OF TALISMANS, AMULETS AND ZODIACAL GEMS, LONDON , CATHEDRAL HOUSE, PATERNOSTER ROW, E.G .

www.allamaiqbal.com/publications/journals